SLOVENSKÁ HUDBA

ŠÉFREDAKTOR

dr. Eugen Šimúnek

REDAKTOR

dr. Jozef Šamko

REDAKČNÁ RADA

dr. Ladislav Burlas, dr. Teodor Hirner, dr. Ivan Hrušovský, Šimon Jurovský, doc. dr. Jozef Kresánek, prom. hist. Ladislav Mokrý (do č. 6), dr. Zdeněk Nováček, Andrej Očenáš, dr. Roman Rychlo

1959

III. ročník

BRATISLAVA

Sväz slovenských skladateľov

OBSAH III. ROČNÍKA

ÚVODNÍKY

Zdenka Bokesová: O problémoch hudobného života na Slovensku v terajšej etape kultúrnej revolúcie 1
Antonín Hořejš: K moskovskému stretnutiu 49
Dezider Kardoš: Rozvoj slovenskej hudobnej tvorby za posledných 10 rokov . . 97
Eugen Šimúnek: Po II. sjazde československých skladateľov 161
Eugen Šimúnek: Pred Sjazdom socialistickej kultúry 209
Úlohy hudby v našej kultúrnej revolúcii 257
Dezider Kardoš: Slovenské hudobné umenie v službách dovŕšenia socialistickej kultúrnej revolúcie 305
Jozef Kresánek: Haydn očami dneška 369
Prevolanie k Sjazdu slovenských skladateľov 417
Václav Dobiáš: Priateľstvo 465
Ladislav Leng: Korene československo-sovietskeho priateľstva 466

IDEOVO-ESTETICKÉ PRÍSPEVKY

Ján Albrecht: K estetike dodekafónie a elektronickej hudby 11
Antonín Sychra: Vzťah estetiky a hudobnej vedy k príbuzným odborom . . . 52
Ján Siváček: K základným otázkam džezu 66
Zdenko Cón: Niekoľko poznámok k našej piesňovej tvorbe 87
Jozef Kresánek: Tonalita v primitívnej a ľudovej hudbe 109
Ladislav Burlas: Náuka o formách v súčasnej hudobnej teórii 133
Antonín Hořejš: Cesty našej hudby vedú k socializmu 163
Antonín Sychra: O správne ponímanie úloh hudobnej vedy a kritiky 166
Václav Dobiáš: Pomáhajme vytvárať hudbou svet skutočnej ľudskosti 171
Pavel Eckstein: Medzinárodný význam nášho sjazdu 172
Ferdinand Klinda: Tradícia a súčasné úlohy v našom organovom umení . . . 178
Zdenko Nováček: Tvárou v tvár kultúrnej revolúcii 211
Oskar Elschek: Dnešný stav a perspektívy hudobnofolkloristickej a hudobnoetnologickej práce na Slovensku 218
Antonín Sychra: Obsah a forma v umení 223, 265, 328
Alšvang o expresionizme 227
Ladislav Burlas: Otázky súčasnosti 262
Gabriela Móžiová: Viac pozornosti malým formám 272
L. Burlas — Z. Nováček: Z predsjazdovej diskusie 278
Prevolanie Sjazdu socialistickej kultúry 307
Ľ. Čížek — Z. Nováček — J. Šamko: Slovenské národné povstanie v hudobnej tvorbe 310
Viera Šedivá: K otázke popularizácie hudby 375
Viera Donovalová: K dnešným požiadavkám na operné libreto 379
Ľubomír Čížek: Otázky hudobného života na východnom Slovensku 381
Ján Fischer-Kvetoň: Kultúrna politika Slovenského hudobného fondu 384
Mikuláš Bakoš: K problému periodizácie umeleckých dejín 385
Milo Šamko: „Les canuts" v berlínskej Štátnej opere 394
Ferdinand Klinda: Úlohy koncertných umelcov 418
Andrej Očenáš: Rozhlas v službách stvárňovania nového človeka 424
Zeno Vancea: Tradícia a novátorstvo v hudbe 426
Ladislav Leng: Korene československo-sovietskeho priateľstva 466

Jozef Kresánek: O úlohách našej hudobnej vedy 469
Ivan Hrušovský: Niektoré problémy vyučovania hudobnej teórie 471
Viera Šedivá: K problému súčasnej tematiky v opere 480
Zdenka Bokesová: Mladí skladatelia a malé formy 485
Narcisa Donátová: O problémoch rozvoja našej hudby 487

SLOVENSKÁ A ČESKÁ HUDBA

Jozef Šamko: Dramatická fantázia Jána Cikkera 15
Ľubomír Čížek: Marijka — Nový balet Radovana Spišiaka 34
Ivan Hrušovský: Capriccio pre klavír a orchester Ota Ferenczyho 60
Ilja Zeljenka: K premiére Symfonického triptychu Ladislava Burlasa 79
R. Rychlo — J. Pospíšil: Suchoňova Horalská suita 115
Jozef Plavec: Otakar Ostrčil 130
Bohumil Karásek: Tri české operné novinky 137
(ktk): Ján Hanuš — Othello 190
Milan Kuna: Prehliadka novej tvorby 194
Robert Smetana: Živý Smetana 229
Jozef Plavec: Otakar Zich 233
Hana Hlavsová: Dve pražské symfonické premiéry 287
Ľ. Čížek — Z. Nováček — J. Šamko: Slovenské národné povstanie v hudobnej tvorbe 310
Zdenko Nováček: Štát v službách veľkých nadosobných ideí (Očenášov balet Vrchárska pieseň, Zimmerovo Strečno, Vilecovo Preludio eroico, Brezy St. Németha-Šamorínskeho, Povstanie J. Rosinského, sbor Ty krásna zem A. Moyzesa, piesne N. Donátovej a J. Fišera) 311
Jozef Šamko: Revolučné témy vlasteneckej hudby našich skladateľov (Burlasov Epitaf, Ferenczyho Finále, Kardošova Hrdinská balada, Kowalského Elegická poéma, Zeljenkova hudba k filmom Na úsvite a Peter Jilemnický, vokálne skladby T. Andrašovana, Frešov Hymnus o vlasti) 315
Ľubomír Čížek: Kantáta „Povstanie“ od Jozefa Grešáka 326
Jozef Kresánek: Vítězslav Novák 335
(K): Koncert mladých skladateľov 351
Antonín Hořejš: Václav Dobiáš 387
Jaroslav Mihule: Mirandolina Bohuslava Martinů po prvý raz v Prahe 391
Juraj Haluzický: Súčasná slovenská sborová tvorba 475
Zdenko Nováček: Simon Jurovský: „Šumí hora rodná...“ 490
Jozef Plavec: Josef Bohuslav Foerster 506
Ivan Hrušovský: Rapsódia pre klavír a orchester od Dušana Martinčeka 535
Bohumír Štědroň: Vilém Petrželka 542

ZAHRANIČNÁ HUDBA

Jaromír Paclt: Nad tvorbou Karola Szymanowského 18
Andrej Andrejev: Päťdesiat rokov bulharskej opery 30
Kongres medzinárodnej hudby v Paríži 40
Jozef Tvrdoň: Szeligowského balet Mazepa 85
Lev Ginzburg: Kvartetá R. M. Gliera 121
Josip Andreis: Hudba v Chorvátsku 126
M. Sabinina: „Moskva–Čeriomušky“ od D. Šostakoviča 268
Stretli sme sa so Sergejom Niggom (H. Schick) 280
Ljubomir Sagaev: Rozvoj bulharskej symfonickej a komornej hudby za posledných 15 rokov 444

JUBILEÁ

Asafiev, B. V. — Pamiatke B. V. Asafieva (Iv) 44
Ballo, I. — Ivan Ballo päťdesiatročný (B. Ormisová) 185
Bořkovec, P. — Pavel Bořkovec 65-ročný (J. Kasan) 361
Britten, B. — Benjamin Britten (St. Jarociński) 71
Bulharská opera — Päťdesiat rokov bulharskej opery (A. Andrejev) 30
Dobiáš, V. — Václav Dobiáš (A. Hořejš) 387
Foerster, J. B. — Sto let od narození J. B. Foerstra (J. Plavec) 506
Frešová-Hudcová, Z. — Jubileum Zity Frešovej-Hudcovej (ra) 44
Hradský, Ľudovít — S prvým šéfom výpravy SND arch. Ľ. Hradským (St. Hoza) 499
Hudobná škola — 175 rokov Hudobnej školy v Košiciach (M. Potemrová) . . . 207
Chalabala, Zd. — Národný umelec Zdeněk Chalabala 60-ročný (B. Štědroň) . . . 183
Kaprál, V. — Spomienka na Václava Kaprála (M. Barvík) 201
Korínska, A. — Jubileum A. Korínskej (J. K.) 151
Novák, V. — Vítězslav Novák (J. Kresánek) 335
Ostrčil, O. — K 80. výročiu narodenia Otakara Ostrčila (J. Plavec) 130
Petrželka, V. — Vilém Petrželka sedemdesiatročný (B. Štědroň) 542
Scarlatti, A. — Alessandro Scarlatti (V. Šedivá) 338
Slovenská filharmónia — Desať rokov Slovenskej filharmónie (Zd. Bokesová) . . 494
Slovenské národné divadlo — Jubilejná sezóna SND (Š. Jurovský) 497
SĽUK — Desiate výročie SĽUK-u (V. Nosáľová) 493
Szabolcsi, B. — Bence Szabolcsi 60-ročný (R.) 362
Šaľapin, F. — Spomínam na Šaľapina (Gr. Medvecký) 362
Taraba, B. — Bohuslav Taraba 65-ročný (r) 543
VŠMU — Desať rokov Vysokej školy múzických umení (O. Ferenczy) . . . 435
Zich, O. — Otakar Zich (J. Plavec) 235

NEKROLÓGY

Bím, H. — In memoriam Hynka Bíma (Z. Zouhar) 152
Burian, E. F. — Za národným umelcom E. F. Burianom (A. Hořejš) 410
Martinů, B. — Za Bohuslavom Martinů (Z. Zouhar) 460
Matuška, J. — Nad dielom Janka Matušku (J. Laborecký) 411
Pappová, A. — Zomrela Alžbeta Pappová (J. Hr.) 543
Paulíny, G. — Zomrel Gabriel Paulíny (V.) 544
Sachs, K. — Zomrel Curt Sachs (Iv) 202

PRÍSPEVKY K DEJINÁM HUDBY

Ladislav Mokrý: Otázky renesančnej hudby a súčasná hudobná historiografia . . 55
W. Siegmund-Schultze: Händel a dnešok 174
Oskar Knapp: Hudobné nástroje zo skla 180
Zoltán Hrabussay: Joseph Haydn a Bratislava 231
Bence Szabolcsi: Haydn a doznievajúci klasicizmus 275
Mária Potemrová: Za plánovitú hudobnú regionalistiku 282
Ján Novák: Začiatky výskumu robotníckej revolučnej piesne na Slovensku . . 331
František Braniš: Oratórium a kantáta v súčasnej hudbe 333
Jozef Kresánek: Haydn očami dneška 369
Oldřich Pulkert: Dielo Jozefa Haydna, Československo a cudzina 371
Július Bateľ: O slovenskej robotníckej piesni 438
Robert Stockhammer: Beethoven ako klavirista (preložila B. Valachová) . . . 503

OPERA, OPERETA, BALET

Berg, A.: Vojcek — Významná premiéra (I. Hrušovský) 343
Bořkovec, P.: Paleček — Tri české operné novinky (B. Karásek) 137
Cikker, J.: Beg Bajazid — Cikkerov Beg Bajazid v drážďanskej Štátnej opere (H. Böhm) 144
Dunajevskij, I.: Biely agát — Dunajevskij na košickej scéne (Ľ. Čížek) 191
Dusík, G.: Hrnčiarsky bál — Slovenská opereta v Brne (Př. Novák) 527
Egk, W.: Revízor — Čs. premiéra Egkovho Revízora v Bratislave (Z. Marczellová) 397
Elbert, K.: Do videnia, láska — Na okraj novej slovenskej operety (Z. Marczellová) 142
Hanuš, J.: Othello — Shakespearovské taneční drama (ktk) 190
Humperdinck, E.: Medovníková chalúpka — Premiéra Medovníkovej chalúpky (Z. Marczellová) 142
Janáček, L.: Její pastorkyňa — Moskovská premiéra Její pastorkyně (B. Štědroň) 74
Janáček, L.: Její pastorkyňa — Janáčkova Její pastorkyňa v Košiciach (I. Vajda) . 78
Janáček, L.: Líška Bystrouška — Líška Bystrouška v bratislavskom SND (I. Vajda) 33
Kosma, J.: Les canuts — „Les canuts" v berlínskej Štátnej opere (M. Šamko) . 394
Kramer, G.: Keď je v Ríme nedeľa — Úspech, ktorý nemôže uspokojiť (P. Faltin) 241
Krejn, A.: Laurencia — Premiéra sovietskeho baletu v SND 239
Lortzing, A.: Pytliak — Lortzingov Pytliak v Košiciach (Ľ. Čížek) 401
Mácha, O.: Polapená nevěra — Tri české operné novinky (B. Karásek) 137
Martinů, B.: Mirandolina — Mirandolina Bohuslava Martinů po prvý raz v Prahe (J. Mihule) 391
Ostrčil, O.: Honzovo království — Ostrčilovo Honzovo království v Brne (B. Štědroň) 190
Pauer, J.: Zuzana Vojířová — Tri české operné novinky (B. Karásek) 137
Pauer, J.: Zuzana Vojířová — Pauerova opera Zuzana Vojířová na scéne SND (J. Tvrdoň) 522
Prokofiev, S.: Semion Kotko — Čs. premiéra Prokofievovej opery Semion Kotko (B. Štědroň) 399
Puccini, G.: Manon Lescaut — Puccini opäť v SND (Z. Marczellová) 76
Smetana, B.: Predaná nevesta — Predaná nevesta v La Scale (W. Sandelewski) . 193
Spadavekki, A.: Strečok — V Českých Budějoviciach predviedli Spadavekkiovho Strečka (V. Pospíšil) 285
Spišiak, R. F.: Marijka — Nový balet Radovana F. Spišiaka v Košiciach (Ľ. Čížek) 34
Suchoň, E.: Krútňava — Budapešť pripravuje premiéru Suchoňovej Krútňavy (T. Ebert) 145
Suchoň, E.: Krútňava — Krútňava v Tbilisi 192
Szeligowski, T.: Mazepa — Nový poľský balet (J. Tvrdoň) 85
Šebalin, V.: Skrotenie zlej ženy — Čs. premiéra Šebalinovej opery (Z. Marczellová) 188
Šostakovič, D.: Moskva—Čeriomušky — Šostakovič — a ako ďalej (P. Faltin) . 525
Verdi, G.: Aida — Opätovné stretnutie s Verdiho Aidou (Z. Marczellová) . . . 347
Verdi, G.: Othello — Z. Bílek dirigoval Othella (Z. Marczellová) 293
Verdi, G.: Rigoletto — Verdiho Rigoletto na košickej scéne (Ľ. Čížek) 523
Wagner, R.: Tannhäuser — Tannhäuser v Košiciach (Ľ. Čížek) 284

*

Dr. G. Papp hosťoval v SSSR (J. Valach) 82
Rudolf Asmus vystúpil v Borisovi Godunovi (P. Faltin) 83
Hostia v košickom Štátnom divadle (-ný) 83
Rozhovor s novým šéfom opery v Košiciach J. Vincourkom (Št. Hoza) . . . 86
mp: Festival operety v Prahe 143
Gruzínski hostia v Tosce a Carmen 207
Cikkerova opera Tiene dokončená 247
Hostia v košickej opere 293
Pražské Národné divadlo na Slovensku (Z. M.) 340
V umelcoch sme privítali priateľov (E. Pensdorfová) 345
Baletná trilógia v Košiciach (M. H.) 353

Bude mať Banská Bystrica v dohľadnom čase stálu spevohru? (J. Melek) . . . 354
Viera Donovalová: K dnešným požiadavkám na operné libreto 379
Viera Šedivá: K problémom súčasnej tematiky v opere 480
A. J. Štogarenko: Prvé dojmy z opernej prehliadky 521
M. Jurík: Sedem svetoznámych operiet? 528
Bratislava — Drážďany. Slovenská opera v Drážďanoch (J. Krčméry-Vrteľová) . 529
(vs): Drážďanská štátna opera na scéne SND 531

KONCERTY, FESTIVALY

Bratislava

Koncerty Slovenskej filharmónie (P. Faltin; fu; ra; -žik.) . . 35, 141, 197, 238, 286
Koncerty z príležitosti 75. narodenín F. Kafendu (-k) 37
Borodinovci opäť v Bratislave 38
K premiére Symfonického triptychu Ladislava Burlasa (I. Zeljenka) 79
Koncerty Slovenskej filharmónie v decembri (A. Aichová) 80
Koncert poslucháčov VŠMU zo súčasnej čs. a sovietskej hudby (A. Aichová) . . 81
Prehliadka mladých talentov hudobného umenia (-žik) 82
Triumf Szymanowského a Krakowiakow (Vl. Čížik) 139
Koncerty Štátneho konzervatória 198
Výmenný zájazd VŠMU do NDR (R. Macudziński) 198
Slovenské balady v ľudovej poézii, v dielach slovenských skladateľov a výtvarníkov (E. Faltinová) 199
Učitelia hrali žiakom a ich rodičom 199
Orchestrálny koncert VŠMU (-ft-) 247
Koncerty pre mládež (E. Faltinová — I. Vajda) 288
Koncert z diel G. F. Händla (J. Šamko) 289
Händlovský koncert na VŠMU (I. Vajda) 290
Absolventské večery VŠMU (P. Faltin) 290
Absolventi VŠMU so SF (I. Vajda) 291
Mládež vzdala hold J. Haydnovi (J. Šamko) 292
Dva klavírne koncerty v Košiciach (R. Škřepek) 294
Z koncertov Bratislavskej jari (P. Faltin) 349, 403
Koncert mladých skladateľov (K) 351
Koncert k jubileu B. Smetanu (Z. Marczellová) 352
Absolventské koncerty Štátneho konzervatória (ft) 409
Recital Ľudovíta Marcingera (I. Vajda) 456
Koncert z diel J. Haydna (L. Kupkovič) 457
Haydn očami dneška. Medzinárodná konferencia o diele J. Haydna v Bratislave (V. Šedivá) , ... 510
Jubilejný cyklus Slovenskej filharmónie (P. Faltin) 534
Úspešný debut mladého dirigenta (I. Hrušovský) 535
Komorná hudba volá o pomoc (-pef-) 536
Výmenné koncerty pedagógov medzi Bratislavou, Brnom a Prahou (Š) 537
Poznámka ku kritike koncertu mladých skladateľov (J. Albrecht) 541

Ostatné mestá na Slovensku

Další koncert Košického komorného orchestra (-majo-) 81
Hold Piešťanskej hudobnej školy Eugenovi Suchoňovi (J. M. M.) 95
Z našich krajov (ra) 149
Z koncertného života v Košiciach (M. P.) 150
Hudba v Martine v r. 1958 (Ľ. J.) 150
15. výročie SNP v Banskej Bystrici (J Melek) 243
Hudobní umelci s ľudom (lv) 245
Piešťanské hudobné leto 1959 (ra) 247

Koncertný zájazd VŠMU v Košiciach a Žiline (St.) . . . 291
Košická Hudobná jar (-ný) . . . 403
Piešťanský festival 1959 (h) . . . 404
Z činnosti Košického komorného orchestra (-majo) . . . 409
Slávnosti piesní a tancov v Banskej Bystrici (I. Vajda) . . . 452
Skladatelia a výkonní umelci na ceste k poslucháčom (M. Jurík) . . . 539

Praha — Brno — a i.

Janáčkova súťaž v Brne (R. Macudziński) . . . 84
Prehliadka novej tvorby (M. Kuna) . . . 194
Dve pražské symfonické premiéry (H. Hlavsová) . . . 287
Prvé koncerty na novom nástroji (J. Valach) . . . 297
Nad Pražskou jarou 1959 (J. Jiránek) . . . 341
Slovenská hudba v južných Čechách (J. Beran) . . . 356
Nové setkání se Svjat. Richterem (J. Jiránek) . . . 541
Koncert zo súčasnej organovej tvorby (J. Kubáň) . . . 556
Koncert R. Macudzińského v Ostrave (L. Olšar) . . . 556

Zahraničie

Niekoľko dojmov z cesty po SSSR (Š. Hoza) . . . 29
II. medzinárodný festival súčasnej hudby — Varšava 1958 . . . 39
List z Paríža (M. Poulette) . . . 40
Organové dni v Lemgo 1958 (F. Klinda) . . . 41
Tibor Andrašovan v Mongolsku (-JL-) . . . 146
Významné úspechy Slovenskej filharmónie v Belgicku (M. Kresák) . . . 214
Slovenská filharmónia v NDR . . . 402
Rozvoj bulharskej symfonickej a komornej hudby za posledných 15 rokov (Lj. Sagaev) . . . 444
Festival mládeže za „železnou oponou" (J Kratochvíl) . . . 449
Medzinárodná konferencia o Haydnovi v Budapešti (P. Polák) . . . 514
Hudobné spomienky z Albánska (F. Klinda) . . . 518
Medzinárodný hudobný festival v Edinburgu 1959 (O. Ferenczy) . . . 520
Chopinov rok 1960 . . . 551
Československá hudba v Austrálii (vd) . . . 557
Hudobný život v zahraničí (Drobné zprávy) 95, 96, 159, 160, 208, 254, 256, 367, 416, 463, 557

SPEVOKOLY, SÚBORY

Štátny akademický mužský sbor Estónskej SSR (ra) . . . 38
SSSU v Banskej Bystrici a okolí . . . 43
Koncert Speváckeho komorného súboru (J. M. Mařík) . . . 289
Premiéra Vojenského umeleckého súboru (J. Szelepcsényi) . . . 290
Z činnosti SSSU (J. Samko) . . . 295
Bulharskí pionieri spievali v Bratislave (L. Lackner) . . . 351
Slovenskí madrigalisti v Prahe a južných Čechách (J. Danišovský) . . . 406
Noví pěvci madrigalů a komorní hudby (J. Valach) . . . 408
Premiéra Lúčnice v SND (J. Szelepcsényi) . . . 408
III. celoslovenské slávnosti sborového spevu v Banskej Bystrici (I. Vajda) . . . 451
Festival štátnych súborov piesní a tancov (V. Nosáľová) . . . 454
O zájazdovej činnosti speváckeho sboru SF (J. Szelepcsényi) . . . 456
Desiate výročie SĽUKu (V. Nosáľová) . . . 493
Slovenskí madrigalisti v PKO (J. Danišovský) . . . 537
Brnenský detský sbor v Llangollene (Fr. Lýsek) . . . 538

SVÄZ SLOVENSKÝCH A ČS. SKLADATEĽOV

Zo života Sväzu slovenských skladateľov . . . 42
Zprávy zo života SSS . . . 88
Rezolúcia II. sjazdu Sväzu čs. skladateľov . . . 106
Zo života SSS . . . 151
Zahraniční hostia na II. sjazde SČS . . . 205
Zprávy SSS . . . 540

HUDOBNÁ VÝCHOVA A ŠKOLSTVO

Jozef Kresánek: Niekoľko poznámok k mimoškolskej hudobnej výchove . . . 4
Ján Fišer-Kvetoň: Hudobné školstvo v Maďarsku . . . 22
Andrej Kucharský: O výchove speváka v Taliansku . . . 28
Roman Rychlo: O školení pedagógov . . . 43
Antonín Dolinský: O hře zpaměti . . . 135
M. Potemrová: 175 rokov Hudobnej školy v Košiciach . . . 207
E. Turcár: Súťaž hudobných škôl a domov osvety Bratislavského kraja . . . 352
Viera Šedivá: K otázke popularizácie hudby . . . 375
Roman Rychlo: K niektorým hudobno-pedagogickým problémom . . . 421
Oto Ferenczy: Desať rokov Vysokej školy múzických umení . . . 435
Ivan Hrušovský: Niektoré problémy vyučovania hudobnej teórie . . . 471

ROZHLAS, TELEVÍZIA

Nové nahrávky Bratislavského rozhlasu (M. Jurík) . . . 413
Labutie jazero v televízii (-l-) . . . 414
Rozhlas v službách stvárňovania nového človeka (A. Očenáš) . . . 424
O hudbe pre všetkých (Fr. Braniš) . . . 443
Hudobná výchova v rozhlase (O.) . . . 457
Hudobné vysielanie v bratislavskej televízii (E. Faltinová) . . . 488
Nové nahrávky bratislavského rozhlasu (M. Jurík) . . . 545

RECENZIE, ZPRÁVY

Knihy

M. J. E. Brown: Schubert, A Critical Biography (lv) . . . 90
A. Cmíral: Hudební didaktika v duchu zásad J. A. Komenského (E. Schvandnerová) 548
P. Collaer: La musique moderne (I. Poledňák) . . . 359
A. D. Corte: L' interpretazione musicale e gli interpreti . . . 182
D. Cvetko: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem (E. Z.) . . . 153
A. Fraccaroli: Život Giacoma Pucciniho (E. Stančeková) . . . 200
I. Godin — M. Palovčík: Hlasová výchova (D. Žuravlevová) . . . 432
F. Klinda: Alexander Albrecht (lv) . . . 357
La musique des origines à nos jours (Z. V.) . . . 182
E. H. Meyer: Die Kammermusik alt-Englands (M. Filip) . . . 89
Zd. Nejedlý: Gustav Mahler (N. Majerská) . . . 547
J. Racek: Neznámá Mozartova autografní torsa (Z. H.) . . . 548
N. A. Rimskij-Korsakov: Kronika môjho života . . . 154
R. Rolland: Beethovenova III. velká tvůrčí období (lv) . . . 550

M. Schneider-Trnavský: Úsmevy a slzy (Fr. Bk) 358
J. Skladaný: Stručný prehľad dejín sláčikových nástrojov (L. Kupkovič) . . . 155
G. Solyom: Joseph Haydn (Z. H.) 415
E. Suchoň — M. Filip: Náuka o harmónii (L. Kupkovič) 547
B. Szabolcsi: Franz Liszt an seinem Lebensabend (lv) 549
E. Šimúnek: Problémy estetiky hudobnej interpretácie (F. Klinda) 248
A. Špelda: Úvod do akustiky pro hudebníky (M. Filip) 251
J. Vogel: Leoš Janáček (L. Mokrý) 298
Zenetudományi tanulmányok VII. (L. Németh) 462
Prehľad zahraničných časopisov 46, 92, 156, 202, 255, 301, 364, 552

*

Bohemiká a sloveniká vo francúzskych knihách (M. Šafránek) 253
Nové knihy o Haydnovi (f) 550
Slovník soudobé hudby (Zd. Výborný) 550
Sovietske publikácie o Čajkovskom (lv) 546
Súhrnné vydanie Mozartových listov 201
Z literatúry o Beethovenovi (Zd. Výborný) 89

Hudobniny

Leoš Janáček: Elegie na smrt dcery Olgy (Př. Novák) 200
Vl. Karbusický — V. Pletka: Dělnické písně (B. Štědroň) 249
Ladislav Hrdina: Usilovný muzikant (K. Štika) 299
Dezider Kardoš: Pomôžeme slávikovi (A. Dolinský) 300

ROZLIČNÉ

Štefan Hoza: Niekoľko dojmov z cesty po SSSR 29
Z našich krajov (R.) 42
Quo usque tandem abutere...? 45
A. Dolinský: O hře zpaměti 135
Za lepšie uplatnenie čs. hudby v cudzine (vd) 147
Problémy propagácie slovenskej hudobnej tvorby doma i za hranicami (J. Letňan) 148
Př. Novák: Haydnov rok v Maďarsku 242
Výsledok hudobnej súťaže z príležitosti 15. výročia SNP (let) 244
F. Klinda: Československé organy do Sovietskeho sväzu 296
Umelecká súťaž k 15. výročiu zrodu Ľudovodemokratickej ČSR 300
Oslavy J. Haydna v Československu 339
Stereofonické platne (preložila B. Valachová) 447
M. Filip: Novinky v reprodukcii hudby 461
Š.: O hudbe všedného dňa. (Z rozhovoru so skladateľom Zd. Mikulom) 479
Súťaž na piesne k VII. svetovému festivalu mládeže 556
J. Brachtl: Slovenská taneční píseň na sovětské desce 556

VYOBRAZENIA

Podobizne

Ivan Ballo a A. Kypta . . . . . č. 4/185
Blagoje Bersa . . . . . č. 3/128
Hynek Bím . . . . . č. 3/152
Zdenka Bokesová . . . . . č. 11—12/485
Pavel Bořkovec . . . . . č. 6/273
Emil F. Burian . . . . . č. 9/410
Ján Cikker . . . . . č. 1/15
Alexander S. Dargomyžskij . . . . . č. 1/44
Václav Dobiáš . . . . . č. 9/387
Duke Ellington . . . . . č. 2/69
Oto Ferenczy . . . . . č. 2/60
Josef Foerster . . . . . č. 11—12/506
Zita Frešová-Hudcová . . . . . č. 1/45
Rejngold M. Glier . . . . . č. 3/121
Georg Friedrich Händel (olejomaľba) . . . . . č. 4/174
Georg Friedrich Händel (socha) . . . . . č. 4
Joseph Haydn (maľba) . . . . . č. 5/233
Joseph Haydn (olejomaľba) . . . . . č. 9
Peanuts Holland . . . . . č. 2/70
Zdeněk Chalabala . . . . . č. 4
Josquin de Prés (rytina) . . . . . č. 2/56
Dimitrij Kabalevskij . . . . . č. 4/172
Dezider Kardoš . . . . . č. 6/273
Joseph Kosma . . . . . č. 9/396
J. P. Larsen . . . . . č. 11—12/511
Vatroslav Lisinski . . . . . č. 3/127
Bohuslav Martinů . . . . . č. 10/460
Janko Matuška . . . . . č. 9/412
Zdenko Mikula . . . . . č. 11—12/479
Vítězslav Novák . . . . . č. 7—8/335
Andrej Očenáš . . . . . č. 10/424
Fritz Oeser . . . . . č. 3/148
Otakar Ostrčil . . . . . č. 3/130
Vilém Petrželka — Bř. Bakala — M. Hanák . . . . . č. 11—12/542
Bedřich Smetana . . . . . č. 5
Tadeusz Szeligowski . . . . . č. 4/173
Karol Szymanowski . . . . . č. 1/20
Fedor I. Šaľapin . . . . . č. 7—8/363
D. Šostakovič — V. Dobiáš . . . . . č. 11—12/465
Otakar Zich . . . . . č. 5/235

Jubileum Josepha Haydna

Otvorenie Medzinárodnej konferencie o diele J. Haydna v Bratislave . č. 10
Účastníci Medzinárodnej konferencie o diele J. Haydna v Pionierskom dome v Bratislave . . . . . č. 11—12/512
Účastníci Haydnovskej konferencie v Bratislave . . . . . č. 11—12/513
Účastníci Haydnovskej konferencie v Budapešti . . . . . č. 11—12/515
Haydnovská výstava vo Fertőde . . . . . č. 11—12/517
Medzinárodná Haydnovská konferencia vo Fertőde . . . . . č. 11—12
Odhalenie pamätnej dosky J. Haydnovi v Bratislave . . . . . č. 11—12
Predvedenie Haydnovho oratória „Ročné obdobia“ na nádvorí eszterházyovského kaštieľa vo Fertőde . . . . . č. 11—12

Koncert žiakov Hudobnej školy v Piešťanoch . . . . . č. 1/6
Štátny akademický mužský sbor Estónskej SSR . . . . . č. 1
Sólisti Krakovskej filharmónie . . . . . č. 3/140
Krakovská filharmónia . . . . . č. 3
Slovenská filharmónia v Charleroi . . . . . č. 5
Záber z koncertu SSS v Galante . . . . . č. 5/246
Spoločné vystúpenie PSMU a SSSU . . . . . č. 6
Sláčikové kvarteto III. hudobnej školy v Bratislave . . . . . č. 6/292
Miešaný sbor a orchester Slovenskej filharmónie . . . . . č. 6
Krajský symfonický orchester v Banskej Bystrici . . . . . č. 7—8/355
Oľga Parchomenková na Bratislavskej hudobnej jari . . . . . č. 9
A. Berky a R. Benzi na Hudobnom lete v Trenč. Tepliciach . . . č. 9/405
Slovenskí madrigalisti na zámku v Hlubokej . . . . . č. 9/407
Vystúpenie Lúčnice na Piešťanskom festivale 1959 . . . . . č. 9
Sofijské Avramovo kvarteto . . . . . č. 10/445
Vystúpenie I. Pollakovej a A. Gribova na Viedenskom festivale . . č. 10
Bystrík Režucha a Dušan Martinček . . . . . č. 11—12/536
Brnenský detský sbor v Llangollene . . . . . č. 11—12/538
Z vystúpenia SĽUKu . . . . . č. 11—12

Vyobrazenia inscenácií

Aida, opera G. Verdiho — Bratislava . . . . . č. 7—8/347, 348
Albert Herring, opera B. Brittena — Plzeň . . . . . č. 11—12
Beg Bajazid, opera J. Cikkera — Drážďany . . . . . č. 2
Beg Bajazid, opera J. Cikkera — Drážďany . . . . . č. 3
Hrnčiarsky bál, opereta G. Dusíka — Brno . . . . . č. 11—12
Jej pastorkyňa, opera L. Janáčka — Moskva . . . . . č. 2
Jej pastorkyňa, opera L. Janáčka — Košice . . . . . č. 2
Krútňava, opera E. Suchoňa — Kassel . . . . . č. 9/380
Krútňava, opera E. Suchoňa — Tbilisi . . . . . č. 9
Krútňava, opera E. Suchoňa — Budapešť . . . . . č. 10
Krútňava, opera E. Suchoňa — Plzeň . . . . . č. 11—12/484
Laurencia, balet A. Krejna — Bratislava . . . . . č. 5/239
Les canuts, opera J. Kosmu — scénický návrh . . . . . č. 9/395
Libuše, opera B. Smetanu — Devín . . . . . č. 7—8
Líška Bystrouška, opera L. Janáčka — Bratislava . . . . . č. 1
Manon Lescaut, opera G. Pucciniho — Bratislava . . . . . č. 2/76, 77
Manon Lescaut, opera G. Pucciniho — Bratislava . . . . . č. 2
Moskva—Čeriomušky, opereta D. Šostakoviča — Bratislava . . . č. 11—12/525, 526
Paleček, opera P. Bořkovca — Praha . . . . . č. 3
Predaná nevesta, opera B. Smetanu — Miláno . . . . . č. 4
Revízor, opera W. Egka — Bratislava . . . . . č. 9/397, 398
Semion Kotko, opera S. Prokofieva — Brno . . . . . č. 9/400
Skrotenie zlej ženy, opera V. Šebalina — Bratislava . . . . . č. 4
Sluha dvoch pánov, opera J. Hanuša — Plzeň . . . . . č. 11—12
Tannhäuser, opera R. Wagnera — Košice . . . . . č. 6
Vojcek, opera A. Berga — Praha . . . . . č. 7—8
Zuzana Vojířová, opera J. Pauera — Praha . . . . . č. 3/138
Zuzana Vojířová, opera J. Pauera — Bratislava . . . . . č. 11—12/523
Zuzana Vojířová, opera J. Pauera — Bratislava . . . . . č. 11—12

Rukopis Cikkerovej Dramatickej fantázie . . . . . č. 1
Národná opera v Sofii . . . . . č. 1/30
Stretnutie čs.-sovietskych hudobných skladateľov v Moskve . . . č. 2/51
Speváčka a lutnista, rytina od Meckenema . . . . . č. 2/58
Tvorca bluesu W. C. Handy . . . . . č. 2/67
Čs. sólisti v kruhu gruzínskych umelcov . . . . . č. 2/82
II. sjazd Sväzu čs. skladateľov v Prahe . . . . . č. 3
Titulný list „Sacrae Cantiones" z r. 1620 . . . . . č. 3/126
Štúdio rozhlasovej stanice v Bruseli . . . . . č. 5/216
Figúrky muzikantov . . . . . č. 5
Beseda s členmi čitateľského krúžku v Partizánskom . . . . . č. 6/259
Hrací stôl organa pre SSSR . . . . . č. 6/296
Prospekt organa pre Čajkovského sieň v Moskve . . . . . č. 6
V. Hložník: Z cyklu „Oslobodenie" . . . . . č. 7—8/312
R. Uher: Skica k reliéfu „Smútočné družice" . . . . . č. 7—8/319
Pohľad z Urpína na Banskú Bystricu . . . . . č. 7—8
Záber zo Sjazdu socialistickej kultúry v Prahe . . . . . č. 7—8
Hudobná sieň v Grassalkovichovom paláci v Bratislave . . . . č. 9/370
Oficiálni účastníci celoštátnych osláv 15. výročia SNP . . . . č. 10
Titulný list spevníka Slovenské robotnícke piesne od Podlučinského . č. 10/439
A. Ferdinandy: Spievanky . . . . . č. 10/451
Návrh scény opery Dona Juana od E. Hradského . . . . . č. 11—12/500, 502
Členovia opery SND pred budovou opery v Drážďanoch . . . . č. 11—12/530
Sovietski hostia na konferencii o súčasnej opernej tvorbe v Prahe . č. 11—12

Gramofonové závody, n. p.

Přinášíme výběr nově vydaných dlouhohrajících desek:

Orchestrální hudba

Klasická díla české symfonické hudby: Antonín Dvořák: Můj domov. Předehra ke hře F. F. Šamberka „J. K. Tyl". Českou filharmonii řídí Alois Klíma. — *Antonín Dvořák: V přírodě.* Předehra z cyklu „Příroda, život a láska. Českou filharmonii řídí Karel Šejna. — *Josef Suk: Fantasie — polonaise.* Sukovo páté dílo, brilantní klavírní skladba v instrumentaci Václava Smetáčka. Symfonický orchestr Čs. rozhlasu řídí Alois Klíma. — *Zdeněk Fibich: Smuteční pochod* z 3. dějství opery Nevěsta messinská. Orchestr Národního divadla v Praze řídí zasloužilý umělec Jaroslav Krombholc. — *Zdeněk Fibich: Noc na Karlštejně.* Předehra k veselohře Jaroslava Vrchlického. Symfonický orchestr hl. města Prahy (FOK) řídí Václav Smetáček. (Jedna velká dlouhohrající deska č. DV 5518.)

Bohuslav Martinů: Symfonie č. 5. Velké třívěté symfonické dílo mistra moderní české hudby, věnované České filharmonii a jí také nahrané za řízení Karla Ančerla. (Jedna malá dlouhohrající deska č. DM 5599.)

Vokální hudba

Vítězslav Novák: Bouře. Mořská fantazie na text Svatopluka Čecha, op. 42. Jeden z vrcholů české novodobé hudby, mohutná kantáta, konfrontující přírodu s člověkem. Zpívají: zasloužilí umělci Maria Tauberová, Drahomíra Tikalová a Beno Blachut, dále Ladislav Mráz, Vladimír Jedenáctík, Jaroslav Veverka a Český pěvecký sbor (sbormistr Jan Kühn). Hraje Česká filharmonie, řídí zasloužilý umělec Jaroslav Krombholc. (Vydáno nyní ve zvláštním dvoudeskovém albu s přílohou pro členy Gramofonového klubu pod čísly DV 5553/54.)

Sborový koncert Pěveckého sdružení moravských učitelů, který řídí sbormistr, zasloužilý umělec Jan Šoupal. Koncert přináší klenoty české moderní sborové tvorby: sbory národního umělce *Josefa Bohuslava Foerstra* na slova Josefa Václava Sládka: *Skřivánkovi, Velké, širé, rodné lány, Polní cestou* a *Hrdlička,* sbory *Leoše Janáčka* na slova Petra Bezruče: *Kantor Halfar, Maryčka Magdonova* a *Sedmdesát tisíc,* mužský sbor se sopránovým sólem Leoše Janáčka na slova Rabíndranátha Thákura *Potulný šílenec,* sbor národního umělce *Otakara Jeremiáše* na slova Petra Bezruče *Ostrava* a mužský sbor *Václava Kálika* na slova Josefa Václava Sládka *Večer.* Sóla zpívají Ladislav Vrtal a Jarmila Bičišťová. (Jedna velká dlouhohrající deska č. DV 5466.)

Komorní hudba

Antonín Dvořák: Terzetto pro dvoje housle a violu C-dur, op. 74, Dvořákova mistrovská komorní skladba, bohatě rozezpívaná a skvěle využívající zvukových možností tří sólových nástrojů. Hrají členové Vlachova kvarteta J. Vlach, V. Snítil a J. Koďousek. — *Emil Hlobil: Kvartet pro cembalo, housle, violu a violoncello,* op. 23. Jedna z Hlobilových nejosobitějších skladeb, která má za sebou i mezinárodní úspěch. Podnětným způsobem řeší využití cembala v moderním hudebním slohu. Hraje Zuzana Růžičková a členové Vlachova kvarteta V. Snítil, J. Koďousek a V. Moučka. (Jedna velká dlouhorhající deska č. DV 5544.)

Ottorino Respighi: Sonáta h-moll pro housle a klavír. U nás málo známé, ale znamenité dílo moderního italského skladatele, polyfonní a vášnivé. — *Josef Suk: Čtyři skladby pro housle a klavír,* op. 17. Názvy jednotlivých částí suity: I. Quasi balatta — II. Appassionato — III. Un poco triste — IV. Burleska. Dílo světové pověsti, v příznačném sukovském dramatismu, hravosti i zpěvném lyrismu řešící moderní cyklickou houslovou formu. — *Josef Suk: Houslové sólo z pohádky Radúz a Mahulena* v úpravě skladatelova vnuka, Josefa Suka ml., který také celou desku nahrál s klavíristou Janem Panenkou. (Jedna velká dlouhohrající deska č. DV 5537.)

Ludwig van Beethoven: Sonáta č. 3 A-dur pro violoncello a klavír, op. 69. Klasické dílo světového cellového repertoáru, vitální a duchaplné. — *Sergej Sergejevič Prokofjev: Sonáta C-dur pro violoncello a klavír,* op. 119. Komposice, náležející k vrcholům Prokofjevova tvůrčího odkazu, strohá, vnitřně bohatá práce z r. 1949. Obě díla nahrál cellista světové pověsti André Navarra s Alfredem Holečkem u klavíru. (Jedna velká dlouhohrající deska č. DV 5438.)

Instrumentální sóla

Varhanní díla Wolfganga Amadea Mozarta: Adagio a Allegro f-moll, K. 594, Andante F-dur, K. 616 a Fantasie f-moll, K. 608. Zřídka slýchaná, z hlediska zvláštností Mozartovy hudební řeči ve varhanní literatuře ojedinělá díla v podání mladého pražského varhaníka Milana Šlechty. (Jedna malá dlouhohrající deska č. DM 5627.)

Klavírní sonáty Ludwiga van Beethovena: Sonáta d-moll, op. 31, č. 2, bouřlivá i moudrá, o níž sám skladatel uvedl, že byla inspirována Shakespearovou Bouří. Hraje sovětská klavíristka Margareta Fjodorova. — *Sonáta As-dur „Se smutečním pochodem",* op. 26, která patří do okruhu revolučních skladeb jako Eroica. Třetí větu tvoří proslulý smuteční pochod „Na smrt hrdiny". Hraje slovenský klavírista Michal Karin. (Jedna velká dlouhohrající deska č. DV 5196.)

Franz Schubert: Sonáta H-dur pro klavír, op. 147. Málo hrané, ačkoliv velkolepé dílo z posledního období skladatelovy tvorby, velkoryse koncipované a hluboké. — *Robert Schumann: Dětské scény.* Ve skladatelově jubilejním roce (150 let od narození) je na této desce vydáno jeho nejmilovanější dílo, cyklus klavírních skladeb z dětského světa: O cizích zemích a lidech — Zvláštní příběh — Hra na slepou bábu — Dítě prosí — Dokonalé štěstí — Důležitá událost — Snění — U krbu — Rytíř na dřevěném koni — Skoro příliš vážně — Bubák — Dítě usíná — Mluví básník. Obě skladby nahrála francouzská klavíristka Germaine Leroux. (Jedna velká dlouhohrající deska č. DV 5342.)

Klavírní recital Františka Raucha: César Franck: Preludium, chorál a fuga — Antonín Dvořák: Na starém hradě a Furiant z Poetických nálad, op. 85 — Franz Liszt: Polonéza č. 2 E-dur — Karol Szymanowski: Mazurky č. 1 a 2, op. 50 — Sergej Sergejevič Prokofjev: Preludium C-dur, op. 12, č. 7 — Toccata, op. 11. Recital přináší tedy významná klavírní díla od vrcholícího romantismu do současnosti, v jejichž přednesu je výrazně postižen Rauchův umělecký profil. (Jedna velká dlouhohrající deska č. DV 5324.)

Houslový recital Valerije Klimova: Mladý sovětský houslista, Oistrachův žák a vítěz Čajkovského houslové soutěže, hraje vybraná čísla svého repertoáru: Sergej Sergejevič Prokofjev: Sonáta č. 2 D-dur pro housle a klavír, op. 94, úsměvné dílo klasicky čistých linií, známé též ve flétnové verzi. — Eugen Ysaye: Sonáta č. 6, E-dur pro sólové housle, vzrušená hudba vrcholné houslové virtuozity — Dimitrij Šostakovič: Preludia č. 1 a 4 ze Čtyř preludií, op. 34. Na klavír hraje Inna Kalegorskaja. (Jedna malá dlouhohrající deska č. DM 5541.)

SLOVENSKÁ HUDBA
ROČNÍK III. JANUÁR 1959 ČÍSLO 1

ZDENKA BOKESOVÁ

O problémoch hudobného života na Slovensku v terajšej etape kultúrnej revolúcie

V uzneseniach XI. sjazdu KSČ sa zdôrazňuje, že neodlučnú časť víťazstva socializmu tvorí aj kultúrna revolúcia, ktorá v terajšom období vystupuje do popredia ako potreba prekonania všetkých vplyvov buržoáznej ideológie, rozšírenia kultúry do najširších vrstiev ľudu a pôsobenia komunistických ideí.

Pre oblasť umenia predpokladá splnenie tejto úlohy ďalej rozvíjať socialistické a realistické umenie, bojovať proti cudzím, protisocialistickým a protirealistickým tendenciám a starať sa, aby vzrástla výchovná sila umenia v duchu komunizmu a aby umenie naozaj pôsobilo na najširšie vrstvy našich spoluobčanov. Ide teda o to, aby sme sa na jednej strane zamerali na výchovu a dvíhanie kultúrnej úrovne našich pracujúcich umením a na druhej strane zase o to, aby sme súčasne mali na mysli sústavné zvyšovanie ideologickej a odbornej úrovne našich umelcov a teoretikov umenia a tým aj umenia samého. Bez vzájomnej snahy a vzájomného približovania sa tých, ktorí umenie robia a tých, pre ktorých sa tvorí a ktorí ho prijímajú, nedostaneme sa k vytýčenému cieľu.

Je fakt, že na poli kultúry a umenia dosiahli sa proti minulosti už doteraz veľké výsledky. Stačí spomenúť ako rastie záujem o kultúru, ako sa vytvárajú umelecké inštitúcie a umelecké telesá a ako sa zvyšuje ich pôsobnosť. Je fakt, že stúpa záujem verejnosti o umelecké hodnoty a že stúpa aj náročnosť na úroveň umeleckého prejavu. Zvyšuje sa priemer všeobecného umeleckého vkusu. Je našou ďalšou povinnosťou, aby sme sa starali o výchovu pracujúcich a najmä mládeže k chápaniu umenia, ako aj o tvorbu takého umenia, ktoré má nášmu ľudu čo povedať.

V oblasti hudobného umenia v dnešnej etape dovŕšenia kultúrnej revolúcie je potrebné zamerať pozornosť jednak na hudobnú výchovu najmä mládeže. Okrem tejto sústavnej prípravy mladých pre vnímanie hudobného umenia treba sa zamerať na umelecky vysoko hodnotnú produkciu toho hudobného umenia, ktoré denne bezprostredne vplýva na každého človeka a ktoré sa stalo nielen jeho potrebou, ale aj usmerňovateľom jeho hudobného vkusu. Prichádzame do obdobia, keď prestáva byť v našom hudobnom živote miesto pre diletantizmus a keď na celom úseku hudobného frontu musíme nastúpiť s vysoko zodpovednou, majstrovsky tvorenou, ale i majstrovsky interpretovanou hudobnou tvorbou všetkého druhu.

Pri umeleckej výchove, konkrétne hudobnej výchove, dnes nám už nejde len o výchovu hudobného obecenstva, ale pomocou hudby o výchovu citove

a duchovne plne rozvinutého človeka v celej mnohotvárnosti jeho vlastností. Preto okrem všeobecného vzdelania, okrem výchovy polytechnickej, ktorá vštepuje úctu k práci a k pocitu zodpovednosti, treba vychovávať mladých ľudí aj umením, ktoré človeka vnútorne zušľachťuje. Takáto výchova vyžaduje, aby sme u mladých ľudí vypestovali schopnosť poznať silu umeleckého zážitku, pocit radosti z umeleckého prejavu. Takáto výchova v hudobnom umení síce úzko súvisí s konkrétnou hudobnou činnosťou, s hrou na nástroji a so spevom i s ochotníckou činnosťou, ale aj s poznávaním významných diel hudobnej literatúry a s každodenným stykom s umelecky hodnotnou hudbou. Táto práca dotýka sa teda rovnakou mierou zodpovednosti pracovníkov majúcich na starosti všeobecnú výchovu mladých ľudí, ako pracovníkov, ktorí vychovávajú hudobných odborníkov; no dotýka sa aj ďalšieho rozvoja a zamerania vývoja ochotníckej hudobnej činnnosti a umelcov interpretov, spolu s pracovníkmi umelecko-organizačnými, ktorí sa starajú o distribúciu hudobných prejavov a najmä sa dotýka hudobnej tvorby či už písanej pre potreby započúvania sa do hudobného diela, alebo pre poba venie sa.

Zdá sa mi, že okrem úlohy výchovy umením je na hudobnom poli zvlášť dôležitou úlohou v dnešnej etape kultúrnej revolúcie vyriešenie všetkých problémov na úseku zábavnej hudby. Tento dôležitý úsek sme doteraz zanedbávali. Súvisí to jednak s tým, že v prvom období bolo potrebné riešiť tie najnaliehavejšie úlohy hudobného života a že bolo treba zásobiť náš hudobný život takmer všetkými druhmi hudobnej tvorby, aby sme dohonili, čo v minulosti nebolo možné v slovenskom hudobnom živote dosiahnuť. No je pravda aj to, že v dôsledku neblahého stavu zábavnej hudby v buržoáznej spoločnosti, keď práve na tomto úseku sa najsilnejšie prejavoval úpadok a snaha po skomercionalizovaní hudobnej produkcie, dívali sme sa na tento úsek ako na druhoradý. A pritom práve oblasť zábavnej hudby je tým druhom hudby, ktorá najmä po rozšírení takých vymožeností ako je rozhlas, gramofónové platne a dnes už aj televízia, vplýva na človeka bezprostredne. Má byť teda zábavná hudba hudbou umelecky dokonalou po všetkých stránkach, teda aj v interpretácii má byť práve tak zverená najlepším umelcom. Treba si uvedomiť, že predstava krásy je východiskom pre každé estetické hodnotenie a teda, čím dokonalejší a umelecky hodnotnejší prejav nás denne obklopuje, čím viac sme vo svojom každodennom živote spojení s umením, ktoré nám spôsobuje radosť a uspokojuje nás, tým vyspelejší je náš umelecký vkus a posluchač sa stáva pripravenejší pre prijímanie tých umeleckých diel, ktoré už nevyjadrujú len náladu, alebo okamžitý citový stav, ale zložitý myšlienkový proces.

Pojem zábavnej hudby sa dnes už takmer sploštil na pojem tanečnej hudby. Vyplýva to iste aj z charakteru nášho života, zo spôsobu stretávania sa mladých ľudí. Vyrástla však nová forma piesní pre počúvanie a nový druh hudby, vyslovene pre počúvanie aj zameranej, ako je napríklad hudba v rozhlasových vysielaniach a nahrávky na gramofónové platne. Spolu s nimi vyrástla aj túžba počúvať takú hudbu i priamo. V minulosti bola však zábavná hudba na jednej strane skomercionalizovaná a na druhej strane do tejto oblasti najviac vnikol diletantizmus. A preto je potrebné, aby zodpovední činitelia venovali problematike hudby na počúvanie čím väčšiu starostlivosť a práve tak aj hudbe zábavnej. Treba, aby sa o tento úsek hudobnej tvorby

zainteresovali dnes viac ako hocikedy predtým tí najlepší umelci, skladatelia i interpreti a aby nielen novou tvorbou, ale aj vhodným, umelecky vysoko zodpovedným výberom zo starej tvorby sústavne obohacovali repertoár zábavnej hudby, ktorý musí byť aj rôznorodý a mnohostranný a musí vyhovovať záujmom našej mládeže, no pritom si musí súčasne zachovať všetky kritériá umeleckého prejavu. A tu sa vyskytujú úlohy pre všetkých umelcov i organizátorov hudobného života, ale vari najväčšie úlohy sú tu pre rozhlas a televíziu, nakoľko umenie, ktoré sa produkuje touto cestou, dostane sa všade medzi náš ľud, teda aj do takých prostredí, kde umelec osobne nepríde.

S dobudovaním socializmu u nás súvisí ďalej dokončenie socialistickej výstavby na dedine a preto také inštitúcie, ako rozhlas a televízia, musia si uvedomiť aj svoje povinnosti v oblasti hudobnej výchovy voči dedine. Na dedine sa nám doteraz najviac rozvíja ľudová umelecká tvorivosť a preto treba, aby sa našli spoločné styčné body aj s ľudovou umeleckou tvorivosťou pri výchove hudobným umením. Táto cesta ku spoločnému cieľu vedie teda cez hudobné ochotníctvo a výchovu v škole na jednej strane a prostredníctvom rozhlasu, televízie, filmu a umeleckých zájazdov na strane druhej. Dnes už aj na tomto úseku prestáva byť dedina pasívnym činiteľom. Decentralizácia umožnila rozvíjať umelecký život na vidieku podľa jeho potrieb, a nie z hľadiska potrieb mesta, konkrétnejšie povedané z hľadiska potrieb hlavného mesta. Cieľ je, prirodzene, dostať sa na rovnakú úroveň. A keď sú dnes ešte ťažkosti na tomto úseku, že sa dosiaľ táto práca nerozvíja v zmysle kultúrnych potrieb, znamená to, že treba vidieku pomáhať a skladatelia, interpretační umelci a rozhlas musia na umelecké potreby vidieka pamätať. Skúsenosti ukazujú, že náš ľud má vyspelý umelecký vkus, že však treba hľadať formy, akými priviesť ľudí na umelecké podujatia. A toto je jednou z ďalších úloh, ktoré na nás čakajú. Tu už nestačí len vzájomné porozumenie a túžba poznať sa, v tejto práci treba takých umelecko-organizačných pracovníkov, ktorí svoju, často ťažkú prácu majú radi, sú jej oddaní a presvedčení o jej správnosti.

Na XI. sjazde KSČ sa jasne hovorilo o tom, že aktívnu spoločenskú úlohu môžu zohrať iba také umelecké diela, tvorcovia ktorých sú úzko spätí so životom svojho ľudu a ktorí pravdivo a s umeleckou presvedčivosťou zobrazujú jeho revolučný zápas a perspektívy. Toto hlboké poznanie neplatí však len pre skladateľov, ale aj pre výkonných umelcov, pre organizačných pracovníkov a vôbec pre všetkých, ktorí si vzali za úlohu zoznámiť ľud s hudobným umením. Toto si treba uvedomiť každému, kto v našom hudobnom živote pracuje, a to najmä preto, že boj za citove bohatého socialistického človeka predpokladá v umení boj s meštiactvom, ktoré vnieslo do umenia namiesto umeleckého zážitku túžbu za senzáciou a namiesto oddaného vzťahu k umeniu vyhľadávanie zárobkových možností v umení. Nesmieme však zabúdať, že kapitalistický svet jestvuje a že jestvuje aj snaha preniknúť z týchto častí sveta do vedomia ľudí žijúcich v krajinách socializmu. Nie je nič ľahšieho ako použiť za jeden z bojových prostriedkov vplývanie nie hovoreným slovom, ale hudbou. V oblasti hudobnej je možné rozvinúť formy boja dvojakým smerom: jednak tvrdením o slobode tvorby zameriavajúc ju na bezúčelné experimentovanie v hudbe, a tak odťahujúc ju od jej vlastného poslania vyjadrovať emócie; iným prostriedkom boja je majstrovská interpretácia zábavnej hudby, najmä tanečnej, vplývajúcej najviac na mládež, čoho sme svedkami najmä

v oblasti hudby džezovej, v tomto prípade už verne vyjadrujúcej a odzrkadľujúcej cítenie a spôsob života. Zmyslom nášho života nie je vytvoriť človeka exaltovaného a vnútorne rozorvaného, ale harmonického, ušľachtilého a ľudsky dôstojného. Preto úlohou v období dovŕšenia kultúrnej revolúcie je zapojiť sa do tvorby na všetkých úsekoch hudobného života a šíriť všetky žánre nášho socialistického hudobného umenia s prihliadnutím na prostredie, v akom naši pracujúci žijú.

Úloh je tu veľa a sami ich nebudeme môcť zvládnuť. Preto bude jednou z dôležitých úloh, aby pracovníci v hudobnom živote vymieňali si vzájomné skúsenosti zo všetkých ľudovodemokratických krajín, aby si vymieňali nielen hudbu, ale aj notové materiály a zoznamovali sa s nimi, lebo medzi nimi mnohé diela, najmä z oblasti zábavnej hudby, môžu sa stať súčasťou nášho hudobného života.

JOZEF KRESÁNEK

Niekoľko poznámok k mimoškolskej hudobnej výchove

Nemalo by zmyslu hudobníkom v hudobnom časopise dokazovať potrebu všeobecnej hudobnej výchovy. Ale v posledných časoch sa aj inde začalo o nej písať — po XI. sjazde KSČ sa v rámci úloh kultúrnej revolúcie stalo priamo heslom: priblížiť kultúru širokým masám ľudu, — a preto i tu, hoci sa chceme zaoberať niekoľkými praktickými otázkami, začneme v podobnom tóne. Znova upozorňujeme, že socializácia a demokratizácia všetkých výdobytkov ľudskej kultúry musí patriť medzi naše prvoradé úlohy. Záujem o otázky tvorby je v konečnej inštancii závislý na talentoch, na skladateľských individualitách, no pre priblíženie kultúry širokým vrstvám ľudu dáva práve socializmus také podmienky, aké kapitalistické zriadenie, konkrétne povedané závislosť prístupu ku kultúrnym vymoženostiam na mešci peňazí, nikdy nemôže dať. Neprešafárme preto tieto jedinečné možnosti, ktoré nám tu objektívne dáva naše spoločenské zriadenie!

Kultúrnosťou sa líšime od zvierat a umenie je jedinečným ľudským pokladom. Už K. Marx na to poukázal: „Zviera formuje podľa miery a potreby druhu, ku ktorému patrí, zatiaľ čo človek vie produkovať podľa miery každého druhu a vie všade prispôsobiť predmetu inherentnú mieru; človek teda formuje aj podľa zákonov krásy . . .". Pre prax to znamená toľko, že nám nesmie stačiť starostlivosť len o biologické bytie, keď aj na vyššej úrovni, než u zvierat, že neslobodno zabúdať na človeka v celej integrite. Každý člen našej spoločnosti má právo na takýto celý ľudský život, na všetky kultúrne výdobytky, ku ktorým dospelo ľudstvo vo svojom vývoji.

Prístup k praktickým otázkam nie je možný bez vysvetlenia niektorých základných teoretických otázok. Na prvé miesto kladieme potrebu uvedomenia si, že v rámci hudobnej výchovy ide o dialekticky na seba viazané dve výchovy: o výchovu hudobnosti a o umeleckú výchovu. Obidve, hoci tvoria dialektickú jednotu, sú dialekticky navzájom späté, musíme navzájom rozoznávať. Tak evidentná hudobnosť ešte nezaručuje aj umeleckú výšku a naopak; môžu jestvovať ľudia s umeleckým jemnocitom a so znamenitými umeleckými postrehmi, hoci sami nie sú schopní prevádzať hudbu. Vcelku je však umelecká výška viac závislá na hudobnosti, ako naopak, pretože predstavuje vyšší stupeň.

Rozdiel medzi hudobnosťou a umeleckým jemnocitom markantne vystupuje, keď postavíme proti sebe niektorých hudobníkov z povolania oproti niektorým hudobným kritikom. Máme hudobníkov či už výkonných, či skladateľov, ktorí sú remeselníci a nič viac. Výkonní umelci sa starajú o intonačné a technické problémy (prstoklady, frázovanie) a tým končí ich vzťah k hudbe. Skladatelia zas občas špekulujú o harmónii, o systémoch (či dodekafónia alebo iný systém) bez toho, aby si uvedomili, že všetko toto má zmysel len ako adekvátny umelecký výraz čohosi, čo je vyššie. Od hudobného kritika naproti tomu sa nežiada, aby bol dokonalým skladateľom, dokonalým hráčom na všetkých nástrojoch, dokonalým spevákom atď., (často to od neho žiadajú práve tí muzikanti, čo nevidia ďalej od svojho remesla), no musí byť umelecky vysoko vzdelaný, musí poznať množstvo hudobnej literatúry, najrozmanitejšie spôsoby interpretácií. Nestačí mu poznať len hudbu, ale aj iné umenia, filozofické prúdy a pod. Pravda, tým nie je povedané, že by hudobný kritik nemal poznať aj podrobné problémy výkonného umenia, že by mu uškodilo bližšie oboznámenie sa s tajomstvami hudobnej kompozície a pod., hoci by to mohlo byť niekedy aj nebezpečné (príliš subjektívne pohľady a pod.).

V mimoškolskej hudobnovýchovnej praxi bude teda potrebné zaoberať sa aj výchovou hudobnosti — bez ktorej to jednoducho nejde, no ešte viac bude potrebné venovať sa výchove umeleckej, nakoľko laický milovník hudby je z tohto hľadiska bližšie práve spomínanému kritikovi, ako hudobníkovi z povolania. Potrebujeme čím viac takých poslucháčov hudby, ktorým hudba prinesie umelecké zážitky, ktorých povzbudí, zušľachtí, posilní, i keď sami budú v iných povolaniach, nie hudobníckych. Výchove hudobnosti sa musí venovať pozornosť v prvom rade na hudobných školách a vôbec vo vyučovacej praxi hudobnej výchovy na školách literných.

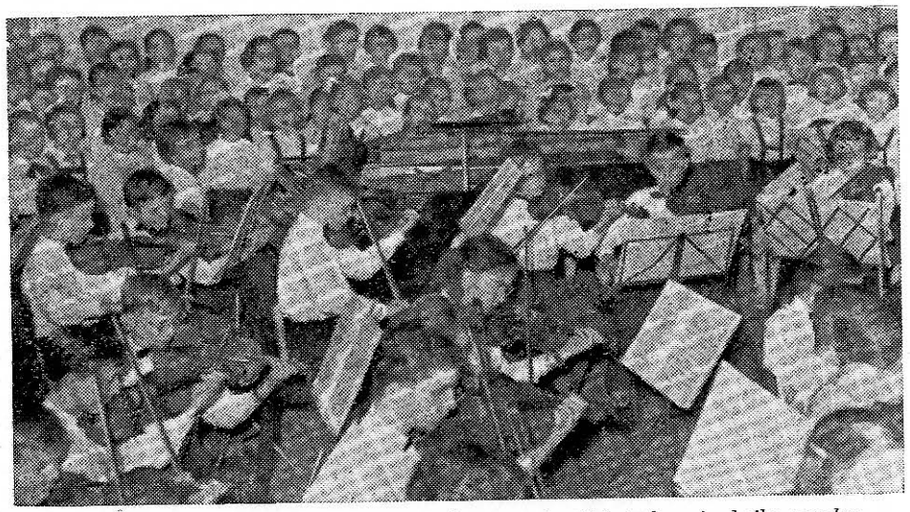
Ako vieme z hudobnopsychologických skúmaní u zvierat a u ľudí, my ľudia sa líšime od zvierat pri počúvaní hudobných prvkov v prvom rade tým, že zatiaľ, čo zvieratá chápu tieto zvuky iba senzualisticky (zmyslove), človek k tomu ešte ako plus aj hudobne myslí. Je zistené, že zvieratá obľubujú niektoré zvuky (predovšetkým zvuky niektorých píšťal) a naopak iné zvuky im vedia spôsobiť bolesť. Ide tu len o posudzovanie zvukov a nie hudby — ak napr. pes nemá rád zvuk huslí, nezáleží na tom, či mu hráme Corelliho, Bacha, Mozarta, či Bartóka, v každom prípade zavýja a snaží sa ujsť z dosahu týchto zvukov. Človek primárne tiež posudzuje hudobné zvuky senzualisticky a triedi si ich podľa toho na zvuky príjemne a nepríjemne znejúce; ba čo viac, príjemne znejúce konzonancie sa mu stali hlavným materiálom, z ktorého si budoval základy polyfónneho i harmonického hudobného myslenia. Lenže človek ide nad toto senzualistické chápanie. Vývoj hudobného myslenia vedie tak ďaleko, že dnes až narúša primárne iba senzualistické chápanie a hodnotenie. V harmónii sa napr. dospelo vývojom ku zložitým súzvukom, ktoré v značnej miere vytlačili a vytláčajú konzonantne znejúce akordy. Tomu, kto je schopný v zmysle vývoja hudobného myslenia chápať logiku týchto disonancií, kto dokáže takto hudobne myslieť, sú tieto nové zvuky zdrojom bohatých emócií. No ten, kto to nestačí chápať v zmysle hudobného myslenia, je odkázaný iba na senzualistické vnímanie. Tento potom nemôže počuť v dnešnej hudbe nič viac, iba samé disonancie. Z celého, čo sme povedali vidno, že zásadne niet rozdielu medzi zvieracím a ľudským chápaním hudobných zvukov. V oboch prípadoch sa stretáme so senzualistickým chápaním, no u človeka pristupuje k tomu ako veľké plus: hudobné myslenie. No nie u každého človeka pristupuje hudobné myslenie, aspoň nie v rovnakej miere.

Vyvinuté hudobné myslenie sa najmarkantnejšie prejavuje v tzv. tematickom chápaní hudby. Tematické chápanie hudby spočíva v tom, že si dokážeme zapamätať základné témy a v priebehu skladby dokážeme sledovať nielen každé ich nové objavenie sa, ale aj všetky obmeny (variácie, transpozície), ktoré skladateľ vložil do skladby; že jednoducho stačíme sledovať celý tematický vývoj hudby. Tematické chápanie je emocionálne ďaleko účinnejšie ako bezprostredné pôsobenie zvukov, ako senzualistické vnímanie. Vieme, že človek s väčším záujmom počúva skladbu, ktorú už trochu pozná, ako neznáme dielo. V známom diele si už pamätá čo len markantnejšie témy a môže teda skladbu sledovať už aj tematicky. Keď sa napr. na koncerte hrá Beethovenova V. symfónia alebo Čajkovského symfónia h mol, je o koncert veľký záujem najmä u tých, ktorí diela počuli. Naším výchovným ideálom musí byť preto umožniť ľuďom a pripraviť ľudí maximálne chápať hudbu tematicky a nielen senzualisticky.

Hlavnou schopnosťou, potrebnou pre tematické chápanie hudby je, ako už vyplýva z predošlého odstavca, hudobná pamäť. Ľudia sa spravidla nerodia na svet s takou zázračnou hudobnou pamäťou akú mal Mozart, a preto vo všeobecnosti treba hudobnú pamäť u ľudí pestovať. Hudobná pamäť sa dá vychovať podobne, ako sa vychovávajú iné druhy pamäti: najprv niekoľkonásobným opakovaním jednoduchých melódií, neskôr stupňovaním i komplikovanosťou hudby i zmenšovaním potrebných opakovaní. Je všeobecne známe, že o hudbu

majú záujem najmä tí, čo buď sami hrajú na nejaký nástroj alebo pochádzajú z rodiny, kde sa hráva. Je to preto, lebo pri cvičení na nástroji treba skladbu pre notorickotechnické zvládnutie často opakovať — nuž a takto sa cvičí aj hudobná pamäť.

V každej inej disciplíne je samozrejmosťou, že poznatky treba vtĺkať do hláv mnohonásobným opakovaním. Veď si len spomeňme ako sme sa učili v prvých triedach národných škôl elementárnym početným úkonom, násobilke a pod. Ako sa museli pilnosťou vyvažovať nedostatky našej pamäti. No v hudobnej výchove ako keby to neplatilo. Myslí sa, že dnes môže rozhlas nahradiť funkciu aj elementárnej hudobnej výchovy. Ako keby sa dala naučiť v druhej triede národnej školy násobilka tak, že by sa deťom z amplión prečítala — a to iba raz! V rozhlase sa zahrá skladba totiž iba raz a opakuje sa len po určitom čase, keď sa už poväčšine na ňu zabudlo, takže vyznieva opäť ako nová. Preto rozhlas — v štruktúre, v akej teraz vysiela hudbu — nie je schopný vykonávať funkciu elementárnej hudobnej výchovy. Dokáže azda vypestovať schopnosť pre chápanie klasickej i romantickej harmónie, nakoľko tieto sa často opakujú v rôznych skladbách, ale pre tematické chápanie a výchovu tohto chápania tu niet predpokladov. To pravda neznamená, že by rozhlas nemohol úspešne vykonávať hudobné vzdelávanie na vyšších stupňoch. Pre najnižšie formy nemožno však rozhlasom nahradiť školu, vyučovanie hudobnej výchovy na školách všeobecnovzdelávacích. Deti samy musia spievať čo najviac pesničiek, a to pod kontrolou učiteľa, ktorý sa presvedčí podľa toho, ako deti spievajú, či pieseň treba ešte opakovať a čo na nej treba opraviť — to amplión nikdy nedokáže, učiteľa nenahradí.



Žiaci Hudobnej školy v Piešťanoch na koncerte k päťdesiatke národného umelca Eugena Suchoňa

Veľa prvoradej požiadavky, ktorou je hudobná pamäť, žiada si tematické chápanie hudby sústredené koncentrovanie sa na tematickú výstavbu. Tematický vývoj treba ustavične sledovať, ináč ho nepochopíme a trpí tým aj emocionálny účinok hudby. Sústredene počúvať hudbu, nerobiť nič iné, nemyslieť na iné, len pozorne počúvať. A tu sme v dnešnom živote postavení do značne nepriaznivých okolností. Hudba z rozhlasu sa počúva najčastejšie v domácnostiach, kde sa pritom rozpráva, zabáva, chodí von z miestnosti a pod. Nuž takto sa nedá hudba koncentrovane sledovať. Rozhlas našťastie v tomto prípade nie je príčinou zla, lebo ak chceme sústredene počúvať, môžeme si k tomu upraviť podmienky a keď nie sú podmienky pre takéto počúvanie, možno rozhlas vypnúť. Oveľa horšie je to s miestnymi rozhlasmi na uliciach, v mnohých obchodoch a najnovšie aj vo vlakoch. Ťažko vysvetliť, prečo hluk, ktorý je už sám osebe na týchto miestach problémom pre lekárov-neurológov, sa ešte zvyšuje hudbou. Ako sa tu koncentrovať na počúvanie hudby, keď je tu dôležité v prvom rade sledovať výstražné signály áut a električiek. Hudba sa takto znižuje na sprievod k veciam jej diametrálne cudzím; v najlepšom prípade sa stáva sprievodcom ku konverzácii, ako napr. v kaviarni. Najhoršie je, že si na podobný spôsob nesústredeného počúvania možno navyknúť: ako si mlynár zvykne na klepot mlyna, že ho síce počuje, ale nevníma, tak si možno zvyknúť počúvať a nevnímať v každých okolnostiach i hudbu. Každý z nás sa už iste prichytil pri počúvaní hudby, ako myslel na všetko iné, len sa nevedel sústrediť na počutú hudbu. Môže to, pravda, mať rôzne príčiny, ale roztrieštená pozornosť, ako zvyk, býva jednou z hlavných. Je dobré, keď sa styk s umením spája s momentom nevšednosti, prípadne slávnostnosti. Keby sa napr. na dedinách ozvala hudba z miestneho rozhlasu iba na 1. mája alebo len v iné slávnostné chvíle, o čo pôsobivejšie by to bolo, ako keď hrá niekde celé dni, hoci sa nik nemôže venovať jej počúvaniu, lebo sa musí sústreďovať na iné práce. Miestne rozhlasy na našom vidieku sú jedným z najvplyvnejších činiteľov namierených proti ľudovej tvorivosti. Potom ale načo je nám samostatná tvorivosť, keď sa tu človek bez pričinenia až presycuje hudbou? A ešte akou hudbou! Žiaľ, v miestnych rozhlasoch na dedinách i v mestách nás celé dni vtieravo prenasleduje ten najhorší brak, tie najhoršie šlágre. Toto je na našu ľudovú tvorivosť najzákernejší útok, a tiež najhrubšie zneužitie nových výdobytkov elektrotechniky.

Akou ohromnou vymoženosťou je rozhlas pre hudbu! Možno v ňom zachytiť vrcholné výkony festivalov celého sveta — a nie oneskorene, ale priamo v momente, keď sa odohrávajú! Možno zachytiť svetové premiéry najnovších diel a možno teda byť svetove orientovaným vo všetkom, čo sa v hudbe deje. Aké je to obrovské plus oproti stavu, aký bol pred zavedením rozhlasových vysielaní! Lenže akým obrovským výdobytkom pre nášho prarodiča bolo vynájdenie ohňa a aký ešte dnes môže byť nebezpečný oheň v rukách dieťaťa! A v menšej miere to platí i o spomínanej vymoženosti, akou je rozhlas. V roku 1938 vyšla v brnenskej Musikologii veľmi zaujímavá štúdia dr. Karla Vetterla „K sociológii hudobného rozhlasu", kde sa možno dozvedieť, že ani v rodinách (v Nemecku), kde už mali rozhlasové prijímače 6 rokov, sa ešte nenaučili počúvať vážnejšie hudobné prejavy, ak sa ich nenaučili počúvať inou cestou. Ak by mal byť rozhlas ešte pritom všetkom šíriteľom hudobného braku, potom sa stáva výstižným i prirovnanie k ohňu v rukách detí.

Tematické chápanie hudby ďaleko prevyšuje len senzualistické, len na príjemnosť, resp. nepríjemnosť zvukov zamerané chápanie. Je tým veľkým plus, ktoré charakterizuje človeka a najmä človeka s vysokým stupňom hudobnosti. Z toho však, čo sme povedali, vidieť, že si tematické chápanie žiada od človeka koncentrovanosť, veľa psychickej energie, vedomé úsilie spojené aj so sebazapieraním. A tu sa iste mnohým vynorí otázka, či pôžitok z tematického chápania vyváži toľké úsilie? V mene celého umenia nemožno na to dať inú, ako kladnú odpoveď — veď prečo by skladatelia práve v tomto zmysle vkladali do komponovania toľko úsilia, ak by to nemalo byť korunované výrazom tých hlbokých emócií, ktoré sledujú zvýrazniť svojím umením. V mene celého umenia a umelcov si možno preto len priať, aby sa čím viac ľudí mohlo pozdvihnúť k nevšedným umeleckým zážitkom z celých diel a v mene socializácie a demokratizácie kultúry treba preto všetkým otvárať v tomto zmysle dvere.

Po týchto niekoľkých poznámkach, venovaných hudobnosti, obraciame sa k niektorým otázkam umeleckej výchovy. Zatiaľ, čo pri hudobnosti išlo o výchovu ľudských psychických schopností, potrebných pre chápanie hudby (schopnosti od zmyslu pre intenzitu, farbu zvuku atď. až po nami tu spomínané otázky pamäti a pozornosti), teda zatiaľ čo tu išlo o faktory takmer až antropologické, zatiaľ umelecká výchova bude počítať viac s faktormi povahy spoločenskej. Na prvom mieste tu stojí otázka konvenčnosti a konvencie vôbec. Štrukturalistická estetika budovala takmer všetko na konvencii a, i keď uznávala tzv. konštitutívne princípy antropologickej povahy, všímala si viac porušovania týchto princípov, než ich platné využitie. Štrukturalistická estetika takto sankcionovala tvorivé snahy začiatku 20. stor., keď bolo ideálom tvorcov práve porušovanie konvencie (nekonvenčnosť). Na jednej strane nám táto črta preceňovania a zároveň boja proti konvenčnosti robí tento estetický smer — špeciálne v hudbe — neprijateľným, no nebolo by správne ani upadať do opačnej krajnosti a nedoceniť význam konvenčnosti práve v týchto otázkach umeleckého vkusu. Jej úloha je pozorovateľná v štýlovo rozmanitej tvárnosti hudby u rôznych národov, v rôznych obdo-

biach, i keď pri formovaní rôznych štýlov hrajú úlohu aj iní činitelia.

Pre umeleckú výchovu má veľký význam uvedomenie si dôležitosti konvencie pre umelecký vkus. Pomôže nám nájsť správnu orientáciu proti takým nesprávnym náhľadom, ako je napr. názor, že rozhlas vychováva vnímanie hudby už aj tým, že reprodukuje veľa hudby, i keď akejkoľvek. Ba vyskytli sa dokonca náhľady, že kvôli progresívnosti vo výchove je dobre začínať koncertami dychovej hudby, potom džezu a pod. a tak sa až postupne prepracovať k chápaniu symfonickej hudby. Iskierka pravdy v tom je, pokiaľ sa v rámci výchovy hudobnosti vychová niečo v chápaní klasicko-romantických harmónií — ako sme to už spomínali; no pri výchove vkusu sa takto nedá postupovať. Uvediem tu zo spomínanej Vetterlovej štúdie odpoveď na dotazník z Dedova na Podkarpatskej Ukrajine, ktorú písal istý úradník. Citujem ju, lebo je napísaná neobyčajne výstižne: „Som spokojný s vysielaním dedinskej dychovej hudby, lebo ťažkej opernej a symfonickej hudbe nerozumiem. Nemám voči nej antipatiu, ale nemal som príležitosť naučiť sa ju počúvať. Hudbu mám však veľmi rád, a preto som nútený počúvať — ak chcem mať z toho pôžitok — takú hudbu, ktorej rozumiem a ktorá mi hovorí priamo z duše... a to je dychová hudba. Ak niekto žije celý život na dedine, resp. v dielni a podobnom zamestnaní, nemá príležitosť hudobne sa vzdelať. Ale to sa mu nemôže vytýkať ako nedostatok vkusu. Je predsa známe, že vkus je treba pestovať, že nie je vrodený..." Vskutku, kto počúva len dychovku, zvykne si na tento zvuk, na formy a žánre hudby, ktoré dychovka zvykne interpretovať, obľúbi si dychovku a tým sa to končí. Podobne ten, kto sa naučí počúvať džezové koncerty, môže sa vyvinúť až vo vášnivého poslucháča džezu, a práve preto ostane potom netečný k symfonickej hudbe.

Niekomu by sa mohlo zdať, že bojujeme proti dychovej a zábavnej hudbe, proti džezu, že chceme nanútiť každému symfonickú, komornú a opernú hudbu. Azda nanútiť nie, ale rozhodne by sme veľmi radi priviedli čo najviac ľudí k chápaniu toho najlepšieho, čo vytvorili generácie tých najvynikajúcejších tvorcov. A priznajme si, že to najlepšie sa nevytvorilo ani v dychovej, ani v džezovej, ale v symfonickej, komornej a opernej hudbe. Tanečnú hudbu nemožno chcieť odstrániť, tak ako nemožno chcieť odstrániť tance. Symfonická, komorná či operná hudba nemôže plniť funkciu tanečnej hudby a preto ju nemôže ani nahradiť.

Iná vec ale nie je práve zdravá — žiaľ, má ju v dnešných časoch na svedomí v prvom rade rozhlas, gramofón, film, miestny rozhlas a pod. — a to je zmena funkcie spomínanej hudby; totiž, že sa tanečná hudba hrá ako hudba na počúvanie a takto vytláča vo veľkej miere symfonickú, komornú a opernú hudbu. V tanci sa mládež oboznámi s tanečnou hudbou, zvykne si na ňu a osvojí si jej charakteristické zvraty. Džezová hudba okrem toho musí zaujať poslucháča s menej rozvinutou hudobnosťou svojou senzualistickou zvukovosťou (sordinované trúbky, plačlivé saxofóny, vibrafóny a pod.), senzualistickým motorickým rytmom, sladkobôľnou až zmyslovo dráždivou sentimentálnosťou. To všetko vedie k tomu, že si ľudia, obzvlášť mládež, obľubujú túto hudbu, žiadajú ju listovne od rozhlasu a kde len môžu zostavovať repertoár, tam ju uprednostňujú. Rozumný rodič nedá deťom na hranie zápalky, i keby sa pre ne pustili do plaču. A podobne je otázne, či v rozhlase treba tak až vulgárne chápať službu verejnosti, že sa treba nechať niesť na vlnách záujmu a vychovávať umelecký vkus jednostranne, zväčša v prospech umeleckého braku; alebo jasnejšie povedané: či máme rozhlas — a ešte viac miestne rozhlasy na vidieku (!) — na to, aby ničili umelecký vkus ľudí?

Výchovný postoj v tomto zmysle má základ mravno-politický: mravný voči umeniu a politický voči spoločnosti. Proti tomuto si nemôže dovoľovať prehrešovať sa ani jednotlivec a tobôž štátom zriadené a udržiavané inštitúcie! Hudobný redaktor rozhlasových programov sa nemôže podobať bielej myške ťahajúcej planéty (ako sa to niekedy s posmechom vraví), ktorému by pri zostavovaní programu boli minutáže jedinými kritériami. Naopak, základným kritériom musí byť umelecká hodnota programovaných diel, (čo, pravda, predpokladá od redaktorov schopnosť umeleckého hodnotenia). Radšej nech sa štyrikrát zahrá dobrá skladba, než by sa vedľa jednej dobrej mali hrať tri slabé — to platí ako pre hudbu zábavnú, tak aj symfonickú, komornú a pod. (totiž aj medzi symfonickou, komornou a opernou hudbou je veľa braku!) Ak sa totiž dobrá skladba zopakuje viac ráz, poslucháči si zapamätajú témy, začnú tematicky chápať a to je to, čo by sme si priali. Vtedy bude rozhlas vychovávať hudobnosť a umelecký vkus. Toto sú, pravda, nepopulárne rady rozhlasovým pracovníkom, lebo zaiste skladatelia pocítia menšie

hodnotenie ich diel ako osobnú urážku. Žiaľ, v živote o všetko dobré treba bojovať. Postupom času i tak odpadnú slabé veci a rozhodne patrí medzi prvoradé úlohy ako hudobného kritika, tak aj rozhlasového pracovníka napomáhať k životu dobrým dielam a odstraňovať z cesty nepodarky.

Poukázali sme na to, ako je chybné vysvetľovať si progresívnosť vo výchove tak, že by sa začalo s dychovou hudbou, prešlo sa na džez a odtiaľ až na symfonickú a komornú hudbu. Tento náhľad je pomýlený ako teoreticky, tak aj prakticky — na toto pekne poukazuje spomínaná Vetterlova štúdia. Ináč povedané, ak chceme vychovať poslucháča symfonickej alebo komornej hudby, je potrebné začať hneď symfonickou a komornou hudbou. Progresivitu treba uplatňovať od začiatku hneď v týchto žánroch.

A teraz ako je to s tou progresívnosťou hudobnej výchovy? Elementárnu hudobnú výchovu, ako sme už ukázali, nemôže obstarávať rozhlas; rozhlas nikdy nenahradí učiteľa a hudobnú výchovu v škole. V začiatkoch hudobnej výchovy je oddávna v pedagogickej praxi zaužívané spievanie ľudových piesní a aj dnes ťažko nájsť lepšiu cestu, — nie preto, že by sme ešte stále videli obrodenským spôsobom v ľudovej piesni prejav „ducha národa" ako pred 150 rokmi, ale preto, že medzi ľudovými piesňami nachádzame umelecké diela súce pre výchovu vkusu v najjednoduchšej forme. Vo forme blízkej detskej duši a aj rozsahom hlasu prístupnej. Zároveň s touto výchovou aktívnej hudobnosti začína sa aj výchova hudobnosti receptívnej a oboznamovanie sa so základmi hudobnej teórie. Posledné dve prechádzajú aj do vyšších stupňov výchovy a aj na mimoškolskú pôdu výchovy poslucháča symfonickej, komornej a opernej hudby a preto im chceme v tomto článku venovať tiež pozornosť. Avšak ako prv, i tu skôr než začneme problémy rozvádzať prakticky, predošleme niekoľko teoretických poznámok.

Pred koncertami a pred jednotlivými číslami koncertov sa vo výchovných koncertoch pravidelne robievajú úvodné slová. Z didaktického hľadiska je to chvályhodný prístup, je to známe vzbudenie záujmu o vec. Nie však vždy sa tu udiera na správnu strunu. V úvodných slovách sa poslucháč má dozvedieť: kto, kedy a za akých okolností písal skladbu (v akej dobe, pod vplyvom akých ideológií, pod vplyvom akých ťažkostí či radostných momentov), aký bol skladateľov zámer (akú funkciu mala hudba). Ďalej treba upozorniť na charakteristické zvláštnosti tektonického charakteru, pravda, záleží na vyspelosti publika. V prípade, že ide o dielo komponované podľa literárnej alebo inej predlohy, treba citovať — i keď len stručne — aj túto predlohu, nakoľko sa v skladbe pravdepodobne objavujú (v hudobnej dikcii) zvláštnosti zamerané k zvýrazneniu, prípadne až k zvukomaľbe tam sa nachádzajúcich daností. No neslobodno stupňovať toto až do „pseudoobsahizmu", v ktorom by sa úvodné slová k skladbám vyčerpávali ex post vykonštruovanými programami. V žiadnom prípade sa literárny program — a obzvlášť nie vymyslený — nesmie podávať tak, aby vznikal dojem, že je to obsah hudobného diela... Ten, kto by to takto urobil, vulgarizoval by marxisticko-leninskú teóriu odrazu, lebo by nerozoznával obsah od látky (sujetu) — mimohudobný sujet by stotožňoval s obsahom hudby a tento by nedialekticky spájal s hudobnou látkou. Takéto, teoreticky zlé „pseudoobsahové" výklady majú tým neblahejšie praktické dôsledky a až opačný účinok než správne zostavené úvodné slová. Ony nielenže nevzbudia záujem o samotnú hudbu, ale odpútavajú pozornosť od nej a zameriavajú ju na všelijaké vymysleniny. Pri počúvaní Smetanovej Vltavy, kde sa podobné výklady najčastejšie uplatňujú, pozornosť poslucháčov sa zameriava napr. na tie všelijaké rusalky, svit mesiaca, lesnú honbu a pod., takže na samotnú hudbu už ani čas nezostane. Ak sa takto nahovorí poslucháčovi, že obsah skladieb je vždy mimo hudby v podobných pohádkach, aká to bude estetika? Všade, kde sa s nimi nestretne — a to je takmer vo všetkých symfóniách, kvartetách, kvintetách, sonátach a pod. — všade bude presvedčený, že ide o bezobsažné diela.

Na počúvanie symfonickej, komornej a opernej hudby sa treba — ako sme už ukázali — sústrediť a počúvanie týchto žánrov si žiada veľké psychické vypätie. Dôsledky tohto obmedzujú hudobno-výchovnú činnosť a rozhlasu vytŕhajú z rúk nielen elementárnu výchovu, ale z veľkej časti aj výchovu na strednom stupni. Už sme spomínali, ako ťažko sa možno sústrediť na pozorné počúvanie rozhlasu v domácnostiach a aj inde vo verejných miestnostiach (v kultúrnych strediskách, klubovniach a pod.). Stačí v tomto zmysle pozrieť do dejín. V šľachtických operách baroka sa sústavne nesedelo na predstaveniach, pozorne sa nepočúvalo, poslucháči sa zabávali, odchádzali, prichádzali. Nuž a to sa jasne zračí na celkovej stavbe a úrovni operných predstavení, ktoré mali skôr charakter kabaretu a stáli v nich

v popredí až skoro cirkusové výkony spevákov, kastrátov, neobyčajné výpravné efekty a pod. Bachove chrámove skladby tých čias naproti tomu si mohli dovoliť náročnejšiu tvárnosť, lebo ľudia v kostole museli ticho a pozorne počúvať. V našich kaviarňach sa počúva len na pol ucha, hudba je tam sprievodom konverzácie, nuž nemôže ináč vyzerať než aká je; ak by kládla na poslucháčov väčšie nároky, pôsobila by rušivo. A podobne je to s rozhlasom. Nedivme sa tomu, že je tam toľko zábavnej hudby. Ak by sa veci vyvíjali živelne, rozhlas by jej zniesol ešte viac. Iba potrebné výchovné poslanie rozhlasu, na ktoré sme už poukázali, musí vedieť túto živelnosť spútať a dať vysielaniu hudby — pokiaľ možno — inú tvárnosť. Pravda, pokiaľ možno. Rozhlas však nikdy nenahradí koncertnú sieň, nikdy nepripúta poslucháča k jednej stoličke od začiatku do konca a nikdy nedodá taký nerušený, ba masovou sugesciou priamo až umocnený záujem o hranú hudbu ako koncertná sieň. V koncertnej sieni pristupujú k sluchovým zmyslovým vnemom zrakové; človek počuje určitý hudobný nástroj a zároveň ho vidí. Vzniká tak ucelenejší vnem a tak aj hlbšie vniknutie na koreň veci ako jedným zmyslom.

Veľké psychické vypätie, ktoré sa žiada pri počúvaní nami sledovaných žánrov, vedie k tomu, že poslucháč nemôže počúvať unavený, najmä nie po namáhavej psychickej práci. Priznám sa, že i keď sám som hudobníkom, často uvažujem, keď som ustatý, či mám ešte ísť večer na koncert; často, keď v takom stave predsa len idem, nemám zážitok, aký by som mal mať. Dobre si preto treba uvážiť, kedy usporiadať koncerty, obzvlášť výchovné koncerty. Koncerty vo večerných hodinách nie sú dobré, najmä nie pre mládež. Najlepšie sa zaiste hodia nedeľné matiné, nuž ale ak by to nešlo z technických príčin, tak treba i vo všedné dni nájsť príhodnejší čas — len nie vtedy, keď je každý unavený. S veľkou nádejou sledujeme ďalšie skracovanie pracovného času, ktoré prinesie rozvoj socializmu. Až sa uskutoční tento zásah do nášho spôsobu života, veríme, že umenie tým získa najviac.

Záverom možno zhrnúť naše úvahy o umeleckej výchove takto:

1. Elementárnu hudobnú výchovu musí uskutočňovať škola (všeobecnovzdelávacia, v lepších prípadoch aj hudobná).

2. Od začiatku treba začať vychovávať v žánroch symfonickej, komornej a opernej tvorby.

3. Výchovné koncerty treba vyzbrojiť dobre zostavenými úvodnými a sprievodnými textami.

4. Koncerty treba robiť v koncertných sieňach, alebo k tomu vyhradených miestnostiach.

5. Treba ich usporiadať v čase, keď poslucháči ešte nie sú unavení.

Všetkým týmto podmienkam vyhovuje jedinečné podujatie, ktoré začali rozvíjať v Prahe pod názvom Hudobná mládež. Upozorňujem v tomto zmysle na znamenitý článoček Ilju Hurníka, uverejnený v dvojčísle júl-august II. ročníka Slovenskej hudby, str. 327 a n. Všetko to, čo sa tu pokúšame zdôvodniť teoreticky, je tam uvedené ako živá prax, ktorá sa jedinečne osvedčila. Výsledok bol, ako udáva Hurník, 2000 mladých abonentov štyroch komorných cyklov. Ide teraz o to, ako to urobiť u nás; a to ani nie tak v Bratislave, ale na slovenskom vidieku, kde je žalostný stav.

Organizačnú časť tohto problému majú u nás zvládnuť krajské agentúry pre koncerty. Nepoznám celkom problematiku v praxi, neviem, čo sa robí a čo by sa v budúcnosti chcelo robiť, no domnievam sa, že by sa tu, podobne ako pri organizovaní Hudobnej mládeže, malo využiť organizovanie idúce zdola a nielen úradná cesta agentúry zhora. Patrím ku generácii, ktorá zažila ešte staré ochotnícke spolkárenie a je známe, že spolky vedeli v minulosti veľa vykonať. Myslím, že aj teraz by bolo dobre, keby krajské agentúry pre koncerty organizovali podobné hnutie (či by sa nazývalo tiež Hudobná mládež, či ináč, na tom nezáleží), ktoré by aspoň v okresných sídlach malo členov a títo členovia by mali ako hlavnú úlohu získať ďalších. Pre naše podujatia treba získavať priaznivcov a priateľov, a to sa vždy skôr dá prevádzať priateľskou cestou („po známosti"), ako úradnou cestou. Netreba sa toho báť, nájdu sa ľudia, ktorí radi ochotníčia, najmä keď vidia, že ochotníčia pre šľachetný cieľ. Lebo ak sa len vyvesia plagáty na koncert, ľudia si ich aj prečítajú, ale ak nemajú už predtým iným spôsobom k hudbe vypestovaný vzťah, zdá sa im, že sa ich to netýka. Tých treba na niekoľko koncertov priamo pritiahnuť.

Výchovné koncerty nemožno ponechať náhode, naopak, je potrebné v nich dômyselne uplatniť výchovné metódy a moment progresivity na prvom mieste. Nie je rozumné začínať súčasnými dielami, lebo sa nám môže stať, že poslucháčov skôr odradíme ako získame. Zo začiatku treba hrať hlavne barokovú, klasickú a romantickú hudbu, len

neskôr postupne do programov je potrebné „prepašovávať" aj novšie skladby. Z hľadiska finančných nákladov by mohli byť najvýhodnejšie koncerty z gramofónových platní. No reprodukcia nikdy nenahradí živý zvuk a tiež odpadajú vizuálne dojmy, preto odsuňme gramofónové koncerty až do ďalších fáz hudobnej výchovy; zato však z gramofónových koncertov urobme predstupeň rozhlasových koncertov. Na získavanie ľudí je potrebné využiť pokiaľ možno živú hudbu. Nepoznám situáciu a možnosti, ale prihováral by som sa za vytvorenie putovného komorného orchestra, niečoho podobného, ako je Dedinské divadlo. Až na dvadsiatich miestach by sa dal usporiadať mesačne jeden koncert; bola by to síce pre jeden súbor práca až na roztrhanie, keď sa počíta s cestovaním, študovaním nového repertoáru atď., ale oplatila by sa.

Ľuďom, ktorí majú záujem o hudobnovýchovné problémy a tým, ktorých povolanie núti sústavne uvažovať o všeobecnej hudobnej výchove, tento článok priniesol azda len málo nového. No treba si uvedomovať znova a znova i veci samozrejmé a každodenné. Týmto článkom sa obraciame najmä na široké vrstvy v snahe zainteresovať do problematiky čo najviac ľudí. Je už na čase rozhýbať stojaté vody!

JÁN ALBRECHT

K estetike dodekafónie a elektronickej hudby

Článok Ladislava Mokrého v novembrovom čísle Slovenskej hudby (1958) ukázal, ako sa stavajú niektorí súčasní skladatelia Západu k problémom hudobnej tvorby. Nebolo by od veci vrátiť sa občas k niektorým zásadným otázkam estetiky, aby sme mohli zaujať kritický postoj k najnovším javom na západnom hudobnom fronte. Citovaný článok prináša skladby v prehľadnom triedení podľa kompozičných princípov, ktoré nám dáva možnosť zaujať stanovisko k otázke zákonitosti.

Príčinu k polemike dáva sporný estetický efekt mnohých skladieb „dvanásťtóncov" a zástancov elektronickej hudby.

Ako vieme, je veľký rozdiel v tom, či rozumieme dielu, ktoré odmietame, alebo či mu nerozumieme. To je však veľmi zlá pôda pre výmenu názorov, lebo každý, kto niektorému dielu nerozumie, myslí si, že ho chápe, ale napriek tomu ho zamieta. Jediná možná argumentácia vyrastá zo správneho chápania umeleckého diela. Kde však tieto premisy nie sú splnené, tam ich nemôže nahradiť alebo vytvoriť estetický rozbor, ani diskusia. Niet takého dokazovania, ktoré by mohol jeden z polemizujúcich uzavrieť presvedčivým euklidovským „quod erat demonstrandum". Estetika môže vychovávať a usmerňovať, priamu metódu dôkazov nemá však poruke. V tomto článku usilujeme sa pohybovať na exaktnej pôde.

Vychádzajúc zo skúseností konštatujeme, že sa priepasť medzi producentami a konzumentami určitého druhu súčasného umenia zväčšuje. Vieme, že sa konzervatívne obecenstvo v histórii často blamovalo; pre ilustráciu stačí uviesť meno Wagnera. Ukázalo sa, že skeptici nemali pravdu ani v tomto prípade, ani v mnohých iných. Možno azda z toho vyvodzovať obecné pravidlo, že nejdôverčivý konzument nikdy nemôže mať pravdu so svojím váhavým postojom? Myslíme, že zovšeobecnenie takých javov musí vždy viesť k absurdnosti, lebo novota nezahŕňa v sebe automaticky aj hodnotu. Aj keď sa občas črtá nový prejav ako niečo neprijateľné, za určitý čas si predsa vybojuje svoje

miesto. Mnohé diela nášho storočia sú toho dokladom. Popri nich však existuje rad takých skladieb, ktorým sa nepodarilo nastúpiť triumfálnu cestu popularity. Keď bližšie skúmame, kde leží hraničná čiara, ktorá označuje akýsi „prah zrozumiteľnosti", dochádzame k uzáveru, že táto demarkačná čiara kliesni vývoj od počiatku dodekafónie až po Stockhausena, Bouleza a Nona. Skladobné princípy dodekafonistov, ako aj posledne menovaných majú niečo spoločného v chápaní zákonitosti. Preto sa chceme v tomto článku trocha zastaviť pri tejto otázke, ako sme ju v úvode už čiastočne naznačili.

Umelecké dielo je vyšší organický celok. Preto nie je a nemôže byť plodom okamihu. Z toho však vyplýva, že skladobný proces — i napriek tomu, že výsledok pôsobí väčšinou veľmi spontánne a jednoliate — nie je záležitosťou plodného „momentu". K tomu, aby hlavný myšlienkový materiál vyznel pôsobivo, je potrebné, aby celá tektonika diela bola dôsledne premyslená. Dielo podľa tohto predpokladá nespočetne veľa rozumových zásahov. Možno teda hovoriť, že premyslenosť kompozičného plánu, zladenie detailov atď. je špekuláciou, keď zvyšuje podstatne účinnosť skladby? Kde je teda kritérium, podľa ktorého môžeme rozhodnúť, či ide v skladbe o špekuláciu alebo nie? Pozrime sa napríklad na partitúry skladieb klasikov! Skoro na každom takte možno dokázať, že tu neprehovorilo len „srdce", ale aj „rozum"! Je to chyba?

Dodekafonistom často vyčítame, že ich hudba je matematikou. Čudujeme sa, že matematikovia neprotestovali proti tomu, že zneužívame ich vedu k diskriminácii hudobných nepodarkov! Matematika má ďaleko ušľachtilejšie ciele, než pomáhať majjednoduchšími ordinálnymi numerickými postupmi skladateľom pri ich úmornej práci. Nuž je v tom niečo pravdivého, avšak v inej rovine. Takto formulované výčitky majú svoju opodstatnenosť v tom, že sa v takých prípadoch prenášajú zákonitosti z jednej disciplíny do druhej bez toho, že by sa rešpektovala špecifičnosť jednotlivých odborov.

Možno namietať, že v hudbe existujú veľmi prísne formy, ktorých stavebný princíp je veľmi náročný, ako napr. kánon, fúga, passacaglia atď. Vnucuje sa nám otázka, či sú skladby koncipované v tých formách špekuláciou. Dokonca nemusíme hľadať tento racionálny prvok v príkladoch extrémnych. Napríklad Beethovenove sonáty nie sú stavané menej prísne. Skoro každý formový útvar, ktorým Beethoven v určitej skladbe narába, má svoj prísny súvis s celkom skladby. Materiál, ktorý je v danom diele nový a neodvoditeľný zo susedných útvarov, je len veľmi šetrne zastúpený. Ostatné úseky skladby sú v určitom zmysle len obmenou iných, v skladbe už vyslovených myšlienok. Nie je teda taký kompozičný princíp pomýlený, keďže necháva umeniu „inveniendi" taký obmedzený priestor? Nemožno snáď skladobné zásady dodekafonistov priamo odvodzovať zo skladobných princípov klasikov? Prečo sme teda proti rigoróznosti „dvanásťtónovcov", keď schvaľujeme prácu klasikov? Kde je hraničná čiara, ktorá oddeľuje správne zásady od nesprávnych?

Napriek tomu, že sa nám vidí nastolený rozpor ťažko rozriešiteľný, predsa možno ľahšie odpovedať, ako by sa očakávalo. Zodpovedáme nastolením novej otázky: akú funkciu spĺňala prísna skladobná „logika" klasikov, ktorá sa prejavovala práve v nastolení prísnych zákonitostí? Skladobné zásady klasikov nie sú vnášaním ľubovoľne vymyslených pravidiel do hudby, ale opierajú sa o reálnu danosť objektívnej a psychickej logiky. Skrátka, sú psychologicky pravdivé. Klasikovia presne cítili, že k tomu, aby vedeli stavať rozsiahle

súvislé plochy, nemôžu stále exponovať nové myšlienky, ktoré ani tvarove a ani ináč nesúvisia s ostatným celkom. Prikláňali sa preto k variačnému princípu v najširšom slova zmysle. Jednotlivé úseky tým nadobudli nielen lokálny význam, ale súc variantami, dostávali súvis so susednými útvarmi. Táto dvojitá funkčnosť — „lokálna" a „tektonická" — umožnila tesnejší stavebný súvis diela tým, že určité prvky prinášali nový obsah len modifikáciou daných prvkov.

Možno to tvrdiť o takom princípe, ktorý zabezpečuje organizáciu skladby odhaliteľnú len rozborom? Je možné oddeľovať logičnosť v umení od psychična, keď má byť umenie subjektívnym odrazom? Subjektívny odraz je viazaný na odrážajúci subjekt. Mohlo by sa namietať ešte toto: rozbor skladobnej práce odhaľuje tiež subjekt, ktorému je dielo adresované. Je to síce pravda, ale rozbor a apercepcia diela sú v takom prípade od seba úplne oddelenými procesmi. Umenie, ktoré odráža, je svetom uzavretým a zakľúčeným (aj keď nie izolovaným). Prijímané umelecké dielo si vyžaduje, aby všetko, čo prináša, bolo prijateľné súčasne v jednoliatom súvise, aby všetko bolo exponované a vysvetlené dielom samotným. V opačnom prípade by strácalo dielo svoju integritu. Lež vnášať do uceleného sveta umeleckého diela princípy, zákony a dogmy, ktoré nie sú ani opodstatnené vlastným materiálom ani skutočnosťou, ktorú odrážajú, ani psychičnom, ktorá odráža alebo apercepuje, znamená zaťažovať umenie bremenami, dusiacimi svojou váhou samotný umelecký prejav. Tu je práve spomínaná hraničná čiara medzi tvorivou racionálnou zložkou umeleckej produkcie a medzi špekuláciou: racionálny moment v umení možno teda definovať ako rozumovú činnosť, ktorá pomáha stupňovať účinnosť diela. Špekulácia je taká rozumová činnosť, ktorá vnáša do umenia heterogénne stavebné princípy a ktorá sa usiluje rozširovať účinok materiálu a rozsah prostriedkov bez prihliadnutia na obsahovú, námetovú a psychickú opodstatnenosť.

So špekuláciou v umení úzko súvisí aj otázka námetu. K tomu, aby sme našli spojujúci článok medzi špekuláciou a jej vplyvom na námetovú stránku umenia, pýtame sa ešte na cieľ špekulácie v súčasnom umení. Nemôžeme pochybovať o tom, že špekulácia sleduje cieľ zaručiť umeniu väčší úspech — i keď pochybujeme o možnosti takýmto spôsobom stupňovať jej účinnosť. To nad každú pochybnosť dokazuje aj prax. Špekulácia slúžila skoro výhradne tomu, aby umenie mohlo viac ako doteraz frapovať obecenstvo nezvyklými postupmi, zvukovými účinkami. Hľadali sa nové spoje, nové súzvuky a nové postupy vyhýbaním sa tradovaným a zažitým. Špekulácia v súčasnej dobe abstrahuje vývojový proces, ktorý najčastejšie viedol od jednoduchších útvarov k zložitejším, (čo platí v podstate od raného klasicizmu až do dnešného dňa). Najčastejšie sa zabúdalo pritom na to — pridržiavajúc sa zásad, vyslovených E. Šimúnkom v jeho článku O modernosti (Slovenská hudba č. 10/1958) — že novota a pravdivosť stoja v dialektickom vzťahu. Iba tú novosť možno považovať skutočne za takú, ktorá je pravdivá, ináč stráca aj novota svoj zmysel. Často sa argumentuje, že súčasná hudobná predstavivosť nevyspela ešte k prijímaniu niektorých priekopníckych zvratov a zvukov. Keď sa ale vývojový moment takto abstrahuje, nie je povedané, že bol vývojový postup správne vytušený, lebo nie každý nový útvar je schopný rozširovať hudobnú predstavivosť. Príčina je veľmi zrejmá už preto, lebo každý vývoj nutne vy-

žaduje nadväzovanie na minulosť. Modifikácia zažitých postupov rozširuje hudobné myslenie len vtedy, ak táto umocňuje hudbu k novému pravdivému výroku, ktorý je pochopiteľný len na základe pevného tradovaného kmeňa, zakotveného v našom vedomí. To však platí aj na hudobnú predstavivosť samotných autorov! Dospeli sme tým k ďalšej otázke, k problému námetového prvku v umení a špeciálne v hudbe: čo sa deje pri ľubovoľnom rozširovaní hudobnej matérie? Je každé nové zoskupenie materiálu schopné umeleckého výroku? Mohli by sme takto uvažovať: každý tón, každá melódia, každý akord, každý rytmus pôsobí na nás určitým účinkom. Pokusme sa o to zostaviť sled ľubovoľných tónov a akordov v hocijakej rytmickej postupnosti! Je to hudba alebo nie? Pravdepodobne to nebude hudba i keď sa hudbe podobá. Iný príklad: zhrávajme magnetofónový pás obrátene. Je to hudba? Nemožno popierať, že zvuky v rytmickom pohybe nebudú nám úplne ľahostajné; určitý účinok iste vyvolajú. Prečo ale nemôžeme nazvať tento účinok umeleckým a hudobným? Nemôžeme vynechať z nášho zreteľa, že hudba, i keď stavia na senzuálnych zvukových účinkoch sa nimi nevyčerpáva. Hudba je súčasne aj rečou, ktorá má svoje zákonitosti. Pri počúvaní nejakej témy nemôžeme povedať, že to, čo nám táto melódia hovorí, je púhym zmyslovým účinkom jej tónov. Priebeh témy akoby zobrazoval naše pohyby, náš hlasový prejav, „vonkajšie gesto našich vnútorných pohnútok", skrátka niečo, čo prerastá rámec čisto zmyslového účinku tónov. Práve to, čo hudba vyvoláva a čo rozhodne prerastá zmyslový dosah materiálu, nazývame — aspoň na tomto mieste — námetovou zložkou hudby. Námetový prvok, i keď nie je totožný so senzuálnym materiálovým účinkom, je predsa viazaný na hudobný materiál, ktorý je jeho nositeľom. O tomto sa tu nemôžeme viac rozširovať. Nech nám postačí zmienka, že námetový prvok sa vypestuje dlhotrvajúcim vývojom. Jeho viazanosť na tradíciu, na vývin determinuje zákonitosti ďalšieho vývojového pohybu, ktorý vylučuje ľubovôľu. Bez tejto zložky hudba nemôže byť hudbou, nemôže byť sociálne platným prejavom. Preto každá hudba, ktorá popiera nutnosť vývojovej kontinuity, rozbíja práve námetový prvok. Taká hudba sa redukuje na plochu elementárneho senzuálneho účinku. Hudba týmto spôsobom ochudobnená o najzávažnejší vyjadrovací prostriedok nie je schopná hlbšie zasahovať do ľudského psychického života. Frapantné a nezvyklé zmyslové útoky — i keď možno zarážajú človeka, — predsa nezapôsobia hudobnými efektami, ktoré by vedeli zapustiť hlbšie, trvanlivejšie korene do ľudského psychična, lebo nie sú jazykom vytríbeným vývojom, ktorý vie zasahovať do hlbšej podstaty ľudskej bytosti. Senzuálne účinky zostávajú pri svojej veľkej útočnosti len povrchovými, mimoumeleckými, psychologickými šokmi. Hudba, ktorá otrocky sleduje povely mimoumeleckej dogmy, musí zdecimovať námetový výrok, lebo taký „zákon" predpisuje postupy, ktoré nevyplývajú z nutnosti hudobnej predstavivosti, ale z mimoumeleckej zákonitosti. Jej mechanické transplantovanie do hudby neodráža umeleckú nutnosť a zákonitosť, ale naopak, plodí dezorganizáciu a ľubovôľu.

Týmto kľúčom môžeme azda generálne zaujať stanovisko k tým prúdom súčasnej hudobnej tvorby, ktoré sa datujú od vzniku dodekafónie po Stockhausena, líšia sa navzájom len individuálnym spôsobom riešenia. Podstata je všade tá istá: degradácia hudby na čiste senzuálnu sféru.

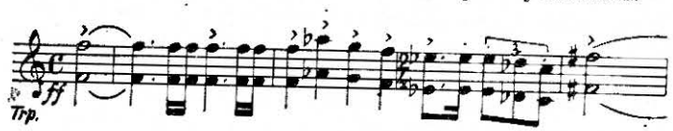
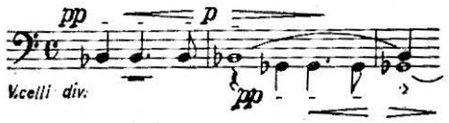
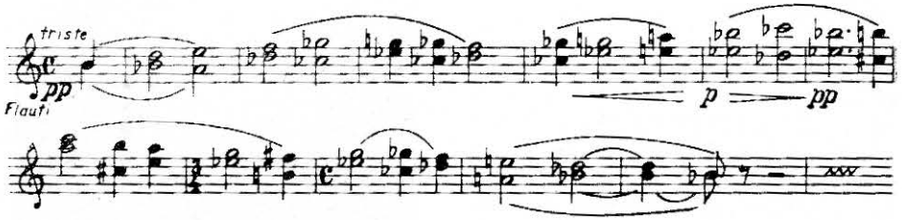
JOZEF ŠAMKO

Dramatická fantázia Jána Cikkera

Ján Cikker

Po dvoch hudobnodramatických dielach Jána Cikkera, t. j. Juro Jánošík (1953) a Beg Bajazid (1956), ktoré znamenajú veľký prínos v súčasnej československej hudobnej tvorbe, skladateľ nástojčivo hľadal libreto pre svoju ďalšiu operu. Kým sa ale definitívne rozhodol pre spracovanie námetu podľa Dickensovej Vianočnej piesne (libreto napísal skladateľ v spolupráci s básnikom Jánom Smrekom) vo svojej tretej opere Tiene, akoby jedným dychom napísal 15 rozkošných klavírnych skladieb — akvarelov pod názvom Čo mi deti rozprávali (vyšli tlačou v SVKL, Bratislava, 1958). No už predtým — v období spomenutého hľadania vhodného operného libreta — ako rodený symfonik zvolil si opäť kompozičný spôsob práce, v ktorom by nebol natoľko podriadený tradičnému vokálnemu charakteru dramatického diela. Bolo preňho priam nevyhnuteľné vybiť svoju fantáziu a obrazotvornosť v skladbe symfonického charakteru písaného pre veľký orchester.

Pri tvorbe Dramatickej fantázie (1957) mal skladateľ zaiste na mysli maximálne rozvinutie hudobných myšlienok vo veľmi zhustenej forme. Vo svojom zámere vytvoriť vrcholne dramatické dielo, plné napätých hudobných pásem, skladateľ volil práve formu fantázie, ktorej najlepšie zodpovedá najmä zvuková stránka skladby, vyrastajúca z dramaticky funkčne veľmi výstižne zvoleného tematického materiálu.

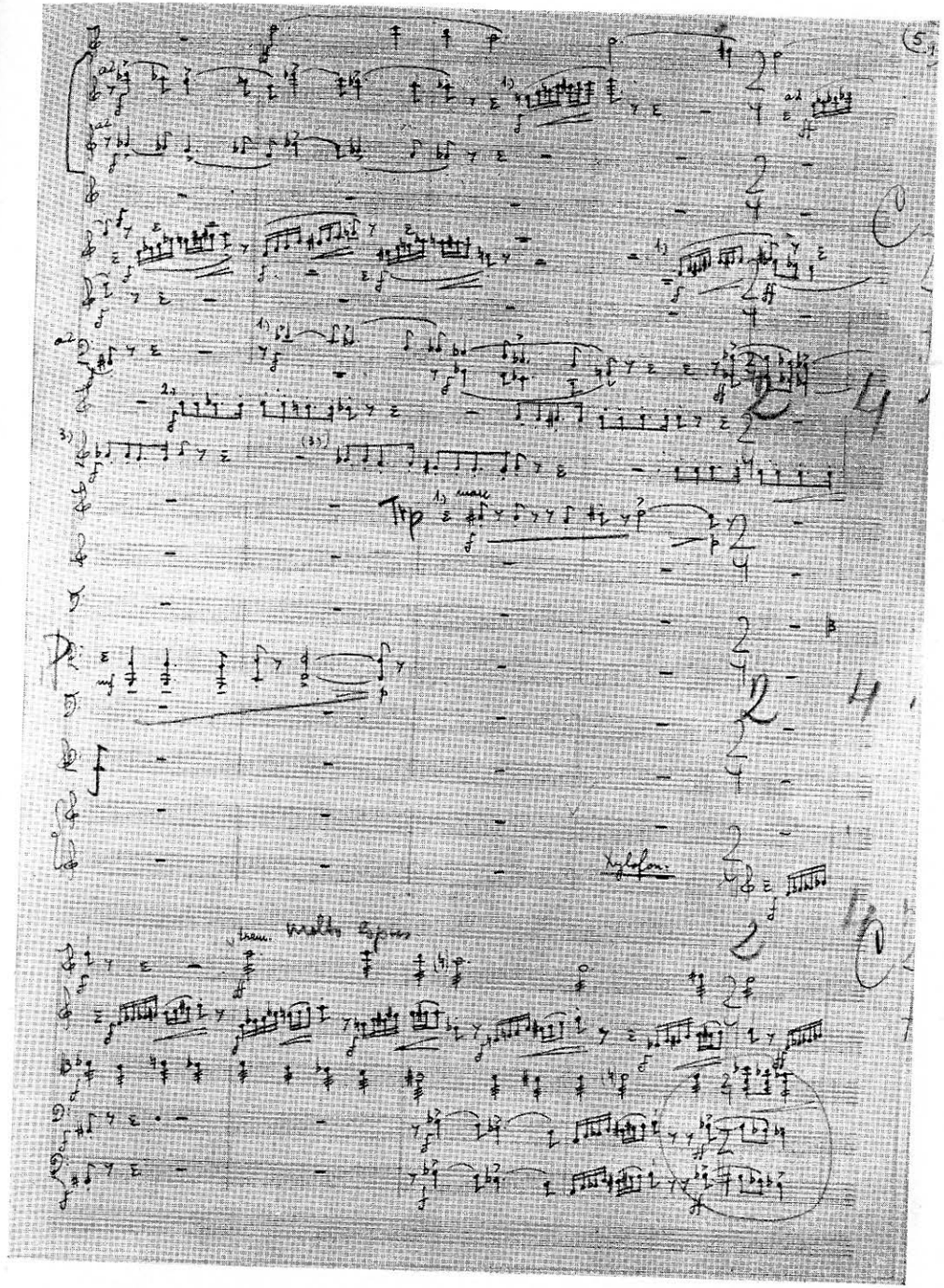
Dôležitým prvkom v stavbe tém je útočný bodkovaný rytmus, ktorý sa exponuje už v úvode, pravda, s iným charakterovým významom.

Úvodné takty (Molto moderato, con tristezza) uvádzajú čelá, kontrabasy, basový klarinet a harfa (neskôr sa pripojí hlboký tympán) a vytvárajú pochmúrnu až stiesnenú atmosféru. Nad vydržaným ostinátom delených kon-

trabasov skupina drevených dychových nástrojov (flauty, klarinety, angl. roh), ďalej tympánu a harfy, prináša jednoliatu dvojhlasovú tému, ktorá svojou jednoduchou sadzbou — vo dvoch oktávach zdvojená — túto pochmúrnu a napätú náladu ešte stupňuje:

(Hrajú čelá, sord. trombóny, klarinety a flauty.)

Pozoruhodný je tu sled intervalov. Náladu tohto úseku ešte viac stupňuje častý výskyt prázdnych kvínt a kvart a zaujímavé je rozvedenie septimy cis-h na a-c (z piateho na šiesty takt). V kontrabasoch znie držané Ges a proti spomínanej melodickej línii ostinátne zaznieva motív úvodu (príkl. č. 1), v zaujímavej kombinácii tympánu a harfy.

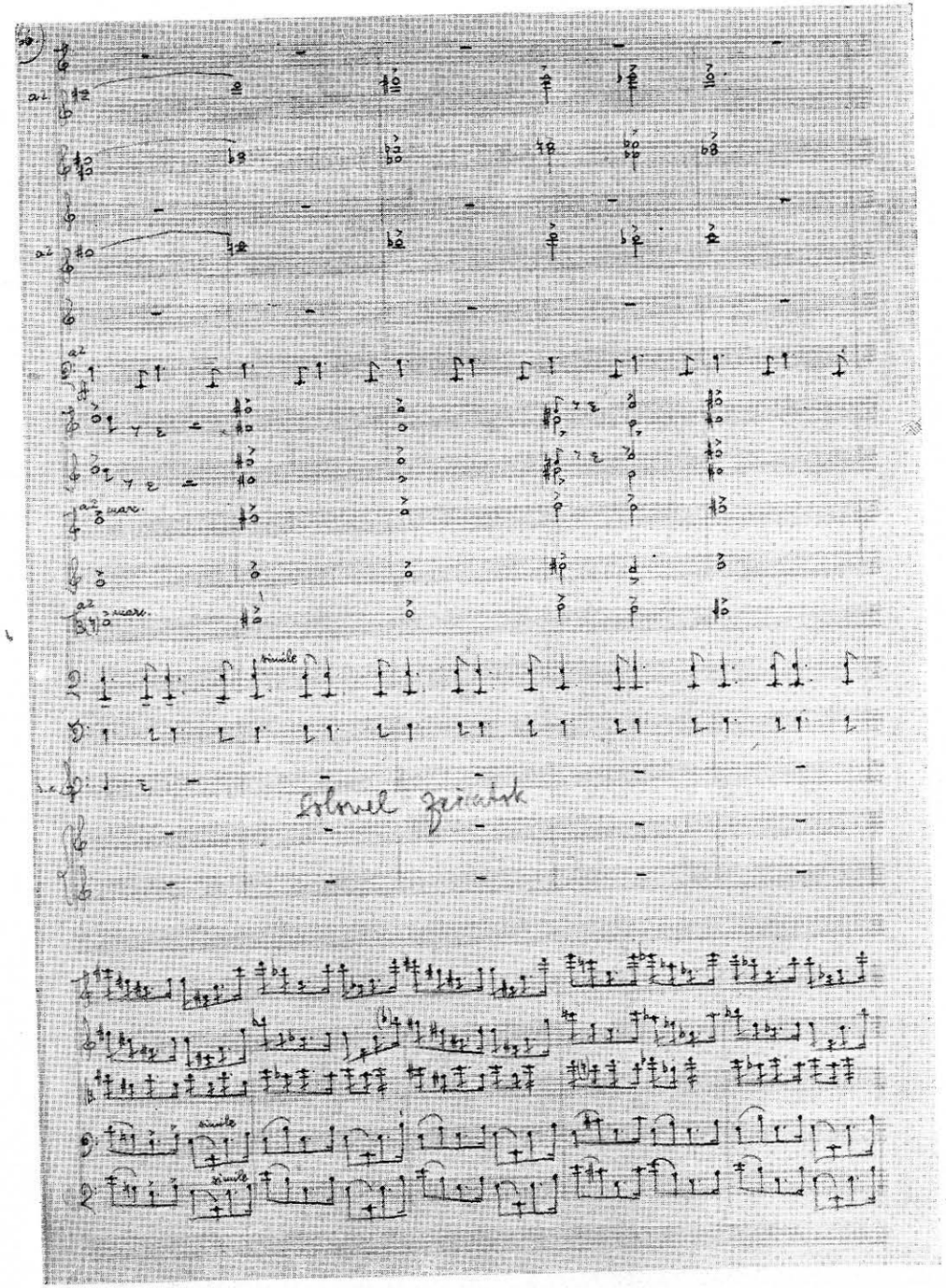
Druhý diel (Agitato, molto inquieto) je tempove rýchla, búrlivá, dramaticky až do extrému vybičovaná časť, ktorá sa len ku koncu vo svojom údernom a dopredu sa rútiacom toku utišuje tklivým vzlykom v drevách (str. part. 25—28). To je už vlastne príprava ďalšieho úseku (Moderato), ovládaného širokou kontrastujúcou myšlienkou. No víťazstvo tejto pokojnej a ľudskej myšlienky nie je však ešte definitívne a orchestrálny prúd sa opäť rozvíri a speje k ďalším a ďalším dramatickým výbuchom.

Nástup tretieho dielu (Agitato, molto inquieto) je veľmi markantný a tak ako prvý diel, začína bezprípravným, mocným orchestrálnym zdvihom a prechodí v ďalší príval vysoko dramatickej hudby, v ktorom sa objavuje motivický materiál časti predchádzajúcej. Podobne ako prvý, tak aj tretí diel prechádza do kľudnej kódy (str. 73) utvorenej zo spevnej, tklivej vedľajšej myšlienky.

Plné vyznenie — ako sme už uviedli — dostáva Fantázia v úsekoch Agitata I. a II. Veľkú úlohu hrá tu jednak rytmus témy a jednak rytmus sprievodnej figúry, objavujúci sa väčšinou v hlavných hlasoch aj synkopicky. V úsekoch Agitata pri zvukovej realizácii tém i sprievodných motívov (figúr) sú plechové nástroje, ktoré najlepšie tlmočia útočný a ostrý charakter témy (motívu). Je to ďalej klavír, ktorý sa používa v diele vo dvojakej funkcii. V úsekoch Agitata podporuje a zvýrazňuje priebojnosť zvuku, obyčajne v kombinácii s hlbokými sláčikmi (part. str. 7, 12—13, 17, 18), ktorým dodáva konkrétnejší zvuk. Druhá funkcia klavíra je celkom opačná. Spolu s harfou a celestou vo výrazove jemnom diele (Molto moderato) vytvára čarokrásne farbisté pozadie

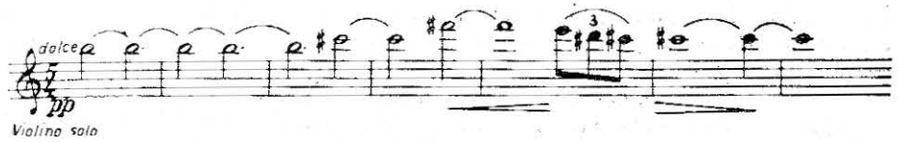


Ján Cikker: Dramatická fantázia, 55. strana partitúry



Ján Cikker: Dramatická fantázia, 66. strana partitúry

(pravda, aj s inými nástrojmi) lyrickej téme, prednášanej sólovými husľami a pikolou (part. str. 72). V miestach, kde chce skladateľ dosiahnuť maximálnu priebojnosť zvuku trúbok, pridáva xylofon (str. 19—20, 22). Vo funkcii sláčikov a driev v miestach, kde sa spoluúčastnia na vytváraní dramaticky vzrušeného pozadia, treba vyzdvihnúť skvelý spôsob prekomponovávania vnútorných hlasov (part. str. 15—17, 20 — pasáže sláčikov, fláut a pikoly sa doplňajú, v druhom prípade stoja v protiklade).

Úsek Moderato poskytuje skladateľovi ešte väčšie možnosti prejaviť svoju fantáziu v bohatšej zvukovej a farbistej diferenciácii. Celý zvuk orchestra je podriadený lyrickej téme sólových huslí (spolu so sordínovanými prímami o oktávu nižšie), znejúcej v širokých notových hodnotách:

Charakteristickým obratom kantabilnej témy je triolový zostupný motívok. V sprievode tejto témy farbisté orchestrálne pozadie vytvára dva náladove jasne ohraničené úseky. Prvý je jemný, podporujúci lyrické vyznenie, druhý so scherzovým nádychom (od str. 34 part.). Téma, ktorá sa klenie nad týmito obidvoma náladove odlišnými úsekmi, vnútorne ich skĺbuje. Popri nástrojoch použitých zväčša v polohách znejúcich jemne a ušľachtilo (stredný register klarinetu, nízka flauta a pikola, sordínované trubky v pianissime v strednej polohe a jemne použitého sláčikového aparátu), poetický zvuk pomáha vytvárať harfa a celesta. Sprievodná figúra hraná dvoma sordínovanými trúbkami, striedajúcimi sa s drevenými nástrojmi a s dvoma sordínovanými lesnými rohmi, je motivicky odvodená zo sprievodnej figúry úseku Agitata:

Samozrejme, v pomalom tempe má celkom odlišný charakter, napriek tomu však prispieva k vnútornému stmeleniu úsekov náladove tak silne protikladných. Stredný diel skladby (Moderato) je ukončený náladovým doznením.

Prudký nástup dramatickej hudby po odsadení (lungou) otvára rozsiahle dramatické pásmo (Agitato, molto inquieto) vybudované obdobne ako charakterove podobný úsek na začiatku skladby. Tematicky je rozšírené, inštrumentačne ešte vystupňované až do mohutného vyvrcholenia (part. str. 66), kde v orchestrálnom pléne zaznie široká majestátna téma úvodu v drsnom bichromatickom znení:

(Príklad na 2. strane obrazovej prílohy)

Bezprostredne po tomto vyvrcholení hudobný prúd prechodí diminuendom a nadväzuje na záverečný diel Fantázie. Diminuendo nedocieľuje sa iba uberaním dynamiky, ale rieši sa inštrumentačne. Molto moderato má už charakter

kódy alebo skôr dospevu, ktorý po predchádzajúcej silne vzrušenej a zdrvujúcej hudbe pôsobí ako zamyslenie sa a zmierenie. Tichý durový akord v pianissime napokon zakončuje toto monumentálne a hlboko meditatívne dielo.

Cikkerov spôsob užívania kontrapunktickej sadzby je veľmi osobitý a vždy funkčný. Umocňuje dramatický účinok jeho hudby. Často imituje vnútorné hlasy alebo protimelódie, nad ktorými necháva ešte znieť hlavnú myšlienku. Tak na niektorých miestach vzniká i viachlasá sadzba, v ktorej sa stretáva niekoľko tematicky významných, polyfonicky spoluznejúcich myšlienok. Napr. na 55. str. part. vzniká päť osobitne vedených línií, z ktorých tri tvoria tematické úryvky (z úvodu a dva z hlavnej témy) a zbývajúce dve línie tvoria vnútorné hlasy, vedené v protipohybe. Podobná sadzba sa vyskytuje aj na iných miestach skladby (i v iných dielach, napr. v IV. obraze opery Juro Jánošík a v III. dejstve Bega Bajazida) a svedčí o veľkom kompozičnom majstrovstve Jána Cikkera.

(Príklad na 1. strane obrazovej prílohy)

Cikkerova Dramatická fantázia vznikla bezprostredne predtým, než začali rásť v tvorivej fantázii skladateľa jednotlivé obrazy opery Tiene. Je preto pochopiteľné, že i hudba je do istej miery akosi spriaznená a invenčne ťaží z rovnakej alebo približnej atmosféry rozporov a napätí, pri ktorých u Cikkera aj po najotrasnejších zápasoch (napr. v symfonických básňach Vojak a matka, Ráno, hlavné postavy v operách Juro Jánošík, Bajazid, Scrooge) napokon všetko víťazí jasnými a často mocnými víziami lepšieho žitia, krajšieho sveta, pokoja na zemi ľudí dobrej vôle, ak nie priam lapidárnym víťazstvom spravodlivosti, pravdy a krásy (Jánošík, Bajazid).

Vyhranená individualita a subjektívnosť Cikkerovej hudby je všeobecne známa. Prínos Dramatickej fantázie je hlavne v tom, že ešte viac prehlbuje tieto charakteristické črty. Vnútorné zápasy skladateľa a jeho citová intimita sú hudbou tlmočené v najpriliehavejšej a najexpresívnejšej zvukovej podobe bez toho, že by sa podstata tohto diela strácala v samoúčelnom subjektivizme. Vzhľadom na spomenuté časové rozpätie vzniku Dramatickej fantázie v doterajšej Cikkerovej tvorbe dielo možno charakterizovať ako závažnú myšlienkovú a technickú prípravu k novej skladateľovej opere. No len po odznení opery budú sa môcť vystopovať vzájomné vzťahy oboch diel, z ktorých práve Dramatická fantázia svojimi myšlienkovými a umeleckými kvalitami znamená nesporne nový prekvapujúci moment v celej Cikkerovej tvorbe.

JAROMÍR PACLT

Nad tvorbou Karola Szymanowského

(Tradícia a súčasnosť)

Tvorba a umelecké snaženie Karola Szymanowského je neobyčajným príkladom permanentných svárov „absolútne slobodnej" tvorivej osobnosti s „neľútostnými vlnami neustále nového utvárajúceho sa života".[1]) Faustovské hľadanie estetickej konštanty, ktorá by viedla k dosiahnutiu a naplneniu syntézy nahromadenej hudobnej minulosti a prudko kypiacej súčasnosti, tradície a novátorstva, národnosti a svetovosti, bol onen spiritus agens, ktorý Szymanowského nutkal prechádzať všetkými dostupnými kompozičnými dielňami a estetickými sférami, ktoré sa od začiatku nášho storočia rýchlo vytvárali v európskej hudbe. Je to dlhý rad impulzov, ktoré prijal a samostatne zhodnocoval: Chopin i Felix Blumenfeld (jeho strýc, autor 24 prelúdií pre klavír), Bach, Beethoven, Schumann, Liszt, Brahms, Wagner, Skriabin, Strauss, Reger, Debussy a Ravel, Schönberg, Stravinský i Bartók... a znova Chopin. Áno, u neho začal a vlastne i skončil, majúc za sebou pohnutú skladateľskú parabolu učeníctva a majstrovstva, nekľudných výbojov a cieľavedomej tvorby.

Od Chopina späť k Chopinovi, alebo ináč rečeno: chopinizmus (u nás kedysi wagnerianizmus, dnes smetanizmus) epigónsky a moderný — to je v umení námet večne živý a aktuálny, rozumie sa vo všeobecnej podobe, ako problém tradície a súčasnosti, nadväzovania a rozvíjania, starého a nového. A každý skladateľ, ktorého poznajú dejiny, sa mu nevyhol a každý sa ním zaoberal, či už viac smerom k tradícii tradície alebo naopak: svojsky, objavne, pokrokove. Je to — pre históriu, t. j. nepretržitý vývoj hudby — vždy tiež otázka miery skladateľovho prínosu, lebo tradícia nikdy nebýva v tvorbe ktoréhokoľvek skladateľa riešená ako nejaká „vec o sebe", doslovne, pretože umelcovo vedomie nie je nikdy „čisté", holé, nezávislé na bytí (je vždy konkrétne historické): nie je statické. Tvorivý pomer napr. takého Šebora ku Smetanovi je vo výsledkoch celkom iný než vzťah Smetanu k Chopinovi alebo Wagnerovi, Dvořáka k Brahmsovi atď. Ak však obídeme dii minores gentium, potom ani veľki medzi skladateľmi a dokonca s plným vedomím, sa pri vytváraní či napodobovaní formových a štýlových tradičných (starších) „odliatkov", noriem, konvencií, schém i slohov nevyhli ich organickému narušeniu, doplneniu umeleckým cítením a myslením svojej doby. Analýza „klasického" a súčasného hoci v Prokofievovej Klasickej symfónii v haydnovskom štýle by nám to musela potvrdiť. Miera súčasnosti, prínosu „nad" tradíciu je tu samozrejme oveľa menšia než v takom skoršom I. koncerte pre klavír a orchester alebo v Skýtskej suite. Boj proti umeleckému eklekticizmu alebo epigónstvu vždy sa viedol tiež proti postrehnutému nedostatku tvorivého, samostatného, nového prehodnocovania dosiaľ užívaného hudobného materiálu, techník, foriem atď. Taký pomer k tradícii sa musel nevyhnuteľne javiť ako zjavné či vyciťované „reminiscencie na...", pretože nedefinovateľná, neurčená, bezmenná hudba, hudba proste bez predkov de facto neexistuje. Tvorivé ohľadávanie, skúmanie nosnosti a skúšanie tradície môže byť, pravda, dlhým, niekedy až prekvapivo dlhým procesom a to nielen v tvorbe jediného skladateľa, ale v tvorbe celej skladateľskej generácie. Taký proces je celkom ľahko vysvetliteľný tam, kde kontinuita tradície sa pretrhla. Táto situácia sa vytvorila v Poľsku v druhej polovici XIX. storočia.

Preto nie div, že Szymanowského vzťah k chopinovskej tradícii bol sprvu v istom zmysle pasívny a konvenčný. Hľa, čo nám o tom prezrádza jeho blízky druh Ludomir Różycki: „Keď písal svoju prvú sonátu pre klavír (op. 8), niekoľko ráz som Szymanowského zastihol pri klavíri ako priamo malicherne študoval štruktúru klavírnych pasáží Chopinových a Skriabinových. V ich hudbe videl a vedel nájsť tajomstvo klavírneho štýlu..."[2])

Prvotný prednostný záujem o „remeslo", techniku, o jednotlivé formové črty Chopinovej hudby vysvetľuje, prečo miera prínosu k zaväzujúcej tradícii sa v prvých opusoch Szymanowského musela nevyhnutne zdať nie príliš znateľnou a naozaj ani príliš nevybočovala zo všeobecného stavu poľskej hudobnej tvorby. Charakterizoval ho romantický eklekticizmus a umelecky obmedzený, šosácky a vytrvalý kult Chopina. Nie náhodou skvelý hudobný vedec a kritik Adolf Chybiński vtedy toľko zdôrazňoval a pripomínal Bülowov výrok, že Chopinov štýl má všetky predpoklady pre ďalšiu evolúciu. Táto evolúcia, t. j. súčasné (nové) rozvíjanie chopinovskej tradície, zostávala v umeleckej praxi i v teórii dlho nepochopená a strnulá.

Do istej miery to pozorujeme i v ranom diele Szymanowského. Jeho prvým opusom je Deväť prelúdií pre klavír! Štvrtým dielom sú štyri klavírne Etudy. Tretia z nich, *b* mol, bola a je najpopulárnejšou skladbou Szymanowského. Po prvom verejnom predvedení napísal o nej vplyvný varšavský hudobný kritik A. Poliński, že by sa pod ňu mohol podpísať sám Chopin. Plným právom. Jej chopinovský jazyk i charakteristické intonácie a výraznosť sú neobyčajne šťastlivé a výstižné, takmer na nerozoznanie. Etuda *b* mol si našla ihneď významné miesto v repertoári Paderewského, ktorý sa o nej tak isto vyjadroval s úprimným nadšením. Zachoval sa o tom (z roku 1910) Szymanowského komentár: „Je fatálne napísať už v tak mladom veku svoju IX. symfóniu".[3]) Svedčí okrem iného o tom, že Szymanowski si našťastie zavčasu uvedomil, že „udržiavať súvislosť tradície" znamená

Karol Szymanowski

nutný, ba zákonitý boj starého s novým, minulosti s prítomnosťou, v ktorom kvalita osvojenej tradície je nepredstaviteľná bez určitého koeficientu súčasnosti, t. j. aktívneho zásahu — do tradície (a tiež, že sebaväčší verejný úspech nemusí pre umenie veľa znamenať, lebo — dodávam — pokrok v hudbe netvorili Humoresky, Poémy, Solvejgine piesne, teda ho netvorila a ani nenaznačovala Szymanowského Etuda b-mol). Týmto osobitným umeleckým koeficientom sa u mladého Szymanowského stávalo čím ďalej tým jasnejšie a výraznejšie jeho harmonické a ešte presnejšie — polyfonické myslenie. Podnety štúdia tvorby Straussa a Regera nezostali pre novo sa utvárajúci a teraz už pokrokový vzťah Szymanowského k chopinovskej tradícii tvorivo a samostatne nevyužité a nedomyslené.

Tak sa v Szymanovského tvorbe vytvárala umelecky (esteticky) hodnotná a harmonická „zliatina" tradície a súčasnosti. Tak sa v jeho rozbehu (približne do roku 1909) začala poľská hudba uberať novým smerom, ktorý odrazu vytváral ďaleké a radostné perspektívy.

„Európanstvo" Karola Szymanowského (zhruba 1909—1921) sústreďovalo skladateľa prednostne, často i výhradne (napr. v III. sonáte pre klavír) na racionálne usporiadanie zvukového materiálu. Jeho konštruktivistické schopnosti a založenie ho často privádzalo k absolutizácii prostriedkov, techniky, formy, čím sa pomaly menil i jeho dovtedajší pomer k domácej tradícii. Teraz ho neguje ako „prežitok" a priamu zábranu ďalšej evolúcie (sic!) a svetovosti poľskej hudby. Z tejto doby sa zachovali jeho zľahčujúce výroky o Chopinovi. A s nimi akosi korešpondujú niektoré skladby, ktoré môžu slúžiť ako memento, kde i veľkého skladateľa môže zaviesť rozdvojenie zväzku tradície a pokroku, že výlučne zdôrazňovaná súčasnosť umenia (chápaná výlučne technicky) podstatne oslabuje estetické vlastnosti hudby, nehľadiac už na to, že umelecký prejav vzďaľuje demokratické spoločenské základne.

V roku 1920 sa Szymanowski zoznámil s prof. Chybińskim, vynikajúcim znalcom a zberateľom podhaľanského folklóru. Vedec vtedy oboznámil skladateľa s bohatstvom ľudových melódií a zasvätil ho do ich historickej a hudobnej špecifiky. O rok neskôr stretol Szymanowski vo Varšave J. Iwaszkiewicza a M. Rytarda, dobrých priateľov-literátov, ktorí boli uchvátení a plní najhlbších dojmov z Podhaľanska, odkiaľ sa práve vrátili. Vtedy vznikol plán goralského baletu, budúceho poľského Jánošíka. A tak sa už Szymanowski ponoril do života a hudby svojich budúcich dramatických hrdinov.

Iwaskiewicz, básnik a žurnalista, vo svojich Stretnutiach so Szymanowským pestro vykresľuje, ako od roku 1922 žil skladateľ v Zakopanom a okolí u starého gazdu, ako sa zžil s rodinami horalov, poznával ich všedný i sviatočný život (zábavy, svadby), ako horlivo zapisoval a zbieral slová i melódie ľudových tanečných, svetských i náboženských piesní (tie potom použil v Stabat Mater). S najväčším vzrušením však počúval, hoci neskoro do noci, hru starého Bartka Obrochta a jeho kvarteto. „Karol sa vo svojom nadšení nemohol ukľudniť. Tie melódie a harmónie prenikali celou jeho bytosťou a až do konca života sa od nich nemohol odpútať, hoci sa pokúšal o vymanenie sa z podmaňujúceho kúzla Bartkovej hudby."[4])

A vtedy začal Szymanowski komponovať svoje Mazúrky op. 50. Musím tu hneď uviesť významnú súvislosť a skutočnosť, že ešte pred komponovaním tohto diela dokončil Szymanowski v Zakopanom v roku 1923 ďalšiu stať, nazvanú Fryderyk Chopin! Táto stať už zrelého umelca zahrnuje jeho osobné vyznanie o dejinnej úlohe Chopinovho „odkazu" v novej dobe (vyznanie celkom revidujúce doterajšie názory Szymanowského), ale súčasne i nevyhlásený, zato prezieravý a pokrokový program po-

vojnovej súčasnej poľskej hudby. V 20. rokoch bol takýto hlas uznávaného skladateľa obzvlášť dôležitý. Esteticky a smerove sa poľská hudobná kultúra rozvíjala v neurovnanej a spletitej situácii, i keď jej historické podmienky sa podstatne zlepšili. Vtedajší stav čiastočne vysvetľuje M. Gliński v článku z roku 1927: „Výnimočné historické okolnosti znemožnili vytvorenie jednoliateho smeru v poľskej hudbe... dlhé roky sa poľský hudobný rast drobil medzi jednotlivými prekážkami. Za niekoľko rokov nemohol sa ešte medzi skladateľmi vytvoriť živý kontakt a tá solidárnosť ideálov, ktoré tvoria nevyhnutné podmienky pre vytvorenie tzv. školy..."[5])

Takáto „solidárnosť ideálov" sa mohla tvoriť práve na platforme chopinovskej state Szymanovského, lebo sa podnetne a smerodatne zaoberá najaktuálnejšími a praktickými problémami dedičstva a umeleckej súčasnosti, novátorstva. Na jednom mieste autor píše: „Nepochybne najdôležitejšou úlohou budúceho Mladého Poľska v hudbe... je nové ‚objavenie' Chopina... reálne a praktické uvedomenie si ciest, vedúcich k nezávislosti hudby, po ktorých n i k t o za ním nechcel alebo nedokázal ísť..."[6]) A na inom mieste: „Chopin je večným príkladom, čím m ô ž e b y ť poľská hudba a rovnako najvyšším symbolom poeurópšteleho Poľska, ktoré nič nestráca zo svojich národných zvláštností a pritom stojí na najvyššej úrovni európskej kultúry".[7])

Čo Szymanowski presvedčivo nadhodil a vysvetlil vo svojej prvej chopinovskej stati, to sám vo svojej tvorbe uskutočňoval, od Slopiewnie op. 46 do dvoch posledných Mazúrok op. 62.

Opäť v nej narazíme na nové poňatie a riešenie tradície a novátorstva, tentokrát spätých najmä s problémami národnosti a svetovosti, ľudskosti a všeľudskosti hudby, ktorými sa Szymanowski horlivo zaoberal aj literárne a je zasa príznačné, že najmä v článkoch a prednáškach o Chopinovi. Oproti nedávnej minulosti sa však do popredia dostávajú teraz problémy hudobného obsahu. Ak Szymanowski považoval Chopinovu hudbu za „hru čistých a dokonalých foriem, ktoré vyjadrujú predovšetkým s a m y s e b a"[8]), teraz si ujasňuje „o č o m" Chopin vo svojej hudbe hovoril.[9]) V jeho literárnych prejavoch sa taktiež objavujú dosiaľ neformulované, pretože v tvorbe zabúdané a nesledované skladateľove princípy: jeho uvedomelý odpor k umeniu pre umenie, umelcova služba ľudskej spoločnosti, demokratičnosť, životná pravdivosť a obsahovosť umenia atď. Z Poľska nám v tejto dobe dochádzajú správy o premiérach nových diel Szymanowského, v ktorých je teraz jedno spoločné: všetky zdôrazňujú modernosť a súčasnosť skladateľovho hudobného myslenia a jazyka, všetky však hovoria i o pôsobivosti, jasnosti a jednoduchosti hudobného vyjadrenia. Vzťahuje sa to na jeho druhú operu Kráľ Roger i na Piesne na slová Jamesa Joycea alebo Stabat Mater atď.

Tak sa zistilo a bolo hodnotené ďalšie, nové obdobie v tvorbe Karola Szymanowského.

Mazúrky pre klavír op. 50 v ňom zaujímajú zvláštne miesto a poskytujú zaujímavý materiál osobitného rozriešenia tradície a novátorstva. Vieme už, že Szymanowski sa krátko po vojne obrátil k podhaľanskej hudbe. Jej svojrázne melódie vycítime v Slopiewnie, v Detských piesňach, Zbojníkoch, v Mazúrkach a inde. Aby sme najprv urobili aspoň základnú predstavu o zvláštnostiach podhaľanskej ľudovej hudby, citujem tu slová A. Chybińského: „Najviac medzi nimi (t. j. melódiami — J. P.) prekvapuje stupnica, ktorú som pre jej odlišnosť medzi tóninami poľského ľudu nazval tóninou podhaľanskou... je to stupnica mixolydická s alterovanou kvartou a tak v transpozícii o kvintu nižšie predstavuje sa nám táto stupnica takto: c-d-e-fis-g-a-b. Za túto septimu b nesiahajú tieto melódie hore. Niekedy, ale veľmi zriedkavo, býva pridaný ‚citlivý tón' (h) pod tónikou (c). Táto septima je vôbec problémom, podobne ako alterovaná kvarta. Obidve nikdy nie sú ‚čisté', skôr ‚prirodzené'."[10])

Podhaľanskú tóninu nachádzame melodicky rozprestrenú hneď v prvých taktoch Mazúrky op. 50. Najprv je melódia harmonizovaná čistou kvintou. Touto kvintou (v strednom dieli tvorí statické ostinato) Szymanowski akoby chcel podporiť názor, že podhaľanské melódie majú svoj pôvod v inštrumentálnej hudbe a medzi iným v hudbe dudáckej. Takýchto určitých i vzdialenejších dokladov o skladateľovom tvorivom vzťahu k podhaľanskej hudbe by sme v Mazúrkach op. 50 našli nespočetné množstvo. Ich vyhľadávanie a popisovanie nie je však pre nás tak dôležité. Dôležitejšie je, že Chopin vo svojich mazúrkach štylizoval ľudovú hudbu z Mazowska, kdežto Szymanowski v nich „kríži" tance z nížiny (mazúrky, kujawijaky a oberky) s horalskou ľudovou melodikou. Rovnako zaujímavý je ich programový zámer. Tak o Mazúrke č. 14 vieme, že Szymanowski ju nazýval „šľachtickou" a jej dvojhlasnosť a kontrastnosť tém mala podľa jeho slov zobrazovať

tanec obhrublého šľachtica s tlstým bruchom, s mladou a pôvabnou šľachtičnou.[11]) Túto programovosť vyciťujeme i v iných z týchto tanečných básní.

V ich forme prebieha slohotvorný pohyb, proces, ktorý je akosi spätý s „novým životom" K. Szymanowského,[12]) od hustej kontrapunkticko-harmonickej faktúry k zjasnenej a skondenzovanej štylizácii ľudovej hudby. Zjednodušenie prebieha vertikálnym i horizontálnym smerom a nie výrazove. Maximálna expresívnosť výrazu je zachovaná. Tonalita sa stáva nepevnou, často prechádza v bitonalitu a dokonca i v polytonalitu. Vplyv Bartókových Bagatel je tu — popri vplyve Stravinského — zrejmý. Stručne povedané: návrat k Chopinovi, k najväčšej domácej hudobnej tradícii, spája sa v Mazúrkach op. 50 s nekompromisným poňatím súčasnosti v obdivuhodnom a osobitnom umeleckom prejave.

---

[1]) Droga 1929, č. 1—2. Szymanowski: O romantyzmie w muzyce.
[2]) St. Golachowski: Karol Szymanowski. PWM 1956, str. 14—15.
[3]) Tamtiež, str. 18.
[4]) Jaroslav Iwaszkiewicz: Spotkania s Szymanowskim. PWM 1947, str. 121—2.
[5]) Listy Hudební Matice ro. VI. č. 8.
[6]) Karol Szymanowski: O Chopinie. PWM 1949, str. 18.
[7]) Tamtiež, str. 36.
[8]) Tamtiež, str. 27.
[9]) Tamtiež, str. 42.
[10]) Listy Hudební Matice roč. VI. č. 8.
[11]) Zb. Drzewiecki v predhovore k vydaniu Mazúrok op. 50 v PWM 1954.
[12]) Iwaszkiewicz charakterizuje týmto výrokom onen hlboký prevrat v ľudskom konaní a v umeleckom tvorení od Slopiewnie, keď Szymanowski pociťoval i značný odpor k ďalšiemu komponovaniu Kráľa Rogera a to pre jeho „abstraktný estetizmus", Spotkania, str. 102.

JÁN FISER—KVETOŇ

Hudobné školstvo v Maďarsku

Úroveň umeleckého a tým aj hudobného školstva je dobrým ukazovateľom kultúrneho života. Môžeme zaznamenať radostnú skutočnosť, že naše vedenie vedelo dobre vystihnúť túžbu najširších vrstiev po kultúrnom vzdelaní a zabezpečuje vznik a účinkovanie všetkých druhov hudobných škôl. Sieť hudobných škôl sa stále viac a viac rozrastá. Na Slovensku máme vyše 70 hudobných škôl a nie je ďaleko doba, keď bude mať hudobnú školu každý okres, mestečko, ba aj väčšia obec. Podobné perspektívy sa rysujú aj pri budovaní hudobného školstva stredného stupňa, ktoré vychováva odborné sily pre orchestrálne telesá a divadlá a ďalej učiteľské sily pre spomenuté hudobné školy. Pravda, vrcholom hudobného školstva je u nás Vysoká škola múzických umení, povolaná dodávať hudobným inštitúciám na slovo vzatých umelcov a špecialistov. Naše hudobné školstvo ešte zďaleka nie je tak dokonalé, aby sme mohli byť s ním úplne spokojní. Bude potrebné vynaložiť ešte veľa síl na jeho dobudovanie. Nikdy nezaškodí pozrieť sa ako to robia v susedných krajinách, najmä ľudovodemokratických, s podobnými budovateľskými perspektívami. Preto ďalej podávam prehľad hudobného školstva v Maďarsku.

Bývalý uhorský štát mal len jeden verejný hudobný ústav, a to Hudobnú akadémiu v Budapešti. Ostatné hudobné ústavy zriaďovali mestá, spolky alebo súkromné osoby. Na Hudobnej akadémii vyučovali umelci najzvučnejšieho mena ako napr. Fr. Liszt, Fr. Erkel, Jenő Hubay, Béla Bartók, Zoltán Kodály a iní. Hudobná výchova spočívala v zásade na osobnosti. Túto črtu si podržala hudobná výchova v Maďarsku až dodnes. Na všetkých stupňoch hudobných škôl majú hudobní pedagógovia takú autoritu, akú si vydobyjú svojou osobnosťou a individuálnymi umeleckými schopnosťami. Pedagógom je ponechaná osobná voľba metodického postupu i rozsahu a výberu vyučovacej látky. Dobre volené umelecké osobnosti zaručujú ústavu dobré meno.

Hudobné školstvo v Maďarsku má podobne ako u nás tri stupne: vysoký, stredný a nižší. Prvému zodpovedá Hudobnoumelecká vysoká škola (Zeneművészeti főiskola) Františka Liszta, bývalá Hudobná akadémia (Zeneakadémia). Štúdium na vysokej škole trvá 4—5 rokov. Uchádzači na túto školu musia splniť dve podmienky: úplné stredoškolské vzdelanie a skončenú hudobnú školu stredného stupňa. Nemôže sa stať, že by na vysokú školu bol prijatý stredoškolák-maturant bez absolutória hudobnej školy stredného stupňa. Počet poslucháčov na vysokej škole je okolo 250. Vysoká škola dáva najvyššie umelecké vzdelanie a súčasne pripravuje poslucháčov aj pre pedagogickú dráhu. Poslucháči musia absolvovať obidve tieto odvetvia.

Hudobnoumeleckých stredných škôl je v Maďarsku šesť (Budapešť, Szeged, Pécs, Győr, Debrecen a Miskolc). Sú tiež 4—5 ročné.

Nižším stupňom sú sedemročné hudobné školy. Štúdium podľa veku zodpovedá všeobecnej škole. Od siedmeho roku žiak navštevuje hodiny prípravnej hudobnej výchovy, od ôsmeho roku sa vzdeláva na zvolenom hudobnom nástroji (je to podobné ako u nás).

Keďže u nás práve prebieha nová úprava konzervatórií a vyšších hudobných škôl pre prípravu učiteľov, nebude od veci, keď sa pozrieme na systém týchto škôl v Maďarsku. Od našich konzervatórií a vyšších hudobných škôl sa značne líšia. V tejto súvislosti o hudobných školách nižšieho typu treba poznamenať, že hudobné školy posielajú na hudobné učilištia stredného stupňa žiakov prvotriedne pripravených. Toto potom zaručuje veľmi úspešnú prácu aj na učilištiach stredného stupňa. Najpriaznivejší je v tomto ohľade stav pri Hudobnoumeleckej odbornej škole Bélu Bartóka v Budapešti, lebo je tu aj najväčší príval žiakov a tak aj najväčší výber.

V Maďarsku dôsledne dbajú na to, aby z hudobných škôl stredného stupňa vychádzali do života absolventi aj všeobecne náležite vzdelaní. Z tejto príčiny vydávajú absolutórium len tým žiakom, ktorí nadobudli aj úplné stredoškolské vzdelanie. To umožňujú tým spôsobom, že žiaci hudobnoumeleckej odbornej školy, ak nemajú pri nastúpení štúdia stredoškolskú maturitu, chodia súčasne aj do štvorročného hudobného gymnázia, ktoré tvorí organický doplnok hudobnoumeleckej odbornej školy a ktoré slúži výlučne len pre žiakov tohto hudobného ústavu. Pre ilustráciu skutočného stavu uvádzam niektoré dáta z Hudobnoumeleckej odbornej školy Bélu Bartóka v Budapešti. Táto škola máva okolo 680 žiakov. Z týchto je 60 % stredoškolákov, úplné stredoškolské vzdelanie má 30 % žiakov a 10 % nemá maturitu. V hudobnom gymnáziu vyučujú sa len predmety všeobecne vzdelávacie, na hudobnoumeleckej odbornej škole len predmety hudobné. Zaťaženosť žiakov, navštevujúcich súčasne dve školy, vyvažujú tým, že na hudobnom gymnáziu sa žiaci vyučujú v menších skupinách (15—18 žiakov v jednej triede), čo umožňuje intenzívnejšie zaoberanie sa s každým žiakom. Aj vyučovacia hodina je skrátená na 40 minút. Týmto spôsobom je umožnené, že vyučovanie žiakov hudobnoumeleckej odbornej školy sa končí dopoludnia o pol 12. až o pol 13. hod. a žiaci majú takto dostatok času na cvičenie. V spomínanej budapeštianskej škole majú v hudobnom gymnáziu vyše 200 žiakov. Žiaci počas štúdia bývajú v hudobnom internáte, kde domáce prípravy a cvičenia konajú pod odborným dozorom. Pri tomto systéme sú žiaci síce dosť preťažení — týždenne majú 30—34 vyučovacích hodín —, no niekoľkoročné skúsenosti dokazujú veľké výhody tejto výchovy. Myslím, že u nás sa prešlo nad týmito otázkami nie dosť rozvážne. V minulosti sa u nás v tomto smere robili tiež pokusy, avšak len v Bratislave, ale nedokonale, bez hudobného internátu. Je isté, že o pár rokov, keď bude zavedené úplné všeobecné vzdelanie stredoškolské, vynorí sa potreba reorganizovať naše hudobné školy stredného stupňa doplňovaním hudobnoodborného štúdia štúdiom úplne stredoškolským, čo si vynúti aj zriadenie hudobného internátu s odborným dozorom. Toto opatrenie je potrebné ak chceme, aby nadaní žiaci mohli pokračovať vo svojich štúdiách na hudobnoumeleckej odbornej škole vo veku od 14—19 rokov.

Tam, kde niet hudobnoumeleckej odbornej školy, tam aj v nižšej hudobnej škole je zavedené vyučovanie hudobné stredného stupňa (teda 7-ročná nižšia hudobná škola a potom vyučovanie stredného stupňa). Avšak žiaci po ukončení štúdia nedostávajú stredoškolské absolutórium. Takéto hudobné školy so stredoškolskými triedami majú napr. v Székesfehérvári, v Czegléde, v Soproni.

Každá hudobnoumelecká odborná škola má pričlenené oddelenie vysokoškolského charakteru, a to oddelenie pre vzdelávanie odborných profesorov. Toto oddelenie má tú istú úroveň ako Vysoká škola pedagogická. Štúdium je trojročné a predpokladá stredoškolskú maturitu. Po absolutóriu žiaci môžu vyučovať na hudobných školách. Absolventi ostatných oddelení hudobnoumeleckej odbornej školy dostávajú umiestenky

do profesionálnych orchestrov alebo sborov.

Oddelenie pre vzdelanie profesorov pri všetkých šiestich hudobnoumedeckých odborných školách má dva odbory: odbor pre nástroje a spev a odbor pre solfézžiu. V budapeštianskej odbornej škole na tomto odbore študuje asi 30 kandidátov podľa plánu ministerstva. Všetci absolventi oddelenia dostávajú hneď umiestenky na hudobné školy, kde je nedostatok odborne vzdelaných učiteľských síl.

V Maďarsku je dnes 40 hudobných škôl. No okrem týchto sú ešte tzv. družstevné hudobné učilištia. Tieto vznikajú tak, že 4—5—10 hudobných pedagógov utvorí družstvo. Je zaujímavé, že tieto družstevné učilištia aj hospodársky prosperujú. Tu však účinkujú aj sily nekvalifikované. Dnes už aj títo nekvalifikovaní učitelia sú nútení robiť skúšky. U nás tento typ hudobného učilišťa je neznámy.

Plat profesorov na nižšej hudobnej škole začína sumou 1150 forintov mesačne. Na hudobnoumeleckej odbornej škole sú tri platové kategórie. Platové postupy sa priznávajú vždy po troch rokoch. V I. kategórii sa plat pohybuje medzi 1500—2330 for., v II. kategórii 1370—2150 for. a v III. kategórii 1240—2050 for. Po 36—40 rokoch penzijný nárok činí 50 % platu.

Pedagogický dozor vykonávajú profesori školy vyššieho typu, teda profesori vysokej školy (ustanovuje ich minister s titulom odborný inšpektor) na hudobnoumeleckých odborných školách a profesori hudobnoumeleckých odborných škôl na nižších hudobných školách. Na jednu hudobnoumeleckú odbornú školu pripadá dozor nad 6—8 nižšími hudobnými školami. Do vyučovacieho procesu sa inšpektori nemiešajú, chodia občas na nižšiu školu vyučovať, aby ukázali vzory. Podobne ani profesori vysokej školy sa nemiešajú do pedagogickej práce hudobnoumeleckej odbornej školy, každý si ctí individualitu iného. Hudobnoumelecká odborná škola je úplne autonómna, administratívne podlieha priamo ministerstvu. Služobný vyučovací úväzok profesorov tejto školy je týždenne 20 hodín. Absencia žiakov je veľmi nízka, pretože po troch neospravedlnených hodinách žiakov definitívne vylučujú. Vylúčenie predkladajú nadriadenému orgánu — ministerstvu — len vtedy, ak žiaka treba vylúčiť zo všetkých odborných škôl.

Chovanie sa na hudobných a odborných školách neklasifikuje, usilovnosť sa hodnotí len na hudobných školách. Pre klasifikáciu používajú 5 známok, no v opačnom poradí ako u nás.

Do budapeštianskej hudobnoumeleckej odbornej školy, ktorá zodpovedá nášmu konzervatóriu, sa každoročne hlási okolo 400 uchádzačov. Z týchto prijímajú podľa stanoveného plánu 70—80, teda asi pätinu prihlásených. Výber je prísny, ale i ťažký, lebo ako sme už spomenuli, žiaci z hudobných škôl prichádzajú neobyčajne dôkladne pripravení. Bývajú dve prijímacie skúšky, jedna v apríli pre hudobné gymnázium a druhá v septembri pre ostatných uchádzačov. Na citovanej odbornej škole v Budapešti so 700 žiakmi účinkuje dnes skoro 100 pedagógov, z nich 60 interných. Mávajú aj externých profesorov s plným úväzkom. V speváckom odbore býva okolo 90—100 žiakov, ktorí sú väčšinou už po maturite.

Hudobnoumelecká odborná škola má v hudobnoškolskom oddelení 10 odborov. Štúdium v šiestich odboroch trvá 4 roky, sú to odbory: teoretický (kompozícia), miešano teoretický (organ a kompozícia), dychovo-kontrabasový, úderový, cimbalový, a solfézny (sbormajstrovský). V 4 odboroch trvá štúdium 5 rokov, a to: v klavírnom, husľovom-čelovom, speváckom a harfovom. V jednotlivých odboroch — okrem kompozičného a solfézneho — môžu absolventi pokračovať v štúdiu tzv. pokračovacieho ročníka v tom prípade, ak na vysokej škole nebolo už pre nich miesto. Je len prirodzené, že pokračovací ročník, u nás neznámy spôsob ďalšieho štúdia, prispieva k vyššej odbornosti. Počet hodín je v tomto ročníku menší.

Prehľad odborov a týždenných hodín

Odbor	Počet ročníkov (a pokrač. roč.)	Týždenný počet hodín v I.—V. roč.	(v pokrač. roč.)
klavírny	5 + pokrač. roč.	6,30—10,30	(5,30)
husľovo-čelový	5 + pokrač. roč.	6,30—12,00	(5,30)
spevácky	5 + pokrač. roč.	6—14	(4,30)
kompozičný	4	9—11	
organový	4 + pokrač. roč.	11,15—11,15	(6,15)
dychovo-kontrabasový	4 + pokrač. roč.	4,50—11	(5,30)
úderový	4 + pokrač. roč.	4,50—10	(4,30)
harfový	5 + pokrač. roč.	7—10	(4)
cimbalový	4 + pokrač. roč.	5—8	(1,30)
solfézny	4	9—11	

A. oddelenie odborno-školské

Klavírny odbor

	I.	II.	III.	IV.	V.	Pokrač. roč.
Hlavný predmet	1,30	1,30	1,30	1,30	1,30	1,30
Solfézia	2	2	2	2	2	—
Hudobná teória	—	—	1	2	2	—
Hudobná literatúra	1	1	1	1	1	1+
Ľudová hudba	—×	—	—	—	1	—
Komorná hudba	—	—	1+	1	1	1+
Sborový spev	—2+	2+	2+	2	2	2
	6,30	6,30	8,30	9,30	10,30	5,30

Husľový a čelový odbor

	I.	II.	III.	IV.	V.	Pokrač. roč.
Hlavný predmet	1,30	1,30	1,30	1,30	1,30	1,30
Solfézia	2	2	2	2	2	—
Hudobná teória	—	—	1	2	2	—
Hudobná literatúra	1	1	1	1	1	1+
Ľudová hudba	—	—	—	—	1	—
Povinný klavír	—	0,20	0,20	0,30	0,30	—
Viola	—	—	1	—	—	—
Komorná hudba	—	—	1+	1	1	1+
Sláčikové kvarteto	—	—	1+	1+	1+	1
Orchester	2+	2+	2	2	2	2
	6,30	6,50	10,50	11	12	5,30

V solféžnom odbore sa v minulých rokoch vhodne vzdelávala mládež, pochádzajúca väčšinou z robotníckych a roľníckych rodín, pre vedenie speváckych sborov, ktoré sa v 50-tych rokoch rad-radom zakladali v podnikoch. Rojčenie za sborovú kultúru v poslednom čase ustalo, no na tento odbor prichádza veľmi nadaná mládež, takže úroveň je ozaj vysoká. Tento odbor je teraz prípravkou pre prijatie na vysokoškolský odbor pre vzdelanie stredoškolských profesorov spevu a sborových dirigentov. Plánuje sa solfézny odbor vybudovať na 3-ročné preparandium pre odborných profesorov sborového spevu. Žiaci v hlavnom odborovom predmete dostávajú vo všetkých ročníkoch týždenne 1 ½ vyučovacej hodiny.

V maďarskom hudobnom školstve všeobecne vzdelávajú hudobnosť žiakov spevom, intonáciou, solfézžiou. Preto *solfézžia* sa vo všetkých ročníkoch vyučuje *vo dvoch* hodinách týždenne, v speváckom odbore 4, 4, 2, 2, 2, hod., v solfézžnom (sbormajstrovskom) odbore najviac: 4, 4, 3, 3 hod.

Dejinám hudby (hudobná literatúra) venujú tiež veľkú pozornosť, vyučujú sa vo všetkých ročníkoch v 1—2 hodinách týždenne. Vyučujú ich 3.—4. profesori, pričom sa každý venuje inej vývojovej epoche.

Sborový spev je predpísaný pre odbory: klavírny, spevácky, (pomocný sbor), kompozičný, organový, harfový a sbormajstrovský a to po dve hodiny týždenne.

V povinnom klavíri dostávajú žiaci pomerne menej vyučovacích hodín týždenne; v husľovo-čelovom 20—30 minút počnúc od druhého ročníka, v speváckom odbore 30 minút od prvého ročníka, v kompozičnom jedna hodina, v organovom 45 minút, v dychovo-kontrabasovom 20—30 minút, v úderovom tak isto, v harfovom a cimbalovom 30 minút a v solfézžnom jednu hodinu.

Harmónia a hudobné formy sa učia v treťom až piatom ročníku 1—2 hod. týždenne.

O kontakt s ľudovou umeleckou tvorivosťou je postarané tým, že žiaci dostávajú v poslednom ročníku štúdia, poznatky o ľudovej hudbe (1 hodina týždenne) a to praktickým poznávaním, solmizovaním a spievaním ľudových piesní.

Počet žiakov v solfézžii je 10—12, pri hudobnoteoretických predmetoch (harmónia, formy) 10—12, pri dejinách hudby 20—24, pri ľudovej hudbe 14—18.

Spevácky odbor

	I.	II.	III.	IV.	V.	Pokrač. roč.
Hlavný predmet	1,30	1,30	1,30	1,30	1,30	1,30
Solfézia	4	4	2	2	2	–
Hudobná teória	–	–	2	2	2	–
Dejiny hudby	–	–	2	2	2	–
Ľudová hudba	–	–	–	–	1	–
Korepetícia	–	0,30	1	1	1	1
Povinný klavír	0,30	0,30	0,30	0,30	0,30	–
Taliančina	–	2	–	–	–	–
Cvičenie hovoru	–	–	–	–	2	–
Komorný sbor	–	–	2b	2	2	2
	6	8,30	11	11	14	4,30

Kompozično-prípravný odbor

	I.	II.	III.	IV.
Hudobná teória	2	2	2	2
Kompozičné cvičenie	–	–	1	1
Solfézia	2	2	2	2
Hudobná literatúra	2	2	2	2
Ľudová hudba	–	–	–	1
Povinný klavír	1	1	1	1
Sborový spev	2	2	2	2
	9	9	10	11

Dychový a kontrabasový odbor

	I.	II.	III.	IV.	pokrač. roč.
Hlavný predmet	1,30	1,30	1,30	1,30	1,30
Solfézia	2	2	2	2	–
Hudobná teória	–	–	2	2	–
Hudobná literatúra	1	1	1	1	1+
Ľudová hudba	–	–	–	1	–
Povinný klavír	0,20	0,20	0,30	0,30	–
Komorná hudba	–	–	1	1	1+
Orchester	–	2+	2+	2+	2+
	4,50	6,50	10	11	5,30

Odbory úderových nástrojov, ďalej harfový a cimbalový odbor majú podobný hodinový plán ako dychový a kontrabasový odbor. Organový odbor sa svojou štruktúrou predmetov blíži odboru kompozičnému.

V učebnom pláne odborno-školského oddelenia figurujú výlučne hudobné predmety.

Všetky predmety sa vyučujú s rovnakou starostlivosťou a prísnosťou. Ústavný spevácky sbor má pomerne peknú úroveň, chodí vystupovať aj na vidiek. Žiacky orchester nesprevádza sólistov, ale vystupuje samostatne.

Predmety všeobecnovzdelávacie – maďarčina, ruština, zemepis, dejepis, prírodné vedy atď. sú zahrnuté v učebnom pláne hudobného gymnázia.

Dôležitou časťou maďarských hudobnoumeleckých odborných škôl je oddelenie pre vzdelanie odborných profesorov, ktoré má 4 odbory a to pre prípravu profesorov nástrojov a solfézie, ďalej profesorov sólového spevu a solfézie, profesorov pre solfézu a spev na všeobecnovzdelávacích školách a konečne profesorov pre hudobnú teóriu a solfézu. Všetky tieto preparandie sú trojročné. Ako sme už uviedli, na tieto odbory sa prijímajú len maturanti.

Táto organizácia je najnovšieho dáta a predstavuje dnešný názor kompetentných činiteľov umeleckého života, vyzretý podľa

Solfézny (sbormajstrovský) odbor

	I.	II.	III.	IV.
Solfézia	4	4	3	3
Hudobná teória	–	1	2	2
Klavír	1	1	1	1
Hudobná literatúra	2	2	2	2
Ľudová hudba	–	–	–	1
Sborový spev	2	2	2	2
	9	10	10	11

Odbor pre prípravu profesorov nástrojov a solfézie)*

	I.	II.	III.
Solfézia	2	2	2
Hudobná teória	2	2	2
Hlavný nástroj	1,30	1,30	1,30
Metodika solfézie a prakt. cvičenie	3×	3§	2§
Metodika nástroja a prakt. cvičenie			
Teória tvorenia hlasu	1	3ø	4++
Dejiny hudby	1– –	–	–
Ľudová hudba	2	2	2
Prax v sbore – vedenie sboru	1	1	–
Komorná hudba	1	1	1
Povinný klavír	0,45	0,45	0,45
Sólový spev	0,30	0,30	0,30+
Marxizmus-leninizmus	–	2	2
Pedagogika	2	2	–
Ruský jazyk	1	1	1
Cudzí jazyk	1+	1+	1+
	21,45	24,45	21,45

získaných dobrých skúseností. Do popredia vstupuje menovite skutočnosť, aký veľký význam pripisujú v Maďarsku pri výchove hudobnosti solfézii, sborovému spevu a ľudovej hudbe. V našich učebných plánoch sa venuje týmto disciplínam nepomerne menej miesta, solfézia sa u nás vo vyšších ročníkoch vôbec nepestuje a ľudová hudba ako vyučovací predmet u nás vôbec neexistuje, nad čím sa nám treba naozaj zamyslieť. O presadenie a úspešné používanie spevu pri výchove hudobnosti a potom o dosiahnutie vysokej úrovne sborového spevu v Maďarsku majú zásluhy najpoprednejší maďarskí skladatelia na čele so Zoltánom Kodályom.

U nás je na konzervatóriách vyučovanie bezplatné, v Maďarsku na hudobnoumeleckých odborných školách sa školné ešte platí. Je viac kategórií. Žiaci vo veku do 20 rokov platia menej a to podľa rodinných a sociálnych pomerov mesačne 10, 15, 25, 45, 70 forintov, vo veku nad 20 rokov 15, 25, 45, 70, 80 forintov. Štvrtina žiakov dostáva štipendium, preparandisti skoro všetci a to od 100 do 300 forintov mesačne. O výške štipendií v rámci kvóty rozhoduje škola sama autonomne.

O organizáciu maďarského hudobného školstva sa v cudzine prejavuje veľký záujem.

\+ = fakultatívne
× = z toho 1 hodina hospitovanie
§ = z toho 1 hodina praktické vyučovanie
ø = z toho v prvom polroku 1 hodina hospitovanie, v druhom polroku 1 hodina praktické vyučovanie
++ = z toho dve hodiny praktické vyučovanie

Podobný plán s istými odchylkami majú odbory pre prípravu profesorov sólového spevu a solfézie ako aj odbory pre prípravu profesorov solfézie a spevu na všeobecnovzdelávacích školách.

O výchove speváka v Taliansku

Školstvo operno-reprodukčného smeru v Taliansku je organizované približne ako u nás. Po základnom speváckom školení, v ktorom si spevák osvojí základy bel canta, dostane sa po úspešnom zložení prísnej prijímacej skúšky pred komisiou na akadémiu. Konkrétne na Akadémiu Santa Cecilia v Ríme sa hlásia mladí speváci z celého sveta. Tu sa už neučia speváckej technike, ale u jednotlivých profesorov sa delia na spevákov koncertných a operných. Všetci profesori sú dobrí klaviristi, ktorí sami študujú so spevákmi. Ich úlohou je dokonale naučiť svojich zverencov hudobným štýlom, chápaniu diela, prednesu, jedným slovom správnemu interpretovaniu diel svetovej hudobnej tvorby. Toto spevácke školenie na akadémii má oficiálny názov: Corso di perfezionamento — deľbell canto, čo znamená: zdokonaľovací kurz krásneho spevu. Do kurzu každoročne prijímajú nie viac ako dvadsať poslucháčov, s podmienkou, že sú absolventmi konzervatória alebo päťročnej hudobnej školy v speve. Kurz je dvoj- až trojročný. Do dvojročného kurzu prijímajú poslucháčov pre operný spev, do trojročného pre spev koncertný (druhých je vždy oveľa menej).

Všetci poslucháči prvého ročníka sú povinní byť prítomní na všetkých lekciách. Profesor pracuje len s jedným, ostatní počúvajú. Napr. na lekciách komorného spevu sa preberá štýl a prednes postupne od najstarších čias, teda od Cacciniho, Scarlattiho cez Wolfa, Debussyho až po súčasníkov. Látka je predpísaná pre celý kurz. Takéto lekcie sú trikrát do týždňa po štyroch hodinách. Skladby sa študujú prísne v originále (preklady sú prípustné len v treťom ročníku kurzu). Profesori dodržujú zásadu: najprv originál, potom preklad. Týždenne jedna štvorhodinovka je spoločná, dve štvorhodinovky zvlášť (operní speváci študujú spoločne s koncertnými, raz študujú nový operný repertoár a raz ensemblujú opery. Podobne aj koncertní speváci). Okrem týchto študijných povinností majú len sólové korepetície, a to podľa potreby.

Speváci sa delia prísne podľa prirodzenosti hlasov na jednotlivé hlasové odbory a podľa toho tiež študujú repertoár. Je úplne vylúčené, aby poslucháč mohol študovať Werthera napr. spoločne s Othellom. Každý poslucháč operného spevu má za jeden rok naštudovať niekoľko celovečerných hlavných úloh. Podobné nároky sa kladú aj na koncertných spevákov.

Bol som prítomný aj na lekciách komorného spevu, aj na operných ensemblovkách. Študujú vždy určité dejstvo opery a pritom ostatní prítomní počúvajú. Pre každého speváka účasť na takejto lekcii je veľmi poučná a cenná. Pre každý hlasový odbor je v kurze aj zvláštny profesor. Poslucháči sú tu z celého sveta a i napriek veľkým kvalitám sa ich sem dostane len veľmi málo. V prvom ročníku bolo šesť poslucháčov pre koncertný spev a štrnásť pre operný spev.

Podobný kurz má aj Rímska opera pre svojich elévov. Tu sa však učia i maskovaniu a hraniu (na akadémii vystupujú len jednotlivci, cez leto zdarma, ak si ich vyberie nejaký agent, ktorý pre nich objedná kostýmy, poskytne im cestovné, stravné, sám organizuje predstavenia, z ktorých má potom zisk).

Bol som prítomný tiež na hodine líčenia. Na rozdiel od nás veľmi zvýrazňujú oči a všetci sa líčia oveľa tmavšie. Vysvetľujú to tým, že každá talianska opera je dejove vsadená do slnečného prostredia, ktoré vyžaduje líčením vyjadriť farbu pleti. U každého účinkujúceho sa využívajú predovšetkým vlastné vlasy (na dĺžke nezáleží), parochne len pre zvláštne charaktery, prípadne pre zachovanie štýlu, doby.

Medzi absolventmi kurzov nie je po skončení závideniahodná situácia. Musia byť veľmi zdatní v speváckej technike, bezpodmienečne dobre vyzerať, aby si ich v Taliansku všimli a angažovali. Mladí talianski speváci začínajú väčšinou na cudzích scénach. O mladých spevákov nie je tu núdza. Za mojej prítomnosti v Ríme sa stal takýto prípad: súčasný slávny tenorista Giuseppe di Stefano mal päťkrát vystúpiť v opere Bohéma. Tri predstavenia odspieval, štvrté odriekol. Miesto neho pohotove zaskočil mladý študent kurzu Antonio Galie, ktorý sa uviedol s veľkým úspechom a hneď bol aj angažovaný.

Študenti spevu chodia väčšinou v úlohe „tlieskačov" — na predstavenia zadarmo. Na poslednej galérii majú miesta, ktoré sú vybavené pultami pre noty, na nich malé lampičky pre sledovanie partitúr, klavírnych výťahov alebo libriet. Tento záujem o operu prechádza z generácie na generáciu. Talianske operné obecenstvo je v oblasti opernej tvorby vysoko vyspelé, hudba je jeho potrebou ako soľ pre život. Do opery ísť, znamená sviatok.

Andrej Kucharský

Niekoľko dojmov z cesty po SSSR

Sväz slovenských skladateľov vyslal do Sovietskeho sväzu skupinu skladateľov a muzikológov, ktorí na tejto ceste navštívili Kijev, Leningrad a Moskvu. Bohatstvo dojmov z veľkej krajiny komunizmu zachytil režisér opery ND Štefan Hoza vo svojich zápiskoch, z ktorých vyníname niekoľko postrehov.

Najmocnejším dojmom na mňa zapôsobili sovietski ľudia, hrdí na svoju prácu, národnú minulosť i prítomnosť. Celá krajina je v stave horúčkovitého budovania krajšej krajiny ako bola v dobe cárizmu alebo v období vojny. Sovietsky človek nehľadí na ešte nedokončenú prítomnosť, ale na radostnú budúcnosť; je zdvorilý, ochotný, disciplinovaný a dychtivo túžiaci dobehnúť, čo zameškal. Javí sa to na každom kroku, áno, i pri nastupovaní do autobusu či električky. Pozoruješ ich pred historickými pamiatkami, v múzeách, obrazárňach, v divadlách, kladú desiatky otázok sprievodcom v Kremli, Ermitáži, v Tretiakovskej galérii, Puškinovom múzeu, na Hospodársko-technickej výstave a všade inde. Ruského človeka možno charakterizovať jedným slovom: vpred!

Naša republika má v Sovietskom sväze veľmi dobrý „zvuk". Vysoko si cenia našu technickú vyspelosť, našu kultúru, preto nežiadajú od nás iba nekritický obdiv voči svojej práci, ale striedme ocenenie a pravdivé hodnotenie.

Na vidieku sme neboli. No veľa sme videli aj cestou. Keby som bol básnikom, ospieval by som ruské brezy, ktoré v širošírych lesoch stoja ako biele mníšky v kostoloch.

V čase našej návštevy v Leningrade hosťoval tu v rámci sovietsko-americkej dohody Filadelfský symfonický orchester. Na svojom zájazde v SSSR usporiadal 12 symfonických koncertov s dirigentom Eugenom Ormandym. Aby sa niektorí milovníci koncertov dostali len na skúšku tohto telesa, čakali v dlhých radoch už od druhej hodiny v noci pred koncertnou sieňou. Po večernom koncerte v preplnenej sieni vznikla priam manifestácia, ktorá zastavila premávku vozidiel. Hudobníkov a dirigenta oslavujúci vynášali na pleciach so slovami chvály za prekrásny program a umelecké výkony. Také oduševnené obecenstvo som za svojho života nevidel. Ale nielen preto, že to boli cudzinci. Neutíchajúce nadšenie je i v divadlách, v cirkusoch atď. Je to najmä mládež, ktorá tento entuziazmus pre umenie prejavuje zvlášť radostne

V divadle operety sme videli Miľutinove Lampáše, lampášiky. Obsah diela je čerpaný zo života na kolchoze s radostnými i tienistými stránkami nového, rodiaceho sa sovietskeho života. Predvedenie, hoci v réžii staršieho slohu, malo peknú úroveň. Pekné výkony hercov v prepychovej výprave, svetlá nielen dopĺňajúce náladu, ale funkčne umocňujúce celý dej v operetnom štýle. Zvlášť baletná zložka je na vysokej úrovni, ale svojím predvedením sa smelo mohla zrovnávať s tým, čo sa kedysi v operetách robilo u nás. Bola to zmes revuálnych výkonov, zabiehajúcich až do estrádnosti. To preto — ako vyplýva z nášho rozhovoru s hlavným režisérom Kandelakim a dirigentom Stoliarovom —, že v SSSR hľadia na operetu ako na masové umenie.

Nevšedný umelecký zážitok sme mali z Chačaturianovho baletu Spartakus v Leningradskom divadle. Napriek miestami roztiahnutému deju sledovali sme predstavenie s obdivom a úžasom. Sólové i sborové výstupy boli na vysokej umeleckej úrovni. Orchestrálne naštudovanie sa vyznačovalo dôslednou precíznosťou po všetkých stránkach, no javisková inscenácia prevyšovala všetko doteraz videné v oblasti baletného prejavu. V SSSR si rýchle zvykneš vnímať okolo seba monumentálnosť, no jednako v javiskovom umení nás táto inscenácia priamo ohromila. Taký istý dojem človek získava na obrovských športových štadiónoch, na Hospodársko-technickej výstave, okrieva unavený veľkosťou sovietskeho života v prekrásnych parkoch, ktorým sa v čistote a úhľadnosti naše ani nepribližujú. Bolo by sa treba zmieniť ešte o mnohých veciach; o svetoznámom Metre, o podzemnej dráhe v Leningrade, o nápadnej čistote a estetickom vkuse, s ktorým sa stretávaš na každom kroku, počínajúc prvým stykom so sovietskym vlakom až po grandiózne činy sovietskych ľudí. Zamýšľaš sa nad ruinami Pečorskej lavry v Kijeve a nevieš pochopiť, že potomci Haydna, Mozarta, Goetheho, Beethovena a ostatných veľduchov barbarsky zničili pamiatky nesmiernej historickej ceny pre nič a za nič. Ale sovietsky človek sa aj s touto skutočnosťou zmieril. No nikdy nedopustí návrat minulosti, lebo nesmierne miluje a hlboko si cení svojinu.

Štefan Hoza

ANDREJ ANDREJEV

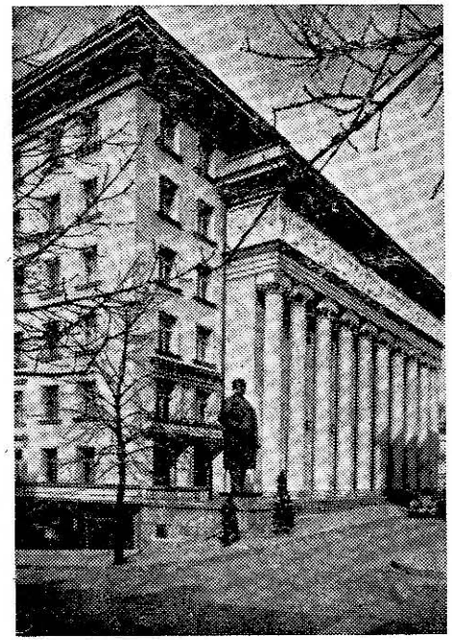
Päťdesiat rokov bulharskej opery

(Písané pre Slovenskú hudbu)

Bulharsko hneď po svojom oslobodení spod tureckého jarma (1877—1878) pociťovalo potrebu vlastnej opery. Bulharský hudobne hlboko založený ľud, známy svojím hudobným nadaním a najmä hlasovým bohatstvom, rozhodol sa vytvoriť si stredisko operného umenia.

Roku 1891 bol urobený neúspešný pokus o založenie bulharskej opery. Pod vedením prvých priekopníkov Dragomira Kazakova a Ivana Slavkova, odchovancov Pivodovej školy v Prahe a klaviristu Angela Bukorešlieva, absolventa Pražskej organovej školy boli v Bulharsku inscenované Troubadour a Veselé ženy Windsorské. Ale upevneniu prvého bulharského operného divadla v Sofii sa postavili do cesty prekážky nevyhnutne vyplývajúce z vtedajších podmienok, ťažkosti finančné a najmä návštevy hosťujúcich talianskych skupín.

Po rozpustení tohto operného divadla podujali sa na túto úlohu ochotnícki hudobníci v neveľkom mestečku Kazanlaku na úpätí Starej Planiny, kde do svojej smrti pracoval prvý bulharský skladateľ Emanuil Manolov. Manolov napísal r. 1900 prvú bulharskú operu „Chudobná", ktorú ešte tohto istého roku uviedli tamojší ochotníci. Ale to bol iba pokus o operu, ktorý sa nedočkal svojho zakončenia pre nečakanú Manolovovu smrť.



Národná opera a pomník Alex. Stambolyského

Približne v tom istom čase, keď Manolov pracoval na „Chudobnej", prichádza do Bulharska český kapelník a muzikológ Karel Mahan. Niekoľko mesiacov po napísaní „Chudobnej" K. Mahan dokončuje svoju operu „Choro" na libreto básnika Kirila Christova. Mahan, ktorý veľmi dobre poznal bulharskú ľudovú pieseň, ju v svojej opere všestranne použil, zatiaľ čo Manolov napísal „Chudobnú" vo všeobecnom tóne.

Roku 1907 začínajú v Bulharsku znova uvažovať o založení opery. V tom čase pricestovali do Bulharska slávni ruskí operní umelci, tenorista Konstantin Michailov-Stojan a basista Ivan Vulpe. Za spolupráce predsedu Bulharského svätu hudobných umelcov Nikolaja Nikolajeva, skladateľa Petka Naumanova, klavírneho pedagóga Henricha Wieznera, operného speváka Dragomira Kazakova, Ivana Slavkova, Dimitra Ivanova, tak isto žiaka Pivodovho a ešte iných je napokon založená bulharská opera. Prvé predstavenie bolo 18. októbra 1908. Tento dátum sa napospol uvádza ako začiatok bulharskej opery. Nasledovalo päť predstavení za sebou. V prvom herci uviedli prvé, tretie a štvrté dejstvo Fausta a dva obrazy z Troubadoura. V druhom predstavení päť výstupov z „Eugena Onegina" a tretie dejstvo Dargomyžského „Rusalky", atď. Obecenstvo bolo získané, očarené.

Bulharské operné umenie vyznačuje sa už od svojich začiatkov ľudovým charakterom. Badať to i v troch ďalších bulharských operách „Kamen a Cena", podľa poémy Ivana Vazova „Hromada" a na libreto Ivana D. Ivanova, zhudobnené českým kapelníkom Venceslavom Kauckým, v opere „Borislav" od majstra Georgiho Atanasova a „Žena bega Tachira" od Dimitra Chadžigeorgieva. Opery „Kamen a Cena" a „Žena bega Tachira" boli dlho na repertoári mladej bulharskej opery.

Ivan Vulpe napomáha vývoju a rozkvetu mladej bulharskej opery nielen ako dobrý spevák, ale i ako vokálny pedagóg svojou dobrou speváckou školou. Touto školou prechádzajú takmer všetci vynikajúci bulharskí operní umelci a herci prvej generácie: Peter Rajčev, Michail Popov, Christo Brmbarov, Anna Todorovova, Cvetana Tabakovova, Ilka Popovova, Konstancia Kirovova, Elena Nikolajevova, Naďa Svilarovova, Elena Doskovova a iné. Takýmto činom si bulharská opera už od prvých rokov svojho jestvovania zabezpečuje príliv dobrých, sviežich, plnohodnotných hlasov.

Najplodnejší a najvýznamnejší predstaviteľ bulharskej opery na začiatku XX. storočia je hudobný skladateľ Georgi Atanasov, žiak Pietra Mascagniho. Jeho tvorba zapĺňa prvé tri desaťročia nášho storočia. Atanasov mal operu rád. Odchovaný tradíciami Verdiho, Pucciniho, Leoncavalla a Mascagniho ostal presvedčeným prívržencom talianskej opery z konca XIX. storočia, s jej áriami, ensemblami, tancami a s ucelenosťou jednotlivých výstupov. V tomto štýle sú stavané najúspešnejšie opery G. Atanasova. Atanasovove recitatívy spočívajú na piesňove sa rozvíjajúcom orchestri. Bohatstvo bulharských ľudových piesní, ktoré hľadali svojho majstra, aby dostali nový obsah v tvorbe Atanasovovej na jednej strane a potreba, aby ľud počul svoje obľúbené melódie v umeleckom spracovaní na strane druhej, nútili maestra, aby sa pevne primkol k svojmu ľudu a všestranne čerpal z prebohatej klenotnice ľudových piesní a tancov v svojich operách „Gergana", „Cveta" a „Opustený mlyn".

Symbolizmus, individualizmus a úplne odtrhnutie sa od sociálno-ľudového prostredia našli svoj výraz v hudbe dvoch posledných opier Atanasova: „Kosara" a „Alcek" s námetmi z bulharského stredoveku. Jeho ambícia dokázať, že i on môže tvoriť moderne, stavať dej na ľahkých motívoch, vzdať sa piesňovej melodickej zaokrúhlenosti klasickej talianskej opery a prejsť na recitatívno-deklamačný štýl podzemnej romantickej opery boli príčinou toho, že v svojich dvoch posledných operách upotrebil moderné operné smery. No jednako má jeho hudobná tvorba pre vývoj bulharskej opery historický význam.

Jeho opery sú prvým významným pokusom v tomto hudobnom žánri, pevným základom bulharskej opernej tvorby.

Spolu so spomenutými vynikajúcimi opernými spevákmi účinkujú v bulharskej opere známi umelci ako Kristina Morfova, Stefan Makedonský, Georgi Dončev, Penka Todorovova, Mara Vasilievova, Zlatka Kurtevova a iní.

Dôležitým medzníkom vo vývoji bulharskej opery je jej poštátnenie r. 1922. Významnú úlohu pri jej upevňovaní hrá i celý rad ruských dirigentov, režisérov a hercov, ktorí boli prizvaní spoluutvárať život bulharskej opery. Spomedzi nich treba spomenúť dirigentov Isaja Dobrovena, Mojseja Zlagina, Jurija Pomeranceva, režiséra Nikolaja Vekova, Sergeja Ivancova a hercov Evgenija Ždanovského, Konstantína Karenina atď.

Obdobie po prvej svetovej vojne dodnes je obdobím ďalšieho prehlbovania a veľkých úspechov bulharského operného umenia. Spolu s inscenovaním celého radu klasických a súčasných opier vznikajú významné operné diela bulharských hudobných skladateľov ako „Car Kalojan" od Panča Vladigerova, „Kráľovstvo žien" a „Salambo" od Veselina Stojanova, „Janiných deväť bratov" od Ľubomíra Pipkova, „Pustovník" od Benedikta Bobčevského, „Ivanko" od Borisa Kňazeva, „Krali Marko" od Ivana Kavaldžieva a iné; balety „Drak a Jana" od Christa Manolova, „Nestinarka" od M. Golemanova.

Po Deviatom septembri vznikli opery „Momčil" od Ľubomíra Pipkova (uvedená v Bratislave), „Ivajlo" od Marina Goleminova, balet „Zbojnícka pieseň" od Alexandra Rajčeva a iné.

Po revolučnom 9. septembri 1944 vstupuje bulharská opera do epochy svojho najväčšieho rozkvetu. Vedľa sofijskej opery sa zakladajú opery vo Varne, v Ruse, v Plovdive a v Starej Zagore. V nich účinkujú mladí operní umelci, dirigenti a režiséri.

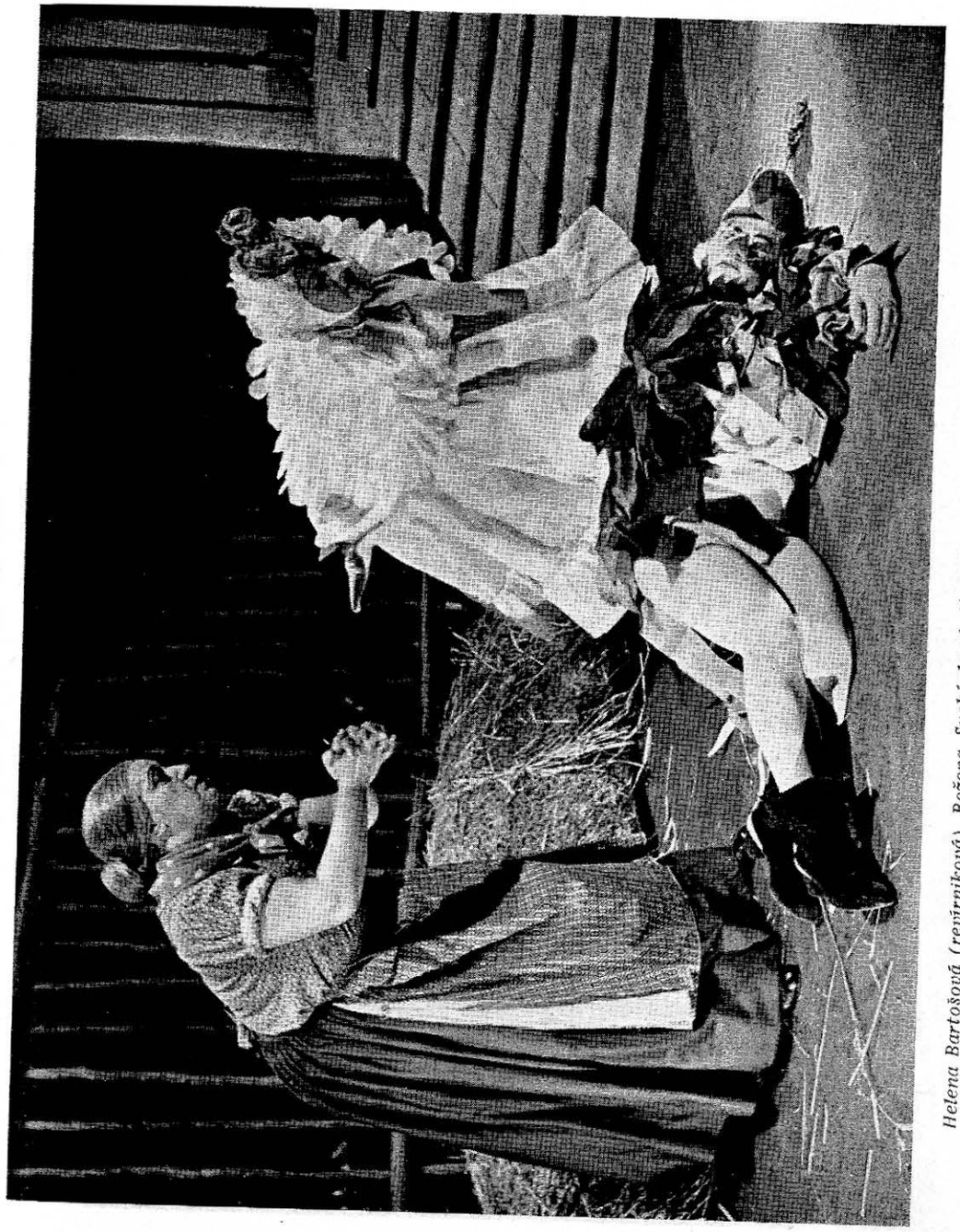
Zaujímavým prejavom ľudovej umeleckej tvorivosti je ochotnícka opera v továrenskom meste Slivene. Táto opera, v ktorej pôsobia speváci robotníci, teší sa už desaťročnému tvorivému životu. Podľa jej vzoru boli vytvorené i opery ľudovej umeleckej tvorivosti v mestách Vraci a Burgase.

Potreba mladých speváckych kádrov pre bulharské operné scény si vynútila zriadenie Opernej školy pri Bulharskom štátnom konzervatóriu v Sofii.

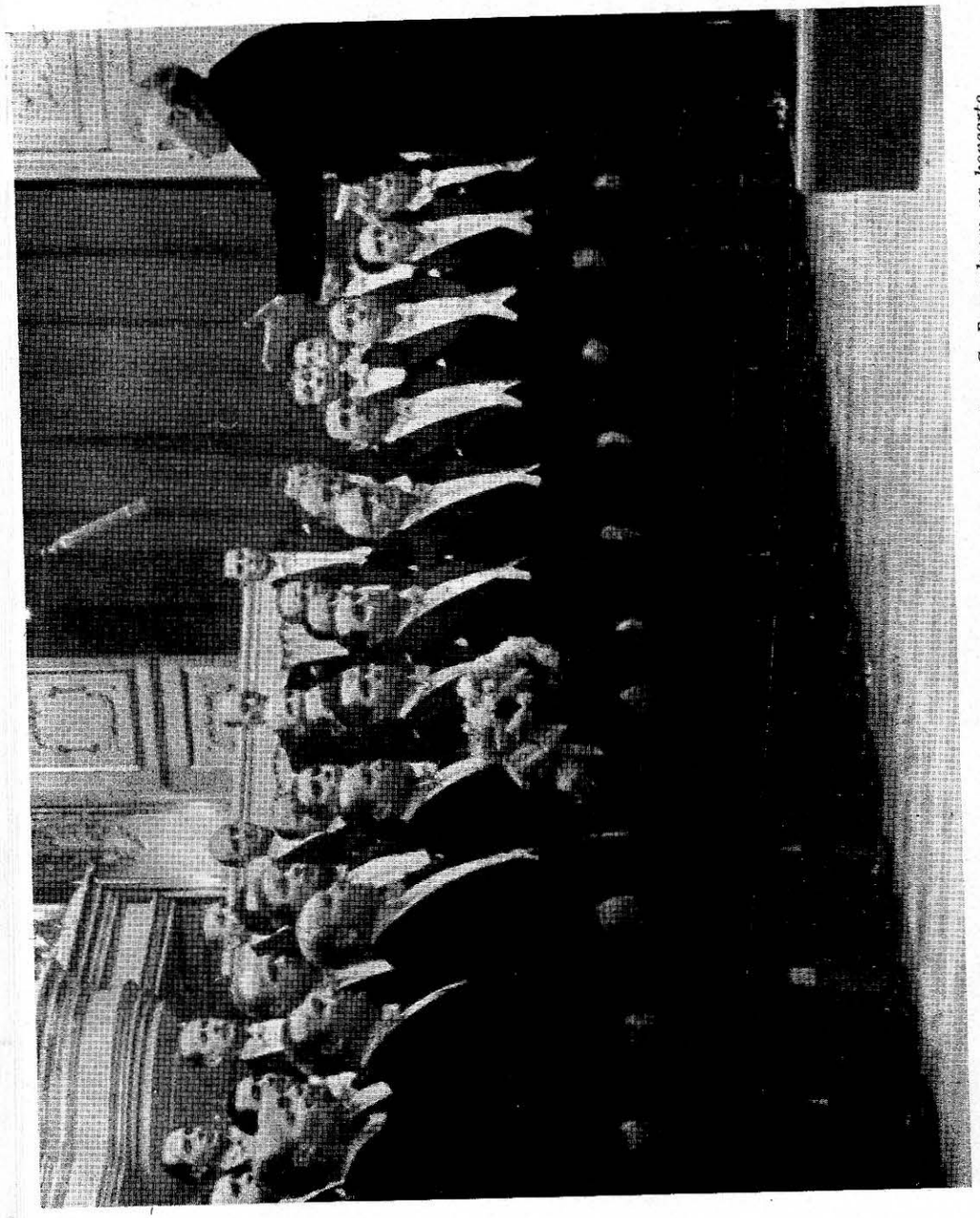
Inscenácie bulharských opier v posledných rokoch sú charakterizované realizmom, hĺbkou a veľkoleposťou. Každá nová opera znamená nezadržateľné napredovanie. Za to nesporne vďačíme cennej pomoci sovietskych režisérov, umelcov a baletných majstrov, Evg. Sokovninovi, N. Rumjancevovi, V. Lužeckému, N. Anisimovej, K. Belinovi, N. Holfinovi a iným. Ich pomoc v operách „Piková dáma", „Staničný dozorca", „Tarasova rodina", „Boris Godunov", „Ivan Susanin" a v baletoch „Červený mak", „Bachčisarajská fontána" a iných, tvorí dôležitú etapu v širokých možnostiach bulharskej opery. Interpreti ako sú národní umelci Michail Popov, Christo Brmbarov, Ilka Popovova, Neli Karova, zaslúžilí umelci Ilija Josifov, Dimitr Uzunov atď. dosahujú veľké úspechy v speváckom umení a interpretovaní.

Bulharská opera bola vždy v kontakte s českým operným repertoárom. Na bulharskej scéne s veľkým úspechom uvádzajú „Predanú nevestu", „Dalibora", „V studni". Teraz sa študuje „Čert a Kača". Opera je obľúbeným umením ľudu. Jej realistický prístup a neohraničené možnosti jej zabezpečujú jedno z popredných miest v Európe.

Z bulharčiny preložila Mária Topoľská



Helena Bartošová (revírniková), Božena Suchánková (kohút) a Dita Gabajová (Chocholuška) v bratislavskej inscenácii Líšky Bystroušky Foto: Podhorský



Štátny akademický mužský zbor Estónskej SSR so svojim dirigentom G. Ernesaksom na koncerte v Bratislave
Foto: Ján Herec

Líška Bystrouška v bratislavskom SND

Prvou premiérou opernej sezóny 1958/59, ktorá sa konala dňa 15. a 16. novembra 1958, bolo uvedenie Janáčkovej Líšky Bystroušky pri príležitosti tridsiateho výročia skladateľovej smrti. Samotné dielo má v celom majstrovom skladateľskom odkaze dosť výnimočné miesto — je to jediná Janáčkova javisková práca, ktorá je apoteózou prírody. Predtým Janáček síce používal líčenie prírodných úkazov, ale len funkčne (víchrica v Jej pastorkyni, búrka v Káti Kabanovej a Osude). Až vo vysokom veku, v rozmachu svojich tvorivých síl vyspieval v tónoch svoju lásku k prírode a jej tvorstvu (je zaujímavé, že hoci detstvo prežil v hornatom Valašsku, v jeho raných skladbách nenachádzame líčenie prírody). Líšku Bystroušku robia zaujímavými najmä analógie medzi postavami ľudskými a zvieracími (pohodlný, usedený farár-jazvec, záletný a v láskach ustavične neúspešný rechtor-komár, revírniková-klebetná sova), z ktorých najdôležitejšia je paralela medzi Bystroušku a akousi Terinkou, v hre priamo nevystupujúcou. Všetky mužské postavy zo sveta ľudí majú alebo mali ľúbostný vzťah k Terinke. Opera okrem týchto spomínaných paralel je zároveň i obrazom protikladu medzi ľudským a zvieracím svetom: proti prostému zemitému ovzdušiu prírody stoja ľudia, spútaní konvenciami a nezdravými návykmi; takou je postava nalomeného farára (sám vraví „stojím tu ako metla v kúte . . .“), ktorý už nemá žiadneho životného cieľa a utešuje sa len spomienkami na svoje naučené vedomosti (citovanie klasikov), no a kartami a vínkom; taký je i rechtor, po láske ustavične túžiaci človek, pritom hlboko nešťastný. Spojivom medzi týmito dvomi svetmi je bodrý dobrácky revírnik. Takto dielo zároveň vyznieva ako vyznanie samotnej majstrovej filozofie.

Predstavenie Líšky Bystroušky radím k veľmi úspešným inscenačným činom bratislavskej opery v poslednom čase. Réžia Miloša Wasserbauera kládla dôraz na výraznú hereckú akciu, rozohrala javisko najmä vo „zvieracích“ scénach (zásluhu na tom má iste i pohybová spolupráca M. Mrázkovej). Nebila príliš do očí, čo je práve dôkaz jej pôsobivosti. Veľmi pekne pôsobilo rozvitie scény „Bystrouškin dievčí zjav“ vizuálnym stvárnením revírnikovej spomienky na roky lásky vyvolanej pohľadom na dospievajúcu Bystroušku (dievča čakajúce na milého); nejde síce o originálny nápad Wasserbauerov. Nemôžem však súhlasiť s poňatím záveru. Snaha po apoteóze bratstva obyvateľov lesa s ľuďmi (uvedenie temer všetkých obyvateľov lesa znova na scénu) viedla k porušeniu logiky posledných výstupov; sotva zodpovedala Janáčkovým zámerom, ktorý i v tejto svojej najpoetickejšej opere ostal vždy sám sebou, t. j. zdravým realistom.

Bystrouška a líšiak (A. Martvoňová a M. Kišoňová)
Foto: Podhorský

Dobrou režisérskou prácou bol poznačený výkon temer všetkých účinkujúcich. Všetky dôležitejšie úlohy boli naštudované dvojmo. Revírnika skvele hral i spieval Ján Hadraba. Podáva suverénny výkon po všetkých stránkach. Vyzdvihnúť treba najmä jeho veľmi dobrú artikuláciu a bezprostrednosť prejavu. Gejza Zelenay v tej istej úlohe po dosť strnulom úvodnom výstupe sa rozohral tiež k peknému výkonu, herecky však Hadrabovej úrovne nedosiahol, lež svojím mäkším hlasom účinnejšie pôsobil v záverečných partiách opery. Anna Hornungová-Martvoňová je ideálna Bystrouška

svojou postavou i sviežim sopránom; výborne podala celý rast Bystroušky od naivného líšťata cez dospievajúce dievča v huncútsku, prefíkanú, no i vrúcne milujúcu ženu a nežnú matku. Výkon jej alternantky Anny Hrušovskej prezrádzal síce vysokú hlasovú kultivovanosť, no sviežosťou hlasu i hereckým prejavom nebol na úrovni podania Martvoňovej. Obidve predstaviteľky líšiaka sa zhostili svojej úlohy veľmi dobre: Mária Kišoňová-Hubová najmä svojím uvoľneným hereckým prejavom (škoda, že vysoký register bol nepríjemne úzky a líšil sa znateľne od nižších polôh), Zita Frešová-Hudcová zas vo všetkých polohách vyrovnaným hlasom. Stanislav Beňačka v oboch svojich úlohách (farár, jazvec) predčil alternujúceho F. Krčmářa, u ktorého sa popri nie práve najkultivovanejšej technike tvorenia tónu prejavujú herecké maniéry vedúce až k vyjadrovaciemu klišé (mimochodom: prečo v jednom predstavení nespieva obe postavy ten istý herec, keď je medzi nimi paralela?!). Krásne, s maximálnou úspornosťou gest vypracoval dr. Ján Blaho svojho rechtora, ktorý — i vďaka jeho kvalitnému speváckemu výkonu — ostane divákom iste dlho v pamäti. O rechtorovi Alexandra Baránka to už nemožno povedať. Helena Bartošová uspokojila len ako sova, kým jej alternantka Marta Meierová rovnako účinne zaspievala revírnikovú i sovu (tieto úlohy by tiež mohli byť v jeden večer obsadené tou istou herečkou!). Z ostatných predstaviteľov menších úloh treba vyzdvihnúť veľmi pekný výkon Juraja Martvoňa, Borisa Šimanovského (Harašta), Niny Hazuchovej a začínajúcej Ľuby Baricovej (Lapaj) a, hoci tu šlo len o herecký výkon, rozkošnú líštičku malej Katky Kľačanskej.

Na dokonalom výkone súboru má dozaista veľkú zásluhu dirigent Ladislav Holoubek, ktorý sa po šiestich rokoch opäť vrátil do bratislavskej opery. Orchester pod jeho vedením, i napriek krátkej dobe (od premiéry Kamenného kvietka, po premiéru Líšky Bystroušky uplynulo len dva a pol týždňa), dosiahol pomerne slušnej úrovne, ktorá — súdiac podľa prvých predstavení — ďalej vzrastá (v bratislavskej opere to bol v posledných rokoch dosť nezvyklý zjav). Na prvej premiére sa vyskytli síce nejednotné nástupy najmä v introdukcii a sláčiky mali by znieť aj sýtejšie; príjemne prekvapil výkon dychových nástrojov (až na niekoľko už tradičných nečistých tónov v lesných rohoch, najmä na druhej premiére). Sbory neboli vždy presné (sbormajster J. Petr); Pôsobivá scéna Fr. Tröstra navodila svojím jednotným farebným ladením pôsobivú lesnú náladu; podarilo sa jej vytvoriť i dostatočnú ilúziu javiskovej hĺbky. Vtipné kostýmy Ľudmily Purkyňovej iste nemalou mierou prispeli k veľkému úspechu predstavenia. Treba sa však zamyslieť nad jednou skutočnosťou: už druhá premiéra bola pomerne slabo navštívená a na treťom predstavení to tiež nebolo s návštevnosťou lepšie. Kde je príčina, že bratislavské obecenstvo sa tak nevšímavo správa k svojej opernej scéne?

Igor Vajda

Nový balet Radovana F. Spišiaka v Košiciach

Zavrela sa opona za posledným obrazom premiérového predstavenia baletu „Karpatská rapsódia". Autor, dlhoročný dirigent Štátneho divadla v Košiciach, Radovan Fest Spišiak odovzdal verejnosti nový slovenský balet so súčasnou tematikou. Pôvodná verzia, známa pod názvom „Marijka", bola celkom prepracovaná podľa nového libreta režiséra Kornela Hájka.

V prvej vete obsahu baletu, ktorý je uverejnený v bulletine, čítame: „Je krásny, augustový podvečer r. 1942." Ovzdušie neskorého letného popoludnia nám navodí scéna; no o vojnových štyridsiatych rokoch sa dozvedáme len po treťom obraze, náhle a so značným prekvapením. Tak sa nám rozpadá dejová línia na dve časti — prvú, príbeh dedinského dievčaťa a druhú, boje partizánov proti okupantom. Možno, že by bol stačil malý inscenačný zásah, aby sme prežívali dejové napätie v plnom rozsahu už od samého začiatku. Zaujímavým spôsobom je vyriešený prológ, ktorého funkciu prevzal veľmi vydarene réžijne i choreograficky riešený sen Valy vo väzení, ktorému by azda prospelo účelné skrátenie, podobne ako aj záverečnému obrazu. Moderná, veľmi vkusne náznakom riešená scéna by rovnako získala, keby sa tvorcovia inscenácie baletu Karpatská rapsódia ešte raz zamysleli nad množstvom premietaných obrazov, z ktorých nie všetky spĺňajú svoju funkciu.

Hudba baletu je rozhodne najlepším dielom Radovana F. Spišiaka. Po kompozičnej stránke je najpútavejší prvý obraz. V ďalších obrazoch sa striedajú účinné dramatické gradácie s miestami invenčnej, no oveľa jednoduchšie komponovanej lyriky, ktorým by niekedy patril skôr iný scénický žáner (opereta — 2. obraz) a s viacerými prekomponovanými citátmi zakarpatskej ľudovej piesne a tanca. Balet hudobne naštudoval dirigent Boris Velat.

Choreograf Stanislav Remar, ktorý vykonáva veľmi záslužnú umeleckú prácu tým, že inscenoval už viac nových alebo menej známych baletov, presvedčil aj tentoraz o svojej choreografickej fantázii. Nereaguje len na povrchnú zvukovosť hudobného prúdu, ale usiluje sa choreograficky stvárňovať vnútorné napätie, nielen dejové, ale aj citové konflikty. V priestore plne uplatňuje dramatickú dynamičnosť. Je to aj zásluha autora libreta, režiséra Kornela Hájka. Choreograf Remar vyriešil tiež zaujímavým spôsobom prechody z ľudových tanečných prvkov do prvkov klasického baletu. Podstatnú zásluhu na úspechu baletu Karpatská rapsódia má obrodený baletný súbor, v ktorom sa dostalo zaslúženého miesta mnohým mladým, talentovaným a kvalifikovaným umelcom. Nikto ani netušil, že sa ovocie úspechu zrodí tak skoro. Je to príklad hodný nasledovania. Svoju veľkú úlohu vytvorila predstaviteľka Valy — A. Hoppeová spolu so svojím partnerom I. Mičolom. Potlesk obecenstva teda patril skladateľovi a dirigentovi R. F. Spišiakovi za predvedené dielo a dlhoročnú záslužnú umeleckú prácu, ktorú vykonal pre košické divadlo i všetkým umelcom, ktorí balet inscenovali.

Ľubomír Čížek

Koncerty Slovenskej filharmónie

Novembrové koncerty SF konali sa v rámci Mesiaca ČSP. Preto nás zaráža program, ktorý odznel pri tejto príležitosti na pódiu nášho najreprezentačnejšieho hudobného telesa. Keby neboli prišli sovietski hostia-sólisti, nepočujeme ani jedno dielo sovietskeho skladateľa. Vypočuli sme si síce dve skladby od Sergeja Rachmaninova pre klavír s orchestrom; sú to však diela ruského skladateľa, ktorý žil po revolúcii mimo SSSR.

Skutočnosť, že na každom koncerte novembrového cyklu SF účinkoval klavirista, môžeme využiť k porovnávaniu. Z klavírnych výkonov stojí bezpečne na prvom mieste koncert svetoznámeho Emila Gilelsa, nár. umelca SSSR. Jeho geniálne umenie poznali sme doteraz iba z nahrávok. No živý posluch jeho priam démonickej hry presahuje všetky naše očakávania. Na koncerte konanom dňa 26. novembra uviedol tento pianista naprosto nekonvenčný program (málo hrané diela Bacha, Schuberta, Schumanna, Prokofieva a Stravinského). Už tento fakt treba vyzdvihnúť a vysoko hodnotiť. Keď klavírny umelec s takým eruptívnym temperamentom a s takou dokonalou technikou, ako je Gilels, prednesie Prokofievovu sonátu a mol a suitu zo Stravinského „Petrušku", vzniká zážitok slovami sotva vypovedateľný. Gilelsove prsty znejú dokonale čisto ako zvončeky i v tých najrýchlejších pasážach alebo oktávových a akordických behoch. Toto, hranice ľudských možností presahujúce, technické majstrovstvo nie je však účelom, ale prostriedkom k čo najdokonalejšiemu vystihnutiu ideového obsahu interpretovaných skladieb. Gilels je jedným z mála umelcov, ktorí geniálne dotvárajú a umocňujú obsah prednášaného diela.

Dokonalé rozlíšenie jednotlivých štýlov čo do techniky, zvukovej intenzity i čo do celkového podania je u tohto pianistu naprostou samozrejmosťou. Vysoko treba hodnotiť Gilelsovo podanie Bacha (Aria variata alla maniera italiana). Dokázal sa udivujúco pohotove preorientovať na štýlovú oblasť odlišnú od vlastného, prírodou daného naturelu. Vzorné a štýlové bolo i podanie Impromptu op. 142 od Schuberta a veľkolepej Sonáty fis mol op. 11. od R. Schumanna. Osobnosť umelca ustúpila do pozadia a iba v dynamicky vypätejších miestach občas prebleskovala na povrch. Vo výbere z Prokofievových „Visions fugitives" ukázal tento pianista, že i menšie formy a vystihnutie rozmanitých nálad sú jeho doménou.

Vynikajúci výkon podal i laureát medzinárodnej súťaže o cenu J. S. Bacha, nemecký pianista Dieter Zechlin. Jeho výkony charakterizuje predovšetkým prísny prístup k interpretácii ako i podčiarkovanie, no i hľadanie nových ciest v štýlovom prednese, pričom nikdy neprekročí daný rámec tohoktorého smeru. Nezabudnuteľné sú najmä jeho podania Brahmsových klavírnych koncertov. V dňoch 20. a 21. novembra vystúpil so SF ako sólista v 2 klavírnych koncertoch

— v Bachovom A dur a v Mozartovom Es dur (Köchel č. 271). Tým, že Zechlin, ako aj Gilels interpretovali Bacha — dokonca obidve diela ovplyvnené talianskym štýlom, — máme možnosť porovnať si ich výkony. Gilels, ako nadmieru výbušný typ, musí sa pri interpretácii Bacha a klasiky brzdiť, čím vzniká dojem napätia, ktoré drží poslucháča od prvého až po posledný takt. Naproti tomu Zechlinovo interpretovanie týchto smerov (súdiac podľa koncertu 21. novembra) nesie v sebe črty kľudu a mužnej jemnosti temer romantického razenia. Táto črta Zechlinovho naturelu sa prejavila najmä pri vzornej interpretácii druhého koncertu. Bol to skutočný, jemný, vyrovnaný, prežitý, no vonkoncom nepresentimentalizovaný Mozart. Je to jedna z najlepších klavírnych interpretácií Mozarta, aké sme v Bratislave v poslednej dobe počuli.

Vynikajúci výkon podala v dňoch 11. a 12. novembra aj Maria Grinbergová, sólistka Moskovskej štátnej filharmónie, ktorá spoluúčinkovala na večere husľových sonát s Nelli Školnikovovou. Zatiaľ čo technické zvládnutie u Gilelsa i Zechlina stálo úplne v pozadí a podriaďovalo sa celkovej koncepcii prednášaných skladieb, u Grinbergovej si poslucháč uvedomoval — toto, alebo ono je ťažké miesto a iste stálo klaviristku hodne námahy a nervového vypätia, aby ho bezpečne technicky zvládla. No vysoko kultivovaná muzikalita tejto pianistky sa vhodne uplatňovala najmä v Partite e mol pre husle a klavír od J. S. Bacha, v spevavom Adagiu Beethovenovej husľovej sonáty op. 30, č. 2 a konečne i v impresionisticky ladených úsekoch Prokofievovej husľovej sonáty f moll. Pri tejto príležitosti spomenieme i výkon laureátky medzinárodnej husľovej súťaže J. Thibauda v Paríži Nelli Školnikovovej, reprezentujúcej vynikajúci priemer sovietskej husľovej školy. Čo sa týka technického zvládnutia platí u huslistky v podstate to isté, čo sme povedali u Grinbergovej. Pri tempove i dynamicky vypätejších miestach, pri obťažných hmatoch dochádzalo miestami k určitej ťažkopádnosti. U obidvoch umelkýň prevládali kvality muzikantské nad virtuóznotechnickými.

Benjamínkom novembrových koncertov bol víťaz tohoročnej medzinárodnej súťaže klaviristov o cenu G. Enescu v Bukurešti 22-ročný čínsky klavirista Li-Ming-Čchiang. Na slávnostných koncertoch 6. a 7. novembra, poriadaných z príležitosti 41. výročia VOSR a 65. výročia úmrtia P. I. Čajkovského, účinkoval ako sólista v Rapsódii na Paganiniho tému pre klavír a orchester od S. Rachmaninova. Na jeho výkone bolo badať typické známky čínskej dôkladnosti, vybrúsenosti i húževnatosti. Každý tón i pohyb pri svojej hre mal Li Ming-Čchiang dokonale premyslený, čo si musíme zvlášť ceniť najmä pri jeho mladosti. Jeho technická, výrazová i farebná škála je vynikajúca. Hra Li Ming-Čchianga je plastická aj pri tých najväčších vrcholoch a gradáciách a čo do súhry s orchestrom dokonale vyvážená. Pianista takejto kvality má všetky predpoklady, že vyrastie raz v umelca svetového formátu.

S orchestrom SF, pod taktovkou Zdeňka Bílka, účinkoval český klavirista Jiří Hubička v Rachmaninovom II. koncerte c mol. Vzhľadom na predchádzajúce špičkové výkony podal Hubička len priemerný výkon. Zameral sa na virtuózne partie tohto skôr poetického koncertu, ktoré síce zahral brilantne, no miestami bolo by sa žiadalo i tu väčšej ľahkosti a pestrejšej palety dynamických odtienkov. Spevné miesta podal nelyricky, tvrdo a najmä v 2. časti, kde klavír s orchestrom sa striedavo sprevádzajú, sólový nástroj stále dominoval a to i vtedy, keď vedúcu melódiu mal zahrať orchester. I súhra s orchestrom nebola celkom dokonalá. V Hubičkovej hre chýbalo nám predovšetkým ono romantické odhmotnenie sa a hlboká lyričnosť spojená s jemne diferencovaným úderom, ktoré sme obdivovali najmä u amerického pianistu Katchena.

Čo sa týka výkonov a úrovne orchestra SF, môžeme s potešením konštatovať, že majú neustále vzostupnú tendenciu. Na slávnostnom koncerte v dňoch 6. a 7. novembra spoluúčinkoval — ako vždy spoľahlivo — aj Spevácky sbor SF (sbormajster J. M. Dobrodinský) pri predvedení kantáty „Pozdrav veľkej zemi" od Dezidera Kardoša, laureáta štátnej ceny. Sopránové sólo pohotovo „zaskočila" za indisponovanú T. Kresákovú členka sboru Cecília Lévayová, ktorá podala vcelku uspokojivý výkon až na niektoré miesta, kde ju kryl orchester. Nebola to však vina dr. Rajtera, ale málo priebojného hlasu speváčky. Okrem už spomínanej Rachmaninovej „Rapsódie" odznela na tomto koncerte i IV. symfónia Petra Iljiča Čajkovského. Rajterova koncepcia tejto skladby zamerala sa na podčiarknutie osudového tragizmu, dramatizmu a nesentimentálnej lyriky a zaradila sa tak medzi najlepšie výkony SF v tohoročnej sezóne.

Do 2. polovice koncertu v dňoch 20. a 21. novembra zaradil Ľudovít Rajter 2 diela L. van Beethovena — VIII. symfóniu a obľúbenú ouvertúru Leonoru III. Je síce pravda, že v prvej polovici tohto večera odzneli diela Bacha a Mozarta, takže voľba Beethovena štýlove vhodne uzatvárala program. Určite však nebolo by bývalo nevhodným alebo násilným zoznámiť obecenstvo s niektorým z modernejších symfonických diel, napr. so sovietskym. Už viac ráz sa vytýkal dr. Rajterovi určitý akademizmus, no posudzujúc posledné vystúpenia musíme kvitovať jeho hlboko ľudský a citlivý prístup ku každej skladbe, ktorý sa v plnej miere uplatňoval i pri prednese spomínaných dvoch Beethovenových diel. Táto symfónia svojím intímno hĺbavým a duchaplným obsahom nekládla dr. Rajterovi pri interpretácii nijaké problémy, ba možno povedať, že pre svoj noblesný a ušľachtilý rámec výborne zodpovedala prirodzenému naturelu tohto dirigenta. U predohry, ktorá bola posledným bodom tohto, pre dirigenta i orchester nanajvýš vyčerpávajúceho programu, bolo badať už určitú nesústredenosť na strane dirigenta ako aj pomalšie reagovanie zo strany orchestrálnych hráčov.

Rozhodne, i keď krátko, musíme vysoko hodnotiť všeobecne známe, pohotovo sa prispôsobujúce sprevádzačské umenie Rajterovo, najmä pri často sa meniacich tempách vo variáciách Rachmaninovej Rapsódie.

Zdeněk Bílek dirigoval orchester SF v dňoch 13. a 14. novembra. Jeho koncepcia „Dramatickej predohry" mladého talentovaného Ilju Zeljenku, v porovnaní s výstavbou tohto diela na jeho premiére nás plne neuspokojila, pretože nedokázal vyvolať dramatické, napäté ovzdušie, aké sme počuli na premiére. Tým sa do značnej miery skreslil celkový dojem z ináč pozoruhodného diela. Na druhej strane treba zas vyzdvihnúť zaradenie tejto skladby, pretože okrem Kardošovej Kantáty, už viac ráz predvádzanej, bola to jediná slovenská skladba, ktorá mala u orchestra SF vlastne premiéru. Ako sprevádzač Hubičku v Rachmaninovom koncerte sa Bílek slušne uplatnil, no v tutti medzihrách orchestra žiadalo by sa menej ohňa a v súhre väčšej vyváženosti so sólovým nástrojom.

Program tohto koncertu uzatvárala Dvořákova VII. symfónia. Dirigent znamenite vystihol zdravú, zemitú, mužnú silu, ohnivý temperament a radosť zo života, ktoré charakterizujú Dvořákov sloh. Orchester svojím elánom a pohotovým reagovaním na dirigentove gestá sa vo veľkej miere zasľúžil o úspešné prijatie tohto diela u obecenstva.

— žik.

Koncerty z príležitosti 75. narodenín F. Kafendu

K oslave 75. výročia narodenia prof. Kafendu, nositeľa Radu práce, pripravil Sväz slovenských skladateľov spolu s Koncertnou a divadelnou kanceláriou koncert zo skladieb majstra dňa 5. novembra v koncertnej sieni Čs. rozhlasu. Program bol uvedený prejavom a zdravicou národného umelca prof. Eugena Suchoňa, jeho žiaka v kompozícii. Prof. Suchoň vyzdvihol najmä Kafendovu tvorivosť posledných rokov, v ktorých ako keby chcel majster dohoniť aj v skladbe, čo mu bolo znemožnené v rokoch zaťaženia pedagogickou a organizačnou činnosťou. Hneď prvá skladba „Variácie a fuga pre klavír" bola dôkazom tejto tvorivosti — bola to premiéra opravdu zaujímavej a dôvtipne budovanej skladby veľkej koncepcie. V podaní Evy Fischerovej-Martvoňovej sa tento jej rys aj náležite uplatnil. Živelne svieže tri piesne (Listy, Okúzlenie, Pieseň) na slová Jána Smreka podal s priliehavým temperamentom dr. Gustáv Papp. Prof. Rudolf Macudzinski predniesol dve staršie majstrove skladby (Amulet a Večerná pieseň), vypĺňajúce medzeru nám inak temer chýbajúcich romantických náladových klavírnych skladieb. Po prestávke zaznelo Kvarteto G dur v podaní Slovenského kvarteta — kus spomienky na Kafendovu mladosť a zároveň dokument rodenia sa slovenskej národnej hudby na umeleckej úrovni ešte pred podmienkami, ktoré priniesol rok 1918. Cez prestávku obstúpili majstra Kafendu viacerí gratulanti, čo dodalo koncertu intímnu a radostnú patinu.

—k

*

Aj VŠMU spomenula koncertom z diel Frica Kafendu (12. 11. 1958) majstrovo výročie. Po úvodných spomienkach odb. as. Evy Fišerovej-Martvoňovej zazneli klavírne skladby Amulet a Večerná pieseň v podaní Valérie Puškášovej. Pieseň Nápis na dome zaspieval Juraj Šarmoray (klavírny sprievod K. Nemčovská) a Suitu v starom slohu zahrala Kveta Sladká. V druhej polovici večera zaspieval Pavol Mauréry za doprovodu Terézie Horákovej Listy a Pieseň a L. Kupkovič s H. Gáfforovou predniesli Sonátu D dur pre husle a klavír.

S.

*

MOSKVA. 21. decembra 1958 bol koncert z diel československých skladateľov. Na programe boli skladby D. Kardoša, P. Bořkovca, K. Slavického, V. Trojana. Dirigoval aj u nás známy N. Anosov. Koncert mal srdečný ohlas.

Štátny akademický mužský sbor Estónskej SSR

V sobotu 8. novembra naplnilo bratislavské obecenstvo takmer do posledného miesta koncertnú sieň Slovenskej filharmónie (hoci koncert nebol skoro vôbec propagovaný), aby si vypočulo po dlhšej prestávke koncert mužského sboru. Tento raz to bolo reprezentačné teleso Estónskej SSR, krajiny známej bohatou tradíciou sborového spevu. Pod vedením svojho hlavného dirigenta, prof. Gustáva Ernesaksa, pripravil bratislavskému publiku pekný hudobný zážitok. Štátny akademický mužský sbor sa vyznačuje vzácnou vyrovnanosťou, zvučnými hlasmi (79 členov), z ktorých nad vysoký priemer vyniká skupina hlbokých basov veľkým intenzitným rozpätím, tvárnou dynamikou ako aj dobrými sólistami. Po štát. hymnách ČSR, SSSR a Estónskej SSR, ktoré sbor zaspieval v národných jazykoch, v prvej polovici večera zazneli skladby romantických a súčasných autorov (výnimku tvorilo len Echo od Orlanda di Lasso a Mozartova Uspávanka), v druhej úpravy ľudových piesní. Z rozsiahleho programu precízne naštudovaného najviac sa nám vryli do pamäti pieseň Mesiac od estónskeho klasika Tudura Vetika (krásne pianá!), Griegova kantáta Nová otčina (R. Vahisalu — sólo, Elza Aveson — klavír a prof. Hugo Lepnurm — organ), pomerne málo známe dielo nórskeho klasika s účinným použitím organa v strednom diele i v hymnickom závere a dve diela českých skladateľov, Dvořákova Hostina, no najmä prekrásny Foerstrov sbor Veľké šíre rodné lány, vyznanie skladateľovej lásky k svojmu rodnému kraju (obe museli byť pre veľký úspech zopakované). Škoda len, že si sbor nevybral do programu viac diel starej vokálnej polyfónie (Lasso, Palestrina a i.), lebo sa veľmi zriedka objavujú na našich koncertoch a na ich interpretáciu má sbor najlepšie predpoklady. Trochu nezvykle zapôsobilo zaradenie samostatného organového čísla, hoci sme boli radi, že môžeme poznať skladby Estóncov P. Südu (Pastorále) a A. Kappa (Toccata).

V druhej polovici programu vystúpilo dvojité vokálne kvarteto sboru. Z jeho štyroch čísel (dve boli prídavkové) zaujala ruská národná pieseň Trojka a estónska žartovná pieseň Anna bola hrdá, z piesní upravených pre sbor Ernesaksova veselá Novoročná a Moyzesove Tri panenky, zaspievané na záver. Po skončení programu pripravilo obecenstvo sboru hotové ovácie, takže bol nútený znova pridávať — tento raz to bol náš Boleráz, boleráz a majestátny sbor pútnikov z opery Tannhäuser od R. Wagnera, predvedený za sprievodu organa. *(ra)*

Borodinovci opäť v Bratislave

Na ceste do vlasti, po úspešnom zájazde v NSR a NDR, absolvovalo štátne sovietske Borodinovo kvarteto v novembri m. r. 5 koncertov aj v ČSR (Trenčín, Praha, Bratislava, Karlove Vary a Mariánske Lázne).

Bratislavskému publiku sa toto mladé, no neobyčajne talentované teleso predstavilo prvý raz r. 1955. Založené r. 1947, združujúce dnes ešte sotva tridsaťročných odchovancov Moskovského konzervatória, sa už dopracovalo k pozoruhodným úspechom doma i v zahraničí (Nemecko, Poľsko, Rumunsko, Bulharsko, Taliansko, Švédsko, Fínsko a Československo).

Sovietski hostia predviedli 9. novembra v Koncertnej sieni Povereníctva vnútra neobyčajne náročný a rôznorodý program. V úvode koncertu odznelo Sláčikové kvarteto č. 3 F dur op. 73 (z r. 1947) D. Šostakoviča, emocionálne veľmi silne pôsobiace dielo s veľmi bohatou dynamickou paletou, plnokrvnou invenciou a nemalými technickými nárokmi. Borodinovci, ktorí sú známi ako oduševnení propagátori súčasnej sovietskej komornej hudby (na svojich koncertoch uviedli celý rad svetových premiér sovietskych komorných diel neraz im venovaných), docielili pri jeho interpretácii vo všetkých smeroch reprodukčnú úroveň hodnú mena veľkého sovietskeho majstra a strhli prítomných k úprimným prejavom nadšenia. Pravda, v stredobode záujmu bolo známe Sláčikové kvarteto č. 5 D dur op. 64 zvané „Škovrančie" J. Haydna. Viedenská klasika býva totiž skúšobným kameňom aj pre tie najvynikajúcejšie komorné telesá, pretože svojou priezračnosťou a prísnymi štýlovými nárokmi podáva najlepšiu vizitku ich skutočných kvalít. A tu treba zdôrazniť, že mladí sovietski umelci podali výkon smelo znášajúci kritériá zrelých komorných telies svetového mena. Prejaviac vysoký zmysel pre ušľachtilosť zvuku, jednoliatosť súhry i neobyčajnú inteligenciu štýlového prejavu až po všetky nuanse frázovania, predviedli Haydna, akého sme v Bratislave už dávno nepočuli.

Po prestávke odznelo Sláčikové kvarteto F dur (1904) M. Ravela, typické dielo jedného z čelných predstaviteľov francúzskeho impresionizmu. Striedajúc melancholický sentimentalizmus s dravým románskym temperamentom poskytovalo interpretom dostatok možností k skutočným muzikálnym bacchanáliám i najnežnejším prejavom ľudských citov, ako ich možno vyjadriť len prostredníctvom hudby. Tvoriac protipól i po stránke štýlovej k Haydnovi i Šostakovičovi, šťastne uzatváralo celý komorný večer aj po stránke programovej.

Ťažko hodnotiť Borodinovcov ako jednotlivcov: R. Dubinskij, I. Alexandrov, D. Šebalin, (syn skladateľa V. J. Šebalina) a V. Berlinskij. Každý člen kvarteta skrýva v sebe vlastnosti, ktorých syntéza, umocnená usilovným dvanásťročným štúdiom i nádhernými talianskymi nástrojmi, vytvára ozaj reprezentačné komorné teleso. No Borodinovci sú aj štátnym telesom, čo znamená, že sa zapodievajú len komornou hudbou za plného existenčného zabezpečenia. Ich dosiahnuté umelecké výsledky sú podmienené aj touto stránkou veci a keď uvážime, že na tomto ozaj vysokohodnotnom komornom večeri bolo v hlavnom meste Slovenska opäť sotva 80—90 poslucháčov, čo si s nepochopením všimli aj naši hostia, prichodí sa nám znovu nevdojak zamyslieť.

Slovenská filharmónia vychovala za svojho sotva desaťročného pôsobenia taký káder stáleho koncertného publika, aké nám môžu závidieť mnohé mestá so značne väčším počtom obyvateľstva. Nepodarilo by sa niečo podobné aj na poli komornej hudby vytvorením štátneho komorného telesa na Slovensku? (Fil.)

II. medzinárodný festival súčasnej hudby — Varšava 1958

Pomerne oneskorene hovoríme o festivale, ktorý v dňoch od 27. septembra do 5. októbra 1958 prebiehal vo varšavských koncertných sálach. Pozostával z 8 orchestrálnych, 4 komorných (ohlásené Avramovo kvarteto z Bulharska nemohlo prísť) a 3 operných podujatí. Na programoch boli popri početných skladbách žijúcich autorov (Šostakovič, Hindemith, Britten, Martin, Poulenc, Milhaud, Dessau, Cilenšek, Nono, Beriot, Stockhausen, Baird, Lutoslawski, Baczewicz, Spisak, Sikorski, Malawski a i.) aj diela Prokofieva, Honeggera, Bartóka, Schönberga, Weberna, Berga. Na orchestrálnej reprodukcii sa popri poľských orchestroch (Národná filharmónia, Veľký symfonický orchester poľského rozhlasu, Komorný orchester Sliezskej filharmónie) podieľala Leningradská filharmónia a Symfonický orchester Lipského rozhlasu. Dirigovali W. Rowicki, J. Krenz (Talian B. Maderna neprišiel), St. Skrowaczewski, K. Sanderling, J. Mravinskij a H. Kegel. Z komorných telies účinkovalo Juillardovo kvarteto (USA) a Dychové kvinteto z Toulouse; okrem toho na samostatnom recitale vystúpil basbaryton Heinz Rehfuss (Švajčiarsko) a jeden komorný koncert pripravili poľskí sólisti. Úroveň podujatí bola nerovnaká — zväčša v závislosti od skladieb, ktoré boli hrané na tom-ktorom koncerte. Nesporne najväčší úspech mali Prokofievove skladby, najmä jeho V. klavírny koncert, dielo doposiaľ veľmi málo hrané, hoci patrí k najvynikajúcejším svojho druhu v svetovej literatúre. Predniesol ho Sviatoslav Richter, ktorý — ak by sa tak mohlo povedať — temer prekonal sám seba. Bolo to suverénne zvládnutie diela po stránke technickej i výrazovej. Podobný úspech mali i diela Šostakoviča (XI. symfónia) a Bélu Bartóka (Suita z Podivuhodného mandarína, IV. sláčikové kvarteto). Mocným zážitkom bola i Scheringova interpretácia Bergovho Husľového koncertu, úspešné bolo tiež predvedenie Schönbergovho I. žalmu z Moderných žalmov (skladba pre orchester, ku ktorému sa v závere pripája sbor) a jeho kantáty Ten, ktorý prežil Varšavu (svojským spôsobom precítené ukrutnosti Nemcov páchané vo Varšavskom gete; tragizmus od začiatku do konca — samá smrť). Príjemným prekvapením bola Lutosławského Smútočná hudba, prekrásna skladba postavená na základnom melodickom vzorci, ktorý je neustále hudobno-logicky vnútorne rozvíjaný. Je to dielo skutočne moderné, dôkaz správneho hľadania, neopúšťajúceho pôdu hudby a neutiekajúceho sa k abstraktným konštrukciám. O zdravej muzikalite nás presvedčili Štyri eseje pre orchester od T. Bairda, i keď sú písané seriálnou technikou; tento kompozičný spôsob v skladateľovom vývoji je pravdepodobne len prechodným štádiom. Novinkou bola pre nás i opera Krakatuk T. Szeligowského (okrem nej dávali v opere Brittenovho Petra Grimesa a Ravelov balet Dafnis a Chloe). Opera má rozprávkový vianočný námet: figúrky pod vianočným stromkom ožijú. Ako detské predstavenie má svoje kúzlo. Hudba je málo osobitná, i keď prezrádza technicky rutinovaného tvorcu.

Nemožno zaprieť, že na festivale odznelo mnoho priemernej, ba priamo problematickej hudby. Samostatný koncert bol venovaný prehrávkam elektronickej hudby a klavírnym skladbám K. Stockhausena v podaní Davida Tudora z USA (okrem iného bol reprodukovaný aj Gesang der Jünglinge). Tu už sotva možno hovoriť o hudbe. Ko-

niec koncov sám Stockhausen (povedal úvodné slovo) netvrdí, že je to hudba budúcnosti, ale vraj je to určite hudba XX. storočia. Nuž...

Návštevník zo Slovenska sa musel pozastaviť nad jednou skutočnosťou: v programoch sa vôbec nevyskytlo meno Karola Szymanowského, zakladateľa poľskej moderny. Usporiadatelia festivalu by sa mohli podučiť vlasteneckému cíteniu od svojho rodáka, v Mexiku pôsobiaceho huslistu H. Szerynga, ktorý celý výnos svojich koncertov venoval poľskej hudbu študujúcej mládeži... O.

Kongres medzinárodnej hudby v Paríži

Od 23. do 30. októbra konal sa v Paríži Kongres medzinárodnej hudby za účasti všetkých štátov organizovaných v UNESCO. Za Československo boli prítomní prof. dr. A. Sychra a skladatelia Alois Hába a Andrej Očenáš. Na 6. pracovných zasadnutiach (v nedeľu 27. októbra bolo voľno — konal sa koncert ázijskej hudby) odznelo viacero podnetných a zaujímavých referátov. Úvodnú prednášku na tému Pramene hudby povedal Georges Duhamel, Paul Collaer hovoril o národnom hudobnom prejave. Na neho nadviazal prof. Sychra prednáškou Národné znaky v hudbe Antonína Dvořáka. Týmto vystúpením získal dr. Sychra pre našu vedu vysoké uznanie. Druhý deň zasadnutia bol v znamení problematiky európskej a ázijskej hudby, nakoľko po úvodnom referáte Mehdi Barkehlicha (Irán) „Použiteľnosť stupníc vo východnej a západnej hudbe" sa rozvinula živá diskusia, v ktorej sa hovorilo popri pentatonike aj o kvartovom a dodekafonickom systéme vrátane najnovších extrémov. Z referátov, ktoré odzneli v nasledujúcich dňoch, vyberáme: Jacques Chailley (Francúzsko): Existujú spoločné melodicko-harmonické princípy v rôznych hudobných jazykoch?, Constatin Brailoiu (Rumunsko): Analýzy rytmických systémov, Olivier Messiaen (Francúzsko): Užitie zložitých rytmov v umelej hudbe, Marius Schneider (záp. Nemecko): Princípy polyfónie mimo klasického západného systému, Shinichi Yuize (Japonsko): Nástroje a ľudský hlas. O hudbe africkej a európskej hovoril Klaus Wachsmann (Veľká Británia); Alois Hába (prednášku v jeho neprítomnosti prečítal prof. A. Sychra) hovoril o možnosti včlenenia nových intervalov (štvrťtóny) do nášho hudobného systému. Diskusia na túto tému — ako temer každá na tomto kongrese — neviedla k žiadnym uzáverom.

Nedostatkom tohto pracovného sústredenia bola neúčasť zástupcov SSSR a malé zastúpenie ľudových demokracií.

A. O.

List z Paríža

Paríž, 16. novembra 1958

Oficiálna hudobná sezóna sa začala tohto roku mimoriadne skvelým spôsobom a zdá sa, že ešte nikdy sme nemali mesiac október natoľko obsadený. Bolo by sa bývalo treba premeniť na „čistého ducha", obdareného darom všadeprítomnosti, aby sa nič nevymeškalo, alebo jednoducho cez tri týždne ani nespalo.

Veľkou udalosťou boli Medzinárodné hudobné týždne, organizované v Paríži pod patronátom UNESCO. Takáto udalosť, ktorá sa opakuje takmer tým istým spôsobom každý tretí alebo štvrtý rok, vzbudzuje tie najväčšie nádeje, no žiaľ, najčastejšie tieto nádeje bývajú pre opravdivých hudobníkov sklamaním. Vo Francúzsku často sa kritizuje anglický hudobný život pre jeho „konzervativizmus", avšak treba uznať, že hoci sa v Anglicku tvorí málo skladieb, jednako takmer vždy ide o pozoruhodnú tvorbu, prijímanú obecenstvom a mimoriadne nadšenou kritikou. Vo Francúzsku sme priam zaplavení novými dielami, o ktorých sa prestane vážne rozprávať osem dní po predvedení, a žiaľ i dobré diela sa strácajú s nimi.

Napriek tomu netreba zaznávať chvályhodné úsilie organizátorov koncertov, usporiadaných pre rozšírenie nášho hudobného horizontu, na ktoré povolávajú najznámejšie orchestre a sólistov z druhých krajín. Napokon ich úsilie im muselo štedro zaplatiť veľmi rôznorodé a kozmopolitné obecenstvo, ktoré priam útokom vykupovalo vstupenky už tri týždne vopred (cena lístku až 2500 frankov) na tri koncerty Oistrachove a jeden Stravinského. Záujem o tieto podujatia sa ešte znásobil zasadaním Medzinárodného hudobnovedeckého kongresu, ktorý sa konal v nových budovách UNESCO, doteraz ešte celkom nedokončených (čo zavinilo niekoľko „technických incidentov"). Hlavnou témou kongresu boli Vzťahy medzi východnou a západnou hudbou. Takto otvoril teoreticky veľmi široké a plodné pole výskumu a poskytol možnosť urobiť si predstavu o hudobných kultúrach, ktorých základy sú celkom odlišné od našich. Napriek úsiliu oživovateľov, snažiacich sa usporiadať problémy — predovšetkým Jacques Chailley sa niekoľkokrát pokúsil obnoviť jednotu diskusie, narušenú dosť rôznorodými zásahmi — často nám prichodilo zažiť pocit váhania, rozpakov, neúčinnosti. Jednako sme vypočuli viac pozoruhodných referátov, napr. Angadiho (India) a Tram Van Kheho (Vietnam), aby sme uviedli aspoň orientálcov. Tri ukážkové koncerty úspešne doplnili teoretické diskusie, no nevyriešili otázku, či spolupráca Orientu a Západu môže obohatiť a obnoviť hudbu. (Hudba predvádzaná na „sitari", strunovom hudobnom nástroji, Ravim Shankarom z Indie, zanechala silný dojem.) Najviac sa zdá byť postihnuté touto nákazou Japonsko. — Jacques Chailley zakončil debatu podčiarknutím „zlého svedomia" hudobníkov dvoch strán vzhľadom na ich vlastnú hudbu: Orientálci zaznávajú svoju, usilujúc sa jedným úderom asimilovať hudobnú kultúru, ktorej vytvorenie vyžadovalo stáročia — a západniarov „reprezentoval" na ukážkových koncertoch Pierre Boulez, skladateľ, ktorý najmenej reprezentuje západnú tradíciu.

Vráťme sa k druhým koncertom Hudobných týždňov. Medzi najvýznamnejšie diela, ktoré mali vo Francúzsku premiéru, treba zaradiť Concerto pre orchester č. 4 od Petrassiho (zato Canti di Liberazione od Dallapiccolu, predvedené na tom istom koncerte, boli do istej miery sklamaním); Carmina Burana od Carla Orffa — veľká freska, ktorá urobila hlboký dojem, ale ktorej štýlový primitivizmus pôsobí napokon rozpaky. Nasledoval skvelý Oistrachov prednes Šostakovičovho Husľového koncertu, ktorý našťastie poznáme už dva roky, vďaka prednesu toho istého Oistracha a napokon Stravinského Threni, dirigované autorom (inokedy pohovorím o tom obšírnejšie). Vo všeobecnosti výber diel a kvalita interpretácie bola oveľa lepšia ako roku 1952 na Festivale hudby XX. storočia, ale jednako treba ľutovať, že niektorí významní skladatelia boli zle predvádzaní (napr. Messiaen, skladatelia anglickí a americkí, skladatelia z Východu) a že na pokyny usporiadateľov musel Karel Ančerl, ktorý prišiel do Paríža s Českou filharmóniou, dirigovať Novosvetskú symfóniu a Vltavu, namiesto veľkého súčasného diela, ktoré sme právom očakávali (Serenádu od Išu Krejčího, ktorá doplnila program, bolo milé vypočuť, no v súčasnej českej hudbe sú aj závažnejšie diela, ktoré by sme mali poznať).

Popri Hudobných týždňoch mali sme našťastie možnosť zúčastniť sa na očarujúcom koncerte dvojice klaviristov Redinga a Pietteho (s orchestrom Koncertnej spoločnosti za dirigovania A. Cluytensa), ktorí predviedli Koncert pre dva klavíre od B. Martinů. Francúzska premiéra tohto koncertu (s tými istými interpretmi) bola roku 1955 na festivale v Besançone. Toto dielo, vyznačujúce sa mimoriadne zložitou klavírnou faktúrou, ale vo svojej koncepcii veľmi priezračné (dve rýchle časti tvoria rámec druhej časti, akejsi pomalej rapsódie, quasi improvizácie), považujeme za jedno z najlepších skladateľových diel popri jeho Tretej symfónii, Dvojkoncerte alebo Sinfoniette „La Jolla". Treba si želať, aby ho čím skôr nahrali.

Túto stručnú panorámu parížskeho hudobného života zakončím podčiarknutím doteraz neznámej činnosti Gramofónových klubov, ktorá je naoko bez senzácií, zato veľmi pôsobivá. Dva z nich, a to Klub troch stredov a Klub spoločnosti Antona Brucknera, organizujú naozaj iniciatívni kompetentní ľudia, ktorých hlavným cieľom je oboznámiť rôznorodé obecenstvo s veľkými skladbami, predovšetkým obdobia romantizmu a moderny, vo Francúzsku dosiaľ nenahranými a francúzskemu obecenstvu takmer neznámymi. Skoro všetky symfónie Mahlerove, Brucknerove, Sibeliove, Vaughana-Williamsa, opery a symfonické básne R. Straussa, nahrané diela Prokofieva, Šostakoviča, Janáčka a mnohých ďalších skladateľov boli takto predvedené. V Paríži sa najmä tu stretávajú opravdiví milovníci hudby.

Maryse Poulette

Organové dni v Lemgo 1958

Staré severonemecké hansové mesto Lemgo (NSR) poriada už po niekoľko rokov festivaly organovej hudby, ktorých náplň a umelecká úroveň im dala vyrásť v udalosť medzinárodného významu. Podnetom k tomuto podujatiu bolo objavenie a rekonštrukcia starého organa, postaveného koncom 16. storočia známym organovým staviteľom Hansom Schererom. Tento nástroj patrí k najstarším hudobnohistorickým pamiatkam v Nemecku a pre svoju charakteristickú zvukovosť sa stal stredobodom záujmu priateľov organovej hudby i umelcov, ktorí sa každoročne v čase festivalu prichádzajú kochať v jeho zvukovej kráse.

Minulého roku (30. X.—3. XI.) tu odznelo spolu 12 koncertov a 5 prednášok. V hudobnej časti okrem organovej hudby boli zastúpené aj diela vokálnej a oratórnej literatúry (Händlova Acis a Galathea, Brahmsovo Nemecké requiem, Burkhardovo oratórium Das Gesicht Jesaias). Prof. Hans Heintze (NSR) a Hans Otto (NDR) hrali organové skladby nemeckých majstrov, oba-

ja technicky a štýlove čisto, v intenciách nemeckého, pre nás vo výraze trocha strohého, organového ideálu. Koncert Luigi Ferdinando Tagliaviniho (Bologna) sa stal jedným z vrcholov festivalu: priam s jedinečným pôvabom a muzikalitou tu ožili diela starých talianskych majstrov. Dr. Jiří Reinberger (ČSR) mal veľký úspech s dielami starých českých majstrov, s vynikajúcim predvedením Bachovej Passacaglie a Brixiho Organovým koncertom. Ďalším silným zážitkom bol koncert André Marchala (Paríž) z diel starej a súčasnej francúzskej hudby. Veľká muzikantská osobnosť tohto nestora francúzskych organistov sa prejavuje v plnom lesku ešte i v jeho sedemdesiatke, nič nestrácajúc na technickej i výrazovej presvedčivosti. Janine Corajod, laureátka súťaží v Gente a v Prahe, potvrdila svoje umelecké meno najmä interpretáciou organového koncertu švajčiarskeho súčasníka Bernarda Reichela. Ako organista medzinárodnej úrovne sa predstavil ďalej profesor ženevského konzervatória Pierre Segond, hrajúci diela francúzskych majstrov a J. S. Bacha.

Na záver odznelo oratórium súčasného švajčiarskeho skladateľa, pred nedávnom zomrelého, Willy Burkharda Das Gesicht Jesaias. V monumentálnej stavbe diela sa striedajú časti hlboko cítené s úsekmi, v ktorých zrejme prevláda konštrukcia. Mimoriadne ťažkú úlohu naštudovania a predvedenia s úspechom zvládli hosťujúci sólisti, zbor i orchester. Dirigentovi Waltherovi Schmidtovi, ktorý dirigoval toto aj ostatné zborové a orchestrálne podujatia a na ktorom spočívala celá ťarcha umeleckého vedenia organových dní, patrí veľké uznanie ako prvotriednemu umelcovi i prezieravému organizátorovi. Treba si pritom uvedomiť, že i festivaly takého významu ako sú Organové dni v Lemgo, sú udržiavané chvályhodným úsilím hudobných nadšencov a nepožívajú takých veľkorysých štátnych podpôr ako podobné podujatia u nás.

Ferdinand Klinda

Zo života Sväzu slovenských skladateľov

Výbor Sväzu slovenských skladateľov na svojom riadnom zasadnutí dňa 20. októbra sa po schválení správy o činnosti za tretí štvrťrok zameral hlavne na tvorivé a estetické problémy zábavnej a tanečnej hudby. Členovia výboru SSS poukazovali na nesprávny postoj niektorých členov hudobnovedeckej tvorivej komisie v hodnotení zábavnej a tanečnej hudby. Keďže tomuto žánru sa v našej súčasnosti aj v zmysle uznesení XI. sjazdu KSČ prikladá veľký význam, navrhlo sa prizývať na pracovné schôdzky estrádnej tvorivej komisie aj hudobných vedcov, aby sa bližšie oboznamovali s celkovou problematikou.

Do tohto štvrťroku spadá aj niekoľko významných akcií. Predovšetkým to bolo 75. výročie narodenín Frica Kafendu, nositeľa Radu práce. Delegácia Sväzu, Slovenského hudobného fondu a Slovenského autorského sväzu pozdravila nášho nestora v predvečer narodenín na byte a dňa 4. novembra usporiadal SSS za spolupráce Koncertnej a divadelnej kancelárie koncert z tvorby jubilanta. Význam Frica Kafendu pre rozvoj slovenskej hudobnej kultúry zhodnotil národný umelec, prof. Eugen Suchoň.

Ďalšou závažnou akciou, s ktorou sa zaoberá hudobnovedecká tvorivá komisia, je príprava na Haydnovskú konferenciu. Táto sa uskutoční v septembri 1959 roku, no už teraz prípravný výbor, pozostávajúci z členov tejto komisie, si vytýčil mnohé úlohy, aby sa priebeh konferencie plne vydaril. Na konferencii, ktorá bude prebiehať vo Viedni, Bratislave a Budapešti, odznejú viaceré referáty, týkajúce sa Haydnovho vzťahu k Bratislave a významu jeho tvorby pre rozmach hudobného života na Slovensku v minulých storočiach.

Na osobitnom zasadnutí zaoberala sa hudobnovedecká komisia s problémami a úlohami v oblasti hudobného života v období dovŕšenia kultúrnej revolúcie. Cenné pripomienky, ktoré sa vynorili v diskusii, budú autormi týchto pripomienok publikované.

Z našich krajov

20. číslo II. ročníka časopisu Švermových železiarní, Podbrezovan, priniesla zaujímavý článok o problémoch podbrezovskej hudby, ktorá má už dlhoročnú tradíciu. Popri špeciálnych podbrezovských problémoch (rast hudby od roku 1951, úspechy v súťaži ĽUT, stagnácia v poslednom čase a jej príčiny, vytýčenie potreby zriadenia hudobného výboru) pisateľ vyslovuje názory i širšej platnosti, svedčiace o tom, že v Podbrezovej sú si vedomí dôležitosti hudby pri rozširovaní kultúrneho obzoru pracujúcich. Tak sa napr. o tzv. ľahkej hudbe píše: „... Nechceme ... povedať, že si neceníme takýto druh hudby. Aj takáto je potrebná, zbytočne by sme chceli nad ňou mávať rukami. *Na druhej strane však nemožno povedať, že to postačí pre kultúru človeka.*"

Článok ďalej analyzuje príčiny klesania ohlasu účinkovania podbrezovskej hudby (zaneprázdnenie členov orchestra, spoliehanie sa na rutinu) a dospieva k názoru, že by tu veľmi pomohla spolupráca so SSS:

„Nedávny pobyt hudobného skladateľa J. Grešáka, ktorého k nám vyslal Sväz slovenských skladateľov, nám ukázal, že sa nesmieme zatvárať pred takýmito návštevami. Spolupráca so Sväzom skladateľov nám môže predovšetkým prospieť. Návšteva viacerých hudobných skladateľov i dirigentov priamo na koncertoch by povzniesla našu prácu.

Ak Slovenská filharmónia rastie napr. tým, že jej koncerty dirigujú často svetoznámi dirigenti, prečo by sme nemali vítať ochotu SSS vysielať k nám častejšie našich domácich skladateľov a dirigentov?

Takéto návštevy by zaiste obohatili aj náš repertoár o súčasnú slovenskú i svetovú hudobnú tvorbu. Nesmieme a nemôžeme ostať stáť, nemôžeme stále oprašovať staré archívy. Hudobný vývoj ide vpred. My ho svojou konzervatívnosťou nezastavíme. A ak sa naši skladatelia dostali na nesprávnu cestu, práve pobytom medzi nami majú najlepšiu možnosť si overiť, či idú k srdcu ľudu alebo do zaprášených vitrín."

Poznamenávame, že predsedníctvo SSS sa zaoberalo touto žiadosťou a rozhodlo, že jeden z najbližších koncertov z diel českých a slovenských skladateľov sa uskutoční v Podbrezovej.

V závere článku sa píše:

„... nestačí nám len dobre hrať. Treba ešte niečo viac: nám treba aj ľudí hudobne vychovávať ..."

R.

SSSU v Banskej Bystrici a okolí ...

Pri príležitosti ukončenia Mesiaca československo-sovietskeho priateľstva Spevácky sbor slovenských učiteľov vystupoval na niekoľkých koncertoch v Banskobystrickom kraji. Na koncertoch v Banskej Bystrici, Brezne nad Hronom a Ľubietovej SSSU pod vedením Jána Valacha interpretoval diela sovietskych a slovenských skladateľov i úpravy ľudových piesní oboch národov. Všetky koncerty mali u publika srdečný ohlas.

Takto SSSU dôstojne zakončil svoju minuloročnú koncertnú sezónu a zároveň zavŕšil oslavy Mesiaca ČSP.

*

Koncom októbra a začiatkom novembra bratislavskí umelci Sylvia a Rudolf Macudziński usporiadali koncert pre dva klavíre v Českých Budějoviciach a v Berounе. Program ich koncertov pozostával z diel svetových, českých a slovenských skladateľov. Zo svetovej literatúry pre dva klavíre interpretovali Variácie a fúgy na témy L. van Beethovena od Saint-Saënsa a Maxa Regera, Rachmaninovu Suitu op. 17, ďalej Tri skladby Jiřího Challuppera, diela S. Vorlovej, Jána Cikkera a Rudolfa Macudzińského.

O ŠKOLENÍ PEDAGÓGOV

Poverenictvo školstva a kultúry usporiadalo pre profesorov štátneho konzervatória a Vyšších hudobných škôl v Bratislave, Košiciach a Žiline štrnásťdňové odborno-politické školenie v Trenčianskych Tepliciach. Školenie malo vysokú odbornú úroveň. Prednášateľmi boli: odb. asistent dr. Jozef Fišer, námestník poverenika školstva a kultúry prof. dr. Michal Topoľský, profesor UK Dalibor Krno, pracovník ÚV KSS Juraj Mlynárik, riaditeľ čsl. rozhlasu v Brne dr. Jozef Burjanek, vedúci kabinetu Ústavu pre ďalšie vzdelávanie učiteľov v Bratislave dr. Emil Stračár, riaditeľ Štátneho konzervatória v Prahe dr. Václav Holzknecht, ústredný inšpektor Povereníctva školstva a kultúry Mikuláš Strausz a vedúca hudobného oddelenia Povereníctva školstva a kultúry dr. Zdenka Bokesová.

Okrem prednášok v oblasti politickej, hudobno-estetickej a hudobno-pedagogickej a diskusných seminárov dôležitou súčasťou školenia boli prehrávky vzácnych domácich a zahraničných platní s interpretáciami Gieseking, Backhausa, Rubinsteina, Kempffa, Brailowského, Horotowitza, Oistracha, Szigettiho, Lipattiho, Casalsa, Roztropoviča, Guldu a iných svetových umelcov. Repertoár pre tieto prehrávky svetovej a domácej literatúry zaobstarali a na školení predviedli Gramofónové závody n. p., Bratislava.

Účastníci školenia mali takto možnosť pod vynikajúcim vedením najlepších odborníkov prehĺbiť svoje vedomosti a riešiť zásadné problémy pedagogického procesu na stredných hudobno-umeleckých školách. Súčasťou školenia bola aj revízia učebných osnov a ich úprava pre nový školský rok.

Školenie malo ešte i ďalší veľký význam najmä v tom, že sa na ňom po prvý raz v dejinách nášho hudobného školstva stretli význační pedagógovia z celého Slovenska, vzájomne sa hlbšie poznali a vymenili si svoje skúsenosti. Bolo to potrebné najmä teraz, keď v prebiehajúcom školskom roku pristupujeme k reorganizácii umeleckých škôl a staviame pevné základy pre ich ďalší rozvoj.

Školenie sa hodnotilo veľmi kladne. Účastníci vyslovili želanie, aby sa školenie každoročne opakovalo.

Roman Rychlo

Pred deväťdesiatimi rokmi, 17. januára 1869, zomrel uprostred práce na opere „Kamenný hosť" ruský skladateľ Alexander Sergejevič Dargomyžskij, popri M. I. Glinkovi najvýznamnejší zo zakladateľov ruskej národnej hudby 19. storočia. Dargomyžskij patrí k umelcom-reformátorom. Jeho dielo tvorí významný krok smerom k realistickému opernému a piesňovému slohu.

Pamiatke B. V. Asafieva

27. januára t. r. uplynie desať rokov od smrti sovietskeho muzikológa a skladateľa, akademika Borisa Vladimiroviča Asafieva (Igora Glebova). Asafiev (nar. 1884 v Petrohrade) vyrastal pod vplyvom najvýznamnejších predstaviteľov ruskej hudby na prelome storočia: Rimského-Korsakova, Ľadova (jeho učiteľa kompozície na konzervatóriu), Glazunova a i. V. V. Stasov ho už ako študenta zoznámil aj s Gorkým, Riepinom i Šaľapinom. Pod vplyvom Stasova sa tiež formovali Asafievove estetické názory a jeho vzťah ku klasickej ruskej hudbe, z ktorej Glinka, Musorgskij a Čajkovskij sa stali takrečeno ústrednými témami jeho celoživotného vedeckého diela. No i Asafievove práce o ostatných ruských skladateľoch a o historickom vývoji ruskej hudby vo všeobecnosti vytvorili bázu pre ich naozaj vedecké skúmanie v súčasnosti. Asafiev mal veľmi blízky vzťah aj k modernej sovietskej hudbe; s Prokofievom a Miaskovským ho spájalo intímne priateľstvo ešte zo študentských čias. Jeho postoj k modernej hudbe však nebol bez protirečení. V 20. rokoch bol ako teoretik privržencom Stravinského a západoeurópskeho modernizmu (to ovšem nemalo odraz v jeho skladbách), neskôr však ku nim zaujímal čoraz kritickejšie stanovisko.

Asafiev, vedec mimoriadneho rozhľadu a originality (dvojzväzková práca o hudobnej forme ako procese) a autor veľmi bystrých štúdií i o zahraničnej (najmä francúzskej) hudbe, bol tiež významným organizátorom hudobného života a hudobnovednej činnosti. Ním vedené Hudobnohistorické oddelenie ústavu dejín umení v Leningrade nemalo pred vojnou takrečeno obdoby v celom svete. Pod Asafievovým vplyvom vyrástla tiež celá plejáda sovietskych muzikológov a hudobných kritikov.

Široké uznanie a obľubu i za hranicami SSSR si získala aj Asafievova hudobná tvorba, najmä balety „Plamene Paríža" a „Bachčisarajská fontána", ktoré sú známe i u nás. Naproti tomu jeho vedecký odkaz, ktorý roku 1952 na podnet Rady ministrov SSSR začala v podobe Vybraných prác vydávať Akadémia vied SSSR, je u nás veľmi málo známy. Stálo by preto zato oboznámiť i našu verejnosť aspoň s jeho najdôležitejšími prácami (najmä o ruskej hudbe).

lv

Jubileum Zity Frešovej-Hudcovej

V januári tohto roku oslávi 25. výročie svojho pôsobenia v opere SND Zita Frešová-Hudcová. Na bratislavskej Hudobnej a dramatickej akadémii absolvovala spev (u prof. Egema) a v Ríme a u prof. Straciariho a klavír (u prof. Svobodovej). Pôvodne pomýšľala na dráhu klavírnej umelkyne. Keď sa však už v dobe štúdia niekoľko ráz úspešne uplatnila v menších úlohách na scéne SND a po absolutóriu jej tam ponúkli angažmá, ostala natrvalo v bratislavskej opere. Jej prvou úlohou bol Lišiak v Janáčkovej Líške Bystrouške (je zaujímavé, že poslednou postavou, v ktorej Zita Frešová-Hudcová vystupuje, je opäť Lišiak z Janáčkovej opery). Vytvorila desiatky postáv, vyše 90(!) väčších i menších. Spievala hlavné úlohy v celom rade našich i svetových opier: v Predanej neveste (Marienka — bola prvou Slovenkou, ktorá túto úlohu spievala i v pražskom Národnom divadle spolu s dr. Jánom Blahom), Dvoch vdovách (Karolína), Hubičke (Vendulka), Rusalke, Jej pastorkyni (Jenúfa), Figarovej svadbe (Zuzanka, Grófka), Rigolettovi (Gilda), Trubadúrovi (Leonóra), Faustovi a Margaréte, Komediantoch (Nedda), Bohéme (Mimi), v Madame Butterfly, Tarasovej rodine (Nasťa), Jurovi Jánošíkovi (Milka) a i. Svojím jemným, vo všetkých registroch vyrovnaným kovovo zafarbeným mladodramatickým sopránom bola predurčená na úspešné účinkovanie najmä v komornejšie ladených dielach: nie náhodou vytvorila svoje najlepšie postavy napr. v Smetanových lyrických operách a naposledy v Debussyho Pelléasovi a Mélisande. Muzikalita a pohotovosť Zity Frešovej-Hudcovej, nadobudnutá dozaista aj štúdiom klavírnej hry, dovolili jej osvojiť si temer všetok slovenský piesňový repertoár. Menovite treba spomenúť aspoň rozhlasovú nahrávku Macudzinského piesní a gramofónovú nahrávku Bellových piesní Matka nad kolískou. Neraz spievala i sóla v kantátových a oratórnych dielach (Bella: Jánošíkova svadba, Mozart: Rekviem, Haydn: Tobiášov návrat a i.). Pohostinsky vystupovala na operných scénach v Bukurešti (Bohéma-Mimi a Madame Butterfly) a vo Viedni (Blodek: V studni); koncertne v Berlíne a v Budapešti a zaslúžila sa tak o propagáciu slovenských skladieb i o dobré meno nášho reprodukčného umenia. Svoj

cenný prínos k rozvoju slovenského operného divadelníctva umocňuje v poslednej dobe výchovou nádejných talentov na VŠMU, k čomu ju predurčujú jej bohaté skúsenosti i repertoár, akým sa málokto môže pochváliť. Do ďalšej práce želáme jubilantke mnoho úspechov!

(ra)

* * *

Prezident Republiky udelil laureátovi štátnej ceny *Rudolfovi Kubínovi* z príležitosti jeho päťdesiatych narodenín a za jeho doterajšiu hudobnú tvorbu Rad práce. Jubilantovi srdečne blahoželáme.

Quo usque tandem abutere . . . ?

Dokedy chcú ešte zneužívať trpezlivosť našej hudobnej verejnosti niektorí hudobní referenti v našich popredných denníkoch alebo časopisoch? Dostatočne známy svojimi hudobnými referátmi je „Večerník", ktorý si podrýval svoje dobré meno i meno našej hudby viacerými periodickými referátmi pod značkou -b-, alebo -mb-. Pisateľ týchto referátov napriek mnohým omylom i trápnym nedorozumeniam prejavil v poslednej dobe aspoň zjavnú snahu vypracovať sa v úsudkoch na prijateľnú, občas i dobrú úroveň. Vrcholom neserióznosti a diskreditovania hudobného referátu vôbec je však „kritika" premiéry Janáčkovej opery Líška Bystrouška v bratislavskom ND („Vydarená Bystrouška A. Martvoňovej", Večerník, 17. XI. 1958), uverejnená pod značkou -bc-. Referent, skrývajúci sa pod touto značkou, nemá pravdepodobne o hudbe a o hodnotení inscenácie opery už vôbec ani poňatia. Predovšetkým: kto chce písať o premiére opery, v ktorej sú role alternujúce, musí b e z p o d m i e n e č n e písať o oboch premiérach, o výkonoch oboch obsadení a porovnávať výkony jednotlivcov. Jeho povinnosťou je vidieť obe premiéry i generálku, okrem toho sa žiada, aby sledoval aspoň jednu skúšku. Z referátu jasne vysvitá, že referent bol na prvej i druhej premiére (ak si zrejme niektoré údaje o druhej premiére nezískal dopytom a neprodukoval ich ako vlastné). V tomto prípade je neuveriteľné, priam nezodpovedné, ako mohol autor referátu bagatelizovať prácu a výkony druhej garnitúry, keď jej okrem krátkej zmienky o Zelenayovi nevenoval žiadnu pozornosť, ktorú si nesporne zaslúžila. Podľa akých kritérií — a to by nás najviac zaujímalo — a akým právom písateľ uprednostňuje jedných na úkor druhých, hoci na nespornom úspechu Lišky Bystroušky podieľajú sa všetci účinkujúci — a to v prvej i druhej garnitúre? Aj v tom prípade, keby bol výkon druhého

obsadenia, ako celku veľmi mizerný, referent nemá právo vykonštruovať si apriorne jednostranné chvály o tých, ktorí sa mu „páčia", druhých zatratiť alebo prejsť okolo nich s povznesenou nevšímavosťou (ako sa to stalo v tomto prípade), ale práve naopak, má sa viac venovať rozboru nedostatkov a chýb a hľadať nápravu. Hoci treba pripustiť, že „Večerník" nie je miestom pre podrobnejšie kritické referáty, dá sa pri troške dobrej vôle a zodpovednosti zostaviť normálny stručný referát tak, aby si čitateľ získal čo najúplnejší obraz o diele, o základných pozitívach a negatívach jeho inscenácie a výkonov. Nepochopiteľné praktiky „vylučovania" v tomto referáte nemajú čo robiť so seriózným a odborným prístupom k umeleckému dielu, naviac znechucujú účinkujúcich, podrývajú ich autoritu a diskreditujú ďalej časopis, ktorý referát uverejnil.

Ignorantstvo a nevšímavosť, tentoraz k súčasnej slovenskej hudobnej tvorbe, markantne prejavila vo svojom sumárnom referáte o októbrových koncertoch Slovenskej filharmónie referentka J. Hrubá („Hudba a hudobníci v októbri", Kultúrny život č. 45, 8. XI. 1958), hoci v závere svojho článku konštatuje, že „... Prvý mesiac novej sezóny Slovenskej filharmónie nasadil sympatický kurz: vyvážený — a uvážený — príklon k súčasnej hudbe ...". Toto tvrdenie je v priamom rozpore s postojom, ktorý referentka zaujala k „Dramatickej fantázii" Jána Cikkera, k dielu silnému a sugestívnemu, ktoré malo svoju premiéru na záverečnom októbrovom koncerte. Referentka nepovažovala za potrebné zmieniť sa čo len slovíčkom o novej Cikkerovej skladbe, ktorá je pre snahy súčasnej slovenskej hudby tak charakteristická a dôležitá. Na druhej strane je príznačné, že sa v referáte venuje toľko nadmernej pozornosti sólistom, účinkujúcim na koncertoch SF, pričom diela symfonické, orchestrálne odbavujú sa niekoľkými povrchnými riadkami. Tento typický bratislavský kult sólistov (najmä zahraničných) presahuje už určité medze. Niet sa čomu čudovať, keď ho referenti naďalej zveľaďujú, najmä na úkor propagácie a hodnotenia súčasnej slovenskej hudby. Táto propagácia a hodnotenie má byť ich prvoradou povinnosťou. Je zarážajúce, že nielen referát v Kultúrnom živote, ale i referáty v ostatnej tlači prešli tak ignorantsky okolo Cikkerovho diela, Alebo príslušní referenti „nestačili" na toto dielo a radšej sa takticky vyhli hodnoteniu? Potom nech radšej nepíšu a prenechajú túto funkciu tým, ktorí majú ambície, podložené znalosťou veci a zodpovednosťou. Takto si však spoluprácu hudobného referenta so slovenskou hudbou nepredstavujeme. Potom bude v našich novinách veľa reči okolo novej Cikkerovej opery „Tiene", hlavne pred jej premiérou, čo je u nás ďalší zaužívaný „chvályhodný" zvyk. Ale zbytočne budeme očakávať od hudobného referenta, aby si pozorne vypočul „Dramatickú fantáziu", ktorá je prípravnou štúdiou k novej Cikkerovej opere, aby sa pokúsil o jej rozbor a neskôr i o hľadanie vzájomných súvislostí a nových vývinových prvkov oboch diel. Skôr sa dočítame, že na celom záverečnom októbrovom koncerte SF hral Miloš Sádlo Dvořákov čelový koncert a že tam — nie náhodou? — odznela i Glazunovova symfónia.

Svojho času Sväz slovenských skladateľov v snahe o zlepšenie stavu hudobných referátov v dennej tlači vyjadril ochotu nadviazať kontakt s príslušnými redakciami vo forme stáleho spolupracovníka, odborne vzdelaného člena Sväzu, ktorý by bol zodpovedný za periodické uverejňovanie hudobných referátov. Túto snahu Sväzu slov. skladateľov však naše kultúrne redakcie ignorovali. Za takých okolností organizácia spolupráce nie je možná. Ďalší vývin hudobného referentstva, smerujúci k zjavnému úpadku, bude pravdepodobne živelný ...

Ivan Hrušovský

Prehľad zahraničných časopisov

Sovietskaja muzyka (r. 1958/11)

D. Kabalevskij v článku „Človek v umení" rozoberá vzťah človeka k umeniu z troch aspektov: človek ako tvorca umenia, o človeku a pre človeka. Podtrhuje humanizmus umenia, ktorý v umeleckej tvorbe dneška a jej zameraní tak často chýba. Umelec nemôže stáť stranou od problémov súčasného života. Kabalevskij uvádza príklady, ako sa odzrkadlil tlak zdrvujúcich udalostí života (vojna) v umeleckých dielach i takých skladateľov, ktorí popierali spojitosť umenia so životom (Schönbergovo dielo „Ten, ktorý prežil Varšavu"). Praví umelci minulosti písali vždy pre človeka, pre publikum; názor niektorých skladateľov dneška, že génius je tým väčší, čím jeho „umeleckým výtvorom" rozumie menej ľudí, je svedectvom o ich vrcholnom antihumanizme, ktorý stavia priehrady medzi nich a poslucháčske masy. Aj na podujatí v rámci Bruselskej vystavy, na troch večeroch, ktoré sa venovali osvetleniu problémov súčasnej vedy a kultúry (jeden večer bol venovaný téme „Človek v umení") sa ukázalo jasne, že súčasné umenie Západu prežíva krízu — čo sami rečníci týchto krajín museli priznať — no hlbokej analýzy príčin tejto krízy v ich prednáškach nebolo.

Sovietskym hudobným kritikom doteraz akosi vypadlo súvislejšie a podrobnejšie zhodnotenie tvorby skladateľa V. Šebalina; toto si dal za úlohu Vl. Protopopov v článku „O hudbe Šebalina". Všíma si vývoj jeho hudobného štýlu; definuje jeho skladateľskú prirodzenosť, prevahou lyrických prvkov. Predovšetkým z tohto aspektu si všíma ústredných tém Šebalinových diel rôznych žánrov.

125. výročiu narodenia Borodina venuje sa niekoľko článkov, z ktorých predovšetkým zaujme príspevok A. Sochora „Borodinova estetika". Estetika skladateľov „Mocnej hŕstky" sa obyčajne charakterizovala sumárne a málo zreteľa sa venovalo individuálnym osobitostiam estetických názorov jej jednotlivých členov. Sochor si postavil za úlohu vydeliť osobitosti Borodinových estetických názorov, líšiacich sa od obyčajne zovšeobecňovaných estetických princípov „kučkistov". Opiera sa o bohatý materiál výpovedí Borodina v jeho korešpondencii. Dotýka sa predovšetkým Borodinovho chápania otázok národnosti, realizmu a jeho vzťahu k novátorstvu v umení.

O dojmoch z hosťovania kolektívu baletu Veľkého divadla vo Francii, Belgicku a západnom Nemecku píše dirigent G. Roždestvenskij. Jeho „Poznámky z cesty" sú i informáciou o súčasnom hudobnom živote týchto krajín. (d)

Ruch muzyczny (20, 21/58)

V sérii článkov, uverejňovaných z príležitosti Moniuszkovského roku 1958, je v 20. čísle Ruchu muzycznego vytlačená prvá časť štúdie W. Rudzińského „Stanisław Moniuszko a udalosti 1860. a 1861. roku", v ktorej sa autor obšírne zaoberá politickými a kultúrnymi udalosťami tohto obdobia a Moniuszkovou účasťou v nich. — V zaujímavom článku „‚Ženskosť' v Chopinovej hudbe" rozoberá L. Bronarski rôzne názory na „zženštilosť" Chopinových diel a dochádza k uzáveru, že práve „ženská" citovosť, jemnosť a nežnosť je harmonickým vyvážením mužnej výbušnosti, revolučnosti a úderności jeho hudby. — V rozhovore s riaditeľom dr. Zygmundom Latoszevským pod titulom „Mlčanie okolo opery" sa hovorí o najaktuálnejších problémoch poľskej opery, ktorými sú najmä i nedostatok odborníkov (dirigentov, režisérov), malý styk so zahraničím, nevyhovujúce materiálne podmienky sólistov, otázky výchovy nových kádrov a repertoárové problémy. — Z. Sierpiński hodnotí pol roka „Varšavských koncertov", koncertov populárnej symfonickej hudby v najlepšom predvedení. Varšavské koncerty sa tešia stále rastúcej popularite medzi obecenstvom a dobre plnia svoju vzdelávaciu úlohu vďaka pochopeniu zodpovedných činiteľov, ktorí sa starajú o ich dobrú organizáciu, propagáciu a umeleckú náplň. — Problémami všeobecnej a odbornej hudobnej výchovy sa zaoberajú v tomto čísle dokonca štyri články: Kańského referát o celoštátnej porade vokalistov, Markiewiczova úvaha o prázdninovom kurze pre učiteľov hudobnej výchovy, výzvu Treterowej „Zmeňme štýl výučby v hudobných školách" a poznámka Kisera o pokusných všeobecnovzdelávacích školách so zvýšeným počtom hodín hudobnej výchovy podľa plánov St. Mateckého.

21. číslo Ruchu muzycznego uverejňuje prvé články o tohoročnej „Varšavskej jeseni." Z. Mycielski jej venuje všeobecne hodnotiaci úvodný článok, ďalej sú tu rozhovory so zahraničnými účastníkmi tohto Festivalu: Miloslavom Kabeláčom, Pál Kadosom, prof. Jurijom Keldyšom, Michalom Spisakom a Karlom Wörnerom. Uverejnený je aj zoznam zahraničných hostí. — Pre československého čitateľa je zaujímavý rozhovor B. Pilarského s Alojzom Hábom, kde Hába hovorí o vlastnej tvorbe a modernej hudbe všeobecne a spomína na Bartóka, Weberna, Berga, Schönberga, Hindemitha, Busoniho, Szymanovského a Vítězslava Nováka. — O novej partitúre „Koncertu pre orchester" Vitolda Lutosławského referuje A. Koszewski. — S temperamentom jemu vlastným kritizuje Lech Terpilowski v pozoruhodnom článku, že v periodickej tlači sa hovorí „príliš málo o hudbe". Konštatuje, že vo väčšine týždenníkov a krajských časopisov sa hudobné články takmer neobjavujú, vyčíta kritikom nevyužité možnosti pôsobenia na širokú verejnosť, spomína na dobré tradície a volá po urýchlenej náprave, ku ktorej dáva konkrétne návrhy. Jeho hlas by si mala povšimnúť i naša denná tlač.

Alena Bugárová

Schweizerische Musikzeitung 1958/11 —

Prof. dr. H. Osthoff prenikavo osvetľuje vplyv Mozartovej tvorby na operné dielo

Richarda Straussa, a to najmä v súvislosti so Straussovým odklonom od Wagnerovho operného ideálu (počnúc „Gavalierom s ružou). — W. Salmen píše o vzťahu J. F. Reichardta ku Švajčiarsku. — Pod názvom „Kult originality v hudbe" načrtá C. Delahaye umelecké krédo francúzskeho skladateľa Jeana Françaixa. — „Nesmrteľnú" tému — kto bol adresátom Beethovenovho listu „nesmrteľnej milenke" — znovu nastoľuje W. Tappolet. Po prehľade doterajších explikácií cituje hlavné argumenty zo štúdie S. Kaznelsona „Beethovens ferne und unsterbliche Geliebte" (Zürich 1954), dokazujúce, že ňou bola nie Terézia, ale Jozefína Brunswicková — názor, ktorý sa v poslednom čase stále viac ujíma. — A. Briner komentuje názory významnej francúzskej hudobnej estetičky G. Breletovej, ktorá propagujúc tzv. estetiku času v hudbe v podstate vysvetľuje a zdôvodňuje dynamické chápanie hudby (Esthétique et création musicale, Paris 1947; Le temps musical, essai d'une esthétique nouvelle de la musique, Paris 1949; L'interprétation créatrice, essai sur l'exécution musicale, Paris 1951). Na druhej strane Briner upozorňuje aj na sporné filozofické premisy Breletovej,

* * *

Hudobná súťaž k 15. výročiu Slovenského národného povstania v kategórii 3. (sborové skladby) a 4. (piesne) sa predlžuje. Zadávací termín je do 28. februára 1959.

Slovenský hudobný fond

* * *

Na pozvanie západonemeckého rozhlasu v Kolíne nad Rýnom slovenský organista dr. Ferdinand Klinda usporiadal v Kolíne rozhlasový recital československej hudby dňa 31. 10. t. r. Program recitatu bol zostavený z diel týchto skladateľov: Černohorský, Seeger, Kuchař, Bella, Kardoš, Jurovský, Albrecht, Wiedermann, Janáček.

Diela československých skladateľov našli v kruhu nemeckých poslucháčov vrelý ohlas. Slavianský temperament predvádzaných skladieb bol pre nich niečím celkom novým, pretože súčasná organová tvorba na Západe sa stále komponuje v duchu Bachovho polyfonného štýlu. Ohlas i medzi odborníkmi bol tak veľký, že sa zaujímali o notový materiál našej organovej tvorby a F. Klinda dostal už ďalšie pozvanie na budúci rok.

(f)

* * *

OPRAVA. V 12. čísle Slovenskej hudby sa nám vyskytla nepríjemná tlačová chyba. V referáte o koncerte manželov Macudzińskich v Ostrave správne meno dirigenta Mozartovho koncertu pre dva klavíry malo znieť Sylvio Macudziński.

OBSAH

Zdenka Bokesová: O problémoch hudobného života na Slovensku v terajšej etape kultúrnej revolúcie . 1
Jozef Kresánek: Niekoľko poznámok k mimoškolskej hudobnej výchove 4
Ján Albrecht: K estetike dodekafónie a elektronickej hudby 11
Jozef Šamko: Dramatická fantázia Jána Cikkera 15
Jaromír Paclt: Nad tvorbou Karola Szymonowského 18
Ján Fišer-Kvetoň: Hudobné školstvo v Maďarsku 22
Andrej Kucharský: O výchove speváka v Taliansku 28
Štefan Hoza: Niekoľko dojmov z cesty po SSSR 29
Andrej Andrejev: Päťdesiat rokov bulharskej opery 30
Líška Bystrouška v Bratislave (Igor Vajda) 33
Koncerty Slovenskej filharmónie (žik) 35
Koncerty k 75 narodeninám F. Kafendu (-k, S.) 37
Estónsky súbor SSR v Bratislave (ra) 38
II. medzinárodný festival súčasnej hudby vo Varšave (O.) 39
Medzinárodný hudobný kongres v Paríži (A. O.) 40
Organové dni v Lembo (F. Klinda) . 41
Zo života Sväzu skladateľov 42
O školení pedagógov (R. Rychlo) . . 43
Jubileá (A. S. Dargomyžskij, B. V. Asafiev, Z. Frešová-Hudcová) . . 44
Kritizujeme (I. Hrušovský) 45
Prehľad zahraničných časopisov . . 46

Slovenská hudba — Vydáva Sväz slovenských skladateľov v Bratislave. Šéfredaktor dr. Eugen Šimůnek. Redakčná rada: dr. Teodor Hirner, Šimon Jurovský, docent dr. Jozef Kresánek prom. hist. Ladislav Mokrý, Andrej Očenáš, dr. Roman Rychlo. — Redakcia a administrácia Bratislava Gorkého ul. 19, telefón 353-31. — Tlačia Polygrafické závody, z. 2 Bratislava, ul. Februárového víťazstva 6b. — Vychádza mesačne. — Predplatné na rok 1959 Kčs 36,—. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19512 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky predplatiteľov prijíma a vybavuje každý doručovateľ a poštový úrad.
A-590459

Hudobniny SVKL

Klavírne akvarely. Ján Cikker, laureát štátnej ceny, tvorí aj drobné skladby, akými sú Klavírne akvarely, v zbieročke pomenované „Čo mi deti rozprávali". Je v nej 22 klavírnych náladových kresieb s impresionistickým dojmovým obsahom s názvami, ako je napr.: Prosím si rozprávku, Prečo padá sneh? Tancuj so mnou, Videli sme srnku, Prečo je nebo belasé? Musí každý umrieť? Vypustil som motýlika, Boli sme v cirkuse. Skladby sú technicky dosť náročné a určené pre vyspelejších klaviristov. — 22 str., Kčs 10,60.

Tanečné melódie. Z úrody najlepších tanečných piesní Karol Elbert vybral dvadsať a zostavil „Album tanečných melódií 1958". Tieto piesne slovenských skladateľov sú v úprave pre spev a klavír. Tematika textov sa obmedzuje skoro výlučne len na ľúbosť mladých ľudí, ako sú: Nauč sa to odo mňa, Magdaléna, Rojčivé sny, Hviezdy nad Jadranom, Mám rád len svoju ženu, Jesenný dážď, Indonézska romanca, Poľné kvety, Píšem na obálku, Dievčatá, dievčatá, Prečo ťa ľúbim? Možno je to zvyk, Od prvého júla, Prečo si so mnou krátko? Moje mesto, Keď žena ľúbi. Nedala by sa spestriť, rozšíriť tematika? — 64 str., Kčs 23,80.

Piesne Nováka. Album piesní Milana Nováka v úprave Karola Elberta pre spev a klavír obsahuje väčšinou skladby z operety Plná poľná lásky na slová Milana Ferka. Piesne zobrazujú verne dnešnú našu skutočnosť. — 32 str., Kčs 12,60.

Škola zručnosti. Predbežná škola zručnosti C. Czerného, op. 849, obsahuje 30 osvedčených klavírnych etud pre žiakov 5. a 6. ročníka hudobných škôl. Ďalšie vydanie je dokladom, ako je obľúbená a potrebná. — 55 str., Kčs 12.

Sborové spevy. Rozvojom speváckych sborov, samostatných alebo pričlenených k dobrovoľným organizáciám, ukazuje sa potreba intenzívnejšieho vydávania piesní v sborovej úprave. Citeľný nedostatok sa čiastočne odstránil zbierkou „Slovenské spevy".

Cvičenia pre husle. L. Hrdinov „Usilovný muzikant" obsahuje rytmické melodické cvičenia pre husle, zostavené pre začiatočníkov. Podkladom sú drobné slovesné útvary. Ide o cenný prínos pre našu pedagogickú a inštruktívnu hudbu. — 32 str., Kčs 7,20.

Album pre mládež. Zostavila A. Pappová s úvodnými poznámkami. Ľahké klavírne skladbičky rozličného žánru, vhodné pre prednes najmenších klaviristov, pre 1. ročník hudobných škôl. Autormi sú domáci aj zahraniční skladatelia. — 28 str., Kčs 6,40.

Etudy pre husle. Mazasove Melodické etudy pre husle, opus 36, vychádzajú pre svoju kvalitu a potrebu v ďalšom vydaní. Tieto prednesové melodické etudy sú určené pre vyššie ročníky hudobných škôl. Revidoval ich a pokynmi doplnil Viliam Kořínek. — 46 str., Kčs 10,60.

Valčíky J. Webera. Zbieročka sa volá: Najkrajšie valčíky pre mladých klaviristov. Známe, obľúbené valčíky sú pre ľahkú úpravu určené klaviristom-začiatočníkom. Treba len ľutovať, že pri rastúcom záujme rodičov a pedagogických kruhov netvorí sa táto inštruktívna hudba vo väčšej miere. — 16 str., Kčs 4. (ša)

Libreto opery Cl. Debussyho

Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry vydáva postupne libretá opier, ktoré boli na programe Národného divadla. Túto myšlienku treba privítať s uznaním, lebo aj touto cestou sa popularizuje hudobné umenie medzi širokými vrstvami nášho ľudu. V poslednom čase vyšla ako 6. zväzok edície Operné libretá publikácia s názvom Cl. Debussy—M. Maeterlinck: Pelléas a Mélisanda.

Uplynulo už viac ako pol storočia od vzniku Debussyho jedinej opery Pelléas a Mélisanda, ktorú obdivujú nadšení poslucháči na javiskách celého sveta. Ide o prekrásnu básnickú drámu, ktorej autorom bol impresionista Maeterlinck. Postavy drámy nie sú hluční kričiaci ľudia, skôr ľudia jemní, akoby nezemskí, pretože ich reč je mäkká, ľubozvučne znejúca, zahalená ľahkými tieňmi, stále však živá, vlniaca sa akoby pod jemným vánkom. Libreto opery rozpráva o krásach nášho života, o hlbokých a jemných citoch ľudí. Táto dráma učí nás milovať život a jeho nesmierne, skryté krásy. Po tomto texte libreta a po hlbokej štúdii prekladateľa Jána Boora mali by siahnuť nielen milovníci hudobného umenia, ale aj širitelia poznatkov o hudbe, čo sa v poslednom čase zanedbáva v programoch našich osvetových zariadení. Preložil a doslov napísal Ján Boor. 98 strán, Kčs 5,80.

(ša)

MIESTNE HOSPODÁRSTVO

Menej starostí — viac času na vzdelanie, návštevu koncertov a divadiel

OBČANIA A OBČIANKY

vyhovujeme želaniu a návrhom pracujúcich žien z vidieka, zmenšujeme rozdiel medzi životom v meste a na dedine zavedením diaľkovej služby

čistenie šatstva
a pranie bielizne do 5 dní

Zabalte šatstvo na čistenie a bielizeň na pranie a pošlite balík na adresu:

Čistiarne a práčovne
Bratislava, Prešovská ul. č. 59

Počínajúc prevzatím Vášho balíka pošleme vyčistené šatstvo a vypranú bielizeň do 5 dní dobierkou na Vašu adresu. Za čistenie šatstva a pranie bielizne účtujeme bežnú cenu určenú za čistenie a pranie do 5 dní. K tejto cene prirátame manipulačný poplatok 3 Kčs za obal a manipuláciu.

Do balíka priložte presný zoznam odoslaného šatstva a bielizne!

KOMUNÁLNE SLUŽBY MESTA BRATISLAVY

SLOVENSKÁ HUDBA

ROČNÍK III. FEBRUÁR 1959 ČÍSLO 2

ANTONÍN HOŘEJŠ

K moskovskému stretnutiu

Za posledných desať rokov naskytlo sa už niekoľko príležitostí, pri ktorých si skladatelia a hudobní vedci ľudovodemokratických krajín vymenili skúsenosti z boja za socialistickú hudbu. Boli to viac-menej príležitosti náhodné a najviac ich doteraz poskytlo Československo organizovaním konferencií, kongresov a medzinárodných stretnutí. Je nevyhnutné, aby od náhodnosti stykov skladateľov a hudobných vedcov socialistických krajín sa prešlo k sústavnej výmene názorov a skúseností.

V posledných rokoch sa totiž ukazuje, že proces upevňovania socialistických výrobných vzťahov v krajinách socialistického tábora postupuje oveľa rýchlejšie a rovnomernejšie ako rast socialistickej kultúry. Taktiež intenzite boja za socialistickú hudbu chýba rovnomernosť a ukazuje sa, že sú krajiny, kde vývoj socialistickej hudby značne zaostal. To preto, že pohľady tvorcov sú viac zamierené do oblasti kapitalistických štátov, kde sa nikdy nemôžu stretnúť s novými socialistickými skutočnosťami, marxisticko-leninskou ideológiou a s novým životom, podmieneným socialistickými výrobnými vzťahmi. V takýchto prípadoch zotrváva hudba na vývojove prekonanej pozícii buržoáznej hudby a na úrovni spoločenskej funkčnosti, lepšie bezfunkčnosti buržoáznej hudby.

Možno predpokladať, že vývoj socialistickej kultúry a umenia, teda aj hudby, bude čiastočne meškať za vývojom socialistickej ekonomiky a techniky. Pravda, je nepredstaviteľné, aby sa hudba zámerne odkláňala od cieľa najužšieho spolužitia s budovaním socializmu a zaoberala sa ďalším rozvíjaním tvorivej problematiky buržoáznej hudby, ako sa to odráža v ambíciách niektorých dodekafonistov v Poľsku i v Maďarsku.

Dostávame sa do etapy, keď osud socialistickej hudobnej kultúry musíme vidieť v súvislosti s upevňovaním celej socialistickej sústavy, kde si želáme, aby každý jej článok bol pevný z hľadiska ekonomického i ideologického. Ak v oblasti ekonomickej sa vyvinulo úsilie viesť všetky krajiny, i tie, ktoré sa historicko-spoločenskými okolnosťami omeškali vo vývoji k najvyššej výrobnej úrovni, prečo by teda toto úsilie nemalo nájsť svoje odzrkadlenie aj v hudobnej oblasti. Zatiaľ sú medzi vyspelosťou hudobných kultúr krajín socialistického tábora značné rozdiely. Ich prekonanie však znamená otvorenie netušených možností pre rozvoj hudby všetkých krajín, nepredstaviteľne širokú výmenu hudobných hodnôt, s akou sa ich výmena za kapitalizmu nedá vôbec porovnať.

Odovzdávanie skúseností z boja za socialistickú hudbu nemôže preto zotrvať na náhodnosti a živelnosti, ale musí vstúpiť do štádia organizovanosti. Tvorivé skladateľské svä̈zy, zodpovedné v socialistických krajinách za osud hudby a za jej včlenenie do socialistického života a jej spolupôsobenie v kultúrnej revolúcii, sú povinné vytvárať predpoklady pre výmenu skúseností, získaných pri riešení základných ideovo-tvorivých a estetických problémov a prejsť k plánovitej súčinnosti a k upevňovaniu základov socialistickej hudobnej kultúry v celej socialistickej oblasti. Aká je takáto kolektívna a bezprostredná výmena skúseností užitočná, ukázali doteraz dve stretnutia vedúcich orgánov skladateľských svä̈zov z ČSR a NDR a najmä decembrové stretnutie zástupcov Svä̈zu sovietskych skladateľov a Svä̈zu československých skladateľov v Moskve.

Počas niekoľkodenných rozhovorov v Moskve otvorila sa celá šírka problematiky, ktorú nemožno ponechať len náhodnému vývoju. V rozhovoroch sa jasne ukázalo, že by sa ďaleko nepostúpilo od nádherne formulovaných proklamácií o vernom a bojovom priateľstve československých a sovietskych skladateľov, keby skladateľské svä̈zy obidvoch krajín samy energicky nepotierali byrokratizmus niektorých zložiek, ktoré ovplyvňujú distribúciu hudobného materiálu, kníh, hudobnín, gramofónových platní, výmenu umelcov, hudobných telies a informácií. V praktickom rozvíjaní hudobných stykov, na ktorom záleží obidvom stranám, ktoré navzájom zbližujú skladateľov a vyvolávajú aj zbliženie hudobných kultúr a ľudu, je konkrétne jadro spoločného budovania socialistickej hudobnej kultúry.

Je samozrejmé, že rovnako dôležité, ba oveľa dôležitejšie je aj spoločné riešenie zložitých problémov estetických, kultúrno-politických i ideových. V diskusiách týždenného zasadania predstaviteľov obidvoch svä̈zov azda ani jeden z hlavných problémov sa nevynechal. Problém novej hudobnej reči, problém nových výrazových prostriedkov, zrozumiteľnosti, ľudovosti, národnosti, otázky realizmu, novátorstva, modernizmu, súčasnosti, spojenia umelcov s ľudom, úlohy hudby pri budovaní socializmu a mnohé iné sa objavili v seriózných pohovoroch, ktoré viedli zástupcovia československého i sovietskeho Svä̈zu skladateľov. Takmer všetko, čo sa tak naliehavo vynára v posledných rokoch, dostalo sa na pretras. Nezabudlo sa ani na vzťahy hudby k Západu, na hodnotenie zmyslu konkrétnej, seriálnej, elektronickej hudby, na význam rozvoja techniky pre oblasť hudobného umenia, ani na rast hudobnej vzdelanosti v rôznych oblastiach sveta socializmu. Aj otázky ideovo tvorivých skladateľských svä̈zov socialistických krajín sa hodnotili ako kľúčový problém, ktorého vyriešením malo by sa pristúpiť k najužšej spolupráci.

Obidve delegácie, zo strany sovietskej Aksjuk, Dankievič, Chačaturian, Kabalevskij, Šostakovič, Novikov, Soloducho, Taktakišvili, Žiganov a pozvaní hudobní vedci: Belza, Ginzburg, Keldyš, Martynov, Sabinina, na strane československej: Hirner, Hořejš, Jiránek, Kardoš, Očenáš, Podešva, Stanislav, Sychra, Eckstein s vedúcim delegácie V. Dobiášom nie vždy sa ocitli na bezspornom stanovisku k niektorým pálčivým otázkam. No od stretnutia sa neočakávalo doriešenie problémov, najmä nie vo veciach estetických. Dôležité je, že na obidvoch stranách, v Sovietskom sväze i u nás, pristupuje sa k ním s najväčšou opravdivosťou, kde neexistujú schematické pohľady a tým menej

dogmatický prístup. Tu sa nadmieru jasne ukázalo, ako bezprostredná výmena názorov s cieľom rozriešiť problémy, prekonať prekážky môže viesť k výsledkom vysoko kladným a zabezpečiť podklady pre ďalšiu sústavnú spoluprácu všetkých svä̈zov.

Je celkom prirodzené, že v krajine, ktorá socializmus vybudovala a prechádza do komunizmu, je základnou úlohou vkliniť hudbu do tohto veľkého spoločenského procesu, aby tu svojimi silami pomáhala, aby podporovala rast kultúrnej vyspelosti ľudu a upevnenie komunistickej ideológie. Preto jadro tvorivých problémov sovietskej hudby nespočíva v sústredení sa na nové výrazové prostriedky, novú hudobnú reč a jednostranné úvahy o forme, najmä keď toto všetko sa nevyvíja rovnomerne s úvahami o socialistickej obsahovosti. Sovietskych skladateľov nevzrušuje problém seriálnej a konkrétnej hudby, tieto nedonosené deti buržoáznej hudobnej kultúry, ktoré pracujúcemu ľudu nikdy nič neprinesú. Sovietskych skladateľov oveľa viac vzrušuje Kazašská dekáda, poriadaná v Moskve v dobe našej návštevy, kde kazašský ľud poslal svoj operný ensemble, predviedol dve kazašské opery, niekoľko symfonických a orchestrálnych diel vysokej úrovne. To ich vzrušuje ako víťazstvo socializmu, ktoré umožnilo kazašskému ľudu, aby za 40 rokov z ničoho, a to je potrebné zdôrazniť, vybudoval vysokú kultúru, ktorú v hudbe reprezentujú pozoruhodné operné a symfonické diela.

To vzrušuje i našu delegáciu, lebo to bol presvedčujúci dôkaz poslania hudby v socializme — boj o človeka, uvoľnenie tvorivých síl, ktoré rozbíjajú okovy duchovného i hmotného jarma.

Pri uvedomení si takýchto skutočností vyjasnil sa pohľad na bohatstvo závažných otázok, s ktorými sa skladatelia v socialistických krajinách musia stretávať, aby proces kultúrnej revolúcie mohol prebiehať víťazne.

ANTONÍN SYCHRA

Vzťah estetiky a hudobnej vedy k príbuzným odborom

Ak skúmame vzťah estetiky a hudobnej vedy k príbuzným odborom, musíme sa najprv pozastaviť pri *filozofii*. Nie je pochybnosťou, že estetika — ako veda o zákonoch krásy v umení i mimo umenia, o zákonoch umeleckého zobrazenia a ich vývoji a o poslaní umenia v spoločnosti ako sily organizujúcej city, myšlienky a vôľu ľudí — je *disciplína filozofická*. Filozofické zovšeobecňovanie a domyslenie problémov je práve to, čo dnes najviac chýba v jednotlivých teóriách umenia. Jedine filozofia, konkrétne gnozeológia, môže dať spoľahlivú odpoveď na otázku, či umenie je alebo nie je poznaním skutočnosti alebo aspoň či možno poznávaciu funkciu považovať za základné poslanie umeleckej tvorby: bez filozofického domyslenia problematiky nie je možné vyriešiť problém, v čom spočíva špecifičnosť odrazu v jednotlivých umeleckých druhoch; filozofické riešenie je nevyhnutné pri skúmaní vzťahu obsahu a formy, vzťahu základne a nadstavby a podobných otázok; filozofia, konkrétne logika je potrebná, ak si chceme v estetike a vo vede o umení objasniť otázky definície, čo možno a čo nemožno považovať za dôkaz, do akej miery je v umenovedných odboroch možné využívať štatistické metódy — a tak by som mohol menovať dlho a dlho.

Filozofické závery sú najcennejšie a najspoľahlivejšie tam, kde sú pripravené starostlivým monografickým bádaním. Tým už je odpovedané i na otázku, či môžeme hovoriť o estetike všeobecnej, či potrebujeme i špeciálne estetiky jednotlivých umení; literatúry, hudby, výtvarníctva, divadla, architektúry.

V histórii a teórii jednotlivých umení má byť jedným z hlavných cieľov dopracovať sa estetických zákonitostí, ako na druhej strane sa estetika nezaobíde bez teoretických, technických a historických znalostí a analýz; že tomu v obidvoch prípadoch často tak nie je, je vážna chyba. Avšak i keď by tieto podmienky boli splnené, nemohli by sme sa s tým uspokojiť. Aby bolo možné dosiahnuť noetické korene toho ktorého umenia, k tomu je potrebné a) dôkladného, špeciálneho filozofického školenia a b) rozhľadu po všetkých umeniach, pretože zovšeobecnenie nie je možné bez zrovnávacieho zreteľa. Je nevyhnutné potrebné popri všeobecnej estetike i špecializované, na materiáli založené estetické bádanie v jednotlivých odboroch umenia.

Všimnime si teraz vzťah estetiky k *histórii*. Je to otázka nie menej dôležitá, pretože ak je estetika filozofickou disciplínou, potom konkrétne teórie jednotlivých umení patria nad všetky pochybnosti do komplexu historických vied. Umenie — to už je dnes jasné — je spoločenský fakt, je odrazom spoločenského diania. Pochopiť správne, konkrétne odraz života v umení nie je možné bez dôkladných historických analýz. Bolo veľkým prínosom Zd. Nejedlého, keď zdôraznil už v predhovore k svojej veľkej monografii o husitskom speve, že história je len jedna, pretože život človeka je len jeden. Bol to veľký prínos najmä pre vedu o hudbe, ktorá sa predtým rozpadala na rad nesúvislých, viac menej samostatných disciplín a v pracovnej metodike eklekticky kolísala medzi akustikou, fyziológiou, psychológiou, sociológiou, dejepisom a pod.

Zaoberajúc sa štúdiom Dvořákovej symfonickej hudby znovu a znovu som si uvedomoval, ako i v práci, zameranej esteticky, že sa bez historických analýz nemožno zaobísť.

Treba však zdôrazniť, že jednota histórie sa nie vždy chápe správne. Sú mnohí bádatelia, ktorí zabúdajú na špecifičnosť jednotlivých vedeckých odborov, spadajúcich do komplexu historických vied. Zabúdajú, že nestačí len skúmať za akých okolností umelecké dielo vznikalo, akými podnetmi bolo vyvolané, akých skutočností je odrazom, ale že do histórie umenia patrí i genéza umeleckého tvaru samotného, že je potrebné historicky skúmať i vývoj umeleckých slohov, foriem, vývoj verša, básnického jazyka, jednotlivých umeleckých škôl a smerov, melódie, harmónie, kontrapunktu, maliarskych techník atď. Zabúdajú, že obsah umeleckého diela je nesený jeho výstavbou, kontextom, že nemožno otázku obsahu riešiť zjednodušene v zmysle v podstate pozitivistickej formule post hoc, ergo propter hoc. Zanedbávanie špecifičnosti predmetu jednotlivých umení vedie k sociologizmu, skresľujúcemu umelecký vývoj, rovnako ako naproti tomu zasa zanedbávanie spoločenských súvislostí, všeobecne historických zreteľov vedie k imanentizmu, k preceňovaniu samopohybu jednotlivých vývojových radov.

A ešte jedna vec. Historický zreteľ veľmi chýba v teóriách a technikách jednotlivých umení, napr. — aby som sa obmedzil na oblasť muzikológie — v náuke o melódii, kontrapunkte a vo výkladoch o hudobných formách. Bádatelia v týchto disciplínach si často neuvedomujú, že len zrovnávacou historickou analýzou je možné zistiť, ktoré zákonitosti majú všeobecnú platnosť a ktoré sú podmienené dobove alebo geograficky; prehliadajúc historické súvislosti umeleckého vývoja dospievajú často k dogmatizmu, zovšeobecňujú nezriedka poznatky, ktorých platnosť je obmedzená. Nadto nechápu umelecké dielo ako odraz života, a preto venujú celkom nedostatočnú pozornosť obsahovému zmyslu najrôznejších umeleckých techník.

Veľmi málo rozvinutá, neuspokojujúca je zatiaľ *vzájomná spolupráca jednotlivých umeleckých odborov*, jednotlivých teórií a histórií umení, hoci na prvý pohľad situácia tak nevyzerá. Tým je značne sťažená práca vo všeobecnej estetike, pretože — ako som niekoľkokrát zdôraznil — bez výdatného využitia zrovnávacej metódy, bez rozsiahlych komparácií medzi najrôznejšími umeleckými odbormi nemožno dospieť k spoľahlivým všeobecným záverom.

Konfrontácia hudby s výtvarným umením, výtvarného umenia s literatúrou, literatúry s divadlom, divadla s filmom atď. neobyčajne potvrdzuje estetickú dokumentáciu, ak sledujeme súčasne starostlivo ako zhody, tak rozdiely; o tom som sa niekoľkokrát presvedčil, keď som analyzoval Dvořákove i Smetanove skladby. Často konfrontácia rôznych umení môže zabrániť zbytočným simplifikáciám, splošťovaniu niektorých základných estetických pojmov.

Veľmi naliehavá je kolektívna spolupráca bádateľov jednotlivých umenovedných odborov v oblasti umeleckých dejín, historických analýz. Je správne zdôrazňovanie, že i keď história je len jedna, nie je účelné žiadať od každej práce z dejín umenia, aby súčasne bola i samostatným bádateľským prínosom vo všeobecne historických analýzach, pretože — dodávam — takýto prístup k veci často zbytočne vedie k zanedbávaniu špecifických otázok umeleckého vývoja. Avšak na druhej strane často sa umenovedná historická analýza neobíde bez samostatných materiálových recherší, týkajúcich sa problematiky všeobecných dejín, pretože nezriedka je treba venovať pozornosť súvislostiam, ktoré sa všeobecnému historikovi môžu zdať málo významné, sekundárne, ktoré však sú celkom nepostrádateľné ak chceme rozumieť dobovým koreňom umeleckej tvorby. A tu spolupráca rôznych umenovedných odborov môže usporiť mnoho práce, ako som sa často presvedčoval pri výkladoch o Dvořákovi.

Domnievam sa, že by preto bolo potrebné vytvárať k spracovaniu niektorých otázok ako estetických tak historických kolektívy, skladajúce sa z literárneho teoretika, muzikológa, historika výtvarného umenia, teoretika divadla a pod. — a že by to znamenalo nemalý krok k vytvoreniu hlbšej a konkrétnejšej všeobecnej estetiky.

Oddávna sa veľa uvažuje o vzťahu *estetiky a jazykovedy*, resp. *umenia a jazyka*. Je to pochopiteľné. I keď totiž pripustíme, že v umení existujú niektoré prejavy nekomunikatívneho rázu, predsa zdeľovacie, dorozumievacie funkcie — sprostredkovať, vymeniť skúsenosti medzi členmi kolektívu, navzájom na seba pôsobiť — v umení je základná funkcia. A tu sa zrovnanie s jazykom samo ponúka, pretože jazyk je priamo prototypom zdeľovacieho, dorozumievacieho systému. Popritom niektoré umenia, napr. hudba, sa s jazykom spájajú vo vyššie, syntetické útvary a už sama technika tohto spojenia vyžaduje riešenie niektorých spoločných problémov, rešpektovanie zhôd i rozdielov (viď napr. otázku deklamácie, záväznosti jazykovej fonetiky a fonológie pre vokálnu hudbu).

Bolo by teda možné predpokladať, že sa otázky vzťahu umenia a jazyka rozpracovávajú celkom sústavne, že spolupráca estetiky a jazykovedy je samozrejmosťou. Avšak nie je tomu tak. Sú niektoré úseky, v ktorých je rad cenných a plodných prác; mám na mysli najmä štúdie o básnickom jazyku, o verši a o hudobnej deklamácii. Iné úseky sú však značne zanedbané. Už v staroveku sa uvažovalo o výrazových príbuznostiach hudby a reči, potom znova v afektových teóriách, v tzv. výrazovej estetike, vo Wagnerovom deklamačnom princípe, v Janáčkovej nápevkovej teórii — a to uvádzam len niektoré príklady. A predsa materiálových prác zaoberajúcich sa týmito vzťahmi máme — napriek nápaditej Lachovej štúdii Vergleichende Musik — und Sprachwissenschaft — žalostne málo. V tomto ohľade je typická česká situácia. Hostinský, opierajúc sa o vlastné výroky Bedřicha Smetanu, razil viac menej hypotetickú tézu, že národnosť Smetanovho hudobného slohu

spočíva skôr v primknutí k reči, k národnému jazyku ako v nadviazaní na ľudovú pieseň a hudbu. Táto téza, veľmi pravdepodobne správna, zostáva dodnes len hypotézou, pretože hudobná veda po Hostinskom znova a znova opakuje Hostinského názor, ale konkrétne analýzy, ktoré by tento názor dokumentovali na materiáli z opier, vokálnych skladieb i z inštrumentálnych diel zatiaľ nepriniesla; uspokojuje sa len s ilustráciami typu „Hej, Vašku, hej Vašíčku" z Predanej nevesty. Zatiaľ málo vieme o špecifičnosti češtiny v melodike a rytmike. Vieme len toľko, že v dôsledku toho, že kvantita nie je v češtine viazaná na prízvuk, môžu vznikať útvary, ktoré sú kvalitou trochejské a kvantitou jambické, typu ♩ ♩ (viď Sládek „Velké, šíre, rodné lány, jak jste krásny na vše strany, od souvratě k souvrati, jak vás dnes to slunce zlatí"); podobne vieme, že zákon progresívnej disimilácie kvantít dáva v slovenskej hudbe vznik útvarom ditrochejského typu, napr. chorijambu. To je však veľmi málo. Bolo by potrebné skúmať aké spoločenské výrazové zákonitosti spájajú Smetanu s českým jazykom, či možno dokumentovať konštantné vzťahy medzi emocionálnym výrazom reči a jazykovou intonáciou a pod. Lingvisti by mali podľa môjho názoru venovať väčšiu pozornosť Janáčkovým nápevom vo feuilletonoch a teoretických štúdiách i v konkrétnych skladbách a konfrontovať ich s jazykovou intonáciou v príslušnom nárečí — odmietanie a priori, s ktorým sa často stretávame, je málo vedecký prístup k veci. Pritom si treba uvedomiť, že dielčí nápevok sám dostáva jednoznačný zmysel často až v súvislosti s celkovou zvukovou výstavbou hovoru toho ktorého človeka, napovedajúci charakter a duševné rozpoloženie; to si nedostatočne uvedomoval Petrík vo svojej dozaista cennej a podnetnej práci. Bolo by tiež zapotreby konkrétnej, materiálove podloženej konfrontácie reči hereckej s hudbou, oplatilo by sa ťažiť v lingvistike z praktických skúseností hercov a muzikantov. Veľa by sme sa tak dozvedeli o národnom charaktere jazyka, o národnosti v hudbe aj o hudobnom výraze a obsahu, ušetrili by sme si časté tápania a zbytočné, málo podložené dohady.

Zvýšenú pozornosť bude potrebné venovať vzťahu *estetiky a umenovedy k prírodným vedám a k psychológii*. Preberám obidva úseky — hoci vzdialené, kvalitatívne odlišné — súčasne, pretože ich problematika je po metodologickej stránke veľmi príbuzná.

Keď Nejedlý v roku 1913 písal svoju štúdiu Kríza estetiky, postavil sa okrem iného značne skepticky k tzv. experimentálnej estetike, založenej na akustických, fyziologických a psychologických výskumoch. A plným právom. Experimentálna estetika v diele Helmholtza, Wundta, Fechnera, Zeisinga atď. priniesla dozaista významné výsledky a veľa nápadov. V roku 1913 bola už však na konci a tiež už bolo jasné, že jej ťažisko spočívalo skôr v okrajových problémoch, zostávajúcich — ako to výstižne vyjadruje Nejedlý — „pod prahom umeleckého vedomia".

Dnes je situácia podstatne iná. Rozvojom marxistickej filozofie bolo prekonané dualistické stanovisko, ktoré najmä v učení o psychofyzickom paralelizme zatarasovalo experimentálnej estetike prístup k riešeniu mnohých problémov; dnes máme jasnejšiu predstavu o kvalitatívnych rozdieloch medzi jednotlivými sférami zákonitostí, medzi oblasťou fyzikálnou a fyziologickou, fyziologickou a psychologickou, psychologickou a estetickou atď.; nehrozí už tak ako v minulosti atomizujúci prístup k problematike, pretože ďaleko hlbšie bola pochopená dialektická jednota celku a častí. K tomu je potrebné pripočítať skutočnosť, že nevšedné objavy v oblasti prírodných vied v posledných desaťročiach stavajú problematiku do nového svetla: mám na mysli Pavlovovo učenie o reflexoch a najmä o druhej signálnej sústave, kibernetiku, vynálezy prístrojov akými sú harmonické analyzátory alebo toposcop, využitie magnetofónu, filmu atď. Bolo by neuvážené, najmä v niektorých odboroch — napr. v hudobnej vede, ale určite aj v teórii výtvarného umenia — nechávať ležať ladom všetky tieto možnosti. Veď napr. v muzikológii harmonická analýza, prevádzaná akustickými prístrojmi, je oveľa rýchlejšia a exaktnejšia, lepšie ukáže pravidelnosť, resp. nepravidelnosť ako úmorné popisy súzvukov a spojov; avšak zákonitosť, ktorá sa skrýva za touto pravidelnosťou, resp. nepravidelnosťou, už musí dešifrovať tvorivý bádateľ, vysvetlenie od prístroja nemožno očakávať. Týmto všetkým samozrejme nechcem tvrdiť, že by sa z muzikológie alebo z teórie výtvarného umenia mohla stať prírodná veda. Umenie je spoločenský fakt, je odrazom života kolektívu — sféra zákonitostí spoločenských, gnozeologických a špecificky estetických bude v ňom určite vždy najdôležitejšia; preto i vedy o umení nemôžu nebyť dnes i v budúcnosti spoločenskými vedami. Isté však — podľa môjho názoru — je to, že možno očakávať podstatné sprírodovedštenie a tým

aj zexaktnenie estetických a umenovedných bádateľských metód.

Ovšem, ak má byť estetike a umenovede daná možnosť využívať prírodné vedy i psychológiu s úspechom, je nevyhnutné mať stále na pamäti niektoré základné zásady, vyplývajúce zo skúseností a na neposlednom mieste i z neúspechov experimentálnej práce v minulosti.

Priestor nám dovoľuje poznamenať tu len toľko, že experimentálne bádanie o umeleckej tvorbe vo fyzike, fyziológii a psychológii môže byť úspešné len vtedy, keď bude ustavične konfrontované so skúmaním dejepisným, s výsledkami historického bádania. To preto, že história zhŕňa — resp. má zhŕňať — skúsenosti umeleckej praxe; a aj v estetickej oblasti platí, že prax je viac než akýkoľvek laboratórny experiment. Chcel by som upozorniť na jednu vec, pretože experimentátori ju spravidla prehliadajú. Ak sú fyzikálne, fyziologické a psychologické zákony skutočne pre umenie podstatné, ak im v umení prináleží vyhranená funkcia, potom musia byť indukciou zistiteľné priamo v umeleckých výtvoroch, musí tu byť možnosť vyanalyzovať ich zrovnávacou historickou metódou. To sa týka napr. hudobného výrazu, psychofyziologického pôsobenia hudby: ak existujú konštantné, v určitom čase a priestore platné zákonitosti hudobného výrazu, potom musia byť zreteľne uložené v umeleckých dielach, aspoň v tých, o ktorých niet pochýb, že svojím obsahom pôsobia, že majú spoločenský dosah. Je však iná otázka, či hudobná história a estetika venuje zrovnávaciemu bádaniu tohto druhu zaslúženú pozornosť: doterajší stav ukazuje, že nie, a preto ustavične zostáva na okraji tvorivej umeleckej problematiky.

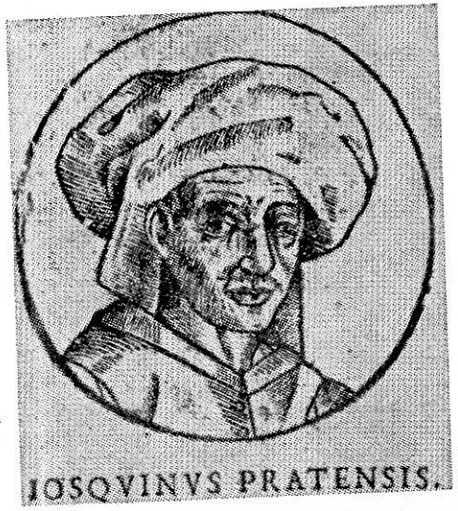
Je myslím jasné, že spolupráca medzi najrôznejšími vednými odbormi je nielen užitočná, ale že je celkom nevyhnutná z hľadiska pokroku vedy; je nanajvýš naliehavé vytvárať pracovné kolektívy, v ktorých by sa k práci na tej istej úlohe, na riešení toho istého problému spojili historici všeobecní i historici umení, estetici, teoretici, filozofi, lingvisti, fonetici, fyzici, fyziológovia, psychológovia, pričom je samozrejmé, že nie každá úloha vyžaduje týchto všetkých špecialistov.

S tým bodom súvisí ďalší praktický záver, týkajúci sa výchovy. Zo všetkého, čo som uviedol je zrejmé, že je príliš úzke a jednostranné kombinovať umenovedné odbory len a len s históriou. Samozrejme, že ich historická orientácia bude vždy v popredí. Ale je potrebné, aby sa pamätalo i na kombináciu umenovedných odborov navzájom medzi sebou a ďalej, aby neboli zanedbávané kombinácie s filozofiou, filológiou a z času na čas i s fonetikou, psychológiou, fyziológiou, áno i s fyzikou. Po tomto napokon volá prax: výroba hudobných nástrojov, práca v rozhlase, gramofóne, filme vyžaduje muzikológov — akustikov, v pedagogike by bolo zapotreby skúsených hudobných vedcov, ktorí by sa súčasne školili v psychológii alebo vo fyziológii atď. Je preto našou povinnosťou teoreticky i prakticky domyslieť koordináciu vedeckého bádania a jej perspektívy.

LADISLAV MOKRÝ

Otázky renesančnej hudby a súčasná hudobná historiografia

Máloktorý úsek vývoja európskej hudby teší sa v posledných rokoch takému záujmu ako renesančná hudba. Hoci jej problematika nebola hudobnohistorickému bádaniu nikdy cudzia, v posledných desaťročiach, no najmä po druhej svetovej vojne sústreďuje svoju pozornosť na problémy renesančnej hudby veľmi veľký počet bádateľov európskych i zámorských. O intenzite tohto záujmu svedčí medzi iným tá skutočnosť, že začali vychádzať dve nové periodiká, zamerané z veľkej časti na problémy renesancie: roku 1946 začal Americký muzikologický inštitút (t. č. v Ríme) vydávať *Journal of Renaissance and Baroque Music* (r. 1948 premenovaný na *Musica Disciplina*) a od roku 1953 publikuje francúzska Société de Musique d'autrefois ročenku *Annales Musicologiques. Moyen-âge et Renaissance*. Pritom podiel štúdií, venovaných renesancii je i vo všeobecne orientovaných muzikologických časopisoch veľmi vysoký. Čo do svojej povahy, sú štúdie, vychádzajúce v takom hojnom počte, venované prevažne parciálnym problémom kompozičnotechnickým, notačným bio- a bibliografickým. To spôsobuje, že ich dosah je obvykle veľmi malý a na celkové po-



nímanie hudobnej renesancie nemajú samy osebe väčší vplyv. Ak sa však synteticky zhrnú ich prínosy, ukáže sa, že i celkový obraz renesancie sa mení, a to dosť podstatne. Vcelku teda možno povedať, že i hudobná historiografia prechádza do toho štádia moderných vied, keď veľké, fundamentálne koncepcie nie sú výsledkom geniálnych objavov alebo intuície jednotlivca, ale schopnosti syntetizovať, zovšeobecniť a domyslieť poznatky, dosiahnuté kolektívnym úsilím celého štábu bádateľov. K takejto syntéze pravda je potrebný všestranný prehľad o výsledkoch bádania, ktoré sa dnes, na rozdiel od predvojnového obdobia, kedy jeho ťažisko bolo v Nemecku, rovnako intenzívne rozvíja v Spojených štátoch, Anglicku, Francúzsku, Belgicku i v ostatných štátoch Európy. Práve v tom však je kameň úrazu. Už dávno nie je totiž v silách jednotlivca sledovať všetku produkciu v tejto oblasti ani v tom prípade, že k nej má prístup (o čom u nás žiaľbohu, na rozdiel od Sovietskeho zväzu, Poľska alebo Maďarska, o NDR ani nehovoriac, nemožno hovoriť). Preto sa v celosvetovom meradle kladie čoraz väčší dôraz jednak na organizovanie výskumných a dokumentačných stredísk, jednak na koordinovanie výskumu a pružnú, priamu výmenu informácií. V koordinácii výskumu a výmene názorov na konkrétne problémy urobili zatiaľ najviac Francúzi, ktorí pod egidou Národného strediska pre vedecký výskum (CNRS) usporiadali viacero kolokvií venovaných renesančnej hudbe. Tieto organizovala Skupina pre výskum renesančnej hudby, ustanovená na prvom kolokviu „Hudba a poézia v 16. storočí", konanom v roku 1953. Odvtedy sa konali kolokviá na témy „Renesančná inštrumentálna hudba" (1954), „Renesancia v severných oblastiach" (1955), „Renesančné slávnosti" (1956) a „Lutna a jej hudba" (1957). Referáty a diskusné príspevky, prednesené na týchto kolokviách, boli medzičasom vydané tlačou a tým sprístupnené všetkým záujemcom. Cennou črtou francúzskych kolokvií je skutočnosť, že na nich vystupujú aj bádatelia o renesančnej literatúre, dráme a estetike, čo pomáha pochopiť skúmané javy zo širšieho hľadiska. Na druhej strane zaráža neúčasť muzikológov z ľudovodemokratických krajín (až na Poľky prof. Zofiu Lissu a Mgr. Wilkowsku-Chomińsku), v dôsledku čoho prišli na pretras prevažne iba otázky vývoja renesančnej hudby v západnej Európe. Okrem toho sa ešte celkom nepodarilo, súdiac podľa publikovaného materiálu, koordinovať a vybrať referáty kolokvií tak, aby poskytli ucelený obraz o terajšom stave našich znalostí na danú tému. No napriek tomu sa ukazuje, že kolokviá takéhoto charakteru sú pre rozvoj vedy ďaleko prospešnejšie než tradičné kongresy, hoci i tu sa novšie začína presadzovať myšlienka tematických zhromaždení.

Veľmi závažné sú tiež v poslednom čase vydávané pramenné edície (napr. edície súborných diel renesančných skladateľov, ktoré vydáva Americký muzikologický inštitút alebo Documenta musicologica) a súpisy prameňov, kde očakávame prvý zväzok nového „Eitnera", ktorý ponesie názov Répertoire International des Sources Musicales.

V pomere k spomínanej hojnosti parciálnych štúdií, edícií a súpisov je počet syntetizujúcich prác malý. Zdá sa, že väčšina bádateľov považuje za predčasné a príliš riskantné písať žhrňujúce práce v okamihu, keď sa tak prudko rozvíja pramenné bádanie. Charakteristický je napr. postoj prof. Besselera, ktorý v roku 1950 označil svoju prácu *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (1931—35), dielo na svoju dobu obdivuhodné, za predčasné. Na druhej strane nemožno v súčasnej meštiackej historiografii nevidieť nechuť a nezáujem o celostný pohľad i preto, že jej postoj k dejinám hudby, jej „filozofia dejín hudby" je príliš protirečivá a nejednotná.

Takto jediným povojnovým dielom, vyčerpávajúcim problematiku renesančnej hudby „na najvyššej úrovni" je kniha Gustava Reesea *Music in the Renaissance* (1954). Táto tvorí súčasť série kníh o dejinách hudby, vydaných Nortonovým vydavateľstvom v New Yorku. Je to jeden z najväčších, najvšestrannejších a najserióznejších pokusov o syntetické uchopenie istého hudobnohistorického obdobia v meštiackej muzikologickej literatúre vôbec. Súc výsledkom mnohoročnej práce a spolupráce s celým štábom špecialistov, je toto dielo obdivuhodným súhrnom nových poznatkov o renesančnej hudbe, ktoré sú tu kriticky zvážené a zaradené do širšieho hudobnohistorického kontextu. Reesemu nešlo o nové objavy; hlavný prínos jeho knihy je v zhrnutí a zvážení toho, čo zistili iní. Že však i z toho plynuli nové pohľady, je prirodzené. Charakteristickým znakom Reeseho knihy je naprostá prevaha analytických partií; zovšeobecňujúce partie sú obmedzené na minimum. Preto je kniha pre toho, kto chce získať hlavne celkovú orientáciu, ťažko stráviteľná.

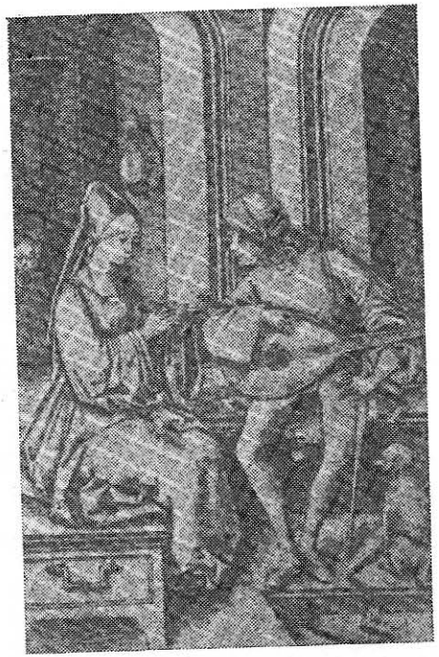
O niečo neskôr, v roku 1956 vydal lipský profesor Hellmuth Christian Wolff prácu *Die Musik der alten Niederländer*, ktorá údajne (podľa slov autora) má vyjsť aj v českom preklade. Táto síce nepojednáva o renesančnej hudbe ako celku, no jej predmet tvorí jeden z hlavných prúdov renesančnej hudby a preto ju spomenieme na tomto mieste. Oproti Reeseovi je Wolff stručnejší, nejde tak do šírky a jeho výklad je subjektívnejší. I on však kladie veľký dôraz na analýzu a interpretáciu hudobného materiálu.

Ešte skôr než tieto publikácie vyšla I. časť druhého dielu práce sovietskeho hudobného historika prof. R. I. Grubera *Istorija muzykaľnoj kuľtury*, venovaná talianskej, francúzskej a španielskej hudbe 15. a 16. stor. Gruberova kniha je doteraz najobsiahlejším pokusom o marxistický výklad renesančnej hudby spomínaných krajín, no tým, že sa opiera iba o výsledky bádania do začiatku 20. rokov nášho storočia, jej uzávery by si vyžiadali konfrontácie s novšími poznatkami. Škoda tiež, že prof. Gruber doteraz nevydal sľúbenú druhú časť, ktorá má pojednať o renesančnej hudbe ostatných krajín.

Zmienkou o Gruberovej práci uzatvárame prehľad hlavných prác o renesančnej hudbe, aby sme mohli prikročiť k načrtnutiu niektorých aktuálnych problémov výskumu v tejto oblasti.

Z množstva otázok, ktoré bádanie v posledných rokoch vyzdvihlo, vysúva sa do popredia ako kľúčová otázka: aké sú znaky renesančného slohu v hudbe (resp. či vôbec takýto jednotný sloh existuje) a z toho plynúce časové vymedzenie renesancie ako slohového obdobia. Ako je známe, mnohí, hlavne nemeckí muzikológovia (Wellesz, Schering, novšie Besseler) mali a majú proti používaniu označenia renesancia pre isté hudobné javy veľké výhrady. Argumentuje sa pritom napr. tým, že nemá zmyslu prenášať termín z oblasti výtvarného umenia na hudbu vtedy, keď v hudbe nebola analogická situácia — nešlo o znovuzrodenie antickej hudby. Okrem toho vraj tie zjavy, ktoré sa označujú za charakteristické pre renesanciu, napr. rozkvet svetskej hudby a individualizácia skladateľského prejavu existovali aj v ars nove takisto, ako na druhej strane hlavne v oblasti liturgickej hudby i v renesančnom období žili a sa rozvíjali stredoveké žánre. Tieto argumenty nie sú však ani pre väčšinu meštiackych hudobných historikov dostatočne presvedčivé, lebo sa vo veľkej miere zakladajú na nepochopení podstaty renesančnej hudby a na nehistorickom prístupe k veci. Preto takmer všetci priznávajú renesancii právo na život, značne sa však rozchádzajú pri jej slohovom a časovom vymedzení. Výjmuc Riemanna, ktorý ešte na začiatku storočia zahrnul do renesancie aj 14. stor., obmedzuje sa v posledných desaťročiach — iste plným právom — obdobie renesancie v hudbe na 15. a 16. stor. Nezrovnalosti začínajú až pri presnejšom vymedzovaní jej trvania a priebehu. Tieto nezrovnalosti pramenia hlavne z rôzneho posudzovania a zdôrazňovania tých istých skutočností, keďže nie sú vyjasnené kritériá renesančného slohu. Situáciu totiž i tu (podobne ako v každom inom slohovom období) komplikuje to, že fakticky v celom období žijú popri sebe prúdy starého stredovekého a nového renesančného hudobného umenia (nech ich už chápeme akokoľvek), neskôr zase renesančnej a ranobarokovej hudby.

V roku 1954 uverejnila prof. Zofia Lissa v ročenke Studia muzykologiczne pojednanie *Problem Odrodzenia w burżuazyjnej historiografii muzycznej*, v ktorej sa snažila o marxistickú kritiku meštiackeho ponímania renesancie v hudbe, no sústredila sa pritom hlavne na staršie, materiálove prekonané práce. V tejže ročenke zverejnila Lissa prácu *Muzyka polskiego Odrodzenia*, na ktorej s ňou spolupracoval prof. Józef M. Chomiński (táto štúdia vyšla aj v iných publikáciách a tiež ako samostatná brožúra). Tu poľskí autori nadväzujúc na Gru-



Speváčka a lutnista. Rytina Israhela von Meckenema (Menneckema, okolo 1500)

bera formulovali kritériá renesančného slohu v hudbe ako odrazu dobovej ideológie. Hlavné znaky renesančnej hudby vymedzili takto: humanizácia a laicizácia hudby, nový pomer k textu vo vokálnej hudbe, prenikanie prebúdzajúceho sa národného povedomia nastupujúceho meštianstva, ktoré sa prejavuje prechodom k národným jazykom v textoch skladieb, vznik novej polyfónnej techniky (preimitovanie). Lissa a Chomiński ďalej zdôrazňujú ako znak neskorej renesancie rastúcu úlohu homofónie a s tým spojenú individualizáciu výrazu, vedúcu k zrodu opery, podľa ich názoru najcharakteristickejšieho renesančného útvaru, založeného na sprevádzanej monódii. Ďalšou vlastnosťou renesančnej hudby je narastanie novodobého harmonického a tonálneho cítenia, kryštalizácia samostatnej inštrumentálnej hudby, silne spojenej cez tanečnú hudbu s ľudovou. Rodí sa tiež nový vzťah skladateľa k tvorbe (zvýšený pocit zodpovednosti) i nové formy pestovania hudby.

Uvedené znaky nepochybne platia, sú však príliš všeobecné na to, aby bolo možné v konkrétnych prípadoch vyhlásiť, že to alebo ono má znaky renesančného hudobného slohu. Kritériá Lissy a Chomińského určujú hlavné línie, obecnú charakteristiku, ktorú by bolo treba rozpracovať a preveriť na materiáli tak, aby bolo možné načrtnúť nový, z materiálu vychádzajúci obraz hudobnej renesancie. K tomu však, zdá sa, predbežne chýbajú dostatočné podklady, pretože doterajšie bádanie, pestované prevažne meštiackymi muzikológmi, sa orientovalo hlavne na popisné práce a málo si všímalo súvisu hudobných javov so životom renesančnej spoločnosti.

V prípade Lissy a Chomińského je napr. sporné, či naozaj treba považovať tie prúdy, ktoré vyústili v operu, za typicky renesančné. Sotva totiž možno považovať za slohove príbuzné umenie Josquina a tvorcov prvých opier. Nie je pritom bez zaujímavosti, že prof. Chomiński najnovšie v štúdii *Charakter okresu Renesansu* (v publikácii *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, 1958), kde renesanciu charakterizuje hlavne znakmi kompozičnotechnickými, monódiu do renesancie už nezahrňuje. Otázna je tiež periodizácia renesančnej hudby, podaná Lissou a Chomińskim. Novšie pramenné bádanie totiž dokazuje, že kulminačným bodom renesancie nie je tvorba Lassa a Palestrinu, ale Josquina des Prez a jeho bezprostredných nasledovníkov na prelome 15/16. stor. V priebehu 16. storočia sa potom rozvili a rozvetvili tie žánre, ktorým dal po prvý raz zrelý tvar Josquin, no popri tom stále silnejú tendencie, smerujúce k nástupu nového hudobného myslenia a nového slohu. Otázne je ovšem, či je oprávnené stanovisko Roberta Ericha Wolfa (*The Aesthetic Problem of the Renaissance*, RBM IX [1955], č. 3—4), ktorý 16. storočie označuje za manieristické, vychádzajúc pritom zrejme z analógie s veľmi rozšíreným výkladom výtvarného umenia 16. stor. Manierizmus sa však vo výtvarnom dejepise chápe ako obdobie rozkladné a do značnej miery reakčné (por. Vincenc Kramář, *Otázky moderního umění*, 1958, str. 50—53), čo o renesančnej hudbe 16. stor. ako celku nemožno povedať. Reese, ktorý inak svoje názory formuluje viacmenej medzi riadkami, v tejto otázke zastáva názor o dvoch fázach hudobnej renesancie, ranej, vrcholiacej Josquinom a pozdnej, zahrnujúcej väčšinu 16. stor. Význam 16. stor. však pritom nijako neznižuje. V Reeseho výklade renesančnej hudby je podnetné i jeho rozčlenenie na rozbor

hudby v „centrálnych zemiach" Nizozemsku, Francúzsku a Taliansku (centrálne postavenie týchto zemí malo svoje korene vo vyspelosti spoločenského vývoja v týchto krajinách) a oddelené skúmanie vývoja renesančnej hudby v ostatných krajinách, kde najmä v 16. storočí nastupuje do značnej miery samostatný vývoj a to napriek všetkej univerzálnosti hudobného jazyka.

Centrálne postavenie Josquina a jeho školy v modernom výklade renesančnej hudby je založené na detailných štýlovokritických analýzach. Doteraz nie sú však dostatočne vysvetlené príčiny, ktoré viedli k tomuto slohovému vrcholu. Takisto nepoznáme uspokojivo sily, ktoré boli v pozadí rozvetvenia renesančných slohových zásad v 16. stor. Slabo je preskúmaný súvis hudby s novým renesančným pohľadom na svet, spojeným do značnej miery s nástupom meštianstva. Vôbec otázky sociálnej funkcie jednotlivých žánrov renesančnej hudby si v budúcnosti vyžiadajú väčšiu pozornosť než doteraz. Situáciu tu komplikuje skutočnosť, že sú tu časté zmeny funkcie, „pereosmyslenija" mnohých žánrov, ako aj to, že spoločenské sily, ktorých výrazom bolo nové renesančné umenie, neboli na mnohých miestach natoľko silné, aby ovládli celú umeleckú oblasť a vtlačili jej svoj ráz. Tým sa stalo, že i v 16. stor. nielen dožívajú, ale sa dokonca ďalej rozvíjajú prúdy, opreté o stredoveký umelecký názor a spoločenskú funkciu.

Možno teda povedať, že k správnemu pochopeniu a výkladu renesančnej hudby bude treba ešte mnoho výskumov. Predovšetkým však bude potrebné ujasniť si a na ozajstnú vedeckú bázu postaviť metódy a ciele skúmania. Isté je, že nevystačíme s jedným znakom ako univerzálnym slohovým kritériom, ako sa o to usiloval napr. van den Borren (preimitovanie) alebo Chomiński (harmonické myslenie), ani s antinómiami medzi gotikou a renesanciou, ktoré formuloval H. Chr. Wolff najprv v referáte na kongrese Medzinárodnej hudobnovednej spoločnosti v Utrechte roku 1952 (*Der Stilbegriff der Renaissance in der Musik der alten Niederländer*) a potom v úvode k spomínanej knihe. Tieto antinómie nie sú jednak dosť charakteristické (poukázal na to R. E. Wolff v RBM IX [1955], č. 1—2), jednak z nich dostatočne nevyplýva to, čo určilo novosť renesančnej hudby. Pozoruhodné stanovisko vyslovil na utrechtskom kongrese prof. Leo Schrade. Analyzujúc názory renesančných umelcov a vedcov dospel k presvedčeniu, že im nešlo o napodobenie alebo obrodu antiky, ale prosto o obrodu hudby po dlhých rokoch „barbarstva", ako označovali bezprostredne predchádzajúce obdobie. Schrade dôvodí, že renesancia je kategória viac historická než slohová. To prirodzene nemôže znamenať, že by sme sa nemali snažiť nájsť jej podstatné, vývojove rozhodujúce črty a že by nemalo ísť o preniknutie do podstaty tých javov, ktoré renesančným ľuďom samotným nemuseli byť jasné.

Ostatné problémy súčasného skúmania renesančnej hudby, z ktorých tu môžeme spomenúť iba niektoré, nemajú takéto centrálne postavenie, i keď svojím spôsobom značne prispievajú k dnešnému pohľadu na renesančnú hudbu.

Nové výskumy značne prispeli k osvetleniu vzniku a rozvoja renesančných foriem inštrumentálnej hudby, pričom v poslednom čase bol ocenený význam inštrumentálnej tvorby a reprodukčnej praxe hlavne v Španielsku a Anglicku. Hoci pozornosť historikov sa sústreďuje najmä na „umelú" inštrumentálnu hudbu, na skladby pre klávesové nástroje a lutnu i jej príbuzné inštrumenty, čoraz viac pozornosti sa venuje aj súvisu tejto hudby s dobovou ľudovou inštrumentálnou hudbou a improvizovanými formami nástrojovej hudby dychovej, ktorá ešte v 16. stor. kvantitatívne prevládala. Napriek tomu nie sú však ešte problémy nástrojovej hudby 16. stor. natoľko vyjasnené, aby sa o nich mohli vyniesť viacmenej definitívne úsudky. Charakteristické je konštatovanie prof. Hansa Albrechta, uzatvárajúceho jeho referát o publikácii materiálov kolokvia o renesančnej inštrumentálnej hudbe (Mf X [1957], str. 422), že ešte nemôže dať spoľahlivú odpoveď ani na otázku, čo všetko vlastne bolo v 16. stor. inštrumentálnou hudbou.

Svojou prácou *Bourdon und Fauxbourdon* (1950) rozvíril prof. Heinrich Besseler, jeden z najlepších znalcov renesančnej hudby vôbec, znovu otázku fauxbourdonovej techniky. Diskusia, ktorú táto práca, nastoľujúca problém z veľmi širokého hľadiska a preklenujúca nedostatočne dokumentované úseky odvážnymi hypotézami, vyvolala (zhrnul ju sám Besseler v AM XXIX [1957] č. 4), prispela k oživeniu záujmu o vývoj harmonického myslenia v renesancii. Fauxbourdon pritom predstavuje iba dosť zriedkavo používanú kompozičnú techniku (viď M. Bukofzer, *Fauxbourdon revisited*, MQ XXXVIII [1952], č. 1) a iba krok k akordovému (terciovosextovému) chápaniu. Skutočný prelom znamenal postupný nástup harmonického cítenia (najmä funkčného

vzťahu dominanty a tóniky) a s tým spojeného nového tonálneho cítenia. Otázky tonálneho cítenia pritom, najmä pokiaľ ide o 16. stor., kde sa nové so starým stretlo v najprudšom konflikte, patria k najprudšie diskutovaným, dôležitým najmä pre edičnotechnickú činnosť.

Nové skúmanie prameňov prispelo v poslednej dobe tiež k správnejšiemu chápaniu otázky tzv. *musica reservata*. Tento termín, objavený po prvý raz u Adriana Petita Coclica, jedného z najvýznamnejších teoretikov renesancie, sa dlho považoval dokonca za synonymum renesančného hudobného slohu, za charakteristikum renesančného postoja v hudbe. Takto ho napr. používa ešte prof. Chomiński v svojej štúdii, uverejnenej vlani. Kritický rozbor doteraz známych dokladov pre tento pojem, ktorý podal pred nedávnom Bernhard Meier (AM XXX [1958], č. 1—2) vedie k podstatne odlišnému názoru, že sa totiž týmto termínom označovali iba kompozične zložité skladby komorného charakteru, určené („rezervované") vzdelaným kniežacím a patricijským kruhom.

Spomínané problémy, zvolené na ilustráciu toho, čo zamestnáva súčasné bádanie o renesančnej hudbe, nemôžu, pravda, dostatočne jasne zdôrazniť základný poznatok, ktorý vyplýva čoraz jasnejšie z prenikania do podstaty renesančnej hudby. Ukazuje sa, že i renesančná hudba bola integrálnou súčasťou toho najväčšieho pokrokového prevratu, akým v dovtedajších dejinách ľudstva podľa Engelsa (Dialektika prírody) bola renesancia.

IVAN HRUŠOVSKÝ

„Capriccio pre klavír a orchester" Ota Ferenczyho

Capriccio pre klavír a orchester* od Ota Ferenczyho, komponované v rokoch 1956-57, dosiaľ najvýraznejšie reprezentuje autorov tvorivý portrét, vyznačujúci sa už štýlovou osobitnosťou invencie a vyhranenosťou celkového hudobného prejavu. Nadväzujúc na svoje predošlé diela, najmä však na úspešnú Serenádu pre malý orchester, Ferenczy akcentuje v „Capricciu" ešte dôslednejšie než v Serenáde tie charakteristické životné pocity a nálady, ktoré bezprostredne formujú jeho individuálny umelecký prejav a ktoré stoja v centre jeho tvorivých záujmov. Prvky citového intelektualizmu, prejavujúce sa úspornosťou, až exaktnosťou myšlienok, iróniou, britkým vtipom, priliehavým zmyslom pre karikatúru a ostrú profilovú kresbu, Ferenczy vyvažuje na druhej strane schopnosťou bohatej

* Prvé predvedenie: dňa 6., 7. III. 1958 v Bratislave. Sólistom bol Rudolf Macudziński, Slovenskú filharmóniu dirigoval dr. Ľudovít Rajter.

variačnej stavby, plastičnosťou výrazu, zmyslom pre jemné farebné odtiene v inštrumentácii a harmonickej zložke, proporcionalitou stavby a účinným rozvrstvením svetla a tieňa vo výrazovom aparáte diela. Ferenczyho hudobný prejav nie je efektný, dekoratívny a patetický a už vôbec nie preromantizovaný. Hoci požaduje od poslucháča značnú intelektuálnu a citovú vyspelosť, jasná formulácia myšlienok, ich pevná kontúra umožňuje bezprostrednejšie preniknúť do podstaty diela než u skladieb, ktoré svoj vnútorný zmysel zakrývajú množstvom hudobných verbalizmov. Vyhýbajúc sa sentimentalizovaniu (i v lyrických úsekoch) a vonkajšiemu efektu autor nenalieha na poslucháča nápadnosťami, neprihovára sa mu subjektivizmami. Zdanlivý objektívny chlad a odťažitosť Ferenczyho inštrumentálnej formy vyžaduje od poslucháča silnú apercepčnú aktivitu, vedomé dotváranie a spoluúčasť na procese diela hneď od začiatku. Táto vedomá, hoci nevyslovená požiadavka tkvie v základe nielen Serenády, ale hlavne Capriccia, diela, ktoré tak výrazne demonštruje súčasné realistické tendencie modernej slovenskej hudobnej kultúry.

Celá koncepcia a charakterová oblasť Capriccia vyrastá z centrálneho myšlienkového jadra, z pojmu „capriccia", chápaného v pôvodnom slova zmysle ako rozmar, hravosť, vitálny životný pocit. Autor však tento základný myšlienkový prvok diferencuje a v hudobnom procese stvárňuje rozmanitým spôsobom, zodpovedajúcim viacznačným životným kvalitám tohto pojmu. Prvok „capriccia" je v diele modifikovaný v rozličných obrazoch: ako karikatúra, perzifláž, ironický úsmev, groteska, inde ako hravosť, prechádzajúca do tanečnosti, nervná, dynamická pohyblivosť, realizovaná v šumivom spáde brilantných figúr, dokonca ako krátka improvizačná reflexia vyslovene lyrického charakteru. Konkretizácia týchto rozdielnych obsahových kvalít, vzťahujúcich sa však na základnú predstavu „capriccia", vynucuje si prirodzene i zodpovedajúcu formu, v ktorej by vyplnenie rozsiahlej stavby jedným obrazom „capriccia" unavovalo a koniec-koncov i deformovalo formovú štruktúru a kontúry diela. Preto stavba Capriccia je uvoľnená, až rapsodická, charakteristická bohatstvom variačných postupov. Nepretržitá dynamická variačnosť, stelesňujúca sa v mozaikovom slede stále sa meniacich, protikladných, často prudko kontrastujúcich obrazov je v Capricciu základným formotvorným princípom. Táto variačnosť neprejavuje sa len v celku, v tematických plochách, ale aj v detailnej drobnokresbe. Podmieňuje tak premenlivosť, tvárnosť rozmanitých obrazov „capricciózneho" prvku.

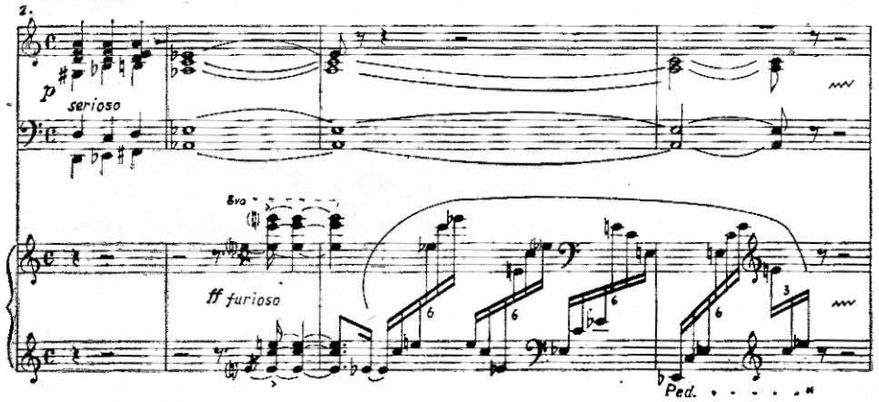
Ako už bolo konštatované, variabilita, rapsodičnosť hudobného procesu Capriccia determinuje celkový spôsob jeho formovej a tematickej výstavby, ktorá sa v nemalej miere vymyká z konvenčných formových schém. Hoci sú jednotlivé dielčie úseky pevne skĺbené, vybudované a ovládané so zreteľom na zákonitosť obecných formových princípov, celkové hudobné dianie je značne uvoľnené, individualizované, pod vplyvom požiadavky neustále meniť situáciu v rozmanitých variačných pásmach. Viacčasťová forma Capriccia blíži sa síce v podstate stavbe cyklickej sonátovej formy (jednodielnej, spojenej), ale formové kontúry jednotlivých úsekov strácajú sa v mozaikovom slede prudko sa meniacich obrazov, spojených attacca do jedného homogenného celku. Osobitne, svojrázne riešená výstavba, diktovaná požiadavkou jednoliateho variač-

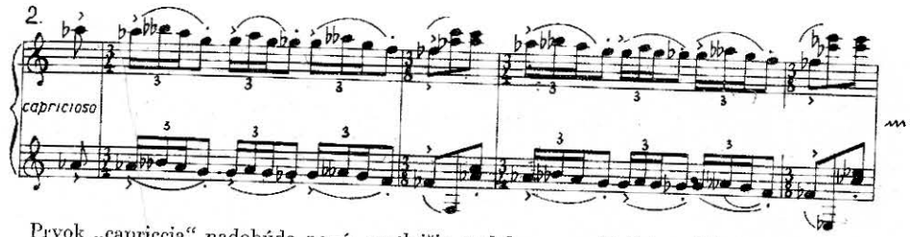
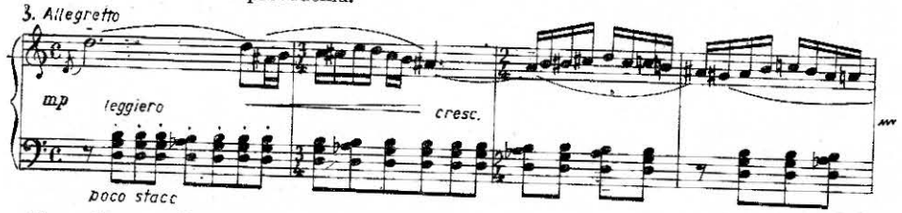
ného prúdu v rozmanite umiestnených obrazoch a požiadavkou nutného kontrastu medzi celkami, prejavuje sa hlavne v celkovom formovom pláne diela a jeho proporcionalite. Napr. sonátové Andante je kombinované s rozvedením prvej časti sonátovej formy a scherzový, tanečný prvok je vložený do variovanej reprízy tejto časti. Záverečné rondo je samostatné, ale spojené attacca s predchádzajúcou sonátovou formou krátkym intermezzom (Grave). Teda variačnosť sa odráža nielen v samotnom hudobnom materiáli, ale aj v kombinácii charakteristických formových postupov.

Prvou dielčou časťou celej formy Capriccia je Moderato. Allegro moderato ako voľne koncipovaná sonátová forma, spojená s introdukciou. Introdukčná téma dosť neutrálneho, akoby váhavého charakteru postupne narastá v dynamickom a inštrumentálnom gradovaní.

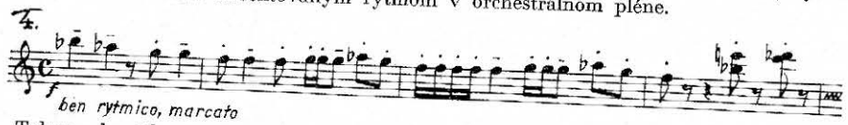
V tejto samostatnej, rozsiahlej introdukčnej ploche rozvíja sa základný motivický materiál témy v rapsodickom dialógu klavíru s orchestrom, v ktorom klavír postupmi, pripomínajúcimi voľné preludovanie, využíva rozmanité polohy a zvukové kombinácie.

Charakteristický je nástup allegrovej sonátovej časti, exponujúcej najprv kratučký, ustrnulý, vážny motív (chorál), briskne prerušený prudkým akordickým nástupom klavíru a pasážovým rozkladom tohto akordu, ostro dizonujúceho s posledným predĺženým akordom motívu.



Charakteristický prvok „capriccia" tu vstupuje prvý raz na scénu hudobného procesu ako impulz, signál k „perpetuum mobile" variačných postupov, ako zárodok celej koncepcie diela. Efektný účinok tohto nástupu vyplýva z ostrej kontrastnej pozície oboch odlišných tvarov — klavír tu neguje, karikuje chorálový motívok ako tézu, vloženú do procesu s tým úmyselným predpokladom, že bude antiteticky deformovaná pokriveným obrazom „capriccia". Tento capricciový prvok vo funkcii karikatúry, reprezentujúci v hudobnom procese diela dynamicko-motivický impulz, v priebehu niekoľkokrát sa opakujúcej negácie chorálu neustále rastie, až napokon ovládne pole a súčasne sa zmení životný výraz tohto prvku: capriccio nadobudne charakter rozmarnosti, gracióznej ľahkosti a veľkej pohyblivosti (od Più mosso). Kontrastný priebeh, deformujúci dialóg medzi klavírom a orchestrom prestáva a sólový nástroj vo funkcii medzivety preberá vedúcu úlohu bohatého variačno-figuračného rozvíjania v najrozmanitejších zvukových obrazoch, charakterizovaných striedaním brilantných, chromaticky lomených pasáží a postupov s akordickou hrou. Ani nástup druhej capricciovej myšlienky humorného, graciózneho, takmer tanečného rázu s anticipovaným bodkovaným rytmom v orchestrálnom sprievode (príklad č. 2. na str. 63) neprerušuje plynulý figuračný tok procesu, keďže motivicko-figuračná štruktúra témy plynule nadväzuje na svoje okolie. Korešpondencia orchestra s klavírom v týchto neobyčajne dynamických a pohyblivých úsekoch prebieha v rovine úryvkovitého, trochu nervózneho a stručného dialógu niekoľkých nástrojov, s koncertantným striedaním nástrojových skupín v jemnom, komornom zvuku.

Prvok „capriccia" nadobúda novú, svetlejšiu podobu vo vedľajšej myšlienke (Allegretto) plnej iskrivého, duchaplného humoru, ktorá v celkovej dynamickej forme diela predstavuje zriedkavé, hoci krátke tematické uzavretie na stabilnej ploche. No ani táto téma neunikne osudu nepretržitej variačnosti a pohyblivosti procesu, ktorý po kratšom medzivetovom úseku ústi do prevedenia.

Rozvedenie začína podobne ako nástup expozície po introdukcii — kontrastnou pozíciou chorálu s karikujúcou pasážou klavíra. Dôležité je, že sa tu opäť modifikuje prvok „capriccia" a nadobúda odlišnú formuláciu, inklinujúcu k nezastretej reflexívnosti, až kantabilnej lyričnosti. tematickej plochy. Hoci hudobný proces tohto úseku vyrastá z dielčích, variovaných motivických prvkov expozície, sceľujú sa tieto fragmenty do výrazove a formove jednoliatej tematickej plochy. Spočiatku melodickú líniu vypĺňuje klavír, neskôr túto úlohu preberá zvukove plasticky vyvážený orchester s charakteristickým pozadím triolových figúr a variačného rozvíjania v klavíri. Žasnený, akoby premýšľajúci rozhovor klavíra s orchestrálnymi nástrojmi v jednoliatom zvukovom prúde, sýtom a opalizujúcom mnohými zvukovými farbami, značne uvoľňuje predchádzajúci, dynamicky vyhrotený variačný proces.

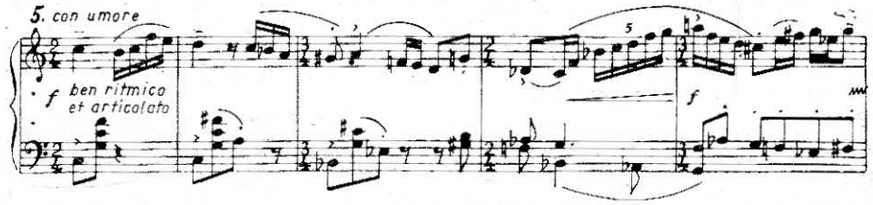
Tak ako rozvedenie exponovalo kvalitatívne novú verziu „capriccia" v jednoliatej ploche, prináša novú modifikáciu i repríza (Allegro moderato), v ktorej sa hlbokým variačným zásahom pozmeňuje základná téma introdukcie do formy groteskného, výsmešného pochodu s ostro akcentovaným rytmom v orchestrálnom pléne.



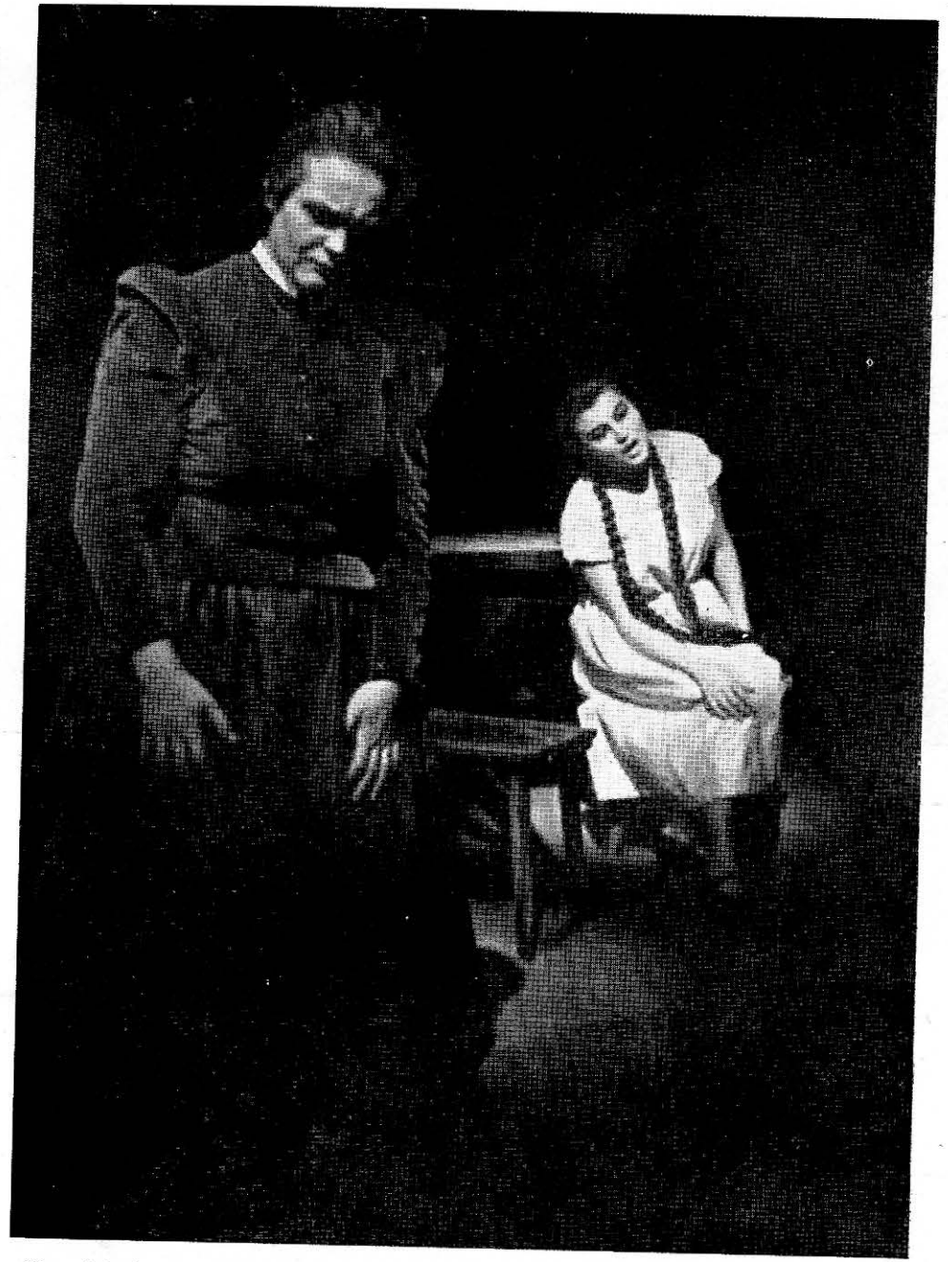
Takmer brutálny, tupo mechanický výraz tohto pochodu, spôsobovaný disonujúcimi postupmi dychových nástrojov a pravidelným motivickým opakovaním, opäť tvorí prudký a neočakávaný kontrast voči predchádzajúcej hudbe. Obsahom reprízy je motivicko-variačné rozvíjanie tejto ironicky groteskej témy, ktorá sama o sebe je variáciou motivického jadra celého diela. Celkový obraz reprízy je o to zvláštnejší a kompaktnejší, že je vybudovaná na podklade kombinácie dvoch samostatných variačných línií: prvá, prebiehajúca v orchestrálnej zložke, rozvíja a modifikuje typické motivické prvky pochodu, druhá — v klavírnom parte — reprizuje z expozície brilantný figuračný rozbeh sólového nástroja. Súhrou týchto dvoch pásiem v celkovom formovom a zvukovom kontexte reprízy nadobúda tento úsek veľkú ideovú a formovú jednoliatosť, získava významový podtext. Hodno je povšimnúť si, ako autor kombinuje cyklický princíp sonátovej formy (scherzový, pochodový prvok) s reprízovými postupmi sonátovej formy v malom, začleniac do tejto kombinácie samostatný hudobný obraz grotesky ako modifikácie pôvodného „capriccia".

Určitou výnimkou v rozmanitom slede rôznych capricciových obrazov je nasledujúce „Grave", s funkciou spojovacieho úseku sonátovej formy s rondovým Finále. Je akýmsi

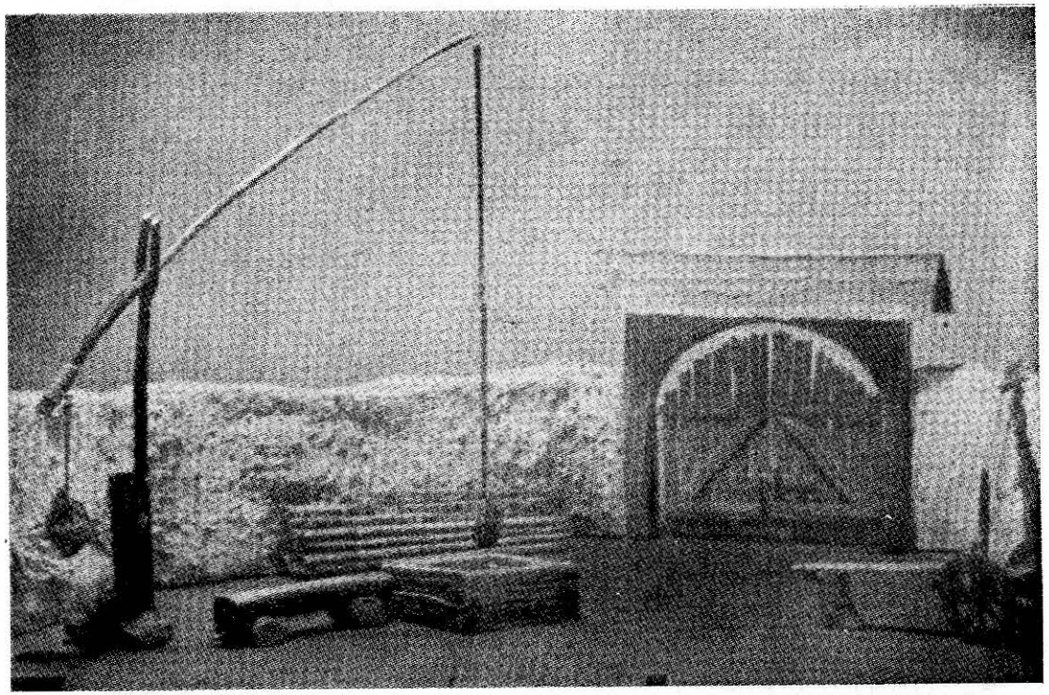
voľným interlúdiom, akordickou sólovou kadenciou klavíra, vychádzajúcou z rytmicko-motivických impulzov hlavnej témy Capriccia. Súčasne pripravuje nasledujúce vyvrcholenie celého diela.

Finále reprezentuje v capricciovej forme svetlosť, optimistický rozbeh, niekde až jasavú tanečnosť. Celá stavebná rondová konštrukcia tohto dielu formy ABACA kóda exponuje pevné reliefné témy, ktoré na rozdiel od menlivosti, variačnosti predchádzajúcich úsekov sú stavebne skĺbenejšie, symetrickejšie a výrazove koncíznejšie. Najmä prvá, pozoruhodná pregnantná téma

so spodným tanečným pulzom, tvorí vyhranený celok, udávajúci základný charakter celému rondu a rozvíjajúci zvukove pestré, najmä rytmicky kontrastujúce plochy a obrazy vo variačnom procese Finále. Tanečnosť hlavnej myšlienky je využitá zvlášť v rytmicko-agogickej zložke, zjemňuje a diferencuje sa či už v charakteristickom bodkovanom rytme medzivety, alebo v tvárnom, figuračnom pravidelnom priebehu klavírnych hlasov, v ktorých nachádzame podobnú pohyblivú variačnú techniku ako v sonátovej forme. V procese sa neustále mení tvarovosť základných tanečných motívov v rozmanitých podobách a súvislostiach. Širokou kódou, vyrastajúcou z rytmickej modifikácie hlavnej myšlienky ronda, dielo končí.

Vedúcim činiteľom vo variačnom procese Capriccia je nesporne klavír. Klavírna sadzba je v prevážnej miere jednoduchá, obmedzuje sa na dvojhlas, až na ojedinelé, akordicky koncipované úseky. Dvojhlas však zreteľne preniká i do štruktúry akordických partií. Základom procesovosti klavírnej hry v Capricciu je permanentné dvojhlasné figuračné rozvíjanie motivicko-tematických úsekov v brilantnej, zvukove diferencovanej a plastickej faktúre. Okrem silného variačného momentu klavír sa tu javí aj ako najvhodnejší tlmočník premieňajúcich sa capricciových obrazov v štabilnejších tematických úsekoch. Variačné zásahy do hudobného materiálu v klavírnom parte prejavujú sa vo všetkých zložkách, najmä však markantne v zložke rytmickej. Napr. charakteristické je variačné využitie bodkovaného rytmu v klavírnom parte (napr. v strednom, medzivetovom diele hlavnej myšlienky ronda i pri jej repríze — str. 80—87 partitúry), ďalej využitie triolového pohybu či už v sprievode alebo vo vedúcom hlase atď. Týmito malými, ale veľmi dôležitými zmenami proces sa ostro pointuje, rytmicky vyhraňuje (ako kontrast v horizontálnej línii pravidelných figúr), nadobúda hravosť, tanečnosť, profilovosť. Oproti tomu pre akordické úseky (napr. Grave, str. 70—73, začiatok rozvedenia atď.) je príznačná nadmierna zvukovo-dynamická exponovanosť s vysokými vrcholmi. Prevažne pravidelnú figuračnú hru klavíra, prejavujúcu sa v rovnomernom pohybe alebo v komplementárnom rytme, rozmanite pozmeňuje nepravidelnosť nástupov, triolový pohyb, výhodné rozmiestnenie pauz, časté metrické striedanie a kontrapunkt hlasov orchestrálnych i klavírnych, vedený na koncertantnom základe. Bohaté je časté využitie kontrastných zvukových polôh (krajné registre), striedajúce sa so strednou polohou v tesnom zoskupení hlasov napr. str. 9—11), čím dosahuje proces neustály vlnivý priebeh.



Oľga Golovková v úlohe Kostolníčky a Anna Poláková ako Jenúfa v druhom dejstve Janáčkovej Jej pastorkyne (premiéra 12. decembra 1958 v košickom SD) Foto: M: Litavská



Gerhard Schade, návrh scény 1. dejstva Cikkerovej opery Beg Bajazid v Drážďanoch

Dielo je rozdelené do troch častí, lebo dve dejstvá, ktoré sú nositeľmi vlastného deja, sú uvedené prológom, slúžiacim k lepšiemu porozumeniu deja a uzavreté epilógom, v ktorom je vyzdvihnutá mravná idea diela. Do tohto rámca sú postavené najsilnejšie dramatické sily, vykreslené tu s inštinktívnou schopnosťou vzbudiť ozajstný divadelný zážitok, oproti prvkom oratórnym, v ktorých sa skladateľ usiluje v službách humánnych pohnútok dostať nad púhy divadelný účinok. Podľa názoru skladateľa je podkladom diania mravný princíp, pretože problémy súčasnosti, k riešeniu ktorých môže umenie prispieť, majú predovšetkým charakter etický.

Dr. Jürgen Beythien,
dramaturg Štátnej opery v Drážďanoch
(Úryvok z programovej knižky k premiére „Fürst Bajazid" v Drážďanoch 18. januára 1959).

Orchester je zvukove zámerne tlmený, čím klavírny part nadobúda virtuózne-sólistický charakter. Dielo je koncipované na klasickej koncertantnej superpozícii sólového nástroja, hlavne vo zvuku a dynamike. Jediné tutti orchestra na širšej ploche — groteskná pochodová téma reprízy — je výnimkou z pravidla, lebo orchestrácia je viac komorná, sólistická i skupinová. Korešpondencia jednotlivých orchestrálnych hlasov s klavírom je zameraná na dynamické vyrovnanie a plastiku farieb nástrojov s jemnou faktúrou klavírneho partu. Vo vedení hlavných hlasov a v tematickom rozvíjaní účelne sa striedajú orchester i klavír, hoci klavíru je viac zverený variačno-figuračný proces, kým orchester je zúčastnený najmä na motivickom (i tematickom) priebehu.

Harmonické myslenie skladateľa v Capricciu v porovnaní s predchádzajúcimi dielami je ešte rozvinutejšie, nekonvenčnejšie a smelšie, obohatené o nové výrazové prvky. Predovšetkým je to vyspelá technika chromatiky ako primárneho melodicko-harmonického činiteľa skladby. Nie je to konvenčná chromatika romantická, ale chromatika, kombinovaná so značne uvoľnenou, rozšírenou tonalitou. Prejavuje sa v rozmanitých výrazových odtieňoch: v lomených chromatických postupoch figúr, pasáží a hlasov, v čisto disonujúcich akordických útvaroch, v niektorých bitonálnych úsekoch. Zasahuje rovnako do melodicko-intervalovej štruktúry. ako aj do akordického procesu, podmieňuje bohaté modulačné dianie. Zo smelého, samostatného vedenia jednotlivých hlasov rezultujú mnohé akordické útvary a úseky, ktoré však nie sú hľadané, vykonštruované, ale funkčne a obsahove opodstatnené. Vodítkom celého harmonického diania v Capricciu je pri všetkej zložitosti prostriedkov výrazová jasnosť, lapidárnosť a čo najvyššia intenzita. Podobnou mnohotvárnosťou vyznačuje sa i rytmicko-metrická stavba diela. Najmä metrika je zámerne uvoľňovaná (striedanie rôznych metier na úzkych plochách), aby sa mohla čo najlepšie uplatniť celková dynamičnosť a rytmická pohyblivosť skladby.

Ferenczyho Capriccio pre klavír a orchester dôstojne sa zaraďuje k popredným dielam súčasnej slovenskej inštrumentálnej hudby. Vyhraňuje sa ním predovšetkým štýlová osobitosť, individuálny profil skladateľa, ktorý si už našiel v rozmanitom slohovom prúdení dnešnej hudby na Slovensku svoj „modus vivendi". Hoci Capriccio nepatrí ku skladbám, ktoré svoju etnickú príslušnosť prejavujú zjavnou, národne koncipovanou formou, je prejavom skladateľa, ktorý citlivo a hlboko subjektívne reaguje na prudký pulz dnešnej doby a národnej spoločnosti, ale v svojskej, individuálnej forme, vedenej špecifickým riešením danej problematiky. Práve v tom tkvie pravdivosť, svojský realizmus hudobnej reči Capriccia, že sa autor vedel vyhnúť artizmu, jednostrannému riešeniu technického prvku, podporovaného námetom a že vedel zlúčiť a vyrovnať faktor technicko-formový so subjektívnou formuláciou a obsahovým rozvitím námetu, stojaceho zdanlivo mimo záujmový okruh súčasnej reality. A v tom je i životná opodstatnenosť tohto diela.

JÁN SIVÁČEK

K základným otázkam džezu

I.

Nedávno stali sme sa svedkami zvýšeného záujmu našej verejnosti o problémy tanečnej hudby. Zaiste významným impulzom tu bola skutočnosť, že v našej republike (v Prahe) sa konala v októbri 1958 dôležitá medzinárodná konferencia členských štátov OIR o otázkach zábavnej a tanečnej hudby. Po skončení tejto konferencie, nadväzujúc na výsledky jej rokovania predovšetkým z hľadiska špecifických potrieb tejto umeleckej oblasti u nás, konalo sa niekoľko porád zainteresovaných pracovníkov, vyšlo viacero článkov v odbornej i dennej tlači, ale predovšetkým uskutočnilo sa veľa neformálnych „zhromaždení" širokej masy ctiteľov tanečnej hudby na pracoviskách, v školách či na rohoch ulíc — proste všade tam, kde sa našla príležitosť k debate pri stretnutí aspoň dvoch-troch milovníkov tohto umeleckého žánru. Na všetkých týchto fórach sa prikročilo k riešeniu i „riešeniu" problémov našej súčasnej tanečnej hudby.

Špecifickým znakom debát milovníkov ľahkej múzy, najmä z radov mladých ľudí na tému „tanečná hudba" býva, že sa v nich často nastoľujú i zložité odborné otázky, vedú sa siahodlhé a vášnivé diskusie napr. o otázkach slohových. Logickým dôsledkom tejto masovej účasti je rozdielny stupeň odbornej vyspelosti a pripravenosti jednotlivých diskutujúcich, ktorá siaha od „človeka, ktorý má rád džez" cez zasvätencov rôzneho stupňa až po vzdelaných hudobných odborníkov. Je teda pochopiteľné, že i uzávery z týchto debát bývajú veľmi rozdielne.

Kameňom úskalia sa vo väčšine prípadov stane hneď základná otázka: čo to vlastne ten džez je?

V celej rozsiahlej oblasti hudobnej teórie by sme ťažko našli ešte jeden predmet, ktorý by bol tak nejednotne a mnohoznačne vysvetľovaný — tak vychvaľovaný a zavrhovaný, nedocenený a preceňovaný, idealizovaný a zavrhovaný. Pre jedných zdroj blaženosti temer nadpozemskej, pre iných odsúdeniahodný koncentrát hystérie a chaosu, odohrávajúci sa za vrieskania trúb a vírenia bubnov.

Isteže: ľudský vkus je individuálny a veľmi rozdielny. V danom prípade však ide o to, že tú „džezovosť" hudby vidia obidva tieto protipóly po svojom. Bežným konzumentom tanečnej hudby je ťažko zazlievať prípadne medzery v teoretických znalostiach, je však udivujúce, koľkí i z radov prominentných odborníkov v tejto otázke tápu. V koľkých odborných článkoch, v koľkých diskusiách odborníkov stretneme sa s výrazmi a napokon i s uzávermi neklamne poukazujúcimi na nedostatočnú informovanosť dotyčného pisateľa, či prednášateľa. Názory na vymedzenie pojmu džezu, s ktorými sa dnes u nás stretáme, možno vcelku zhrnúť do troch skupín:

1. Najpočetnejšia skupina bežných konzumentov tanečnej hudby bez hlbšieho teoretického záujmu zahrnuje pod pojem džezu celú oblasť tanečnej hudby mimo folklóru, prípadne pod týmto rozumie i orchestrálne zloženie určitých hudobných nástrojov (viď časté nápisy na plagátoch oznamujúcich — najmä na vidieku — miestne tanečné produkcie, napr.: do tanca hrá vojenský džez). Možno povedať, že sa nerozoznáva medzi pojmami „tanečná hudba" a „džez" a obidva termíny sa používajú promiskuitne.

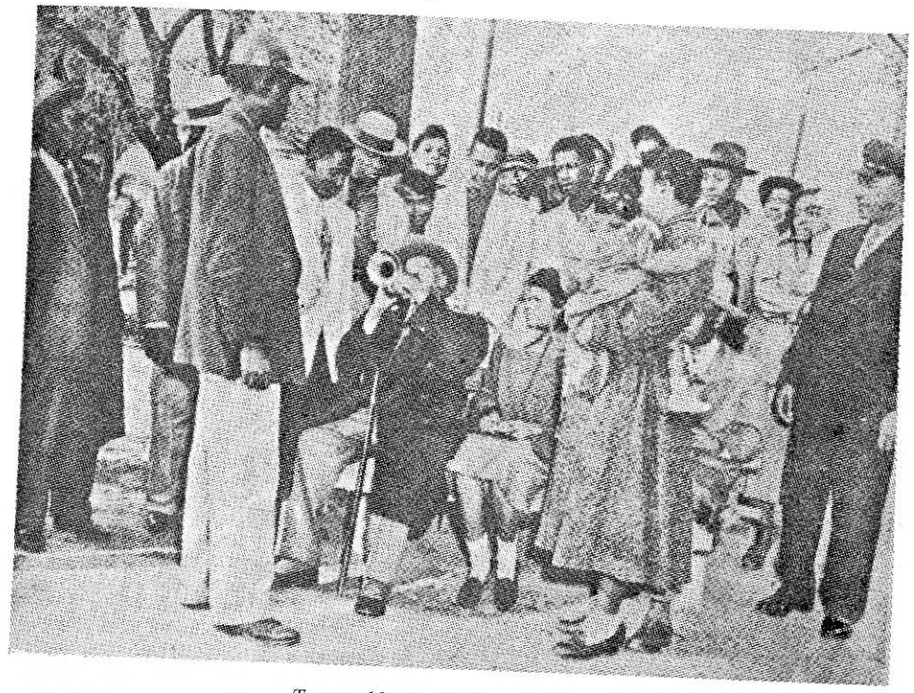
2. Okruh zasvätenejších, ktorí obmedzujú pojem džezu na niektorý vývojový smer modernej tanečnej hudby (swing, music, coo-jazz, be-bop, hudba Ellingtonova, Gershwinova a pod.). Rozdiely vznikajú pri požiadavke bližšieho určenia tohto smeru. Tu hrá v mnohých prípadoch veľkú úlohu osobný vkus, cit, záľuba a pod.

3. Puristi — hnutie, ktorému ide o obrodu pôvodného, tzv. rýdzeho džezu.

Nazdávam sa, že pre eklatantné nedostatky je možno ponechať stranou názor uvedený v bode 1., pričom sa treba vážne vyrovnať s obidvoma zostávajúcimi.

Kritika uvedených názorov, resp. zaujatie zodpovedného stanoviska pre určenie podielu džezu na súčasnom stave modernej tanečnej hudby sa nezaobíde predovšetkým bez znalosti okolností a prameňov, z ktorých džez vznikol.

Obdobie vzniku džezu hudobná história spracovala spoľahlivo. Sú poruke autentické zvukové záznamy, údaje doložené hodnovernými správami súčasníkov. Máme aj všetky príčiny uznať dnes už obecne tradovanú teóriu o vzniku džezu za historicky správnu a vedecky overenú.



Tvorca bluesu William C. Handy

Ako je známe, táto teória označuje za sociologický prameň vzniku džezu víťazstvo severu v Americkej občianskej vojne a z tohto rezultujúce zrušenie otroctva v Amerike (černosi sa mohli stať vlastníkmi hudobných nástrojov). Za hudobné pramene udáva spirituály, blues, pracovné a iné piesne — ako najhlavnejšie vokálne prejavy hudobného cítenia amerických černochov.

Spolupôsobením týchto činiteľov vznikol nový inštrumentálny hudobný prejav — džez.

Prvé hudobné nástroje, ktoré sa černochom amerického juhu dostali do vlastníctva (odhliadnuc od tradičného bendža, príp. gitary), boli nástroje vojenských dychoviek víťazných severných plukov, ktoré im doniesli slobodu. Ako to hudobní historici tohto obdobia často uvádzajú, tieto ligotajúce sa nástroje ako cenné pamiatky mali odpočiatku vyhradené čestné miesto v príbytkoch bývalých otrokov, ktorí ich starostlivo opatrovali a leštili. Vďaka svojej veľkej hudobnej vlohe naučili sa americkí černosi na tieto nástroje čoskoro hrať — spontánne, bez akéhokoľvek iného hudobného vzdelania, bez znalosti nôt. (Pôvodné nástrojové zloženie džezu: klarinet, kornet, trombon, bicie nástroje — nástroje vojenských dychoviek, doplnené bendžom, neskôr gitarou, kontrabasom, klavírom. Neznalosť nôt — improvizačný charakter pôvodného džezu.)

Nová hudba si rýchle získavala široké masy poslucháčov a čoskoro nastúpila víťaznú cestu celým svetom. No práve v období jej víťazného ťaženia, v období tohto najväčšieho rozmachu džezu sa zrodili korene mnohých neskorších ťažkostí a názorových nezrovnalostí. Ak sa ktorékoľvek hnutie z oblasti umenia dostane do situácie, z ktorej vyplynie jeho veľký rozlet, nesmierne prudké rozšírenie, je najspoľahlivejším predpokladom záruky pozitívneho priebehu takého búrlivého rozmachu aspoň aké-také teoretické spracovanie a zdôvodnenie zásad, na ktorých je budované. A toto džez v uvedenom období postrádal. Naopak: agenti a manageri, ktorí organizovali vystúpenia černošských džezových súborov po svete, z titulu zvyšovania „úspešnosti" (honba za maximálnym ziskom) osobovali

si rozhodovanie o otázkach závažného umeleckého dosahu. Snaha po „sprístupňovaní" tejto hudby najširším masám zakrátko dokorán otvorila dvere banalite, gýču, prehňaniu sentimentu (smútok stupňovaný do beznádeje, veselosť do hystérie), zdôrazňovaniu vonkajších efektov. Nebolo pozitívnej sily, ktorá by bola džez uchránila. Väčšina čiernych hudobníkov, ktorí ho interpretovali, nepoznala ani noty a o nejakých hlbších teoretických vedomostiach nemohlo byť ani reči. Hrali čo cítili tak, ako sa to sami naučili. „Džez" sa začal sériove vyrábať. Jeho pôvodné charakteristické hodnoty sa v rukách hudobných diletantov a polovzdelancov kopírovali, rozmelňovali, vulgarizovali a deformovali.

Pre vedecké zhodnotenie džezu, meritórne vymedzenie jeho charakteristických znakov treba brať do úvahy i všetky okolnosti jeho vývoja. Logicky vyplynie, že ako autentický, študijný materiál poslúži nám spoľahlivo iba hudba pôvodná: Ragtime, New Orleans a obdobie bezprostredne nadväzujúce. Všetko ostatné a najmä tvorbu z obdobia posledne uvedeného treba brať s rezervou pre veľkú možnosť nánosu cudzích, nepôvodných prvkov. Z hľadiska priamych poukazov na tvorbu pôvodného džezu treba zaujať kritický postoj k tvrdeniu, že „rozkladný melodický proces, krátke motivické útržky meniace sa v zhluk tónov, monotónne opakovanie primitívnych rytmických a harmonických útvarov, nápadné, výlučne na efekt vyrátané inštrumentácie a prepínanie zvukových možností hudobných nástrojov sú charakteristickými prvkami džezu".

Treba súhlasiť s tvrdením, že pôvodný džez je syntézou dvoch umení: kompozičnotvorivého a interpretačného (taktiež v zmysle tvorivom!). Už i pri pozornejšom sledovaní pôvodnej džezovej hudby sú zistiteľné v jeho rytmickej, harmonickej i melodickej výstavbe určité spoločné črty, ktorých technika používania, resp. kvantitatívne častý výskyt oprávňujú k označeniu za typické. Z nich najvýraznejšie spadajú do oblasti rytmu.

Pre pôvodný džez sú charakteristické javy birytmické a polyrytmické. Je tu temer vždy aspoň dvojitý rytmus. Nástroje tvoriace tzv. rytmickú skupinu džezového súboru (klavír, kontrabas, bendžo alebo gitara a bicie nástroje) prinášajú ostinátny rytmický základ — pravidelný železný rytmus od prvého do posledného taktu skladby. Niektorí teoretici označujú tento rytmus veľmi priliehavo za akési metrum džezovej skladby. Nad týmto rytmickým základom sa pohybujú nástroje melodickej skupiny (kornet — neskôr trúbka, klarinet, trombón a len neskôr i saxofón. Úloha posledne uvedeného nástroja v džeze je všeobecne silne nadsadzovaná, miestami je dokonca pokladaný za typický nástroj v rozpore s jeho skutočnou úlohou, ktorá bola v pôvodnom džeze vcelku priam podradného dosahu). Každý z týchto nástrojov si v improvizovanej melódii vytvára svoj vlastný rytmus, od iných nástrojov sa líšiacim striedaním prízvučných a neprízvučných dôb. Dôležitú úlohu má tu i synkopa. Rytmické dianie neprebieha v rámci pravidelných celých dôb. Prízvuk prichádza raz skôr, inokedy sa oneskoruje, veľmi prekvapujúco a nevypočítateľne. Týmto spôsobom sa neomylne dosahuje v džezovej skladbe určité zvláštne rytmické napätie, vyvinuté medzi akýmsi nekľudom, náhlením melodickej skupiny, ktoré však nikdy nevedie k celkovej akcelerácii, ale vybíja sa na úsekoch minimálneho trvania, vždy ako by bolo brzdené oným železným rytmom skupiny rytmických nástrojov. Stravinský v súvislosti s rytmickou stránkou džezu uplatňuje svoju teóriu o ontologickom a psychologickom čase hudobnej skladby. Je zaujímavý i poznatok z praxe: hudobník, ktorý neovláda dobre džezový sloh hry, má pri hraní v modernom tanečnom orchestri veľmi často tendenciu zrýchlovať tempo. Rytmická zložka, ktorá vskutku priniesla tie najvýznamnejšie podnety, sa v rukách skladateľa-diletanta stala nesčíselnekrát zbraňou, ktorá sa napokon obrátila proti samotnej podstate džezu.

Mnohé významné typické črty nachádzame i v stavbe džezovej melódie. Už bežnému poslucháčovi bude nápadný častý výskyt napr. intervalu veľkej tercie, a to na významných miestach melódie (porovnaj význam tohto intervalu napr. v skladbách St. Louis Blues, Swing low sweet Chariot). Za podrobnejšie štúdium by stál i spôsob používania techniky opakovania, techniky využívania ostinátnych útvarov, techniky získavania melodického napätia. Zvláštnosti v oblasti harmonickej — typické používanie určitých spojov — majú svoj súvis, pochopiteľne, s charakteristickými črtami výstavby melodiky.

Tento výpočet nie je zďaleka úplný. Ide tu skôr o uvedenie javov, ktorých prítomnosť je zistiteľná i bez podrobného štúdia.

Nazdávam sa, že ďalšie spresnenie a dôvodenie do dôsledkov by bolo užitočné nielen pri určovaní vzťahu medzi súčasnými

vývojovými smermi modernej tanečnej hudby navzájom, resp. vzťahu medzi nimi a pôvodným džezom, ale i pri orientovaní sa v problémoch, ktoré v oblasti tanečnej a zábavnej hudby hýbu i naším najbližším svetom.

II.

Keď sa džez približne v období prvej svetovej vojny, resp. tesne pred ňou objavil na svetovom hudobnom fóre, mnohé vtedajšie vedúce osobnosti hudobného sveta označili jeho príchod za známku ducha novej doby a z tohto hľadiska i džez všeobecne prijímali: akceptovali alebo negovali. Od tejto doby nachádzame u početných skladateľov jeho názvuky, ba často i celé džezové skladby. Boli však i mnohí takí, ktorí v ňom neprestávali vidieť čosi cudzieho, čo prišlo z afrických pralesov, aby ohrozilo čistotu umenia starého kontinentu.

Ak sa však na tento vpád džezu pozrieme z hľadiska histórie zistíme, že nebol ničím novým. Od nepamäti sa legitímna hudba obohacovala tanečnou hudbou. Hudobná história má na to dostatok príkladov od starogréckej tragédie cez balady a rondá, suitu dotovanú výlučne tancami, po tarantelu, polku, mazúrku atď.

Z hľadiska našej témy ponecháme stranou výsledky tohto vzájomného pôsobenia, pokiaľ našli svoje tvorivé pokračovanie na pôde legitímnej hudby a zameriame sa na tie stránky tohto javu, ktoré sa ďalej rozvíjali na pôde tanečnej hudby.

Pre každého nového člena hudobného spoločenstva, ktorý ako by prichádzal zvonku a hľadal si miesto v oblasti hudobného umenia, je veľmi dôležitý moment stretnutia — nárazu množstva jeho pôvodných čŕt, podnetov, charakteristických prvkov, koreniacich povedzme v tej-ktorej folklórnej podstate, s výdobytkami legitímnej skladateľskej techniky, nastrádanými za viacstoročného vývoja európskej hudby, s modernými inštrumentačnými prostriedkami a pod.

K takémuto momentu zaiste muselo dôjsť i vo vývoji džezovej hudby.

V každom prípade bude rozhodujúcou inštanciou tvorca-skladateľ. Príklad, ktorý sa v praxi skladateľov tanečnej hudby už nesčíselnekrát preveril. Miera odbornej pripravenosti teoretických i praktických pracovníkov činných v tejto oblasti umenia bola, je i bude jedným z rozhodujúcich

Duke Ellington

činiteľov pre kvalitu dosiahnutých výsledkov.

Jedným z podstatných znakov džezovej hudby v jej pôvodnom tvare bola improvizácia, t. j. jednotlivé skladby nemali svoj stabilný výzor, ale menili sa v podaní rôznych hudobníkov, ba i každé jednotlivé predvedenie sa líšilo od predchádzajúceho. V tejto podobe nebola táto hudba naprosto pripravená na zásahy z oblasti legitímnej skladobnej techniky. Vhodnejší moment nastal, keď začala táto črta v súvislosti s rozširovaním džezového súboru ustupovať.

Situáciu značne skomplikovala okolnosť, že sa to dialo práve v období, keď džez kráčal po svojej víťaznej ceste svetom, ktorá sa však vyšliapavala v znamení mnohých už uvedených nepriaznivých vplyvov.

Z tohto hľadiska je v neskoršom vývoji džezovej hudby ďaleko významnejšie obdobie okolo r. 1930 — obdobie nástupu generácie vzdelaných hudobníkov s cieľavedomými reformnými snahami. Tí vidiac bezvýchodnosť cesty, na ktorú sa džezová hudba dostala, hľadali a našli správne východisko v návrate k pôvodnému klasic-

kému džezu (obdobie vzniku tzv. swingu). Nová hudba vznikla kladným a vyváženým rozvinutím prvkov pôvodného džezu podľa zákonov modernej kompozičnej techniky. Vznikla v duchu džezu, rešpektujúc výdobytky vzdelanej hudobnosti. Ak však dôsledne stojíme na stanovisku mnohých hudobných teoretikov, ktorí vyhlasujú, že džez je spontánnym umením ľudových hudobníkov, umením nespočetných bezmenných tvorcov-skladateľov, umením dnes už temer legendárnych interpretov-improvizátorov, nemožno túto hudbu, t. j. swing a analogicky ani ďalšie vývojové stupne, ktoré prišli po ňom, nazvať džezom. V súvislosti s novou tvorbou vznikajúcou v tejto oblasti hudby od uvedeného obdobia počínajúc až po našu súčasnosť bude oveľa správnejšie nahradiť doteraz veľmi ľubovoľne používaný termín „džez" termínom „moderná tanečná hudba" s tým vedomím, že táto je v niektorých prípadoch veľmi podstatne, v iných úplne minimálne džezom ovplyvnená.

Vyvarujeme sa mnohých nepredložených súdov, ak si uvedomíme stupeň subjektívnej substancie, ktorý obsahuje pojem „ovplyvnenie". Ovplyvnenie — vždy možné v zmysle pozitívnom i v zmysle negatívnom.

Pre hudbu ako takú zatiaľ ešte zostáva jednou z jej hlavných noriem požiadavka proporčného zaangažovania jej jednotlivých prostriedkov (melodických, harmonických, rytmických a pod.). Táto norma platí i pre tvorbu tanečnej hudby s pochopiteľným prihliadnutím na jej účelové poslanie. Častý problém vzniká tým, že skladatelia tejto hudby nie vždy vedia túto normu vo svojich dielach správne vystihnúť. Pri štúdiu prameňov a vlastnej tvorby pôvodného džezu sotva nájdeme príklad na negáciu melodickej zložky, na neúmerné exponovanie rytmu. A predsa, koľko „džezových" skladieb dnes vzniká s útržkovitou melodikou rozorvanou neúmerným vyzdvihnutím rytmických prostriedkov, alebo naopak: presladená kantiléna zatlačí zdravý rytmus úplne do pozadia. V oblasti harmonickej — nelogické hromadenie disonancií a pod. Ak niekto chce vidieť i v týchto zjavoch vplyv džezu — je to rozhodne jeho negatívna stránka. I v danom prípade rozhodol postoj skladateľa-tvorcu.

Mnohí ctitelia tanečnej hudby sa dnes pýtajú: ktorý zo súčasných vývojových smerov modernej tanečnej hudby je najprogresívnejším pokračovateľom vývojovej línie džezu? Vo väčšine prípadov je takto

Peanuts Holland

postavená otázka motivovaná túžbou mať potvrdené, že dnes je povedzme cool-jazz, či West-coast-jazz jediným legitímnym nástupcom na džezovom tróne, z čoho má ďalšou úvahou vyplynúť, že dotyčný ako vyznavač toho-ktorého smeru stojí v najprednejšej línii znalcov džezu. Toto snobské stanovisko je bohužiaľ u nás veľmi rozšírené najmä v radoch mládeže. Z nepochopenia samotnej podstaty veci tu často dochádza napr. k prehnanému aplaudovaniu skladbám, ktoré toho nie sú hodné a stoja obyčajne na úplne opačnom póle, ako sa dotyčný nadšenec nazdáva.

Pri posudzovaní miery „džezovosti" určitej skladby — správnejšie: stupňa jej ovplyvnenia pôvodnou džezovou hudbou, môže byť rozhodujúci jedine vlastný výzor posudzovanej skladby. Zaujatie zodpovedného stanoviska predpokladá rozbor skladby a jedine na základe tohto je možné seriózne zodpovedať takto postavenú otázku. Treba si uvedomiť, že i pri určitých jednotiacich činiteľoch zoraďujúcich diela modernej tanečnej hudby ako príslušníkov určitých jej vývojových smerov, estetické normy ktoréhokoľvek z nich nijako nevylučujú možnosť, aby sa i v rámci toho-ktorého vývojového smeru nenašli i skladby s podstatnou i s minimálnou mierou džezových prvkov. Príslušnosť k niektorému súčasnému vývojovému, či slohovému smeru modernej tanečnej hudby sama osebe

nemôže byť legitimáciou akejsi „džezovosti". Takéto generalizovanie vedie k splošťovaniu problému.

Záverom prichodí nám stručne pojednať o problémoch, ktoré predkladá puristické hnutie revivalistov, ktoré v posledných rokoch zaznamenalo prudký vzrast počtu svojich prívržencov, najmä v štátoch západnej Európy. Základnou devízou tohto hnutia je požiadavka návratu k pôvodnému rýdzemu džezu. Podrobné a permanentné štúdium jeho kompozičnej i interpretačnej stránky znamená v hudbe, v ktorej sa veľa a často experimentuje, akési memento — obraz pôvodného tvaru. Z neho sa táto hudba vyvinula a dnes sa vyhlasuje za jeho pokračovateľa. Pozitívny zmysel tohto hnutia najmä z hľadiska slohovej čistoty je teda nepopierateľný. Pozitívny však len potiaľ, pokiaľ sa v ňom vidí prostriedok (pre dosiahnutie tejto čistoty). Ak ho však niekto chce vyhlásiť za cieľ, ako sa o to viacerí jeho teoretici usilujú, stáva sa teóriou brzdiacou — spiatočníckou vo vývoji súčasnej tanečnej hudby.

Niektorí estéti tohto hnutia hlásajú potrebu osvojenia si najmä interpretačného umenia rýdzeho džezu a slohové interpretovanie pôvodných skladieb. Novú tvorbu pripúšťajú prísne v normách a v duchu pôvodného džezu.

S takýmto krajným chápaním, ktoré prechádza najmä v oblasti kompozičnej z funkcie prostriedku na funkciu cieľa, by sme pochopiteľne z hľadiska potrieb našej spoločnosti nevystačili. Treba vziať do úvahy, že jednou z najcennejších hodnôt, ktoré priniesol pôvodný džez, bola jeho prísna funkčná zdôvodnenosť. Jeho tvorba nevznikala samoúčelne, ale je verným obrazom reálneho života svojich tvorcov. Je vulgarizáciou a nepochopením podstaty umeleckej tvorby žiadať od hudby, ktorá vzniká za podstatne iných podmienok, aby vyjadrovala (alebo správnejšie: kopírovala) city jej pôvodných tvorcov. Teda správne ponímaný purizmus je nespornou pozitívnou hodnotou vo vývoji modernej tanečnej hudby. Jeho nesprávne ponímanie, neprihliadajúce na vývoj a tým nedávajúce perspektívu, vo svojich dôsledkoch sa obráti priamo proti podstate džezu.

V súvislosti s poslaním džezovej hudby v našej spoločnosti, s jej zneužívaním na škodlivé účely a najmä v súvislosti s kladným využitím toho nesmierneho kapitálu, ktorým je jej veľká obľuba u nás tak isto ako na celom svete, stojí pred nami potreba zaujať správne stanovisko k mnohým naliehavým otázkam džezovej hudby. Od ich vedecky podloženého zodpovedania bude závisieť i správne určenie ďalšej vývojovej cesty pre slovenskú tanečnú hudbu. Zodpovední kultúrni pracovníci správne vidia ako závažnú politickú a umeleckú úlohu v rade dielčích úloh úspešného zavŕšenia našej kultúrnej revolúcie, nutnosť odvrátiť obdivovateľov rock and rollu a podobných výstrelkov z ich pomýlenej cesty a získať ich pre pozitívne hodnoty našej tvorby. Dôsledné splnenie tejto úlohy predpokladá mať správny, vedecky podložený názor na základné otázky tejto hudby.

Nie je vecou tohto článku dôsledne vyčerpať všetky vyskytujúce sa otázky džezovej hudby. Treba ho považovať iba za načrtnutie najzávažnejších otázok, ktoré sú azda videné trocha z iného hľadiska, než sa na ne zvykneme dívať. Bolo by nesmierne záslužné, keby si tieto otázky povšimla i naša hudobná veda. V konečnom dôsledku je ona najpovolanejšia túto problematiku vedecky spracovať z hľadiska potrieb našej spoločnosti.

STEFAN JAROCIŃSKI

Benjamin Britten

Neviem, či by sa dalo o mnohých súčasných skladateľoch rovnako oprávnene povedať ako o Brittenovi, že sa narodil v čepci. Šťastie sa nañho usmialo hneď na začiatku a neopustilo ho vlastne nikdy. Príroda ho obdarila talentom a ľahkosťou invencie, ľudia priazňou a priateľstvom, život priaznivými okolnosťami — stal sa najslávnejším anglickým skladateľom od čias Purcella.

Ako päťročný začal komponovať, ako štrnásťročný mal už desať klavírnych sonát, šesť husľových kvartet, tri klavírne suity, oratórium a tucet piesní. Plodnosť udivujúca, ale i povážlivá. Britten by bol bezpochyby upadol do grafománie, keby mu láskavý osud nebol poslal v r. 1926 starostlivú dušu

v osobe Franka Bridgea, ktorý urobil koniec nadmernej produkcii, privedúc štrnásťročného umelca k solídnemu štúdiu harmónie a kontrapunktu. Príležitostne sa mu podarilo vštepiť do svojho chránenca aj dostatok sebakritičnosti, takže z celej tu spomínanej tvorby iba jedna zo sonát a tri piesne si zachovali trvácnosť, slúžiac neskoršie ako materiál k Simple Symphony, dielo 4. Štúdium na Royal College of Music (skladba u J. Irelanda a klavír) bolo iba formálnym doplnkom a skôr než ho ukončil s vyznamenaním, už počúval svoje prvé skladby na verejných koncertoch. Po obdržaní diplomu v r. 1933 zabránili mu ísť do Viedne na ďalšie štúdiá u Albana Berga (správa školy presvedčila rodičov, že by to bol pre ich syna zhubný kontakt tak po stránke hudobnej ako i morálnej), ale zato osud mu žičil, že sa spoznal a spriatelil s dvoma ľuďmi, ktorí mali zohrať veľkú rolu v jeho hudobnej kariére: s významným básnikom W. H. Audenom a so spolumajiteľom známeho hudobného vydavateľstva „Boossey and Hawkes" — Ralfom Hawkesom.

Stretnúť básnika, ktorý sa rýchlo zmení na dodávateľa dobrých textov, scenárov a libriet a vydavateľa, ktorý začínajúcemu, dvadsaťjedenročnému hudobníkovi začne temer z ruky trhať a publikovať všetko, čo uňho nájde, bolo prirodzene pre skladateľa veľmi výhodné, ale aby sa v tom videla hlavná príčina svetových úspechov a slávy Brittena — ako sa to usilujú vsugerovať niektorí anglickí kritici (napr. N. Demuth) — je už priveľmi prehnané.

V Brittenovej hudbe križujú sa rôzne tradície — popri domácich anglických (predovšetkým tradícia XVII. storočia a Purcella), cudzie tradície (Schuberta, Berlioza, Verdiho, Musorgského) a dali by sa v nej nájsť aj rozmanité vplyvy — počnúc Mahlerom, Debussym a Stravinským a končiac Bergom a Šostakovičom. Niektorým kritikom to bol dôvod k tomu, aby vyčítali Brittenovi elekticizmus. R. Leibowitz hovorí priam o „rozpačitom elekticizme" a priznávajúc Brittenovi jedine titul „zručného nádenníka" (habile faiseur) došiel až k predpovedi, že o desať rokov jeho hudba nevyvolá v nikom ani najmenší dojem.

Ako vidieť, čas vyvrátil túto prognózu, a výčitka elekticizmu, snáď dôležitá v období empirického hľadania, usilujúceho sa o rozšírenie hudobného horizontu, stratila na význame dnes, keď prichádzajú k slovu tendencie chápať výdobytky predchádzajúcej doby ako celok.

Každá syntéza v umení vystavuje sa nebezpečenstvu, že sa jej bude vyčítať elekticizmus, ak operuje prvkami už jestvujúcimi, známymi. Môže však dokázať svoju účelnosť a nájsť pre seba ospravedlnenie, ak spôsob, akým prijíma tieto prvky je originálny a ak celok, ktorý z nich vznikne, znamená novú kultúrnu hodnotu.

Čo na tom, že tri cykly Brittenových symfonických piesní z rokov 1930, 1939 a 1943 — Our Hunting Fathers (na texty Audena a iných), Les Illuminations (A. Rimbaud) a Serenáda (W. Blake, J. Keats a iní) — z hľadiska formy vyvodzujú sa priamo z Mahlerových Kindertotenlieder a husľové Variácie na tému Franka Brigea (1937) a Simfonia da Requiem (1940) prejavujú vo svojich voľných častiach rysy príbuzné s Mahlerom? Prečo by to malo znižovať ich hodnotu, ak anglickosť týchto diel a pečať individuality ich autora dajú sa ľahko rozpoznať?

Dramatické a zároveň rétorické znaky Brittenovho štýlu, vyskytujúce

sa vo všetkých jeho dielach, najmä však v operách, dali by sa vyvodiť z anglického XVII. storočia a najmä z Purcellovej hudby. Bolo len prirodzené, že chcejúc tieto tradície zosúčasniť, obrátil sa Britten práve k najdramatickejšiemu a najrétorickejšiemu štýlu XX. storočia — k štýlu Mahlera a Berga. Zo zlúčenia týchto, charakterove blízkych, i keď nie rovnorodých súčastí domácich i cudzích, sformoval sa Brittenov individuálny štýl, tak anglický ako i európsky, ktorý sa v najvyspelejšej podobe prejavil v už spomínanej Serenáde dielo 31, pre tenor, sólo, lesný roh a sláčiky.

Jedna z najšťastnejších Brittenových štylizácií, vzdialená akémukoľvek manierizmu — sedem sonetov na slová Michelangela z roku 1940 pre tenor a klavír, i pri zachovaní jazyka originálu a početných italianizmov hudby, nestráca charakteristické črty anglickosti, a ktovie, či bez disciplíny, akú Britten získal pri prekonávaní ťažkostí, ktoré mu privodila táto talianska štylizácia, by boli mohli v r. 1945 výjsť jeho neobyčajne logicky postavené a také trpké v harmónii a vzrušujúce vo výraze — Sonety Johna Donnea (anglického básnika zo XVII. storočia) pre tenor a klavír, pojednávajúce o smrti (impulzom k ich napísaniu bolo rozhorčenie nad zprávami o táboroch smrti v Buchenwalde a v Belsene).

Opery bezpochyby priniesli Brittenovi najviac vavrínov. Nemožno však poprieť (priznáva to aj Brittenov životopisec Donald Mitchell), že tak isto jeho veľké opery — Peter Grimes (1945 podľa poémy G. Grabba) a Billy Bud (1951 podľa románu H. Melvilla), ako i komorné — The Rape of Lucretia (1946 podľa drámy A. Obeyho), Albert Herring (1947 podľa Maupassantovej novely „Ružový kŕik pani Husson") a The Turn of the Screw (1954 podľa poviedky H. Jamesa), a taktiež detská opera Let's Make an Opera — The Little Sweep (1949 podľa námetu E. Crozier), prezrádzajú zreteľne vplyvy neskorého Verdiho (Othello, Falstaff) a to nielen v štruktúre slovnohudobného materiálu (vzbudzuje tu pozornosť napr. analógia medzi operou Albert Herring a Falstaffom), ale aj v estetike. No Britten pritom všetkom je polyfonikom, a hoci v takej opere ako je Billy Bud dalo by sa prstom ukázať na časti, napísané v duchu a metódou Verdiho, barokový, polyfónny kontrapunkt, zvuková symbolika (uspávanky), inštrumentačná dômyselnosť a konečne nenarušená prozódia vždy v súlade s požiadavkami angličtiny nenechávajú žiadnych pochybností o tom, že tu máme do činenia s dielom originálnym a k tomu naskrz anglickým.

Zaiste tomu, kto — ako švajčiarsky kritik A. Mooser — chce zrovnávať Petra Grimesa s Bergovým Wozzeckom, Brittenova opera sa zdá povrchnou, neurčitou v koncepcii a narábajúcou s lacnými efektami. Netreba však zabúdať, že novátorské opery nerastú ako huby po daždi a divadlu, ktoré by si vytýčilo ambiciózny cieľ uvádzať len také diela, ako je Debussyho Pelléas, Bergov Wozzeck, nedokončený Schönbergov Mojžiš a Áron atď., hrozil by nevyhnutný krach tak pre skromný repertoár, ako i pre nedostatočný počet divákov. Priemerná estetická vnímavosť dokonca aj geniálneho Verdiho Falstaffa chápala ťažko a až po polstoročí sa mu dostalo plného uznania. Brittenove opery, určite nie genialne, ale súčasné, skrátili toto rozpätie na minimum. Dramatickým nervom, ktorým ich vystrojil tvorca, prišli vhod možnosti, aby si ich osvojili široké masy poslucháčov, a tak dnes s úspechom uspokojujú

v našom veku nevyhasnutú potrebu hudobného divadla. Svedčí o tom ich popularita v Anglicku i mimo Anglicka. Niet sa čo diviť, že jeden z význačných anglických kritikov, E. Lockspeiser hovorí, že význam Petra Grimesa pre Anglicko dá sa zrovnávať jedine s tým, aký mal kedysi pre Rusko Glinkov Ruslan a Ľudmila.

Britten sa nehanbí za to, že má citlivé ucho pre potreby obyčajného poslucháča. V otvorenom liste obci Lowestoff (svojmu rodisku), ktorá ho r. 1951 poctila hodnosťou čestného občana, píše: „Dnes spoločnosť nariaďuje umelcom. A nemyslím, že by v tom bolo niečo zlého. Niet v tom pre umelca nič zlého ak sa venuje službe rozličného druhu, rozličným ľuďom ...“ A ešte na inom mieste takto motivuje populárne umenie: „Neviem — hovorí — prečo by som sa mal nútiť k vynachádzaniu úplne vlastného spôsobu vyjadrovania. Píšem tak, ako to najlepšie zodpovedá slovám, téme či dramatickej situácii, ktoré sa mi naskytnú ... Romantici natoľko presýtili hudbu osobným prvkom, že nechýbalo veľa a dostali by sme sa k bodu, v ktorom skladateľ by bol jediným človekom schopným pochopiť svoju vlastnú hudbu.“

V Brittenovom diele sme dnes svedkami uskutočňovania tvorivej syntézy medzi tým, čo je národné a tradičné a tým, čo je európske a súčasné. Tejto syntéze predchádzalo obrovské konštruktívne úsilie dvoch generácií anglických skladateľov. Rovnako bez nich ako ani bez Brittena nebolo by si možno ani len predstaviť jej uskutočňovanie a jej úspech, vracajúci anglickej hudbe v rodine európskych národov pozície stratené pred vyše dvesto rokmi (po smrti Purcella) a dôveru vo vlastné tvorivé sily.

Z poľštiny preložil Jozef Gazdík

Moskovská premiéra Její pastorkyně

Janáčkova Pastorkyňa podle dramatu G. Preissové není neznámá v Sovětském svazu. Národní divadlo v Praze uvedlo ji v Moskvě na svém velikém zájezdu r. 1955, loni zazněla v provedení sovětských umělců v Novosibirsku a 6. prosince s reprizou 13. prosince 1958 v Moskvě k 15. výročí podepsání československo-sovětské smlouvy o přátelství a vzájemné pomoci na pobočné scéně Velikého divadla. K hlavnímu vedení celého představení pozvalo si ředitelství Velkého divadla národního umělce Zdeňka Chalabalu, známého v Bratislavě výborným provedením Suchoňovy Krútňavy, zasloužilého janáčkovského režiséra Oskara Linharta z Janáčkova divadla v Brně, výtvarníka zasloužilého umělce Karla Svolinského a baletního mistra Národního divadla v Praze Jiřího Němečka. Sóla, orchestr, sbory obsadili členové Velkého divadla v Moskvě.

Velká péče byla věnována překladu libreta do ruštiny, který zásluhou L. Michailova, L. Solncevové a zvláště Evy Klenové dobře vyhověl základním požadavkům Janáčkovy hudby. Překlad se přirozeně nemohl všude shodovat s těmi náznaky nápěvků, jež má Janáček v české mluvě, takže melodie vyzněly v ruském jazyce zpěvněji. Mimo to bylo libreto v ruském překladu poněkud zmírněno ve své drastičnosti. V místě, kde se Kostelnička chystá k zlému činu, omlouvá své rozhodnutí, nově připojujíc: abych vykoupila dva životy (Jenůfu a Lacu). Při ruském překladu libreta promýšlel Z. Chalabala, žák Janáčkův a rodák z moravského Slovácka, režijní a hudební pojetí. S O. Linhartem měl plné porozumění pro Janáčkův psychologicky zdůvodněný, dramaticky pojatý a úryvkovitě zkrácený způsob melodického a slohového vyjadřování. Promysliv psychologii moravského hudebního dramatu slováckého lidu, zvolil řešení, jež nám představuje Pastorkyňu nově viděnou a pochopenou v duchu pravdivosti libreta i Janáčkovy hudby. Nesmíme zapomenout, že Kovařovicovy retuše při prvním slavném provedení Pastorkyně v Praze (1916) zaostřily dramatický účin a vyhrotily některé

výstupy do drásavých, přeexponovaných scén. Jedna Kostelnička po druhé přejímala v podstatě pojetí, jež vtiskla opeře G. Horvátová v Praze. Původní koncepce i instrumentace Janáčkova lišila se od Kovařovicových úprav a byla nesporně lyričtější. To znal zvláště Janáčkův žák Br. Bakala, který provedl původní znění závěru Janáčkovy Pastorkyně a ukázal pravou tvářnost jeho hudby. Proto Chalabalovo a Linhartovo provedení Pastorkyně dýše větší lidskostí a pravdivostí především v ústřední postavě Kostelničky, která doznala základních změn v celkové úloze a dramatickém výraze. Je to povznesená, moudrá žena z lidu, požívající skutečné úcty i lásky v obci. Není hystericky zatížená vražednice, ani drasticky přepjatá vládkyně, nýbrž lidsky cítící žena, která vidí sobecky štěstí své pastorkyně Jenůfy, podléhajíc „vládě tmy“, to jest starým předsudkům o nemanželském dítěti. Proto Linhartova režie zdůrazňuje její lidské jednání: Kostelnička neroztrhne tančící Jenůfu se Števou, nebudí zbytečný postrach, nepadá na konci druhého dějství v hysterickém záchvatu jako podťatá, drasticky nekřičí, nýbrž od počátku jedná a zpíva jako dobrá a moudrá žena, která chce stůj co stůj pomoci.

Toto jasné a vhodné pojetí vtisklo celému představení uměleckou vyrovnanost, slohovou čistotu a mimořádný výsledek. Linhart sloučil oduševnělé herectví s pěveckým projevem v jednotný, vnitřně vyvážený a prožitý celek. Uvážíme-li, že pro moskevské sólisty, sbor i orchester a obecenstvo byl Janáčkův sloh nový a neobvyklý, vykonal Linhart s Chalabalou i Svolinským opravdu průkopnickou práci, hodnou upřímné úcty.

Chalabala navíc dal opeře dramatické napětí v lyričnosti, které uchvacovalo v podrobně vypracovaném a výrazově skvěle odstíněném orchestru od pouhých tónů harfy k žesťovým nástrojům, od hutných smyčců k dramaticky úderným kotlům. Orchestr pod jeho mistrovským vedením, i když nemá tak hodnotné nástrojové výrobky, dosáhl vyladěného a tvárně poddajného zvuku ve všech skupinách. Na jevišti dal Chalabala celé opeře zpěvnost v sólových a sborových hlasech, nýbrž i v orchestrálních skupinách. Celek tedy vyzněl nejen zpěvněji, nýbrž vzácně komorně a ušlechtile. Správně volená tempa (zvláště před Jenůfiným odchodem k spánku), rytmicky a slohově vyrovnaný kontakt orchestru se scénou a hymnicky povznesený závěr opery zvýšili veliký výsledný dojem celého představení.

Svolinského inscenace se blížila v celkovém rozvržení brněnské scéně, byla však laděna do většího jasu a malebnosti, využívajíc pestrosti slováckých krojů a interiéru slovácké světnice. Rekrutská scéna v prvním dějství s bujným odzemkem byla J. Němečkem vkusně řešena tak, aby bez závěrečné gradace nevybočovala z celkového rámce slohově vyrovnaně pojatého představení.

Sovětští umělci, zcela podporování ředitelem Velkého divadla Čulakim, provedli čin, plný úcty a obdivu. Největší umělecký výkon podala Kostelnička I. K. Archipové, pojatá lidsky teple a bez přehánění výrazu k otřásajícímu doznání viny — vše jasným a hutným hlasem, plným výrazových odstínů, dramatických důrazů a srozumitelnosti. Neméně pronikavý úspěch zaznamenal Laca mladého A. D. Maslenikova, inteligentního pěvce působivé výrazové síly. Krásně se nám zamluvila Jenůfa zasloužilé umělkyně N. Sokolové, tvoříc lyrickou úlohu k závěrečné katharzi se vzrůstající dramatickou silou svého zdravého hlasového fondu. Kultivovanými výkony vynikli zasloužilá umělkyně E. M. Vrbická (stařenka Buryjovka), zasloužilý umělec A. A. Eyzen (stárek) a zasl. umělkyně M. N. Zvezdinová (Karolka). Rovněž Števa A. V. Iljina a úlohy starosty (Pankov), jeho ženy (Petrovová), pasáka Jano (Deomidová) a ostatních představitelů byly šťastně obsazeny a slohově podány.

Obecenstvo v Moskvě, ktoré plně obsadilo hlediště, je poněkud jiné než u nás. Je zvyklé vyslovit uznání krásné inscenaci stejně tak, jako jednotlivým výkonům. Tleskalo hned po zdvižení opony inscenaci Svolinského. Na počáteční údery tympánů v druhém dějství reagovalo místy s rozpačitým úsměvem, přijímalo však jednotlivá dějství s rostoucím zájmem a nadšením, vyvolávajíc sovětské i naše umělce v čele s Chalabalou.

V propagační brožuře, vzorně uspořádané a ilustrované K. Svolinským, obšírně zhodnotil Janáčkovo dílo přední sovětský muzikolog prof. I. Belza.

Opeře jsem byl přítomen jako člen delegace, kterou vedli ředitel Národního divadla v Praze Bedřich Prokoš a šéf opery Jan Seidel. Delegace odevzdala před představením řediteli Čulakimu a zástupcům Velkého divadla dar Národního divadla křišťálový pohár a obdržela darem representativní dějiny Velkého divadla jako počátek družby mezi pražským a moskevským divadlem, což zdůraznil ve svém projevu B. Prokoš i Čulaki. Za účasti ministra N. Michailova

a diplomatického sboru vyzněla tedy vítězná Pastorkyňa zároveň jako manifestace československo-sovětského přátelství.

Bohumír Štědroň

PUCCINI OPÄŤ V SND

Pucciniho operné diela tvoria značnú časť kmeňového repertoáru opery SND v Bratislave a ich predstavenia u nás patria k najúspešnejším a najnavštevovanejším. Nie je to typická črta vkusu nášho operného publika. Podobná je situácia i na ostatných operných javiskách. Pucciniho tvorba má veľký tábor nadšených prívržencov, ale má i odporcov. Nadšenca uchvacuje dramatičnosť, vášnivosť, vypätá veľkorysá melodika, zmyselná inštrumentácia a veľká pôsobivosť Pucciniho opier. Odporca, kriticky vnímajúc a skúmajúc Pucciniho dielo po niekoľkonásobnom vypočutí konštatuje miestami umele vyvolávanú dramatičnosť, plytkosť dramatických konfliktov, chudokrvnosť a bledosť veľkých ľudských vášní, zručne maskovanú divadelným rúžom, lacnosť mnohých kompozičných efektov. Nemožno dať ani jednej strane jednoznačne za pravdu, zostáva však faktom, že i keď Puccini nemá veľa čo povedať a dať, dáva to málo spôsobom elegantným a pôsobivým, s veľkým zmyslom pre divadelný efekt. Pre tieto vlastnosti, ako aj pre to, že stvárnenie jednotlivých postáv jeho opier dáva veľké možnosti uplatnenia sa hereckého a najmä speváckeho umenia interpretov, zostáva Puccinimu v repertoári každého operného súboru vždy rezervované čestné miesto. Pucciniho diela sú hlavným pokrmom návštevníka opery, ale i najchutnejšie a najvkusnejšie upravená strava jednostranná a nemierne podávaná sa časom preje a zunuje. Podľa nášho názoru inscenácia Manon Lescaut nebola nevyhnutná, hlavne keď si uvedomíme veľké, dodnes nevyplatené dlhy našej dramaturgie voči mnohým dielam svetovej opernej literatúry; k ucteniu pamiatky skladateľa bolo by postačilo i slávnostné predstavenie niektorej z jeho opier, ktoré má Národné divadlo v repertoári.

Manon Lescaut patrí hudobne k slabším Pucciniho dielam. Z osobnostne veľmi vyhraneného tónu jeho neskorších diel nachádzame tu iba ojedinelé náznaky. Mondénna línia, ktorú skladateľ už v Bohéme zdokonalil, je tu ešte nedokonale rozvíjaná. Nevybrúsenosť inštrumentácie, priehľadná jednoduchosť sborovej faktúry, iba prvé náznaky pucciniovských harmonických zvláštností a miestami ešte markantne sa vynárajúca závislosť na cudzích vzoroch sú

G. Zelenay (Geront) a M. Česányová (Manon) Foto: Podhorský

však už miestami vyvážené číslami a scénami výrazne a pôsobivo koncipovanými. (Dialóg Manon a des Grieux v druhom dejstve, náladove farebne zvláštna veľká sborová scéna tretieho ako i celé štvrté dejstvo).

Interpretačná úroveň bratislavského operného súboru, ktorá vykazuje v poslednom čase značné kvalitatívne výkyvy, je (a ak nie je, tak sa musí stať) jednou z ústredných otázok našej hudobnej kritiky. Zarážajúca je dvojpólovosť výkonov súboru: ten istý kolektív, ktorý hlavne na niektorých reprízových predstaveniach podáva hlboko podpriemerné výkony, dokáže úspešne inscenovať Janáčkovu Lišku Bystroušku, dobre zdolať interpretačnú náročnosť Debussyho Pelléa a Melisandy. Predstavenie Manon Lescaut radí sa k úspešným inscenáciám. Hudobné a režijné naštudovanie zverili mladým umelcom G. Auerovi a M. Fischerovi. Orchester prekvapil na oboch premiérach pomernou čistotou intonácie, spoľahlivosťou sprievodu sólistov (menej sboru, nie je to však iba Auerova chyba, ale hlavne chyba nepresnosti a nepohotovosti mnohých členov súboru) a gradačne dobre zvládnutým symfonickým intermezzom pred tretím dejstvom. Je síce pravdou, že v Manon je orchester pomerne jednoduchý a nekladie tak veľké nároky na hráčov ako v iných zložitejších dielach, ale i tak patril výkon orchestra a dirigenta k najpríjemnejším prekvapeniam večera a možno len dúfať, že priebehom reprízových predstavení bude naďalej vykazovať vzostupnú tendenciu.

Režisér Fischer je nám sympatický takmer v každej inscenácii, ktorú režíruje snahou viesť celý ensemble k nekonvenčnému prejavu a značnou dávkou fantázie. I keď naštudovanie Manon nemožno postaviť na rovnakú úroveň s jeho najlepšími réžiami, dokázal vytvoriť v spolupráci so sólistami (hlavne s prvým obsadením) v prvom dejstve síce miestami nevýrazné (i Puccini je v tomto dejstve najslabší), neskôr však živé, miestami graciózne, inde jemne a vkusne pateticky ladené predstavenie. Tragické dobrodružstvo, opravdivá romantika plytkej a povrchnej ženy, nežnosť, túžba po bohatstve, krehkosť a osamotenosť v umieraní zjednotili sa vo výkone Margity Česányi, ktorá poskytla obecenstvu po speváckej, no hlavne po hereckej stránke silný umelecký zážitok.

Dr. Gustáv Papp v úlohe rytiera Des Grieux znova dokázal, že patrí k najmarkantnejším hereckým talentom na našom opernom javisku. Intonačne spoľahlivo naštudovaná úloha však trpela miestami až trapnou hlasovou neistotou speváka. Franjo Hvastija, predstaviteľ brata Manon Lescaut, zaujal hlavne hereckým výkonom; speváckv bol dosť nevýrazný.

I keď zo spomínaných výkonov vysvitá, že režisér našiel spoľahlivejších realizátorov svojich predstáv v prvom obsadení, ako celok pôsobia sympatickejšie sólisti, ktorí sa predstavili na druhej premiére. Platí to hlavne o mužských predstaviteľoch. A. Baránek sa nevie na javisku dokonale uvoľniť a oslobodiť od šablónovitého prejavu, ale hlasove, hlavne zafarbením a ľahším tvorením tónu, zdá sa byť však spôsobilejším pre úlohu Des Grieux a značnou mierou sa podieľal na úspechu druhej premiéry. Silnou stránkou výkonu J. Wiedermanna je tiež pekný spev, u neho však pristupuje k tomu i živé, na rozdiel od Hvastiju mladistvejšie ponímanie úlohy. V postave Geronta de Ravoir obaja alternanti Zelenay i Martvoň podali rovnocenné výkony. Kým prvý stvárnil zámožného priateľa Manon kľudnejšie, elegantnejšie, Martvoň ho speváckv i herecky ladí markantnejšie.

Z menších úloh, ktoré v tejto Pucciniho opere dávajú pomerne malé možnosti výraznejšieho uplatnenia sa speváckov (boli obsadené mladými nadanými umelcami) treba spomenúť krátky, no i tak kultivovanosťou prednesu pozoruhodný výkon Ľ. Baricovej v úlohe hudobníka a F. Schuberta, predstaviteľa Edmonda (programovaný A. Kucharský na druhej premiére nespieval.)

L. Dvořáková (Manon) a J. Martvoň (Geront) Foto: Podhorský

V úlohe Manon na druhej premiére pohostinnne vystúpila Ľudmila Dvořáková z Prahy. Je to veľký, bohatý hlasový fond, tmavej až mezzosopránovej farby. Miestami nám vadila prílišná sústredenosť speváčky na spev a artikuláciu, prameniacu čiastočne i z toho, že speváčka naštudovala úlohu po slovensky. Pastelová vzdušnosť Česányiovej Manon v prvej polovici opery zatmavuje sa u Dvořákovej hneď od začiatku. Možno to azda nazvať jednostranným poňatím úlohy, ale takéto tragickejšie ladenie Manon dokáže vzbudiť hlbší súcit s hrdinkou v závere opery, v scéne zomierania, ktorá svojimi tónmi krehkosti, túžob, polovedomia, ojedinelými výbuchmi životnej sily a lásky je vari najhlbším a najpravdivejším z toho, čo Puccini vytvoril. V tejto scéne ako i v záverečných scénach druhého dejstva je Dvořákovej Manon najlepšia.

Z. Marzcellová

JANÁČKOVA JEJ PASTORKYŇA V KOŠICIACH

Medzi diela svetového operného repertoáru, ktoré i napriek častému uvádzaniu nestrácajú nič na svojej účinnosti, patrí i Janáčkova Jej pastorkyňa. Túto operu z príležitosti záveru Janáčkovho roku uviedla opera ŠD v Košiciach. Jej pastorkyňa, prvé zrelé Janáčkovo hudobno dramatické dielo je zároveň i jeho najznámejším, — napriek vysokej hodnote jeho posledných opier — aj najvydarenejším majstrovým výtvorom (ako na to poukázal Jaroslav Vogel). Spôsobili to viaceré príčiny. Na prvom mieste vysoká hodnota literárnej predlohy G. Preissovej, Janáčkom veľmi vydarene pre operu upravenej a hneď za ňou silný inšpiračný zdroj majstrovho pera — smrteľná choroba dcéry Oľgy; jej tieň cítiť v celom druhom a treťom dejstve. Nemalú úlohu zohrala dozaista aj tá okolnosť, že keď Janáček tvoril túto svoju spoveď, bol v prvom rozmachu mužných tvorivých síl a tak všetku plnosť života, ktorá sa v dráme odráža, mohol primerane vyjadriť a stvárniť. Práve táto plnosť života, zachytenie jeho mnohotvárnosti (príbeh lásky a žiarlivosti, vražda dieťaťa, dráma svedomia, kolorované zemitým slováckym prostredím) dodnes priťahujú pozornosť divákov celého sveta na tento jedinečný klenot českej opernej tvorby.

Základnou črtou Jej pastorkyne je tragizmus, baladičnosť. Z uvedomenia si tohto — na pohľad tak samozrejmého a predsa často, hlavne vo výprave dosť obchádzaného faktu pramenila mimoriadne štýlová koncepcia dirigenta, režiséra i výtvarníka, pritom tak vzácne jednotná, že ťažko povedať, kto z tejto trojice bol vedúcou osobnosťou; rozhodne však každý z nich prispel veľkým podielom k vytvoreniu atmosféry, adekvátnej Janáčkovým zámerom. Na prvom mieste treba spomenúť úspešné vedenie hudobnej stránky predstavenia novým šéfom opery Jozefom Vincourkom. Príjemne prekvapila najmä úroveň orchestra, ktorý vzhľadom na svoje možnosti podal veľmi pekný výkon. Sláčiková skupina sa vyznačovala sýtym zvukom; skupina plechov má ešte neraz drsný tón. Ako celok sa orchestrálna hra vyznačovala značnou dynamickou tvárnosťou s výrazným podmaľovaním vrcholných scén — i keď to niekedy malo za následok prehlušovanie spevákov. Takýchto miest však bolo pomerne málo; treba pripomenúť, že o tento dojem sa pričinili i slabé hlasy niektorých predstaviteľov menších úloh. Tempá neporušili tradičný úzus až na regrútsky tanec, ktorý bol hraný v pomalšom tempe (mohlo tomu byť tak i na začiatku tretieho dejstva, veď sa tu exponuje *smutné* svadobné veselie). Dirigent (a asi aj režisér) dával veľký dôraz na dokonalú výslovnosť a zrozumiteľnosť slova, čím splnil jeden z najdôležitejších predpokladov dokonalej janáčkovskej interpretácie.

Výborná réžia Branislava Krišku sa zamerala na celkový baladický účin prostredníctvom detailného spracovania i najmenších výstupov ako aj veľkých sborových scén (ponímaných ako súhrn prejavov jednotlivcov, z ktorých každý reaguje svojím individuálnym, a predsa v celok vhodne zapadajúcim spôsobom). Priniesla niekoľko samorastlých nápadov (dotvorenie záveru 2. dejstva, originálny spôsob stvárnenia vrcholnej sborovej scény v 3. dejstve a i.). Podobnú invenčnú režijnú prácu veru zriedka vídať na našich operných javiskách. Vhodné prostredie poskytla režisérovi náznaková scéna Jána Hanáka s tmavým horizontom, ktorý dal vyniknúť farebným kontrastom a umožnil pôsobivú prácu so svetlom, (tradičný spôsob scénickej výpravy s ťažkou a pestrou kulisovosťou v porovnaní s Hanákovou scénou sa zdá byť až popisne naturalistickým). Použitie priesvitného materiálu v kulisách izby v 2. a v 3. dejstve dovolilo upozorniť svetlom na vstupy jednotlivých osôb a osvedčilo sa najmä pri ustrašenom návrate Kostolníčky po spáchaní jej hrozného skutku a ešte viac pri už spomínanej sborovej scéne po nájdení mŕtveho dieťaťa. Tak či onak, košickí umelci opäť dokázali, že napriek obmedzeným možnostiam dokážu „robiť umenie" na pozoruhodnej úrovni a v tomto prípade opäť predčili sesterskú bratislavskú scénu.

Zo sólistov najväčší výkon podala Anna Poláková. Jej Jenúfa svojím krásnym lyrickým sopránom a precíteným hereckým výkonom je ideálnym stelesnením dedinského dievčaťa, ktoré sa cez utrpenie a poníženie prebojuje k vyrovnanosti, odpúšťaniu a pochopeniu iných. Je to ďalší dôkaz nevšedných schopností Polákovej, ktorá sa za niekoľko rokov zaradila medzi naše najlepšie sopranistky (dúfajme, že jej skoré úspechy ju neomámia). Kostolníčku na premiére spievala Oľga Golovková. Svojím hlasom sa na túto úlohu neveľmi hodí — výšky boli rezavé, hĺbky síce plné, no i tam prekážal jej spôsob tvorenia tónu (príliš vzadu posadený). Ale vzornou výslovnosťou a premysleným hereckým výkonom dala do značnej miery zabudnúť na nedostatky svojho hlasového fondu. Jej Kostolníčka má blízko inej Janáčkovej postave — Kabanichy z Káti Kabanovej: egoizmus, chlad a prísnosť zachádzajúca až do bezcitnosti vanú z jej kreácie. Presvedčivo vyznieva jej strach z odhalenia (na začiatku 3. dejstva) a obzvlášť jej verejná spoveď, toto centrálne miesto celej drámy, oná slovanská katarzia, ktorá je pre Janáčkove diela tak charakteristická.

Problém pre košickú operu — ako pre väčšinu operných scén u nás vôbec — sú tenoristi. Z nedostatku vlastných sólistov po odchode I. Jakubka angažovalo košické divadlo ako stáleho hosťa F. Jandu z Ostravy. No práve pred premiérou ochorel a tak bol nutný záskok. Veľmi dobre sa ho zhostil J. Stříška z pražského ND. Jeho Laco je práve takým, ako si ho predstavoval autor — tvrdý, temperamentný mládenec, vášnivo milujúci a preto i vášnivo žiarlivý a práve tak prosto bez pátosu obetavý. Treba len obdivovať, ako vhodne zapadol do nekonvenčného režisérovho poňatia. Po speváckej stránke vystihol svoj dobrý deň a ukázal všetky prednosti svojho zvučného tenoru. To, že občas v intenzite preexponoval, mu sotva možno zazlievať — je predsa zvyknutý na väčšie scény. Števa spieva Július Regec, rytmicky a intonačne presne; nemá síce hlas tej kvality, aká by bola na túto úlohu potrebná, ale dokonale prepracovaným hereckým výkonom bol rovnocenným partnerom skúseného Stříšku. Dokázal zvýrazniť povrchného, bohatého, povahove plytkého záletníka — a pritom mu nič neubral z jeho príťažlivosti. Je to dozaista i zásluha režisérova, isté je však, že sa to málokedy podarí.

Z predstaviteľov menších úloh upozorňujem predovšetkým na krásny výkon. A. Matejčeka v úlohe richtára; zvlášť po hlasovej stránke (svojimi hereckými schopnosťami je známy už dávnejšie) badať u neho veľký pokrok. B. Chmiel spieval stárka, škoda len, že vo svojom speve (Nuž pekná je . . .) začas zakolísal. Chutnú postavičku pastierika vytvorila B. Hanáková. Ostatní predstavitelia menších úloh (starenka Buryovka — R. Kustrová, Barena — E. Štubňová, richtárka — M. Dziáková) nedosiahli úrovňou speváckeho podania svojej dobrej hereckej výšky. Sbor spieval presne (až na začiatok regrútskej scény) a znel plne i napriek malému počtu jeho členov.

Choreografia a pohybová spolupráca S. Remara si zaslúži vysoké ocenenie; možno to povedať i o práci E. Purkyňovej a. h. (kostýmy) s výhradou, že od jednoducho štylizovaných krojov sólistov sa dosť ostro odrážali bohato vyzdobené kostýmy sboru.

Záverom len toľko: Košičania opäť môžu slúžiť vzorom svojou húževnatosťou, vytrvalosťou v práci a najmä v hľadaní nových ciest, hľadaním nie samoúčelným, ale snažiacim sa čo najviac priblížiť divákovi idey diela. Nebolo by vari od veci uvažovať už dnes, aby — ak sa uskutoční plánovaný zájazd opery SND do SSSR — bolo umožnené hosťovanie operného a baletného súboru košického ŠD v Bratislave s jeho najvydarenejšími inscenáciami.

Igor Vajda

K PREMIÉRE SYMFONICKÉHO TRIPTYCHU LADISLAVA BURLASA

Pri príležitosti ukončenia Mesiaca čs.-sovietskeho priateľstva usporiadal Čs. rozhlas v Bratislave dňa 14. decembra koncertné matiné, na ktorom odzneli skladby československých a sovietskych skladateľov Ladislava Burlasa, Dimitrija Kabalevského a Vítězslava Nováka.

Ako prvé dielo zahral orchester bratislavského rozhlasu Symfonický triptych mladého slovenského skladateľa Ladislava Burlasa. Bolo to prvé predvedenie tohto diela, ak nerátame už pred časom uvedenú prvú časť diela (Allegro rustico) na prehliadke nových slovenských skladateľov v decembri 1956. Burlasova skladba upútala pozornosť po viacerých stránkach. Z hľadiska vývoja výrazových prostriedkov autora najcennejší je jeho príklon k bohatšej škále harmonických a farebných prostriedkov, ktorý organicky vyplýva z osobitného organizovania tematického materiálu. I keď možno poukázať na zrejmé vplyvy niektorých skladateľských osobností (v tomto prípade najmä Bartóka), nenarušujú ony celistvý ráz diela, ba možno hovoriť o plnom využití technických prostriedkov v službe idey diela, vyrastajúceho nesporne zo slovenského prostredia. Hoci Triptych vyznieva ako celok (až na záver poslednej časti) veľmi presvedčivo, možno azda ako najvydarenejšie hodnotiť tie úseky, v ktorých dominuje drsný, zemitý charakter. (Pásmo dychovej inštrumentácie v Nocturne, alebo prvá polovica útočnej záverečnej časti). Keby spevné lyrické partie boli riešené s podobnou vynaliezavosťou, plným právom by sme mohli hovoriť o diele ako o vynikajúcom a cennom prejave originálnej skladateľskej osobnosti.

Ako druhé číslo programu predviedol Aladár Móži Kabalevského Husľový koncert. Dielo vo veľmi dobrej interpretácii sólistu i sprevádzajúceho orchestra upútalo pevnou logickou stavbou, i keď kompozične nená-

ročnou. Zaujala najmä prvá časť živosťou invencie a sklbenou formou. Primárius Bratislavského kvarteta Aladár Móži má veľa predpokladov na to, aby našej verejnosti v budúcnosti priblížil svojím prednesom, plným porozumenia pre štýlovosť ešte mnohé, najmä súčasné diela svetovej husľovej literatúry (koncerty Šostakoviča, Berga, Stravinského, Bartóka a iných).

V závere koncertu uviedol sa dirigent Rudolf Vašata známou, hoci u nás už dávno nepredvedenou Slováckou suitou Vítězslava Nováka. Vydarený koncert OBR nás presvedčil o pohotovosti, technickej vybavenosti a vrelom muzikálnom cítení dirigenta. Podobné podujatia poriadané pravidelne uvítala by hudby milovná verejnosť najmä vtedy, keby OBR razil smelú a priebojnú dramaturgickú líniu.

Ilja Zeljenka

KONCERTY SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE V DECEMBRI

Na prvom koncerte posledného minuloročného abonentného poradia (27. a 28. novembra 1958) sme boli svedkami dosiaľ hádam najlepšieho výkonu Komorného orchestra SF. Zdá sa, že súbor pod vedením nadaného Zdeňka Bílka má sľubnú budúcnosť. (Nemá, lebo od 1. januára 1958 bol komorný orchester zrušený! — pozn. red.).

Sólistkou večera bola Marta Országová, ktorá tento raz veľmi pekne predniesla, hoci nie veľmi náročnú, Vitalliho Ciacconu pre sólové husle, orchester a organ. Zároveň treba vyzdvihnúť mimoriadne štýlovú a dynamike orchestra citlivo prispôsobenú registráciu organa (F. Klinda). — V Bachovej III. suite pre orchester D dur ukázal súbor svoju technickú zručnosť, predovšetkým pokiaľ sa to týka súhry nástrojov. Príjemne prekvapili najmä trubkári.

Najviac očakávaným a najvydarenejším číslom večera bola hudobná rozprávka S. Prokofieva Peter a vlk. Dirigentovi sa podarilo reprodukovať skladbu v celej jej vtipnosti a farebnosti. Všetky dychové nástroje i súbor sláčikov sa vypli k prvotriednemu výkonu. Gustáv Valach, ktorý predniesol text rozprávky, sa tiež zaslúžil o svieže predvedenie a úspech tohto hudobného skvostu.

Úvodom druhého koncertu (4. a 5. decembra) odznela pod taktovkou dr. L. Rajtera Sukova symfonická báseň Praga. Na programe bol ďalej už dávno očakávaný Moyzesov Husľový koncert. Koncert má čistú a priehľadnú formu; orchester je samostatne málo využitý, husľový part je výslovne sólistický. — Veľmi muzikálnej a technicky dokonalej interpretácii T. Gašparka možno vytknúť iba rušivé, príliš silné nasadenie sláčika u žabky. — Moyzesov Husľový koncert možno považovať za jednu z najúspešnejších skladieb tohto roku.

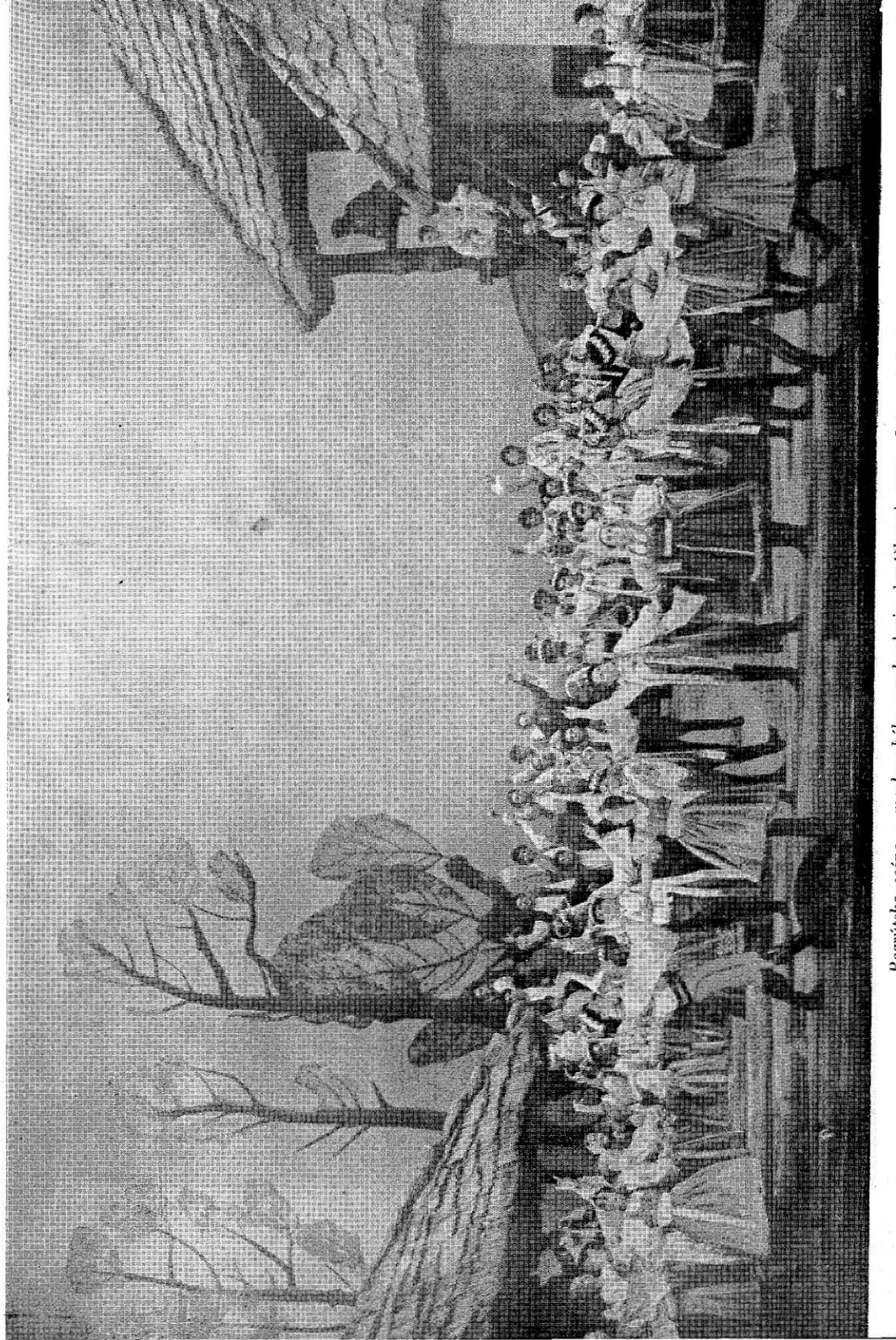
V druhej časti koncertu zaznela V. symfónia S. Prokofieva, ktorú dirigent veľmi jemne a plasticky vypracoval a zvlášť prekvapil neakademickým a temperamentným podaním diela. Výkon orchestra SF — ako vôbec v poslednom období — bol veľmi dobrý, až na niektoré neisté miesta čelovej skupiny a plechov.

Na ďalšom koncerte (11. a 12. decembra) pod taktovkou Ladislava Slováka odznel v prvej časti večera Brahmsov I. klavírny koncert d-mol. Hosťujúci Erik Then-Berg muzikálne výborne zvládol túto prednesove nesmierne ťažkú symfóniu pre klavír s orchestrom. Pritom miesta, ktoré sa často hrajú s preexponovanou citovosťou, zahral celkom jednoducho. Čo sa týka technickej stránky, počuli sme v Bratislave už lepšie výkony (najmä na konci skladby sa zdal byť umelec už unavený). Nemá to však prvoradú dôležitosť. Súhra s orchestrom nebola vždy celkom presná, nie však vinou sólistu.

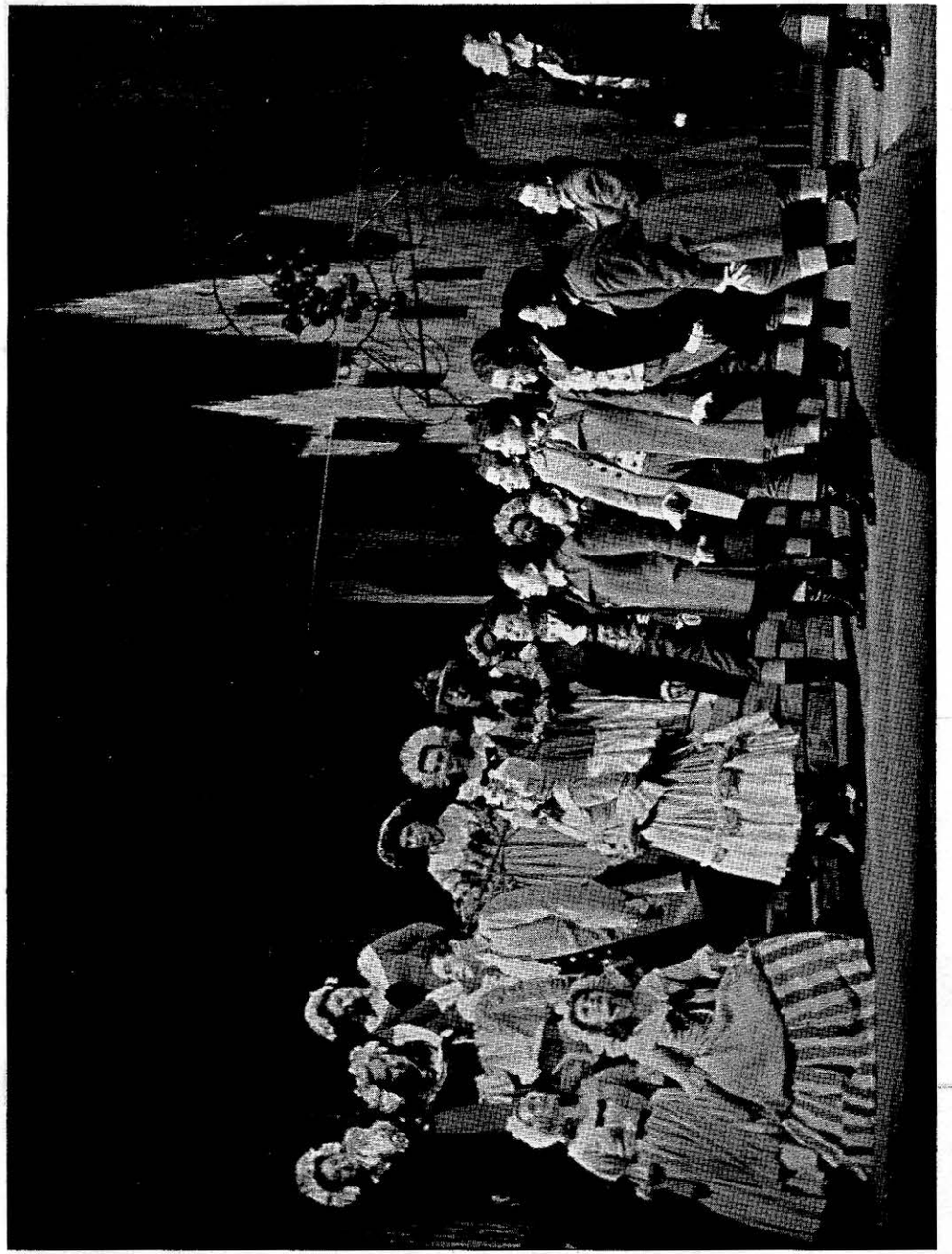
Prvým číslom druhej časti programu bola Haydnova Symfónia D dur č. 104. Orchester podal veľmi pekný výkon, nemožno však súhlasiť s dirigentovým poňatím diela. Je pravda, že Symfónia obsahuje miestami trochu romantizujúce prvky (druhá časť), to však vôbec neoprávňuje k prílišným dynamickým a agogickým zásahom. Haydn zostáva vždy klasikom, preto aj jeho interpretácia sa má niesť v štýlových rámcoch klasicizmu.

Záverom programu zaznela Beethovenova predohra Egmont. Zdá sa, že na toto dielo sústredil L. Slovák svoju najväčšiu pozornosť, pretože bola veľmi pekne vypracovaná a priniesla dirigentovi i orchestru zaslúžený úspech.

Posledný koncert decembrového poradia (18. a 19. decembra) dirigoval hosťujúci Alojz Klíma. Na programe bola balada pre sóla, miešaný sbor a orchester Svadobné košele od A. Dvořáka. Táto balada na slová K. J. Erbena nepatrí k najvýznamnejším dielam skladateľovým a jej hudobná reč nie je vždy typicky dvořákovská. Preto jej uvedenie nepatrí práve k najvýznamnejším udalostiam koncertov SF, hoci reprodukcia skladby bola vcelku dobrá. Predovšetkým treba vyzdvihnúť výkon sboru, ktorý vždy znovu a znovu potvrdzuje svoje výborné



Regrútska scéna z moskovského predvedenia Janáčkovej opery Jej pastorkyňa



Záber z prvého dejstva opery Manon Lescaut — zbor a Des Grieux *Foto: Podhorský*

kvality. V sólovom sopránovom parte podala Mária Hubová veľmi muzikálny výkon, hoci po stránke technickej ho úplne nezvládla (tremolá vo vysokých polohách a miestami intonačná neistota). Trošku matný hlas Bena Blachuta (tenor) bol niekedy zahlušený orchestrom, hoci jeho funkcia je viac menej podradná. Najlepší výkon zo sólistov podal Ján Soumar — hoci aj on neraz sa nemohol presadiť proti orchestru, ktorý Alojz Klíma až príliš exponoval.

A. Aichová

ĎALŠÍ KONCERT KOŠICKÉHO KOMORNÉHO ORCHESTRA

Je už trápne stále prizvukovať, že košické obecenstvo, ktoré vie v tisíckach zapĺňať Športovú halu pri rôznych pseudoumeleckých estrádach, vytrvalo si nevšíma neefektárskych, ale o to viac serióznejších podujatí. Takýmto bol aj ďalší koncert KKO dňa 17. XII. 1958. Hoci tento mladý súbor pracuje v ťažkých podmienkach, treba mu pripísať ku cti, že sa nevzdáva, neustupuje vo vkuse a ide ďalej cieľavedomou cestou kvalitného a s rozhľadom vyberaného repertoáru, zatiaľ hlavne zo XVII-XVIII. stor. Zároveň sa mladý orchester so svojím dirigentom Romanom Skřepkom vypracoval na takú úroveň, pri ktorej by bolo omylom nevidieť nedostatky od samej radosti, že také teleso vôbec na východe máme. Pri pultoch sa vymenilo niekoľko hráčov — s radosťou konštatujeme — a na prospech veci. A tak už prvá skladba večera, Symfónia G-dur od A. Vivaldiho radostne zaznela vo svojej typickej sviežosti a vytríbenej barokovej zvukovosti. Po Árii E-dur od J. S. Bacha nasledovalo prvé prevedenie „Malej suity pre sláčiky", ktorú skomponoval Jozef Grešák pre KKO. Malá suita sa vyznačuje od prvých taktov vitálnou, typicky grešákovskou notou (I. časť-Predohra). Za najpôsobivejšiu pokladám časť druhú (Fúga) s podtitulom „Pri práci". Zaujme ušľachtilým spevom — akoby oslavou rustikálnej práce — plným vrelej melodiky a citu dnešného človeka. Tretia časť (Rondo) je autorov zápas o vyrovnanie prudkej rytmičnosti východoslovenských karičiek s prísnou formou v komornom znení. Obecenstvo (počtom malé, ale tým vnímavejšie a vďačnejšie) prijalo nové dielko tak, ako bolo — myslím — cítené a komponované, bez závažných a hlbokých problémov a dojmov, ale milo a radostne.

Po prestávke sústredil na seba pozornosť dosť neznámy (neprávom) „Koncert pre klavír so sprievodom orchestra g moll" od J. Bendu v podaní Ľudmily Fidranskej z Bratislavy. Dielo — komponované pôvodne pre cembalo — nie je bez interpretačných problémov a ani hosťujúca sólistka ho nezvládla stopercentne. Nervozita, spočívajúca pravdepodobne v nedostatku rutiny, zavinila znateľné výkyvy (I. časť), zachránené len pohotovosťou dirigenta a orchestra. S porozumením a hlbokým výrazom hrala druhú vetu (Andante), pravda, až na romantizujúce zvoľnenie tempa, ktoré bolo tu rozhodne na úkor štýlovosti. Inak sa vyznačovala hra Ľ. Fidranskej sympatickou neokázalosťou, výrazovosťou, čo dokázala aj v kľudne a presvedčivo zahranom prídavku — Debussyho Arabeske.

Koncert zakončila Mozartova „Serenata notturna D-dur pre dva sláčikové orchestre a tympany", po ktorej si obecenstvo vynútilo ako prídavok s muzikalitou a radosťou zahranú Haydnovu Serenádu.

Bolo by neodpustiteľnou chybou, keby orchester po dielčích úspechoch ustrnul a nepracoval ďalej na zdokonalení zvukovej vyrovnanosti, kultivovanosti tónu a intonačnej presnosti. Želajme KKO viac takéhoto obecenstva, zlepšenie pracovných podmienok a nám — aby mladý súbor aj ďalej zvyšoval nároky na seba, púšťal sa aj do náročnejších interpretačných problémov a hlavne, aby sa v jeho programoch vedľa starých a stále „moderných" majstrov, čím častejšie objavili aj veľké mená nášho storočia.

-majo-

KONCERT POSLUCHÁČOV VŠMU ZO SÚČASNEJ ČESKOSLOVENSKEJ A SOVIETSKEJ HUDBY

Koncerty poslucháčov Vysokej školy múzických umení, i keď sú bez väčšieho spoločenského dosahu, nesporne patria do rámca hudobného života Bratislavy, a preto sa treba o nich zmieniť aj na stránkach Slovenskej hudby.

V novembri usporiadali poslucháči VŠMU koncert pri príležitosti Mesiaca československo-sovietskeho priateľstva z tvorby súčasných sovietskych a československých skladateľov. Ide o koncert poslucháčov, od ktorých interpretácie nemôžeme očakávať výkony hotových umelcov. Z tohto hľadiska príjemne prekvapil technicky veľmi zručný klavírista Dušan Martinček, ktorý s temperamentom a veľmi rytmicky zahral Dobiášovu III. poetickú polku, Šostakovičove Tri fantastické tance a originálnu vlastnú skladbu — Septimovú etudu. Popri tomto naj-

lepším číslom večera bola Suchoňova Sonatína pre husle a klavír v podaní veľmi nadaného muzikálneho Konštantína Sedláka. V prednese oboch sa jasne rysoval už určitý individuálny postoj k skladbe — a to je hádam to najcennejšie. Na tomto mieste treba pripomenúť aj Helenou Gáfforovou krásne zahraný klavírny part Sonatíny. H. Gáfforová doprevádzala aj Bedřicha Hegera v Janáčkovej Pohádke pre čelo a klavír. Heger, ako ani Eva Kusková, ktorá predniesla úryvok z Prokofievovho baletu Romeo a Júlia, nepresahovali hranice očakávania.

Z vokálnych prednesov hádam najlepšie boli dve piesne zaspievané Ľudmilou Štamberovou (Kabeláč: Leť poslíčku jako pták, Křička: Pohádka o kohoutovi a slepičce). Angele Širokej treba vytknúť nesprávnu ruskú výslovnosť, lepšie by bolo pôsobilo, keby bola spievala v preklade. (Vlasov: Fontána Bachčisarajského paláca, Mosolov: Nadpis k besiedke). V prednese Vojtecha Schrenkela (Novikov: Rusko) rušil jeho málo fundovaný hlas. To isté, ale v menšej miere možno povedať aj o Štamberovej a Širokej. — V dôsledku zmeny programu boli do jeho druhej polovice včlenené dve pekné recitácie F. Rybárika.

A. Aichová

PREHLIADKA MLADÝCH TALENTOV HUDOBNÉHO UMENIA

Na žiackom koncerte Štátneho konzervatória v Bratislave, ktorý sa konal 16. decembra 1958 v koncertnej sieni Čs. rozhlasu, temer polovicu programu vyplnili tohoroční absolventi speváckych tried. Všetci podali vcelku uspokojivý výkon, no niektoré výkony presahovali zvyčajný priemer žiackych vystúpení. Speváckú triedu profesorky Marky Medveckej reprezentovali Ondrej Dobó, s piesňami ruských skladateľov Nikolaja Rimského-Korsakova (Ančar, strom smrti) a Modesta P. Musorgského (Pieseň o blche) a Štefan Babjak s pomerne výstižným prednesom árie Voka z opery „Čertova stena" od B. Smetanu a s áriou Kalinu z opery „Tajomstvo" od toho istého skladateľa. Helena Repássyová z triedy profesorky Idy Černeckej sa predstavila s precíteným prednesom árií Dalily zo Saint-Saënsovej opery „Samson a Dalila". Vynikajúci basista Ondrej Malachovský, z triedy profesorky Magdy Móryovej, nepodal tentoraz plnohodnotný výkon, aký sme, poznajúc jeho vynikajúce nadanie, právom očakávali. Malachovský zaspieval áriu varjažského hosťa z opery „Sadko" od N. Rimského-Korsakova a áriu Gremina z opery „Eugen Onegin" od

Československí sólisti v kruhu gruzínskych umelcov

P. I. Čajkovského. Výkon Terézie Vargovej, žiačky profesorky Dariny Žuravlevovej, uchvátil hĺbkou prežitia i bezpečným technickým zvládnutím náročných Suchoňových piesní z cyklu „Nox et solitudo" (Zmráka sa a Topole).

-žik

Dr. G. PAPP HOSŤOVAL V SSSR

Za 2,40 hod. do Moskvy a za 6. hod. odtiaľ ďalej do Tbilisi zaviezlo tryskové lietadlo sólistu opery bratislavského ND dr. Gustáva Pappa, aby v rámci kultúrnej výmeny a Mesiaca čs.-sovietskeho priateľstva pohostinne vystúpil v niekoľkých operách. 16.—26. novembra spieval Cavaradossiho v Tosce, Lenského v Oneginovi, Fausta a dvakrát Dona José v Carmen. Moderné, 850-tisícové hlavné mesto gruzínskej sov. republiky so svojimi 13 divadlami a divadlom opery a baletu pre 1200 divákov pripravilo hosťujúcim umelcom (zájazdu sa zúčastnili aj S. Procházková a V. Krillová z pražského ND) neobvyklé prijatie a ovácie, takže napr. Dr. Papp každú spievanú áriu musel opakovať, dokonca aj v jazyku talianskom a francúzskom.

Tbiliská operná scéna disponuje veľkým

výberom domácich hlasov. Svoje opery spievajú v materskom jazyku, ostatné rusky. Popredným národným dielom je Daisy od Paliašviliho, po ktorom je nazvané aj divadlo. Z ostatných opier majú na repertoári Onegina, Pikovú dámu, Aidu, Bohému, Rigoletto, Fausta, Carmen a i. s častými hosťami z Bulharska, Rumunska, Talianska atď.

Dr. Papp sa tu uplatnil aj v iných úlohách: pomáhal pri prebiehajúcich skúškach na Krútňavu a skúšal tiež do pripravovaného filmu z gruzínsko-slovenskej koprodukcie.

5.—7. decembra hosťoval v úlohách Lenského a Dona José v Kijeve. Tým naše interpretačné umenie zaznamenáva ďalší medzinárodný úspech a víťazstvo v srdciach kultúrneho, priateľského a našej republike vrele oddaného ľudu sovietskej Gruzie.

J. Valach

Ľudmila Dvořáková vystúpila v opere SND. 23. novembra 1958 v titulnej úlohe Dvořákovej Rusalky účinkovala Ľ. Dvořáková, členka opery ND v Prahe. Umelkyňa podala pekný výkon jednak spevácky (aj napriek počiatočnej neistote intonácií výšok) i herecky. Hoci jej dramatický soprán svojou sýtosťou a temným zafarbením sa na úlohu Rusalky neveľmi hodí (v tejto úlohe by sa skôr žiadal lyrický, resp. mladodramatický soprán), hlasová kultúra umelkyne a jej precítený spôsob prednesu plne vyvažujú túto čiastočnú nevhodnosť timbru. V úlohe Vodníka vystúpil Gejza Zelenay. Je to premyslená postava, len škoda, že basbarytónové zafarbenie hlasového fondu tiež nie je celkom vhodné pre túto úlohu.

Peknej úrovni predstavenia napomáhala dobrá hra orchestra pod taktovkou Tibora Frešu. (E. S.)

Rudolf Asmus vystúpil v Borisovi Godunovi

Z príležitosti slávnostného zakončenia Mesiaca československo-sovietskeho priateľstva 11. decembra 1958 vystúpil v titulnej úlohe bratislavského predstavenia Musorgského Borisa Godunova sólista pražského ND Rudolf Asmus. Jeho výkon sa stal udalosťou večera. Po opatrnom nástupe v úvodnej árii prológu, ktorej zvládnutie je ťažkým orieškom pre veľké výšky, stúpala krivka Asmusovho výkonu do svojho vrcholu v slávnom monológu v závere druhého dejstva. Svojím sugestívnom a vášnivým prejavom sa stal Asmus ideálnym stelesnením vládcu, zmietajúceho sa pod ťarchou výčitiek svedomia. Asmusov emocionálny prejav bol tak jedinečný, že nemožno hodnotiť zvlášť zložku speváckú a herecký. Vedel vniknúť do najjemnejších nuansí psychična stvárňovanej postavy a k vyjadreniu citov použil všetky svoje dispozície. Hovoriť o vynikajúcom spôsobe spevu by bolo zbytočné plytvanie slovami. To je obraz Borisovej duše, vyjadrený prostredníctvom tónov, ktoré sa však stávajú nie cieľom, ale prostriedkom umeleckého vyjadrenia.

O to viacej zarážal málo uspokojivý výkon orchestra (dirigent T. Frešo). Celková koncepcia predstavenia trpela príliš rýchlymi tempami, ktoré zvlášť rušivo pôsobili v úvodných sboroch, technicky nezvládnutej polonéze a v príznačnom vzlykovom výstupe Jurodivého ako i v celom druhom obraze 3. dejstva. Rušivo pôsobili i naturalistické sforzzatá v prológu. Objavili sa tu opäť príznaky starých chorôb orchestra: nevyváženosť jednotlivých skupín (príliš silné ostináto v predohre a nekultivovaný zvuk sláčikových skupín). Celkový prednes bol plochý a málo diferencovaný.

P. Faltin

Hostia v košickom Štátnom divadle

V novembri privítali Košičania vo svojom divadle na predstavení Verdiho Traviaty Stanislavu Součkovú ako Violetu a dr. Karla Schuberta (Schwerin, NDR) za dirigentským pultom a už po druhý raz tenoristu Slawomira Zerdzického (Poľsko) ako Janíka v Predanej neveste. St. Součková napriek tomu, že sa venuje prevažne operete (je členkou karlínskeho divadla v Prahe), spĺňa v plnej miere všetky nároky kladené na operný speváčku. Disponuje zvučným, príjemným orgánom, výborne technicky zvládnutým. Aj po hereckej stránke sa zmocnila postavy Violety s veľkým pochopením. Dirigentovi dr. Schubertovi sa podarilo na jednu skúšku realizovať do značnej miery svoju koncepciu Traviaty. Že sa mu to nepodarilo stopercentne, je v daných podmienkach ľahko pochopiteľné. Prínosom dirigentského vystúpenia Schubertovho bolo spresnenie rytmického a dynamického obrazu Verdiho opery, spolu s výrazovým prehĺbením hlavných úloh. Partnermi hosťujúcej Violety boli novoangažovaný tenorista Stanislav Martiš (Alfred) a Anton Hucik (Germont).

Slawomir Zerdzicki, v Košiciach už známy a obľúbený poľský tenorista, exceloval v Predanej neveste. Jeho brilantný Janík popri dokonalom speváckom výkone imponoval temperamentným podaním a herecky podrobne premysleným stvárnením postavy.

V prvom predstavení zaskočil za ochorelého košického Kecala Gejza Spišák z Prešova, ktorý, pravda, ešte celkom do tejto mimoriadne náročnej role nedorástol — ani spevácky, ani herecky. Hlasový volumen Spišákov je neveľký, bez pevných výšok a zvučných hĺbok, herecký prejav stiesnený. Na druhom predstavení spieval Kecala nový člen ŠD Ladislav Neshyba, so spevácky slušným, herecky však zatiaľ málo presvedčivým výkonom. Marienku spievala pekne A. Poláková v prvom, E. Gmucová muzikálne menej spoľahlivo v druhom predstavení; postavu Vaška stvárnil vtipne J. Konder. Obidve predstavenia dirigoval nový šéf opery ŠD Jozef Vincourek, ktorý sa touto operou v Košiciach úspešne uviedol.

—ný

Janáčkova súťaž v Brne

Záverečným podujatím veľkolepých Janáčkových osláv 1958 v Brne, ktoré prebiehali pod názvom Festival Leoše Janáčka cez jesenné mesiace, bola vnútroštátna súťaž o najlepšiu interpretáciu skladieb moravského majstra. Súťaž obsahovala tri kategórie: klavír, komorné duá (husle — klavír, čelo — klavír) a komorné súbory (sláčikové kvarteto a dychové sexteto). Predsedom poroty bol rektor JAMU prof. dr. Ludvík Kundera, nositeľ Radu práce, miestopredsedom skladateľ Osvald Chlubna. Porota bola zostavená z reprezentantov troch vysokých umeleckých škôl AMU v Prahe, JAMU v Brne a VŠMU v Bratislave: pre pianistickú časť súťaže profesori Štěpánová-Kurzová, Erml, Macudzinski, Schäfer, pre sláčikové a dychové nástroje profesori Černý, Daniel, Gašparek, Heran, Kudláček, Říha a Suchý. Súťaž trvala od 15. do 18. decembra 1958 a prihlásilo sa 11 klaviristov, 8 komorných dvojíc husle — klavír, 11 dvojíc čelo — klavír a po jednom sláčikovom kvartete a dychovom sextete. S radosťou musíme konštatovať, že sa prihlásil aj pekný počet mladých umelcov zo Slovenska: jeden pianista, tri husľové duá a dve čelové duá.

Jedine klavírna kategória bola rozdelená na dve kolá, z ktorých prvé kolo zaplnilo prvý deň súťaže. Hrali sa 4 skladby z cyklu Po zarostlém chodníčku (podľa voľného výberu), okrem toho fragmentová sonáta 1. X. 1905 alebo cyklus V mlhách. Z 11 kandidátov si volilo 6 Mlhy a 5 Sonátu. Losovaním určené poradie bolo: Zdeněk Duchoslav, Vladimír Bílek, Jiří Doležel, Amalie Burianová, Milan Máša, Dana Křístková, Ivana Krkošková, Dušan Strýčko, Jiří Hubička, Radoslav Kvapil a Emila Tomášková. Benjaminom súťaže bol náš mladý Strýčko, poslucháč I. ročníka VŠMU, s vekovým rozdielom ešte o šesť rokov mladší než ďalší najmladší účastník. Najlepší, priam úchvatný výkon vo Fragmentovej sonáte podala A. Burianová, znamenite interpretované Mlhy počuli sme od R. Kvapila. Do druhého kola postúpili v tomto bodovom poradí: R. Kvapil, E. Tomášková, A. Burianová, M. Máša a D. Křístková.

Druhý deň predpoludním súťažili komorné duá Husľovou sonátou. Losom vyšlo toto poradie: Ladislav Štibor — Antonín Kubálek, Mikuláš Jelínek — Eva Fischerová-Martvoňová, František Pospíšil — Aleš Bílek, Libor Hlaváček — Karel Jandera, Ivan Broft — Božena Kronychová, Ladislav Kupkovič — Dušan Strýčko, Antonín Moravec — Milan Máša a Bohdan Warchal — Branko Čuberka. Interpretácia sonáty bola dosť rozličná, nakoľko u moravských účastníkov mohli sme zistiť istý sklon k tradičným zvyklostiam a rôzne odchýlky v zápise 1. a 2. vydania diela. Málo vhodná akustika v sále Husovho sboru nepodporovala snahy účinkujúcich. Najpresvedčivejší dojem zanechala dvojica Moravec — Máša. Po obede pokračovala druhá časť tejto kategórie, Pohádka a Presto pre čelo a klavír. Dvojice sa vylosovali v tomto poradí: Dr. Ivan Měrka — Dana Křístková, František Kopečný — Josef Svoboda, Stanislav Apolín — Milan Klíčník, Miroslav Šmerda — Branko Čuberka, Jan Štros — Ivana Krkošková, Vratislav Lukáš — Jiřina Kolmanová, Bedřich Heger — Helena Gáfforová, Vladimír Jubánek — Pomněnka Greineckerová, František Tannenberger — Božena Kalábová, Karel Erat — Jaroslav Smýkal a Josef Sikora — Radoslav Kvapil. Najlepšie výkony podali dvojice Kopečný — Svoboda a Apolín — Klíčník, no celková úroveň čelovej Pohádky nedosiahla pozoruhodný stupeň podania husľovej sonáty. To sa odzrkadlilo aj v záverečnom hodnotení tohoto dňa, kde porota vyhlásila za laureáta tejto kategórie duo Moravec — Máša, ďalšie ceny pripadli dvojiciam Hlaváček — Jandera, Kopečný — Svoboda a Apolín — Klíčník. Do Bratislavy si odniesli čestné uznania duá Warchal — Čuberka, Jelinek — Fischerová a čelista Tannenberger.

Tretí deň bol venovaný komorným súborom a poobede druhému kolu klavírnych kandidátov. Predpoludním vystúpilo Ostravské kvarteto bez súpera v interpretácii Janáčkovho sláčikového kvarteta, keďže mnoho vynikajúcich súborov v tomto čase bolo na zahraničných zájazdoch. Za výborný výkon bolo Ostravské kvarteto odmenené čestným uznaním. Takisto súťažilo Brnenské dychové kvinteto bez konkurencie. Jedinečným podaním Janáčkovho Mládí spamäti aj so spoluúčinkujúcim basklarinetistom zaslúžil si tento mimoriadne skvelý komorný súbor nesporne najvyššie ocenenie, no v dôsledku chýbajúceho partnera v súťažení obdržali za svoje zásluhy druhú cenu. Po krátkej obedňajšej prestávke pokračovali pianisti v svojej najťažšej disciplíne celej súťaže. Druhé kolo predpísalo buď Concertino alebo Capriccio. Štyria z postupujúcich klaviristov mali pripravené Concertino, jediný Kvapil Capriccio. Najprv zasadol 6-členný súbor k sprievodu Concertina, ktoré prednesli vo vylosovanom poradí Křístková, Máša, Burianová a Tomášková. Máša bol lepšie disponovaný než v prvom kole, zato Burianová nedosiahla tento eminentný dojem, ktorým pôsobila v pondelok fragmentovou sonátou. Tomáškovej podanie nebolo celkom sústredené a trpelo aj viacrazým pamäťovým kolísaním. Takto pri konečnom spočítaní bodov z obidvoch kôl dostal sa Máša pred Burianovú a Tomášková zostala za týmito dvomi. Po menšej prestávke nastúpil svojrázny ensemble fúkacích nástrojov pre orchestrálny sprievod Capriccia, ktoré Kvapil prednesol suverénnym spôsobom a takto i v hodnotení pondelňajšieho výkonu bez diskusie docielil zaslúžené víťazstvo v svojej kategórii: prvú cenu a titul laureáta Janáčkovej súťaže s mimoriadne vysokým bodovým výsledkom 22,51 bodov. Druhá cena bola rozdelená medzi Mášom a Burianovou, ďalšiu dodatočne pridanú cenu obdržala Tomášková.

Nasledujúci večer konal sa slávnostný koncert laureátov súťaže. Treba pochvalne kvitovať bezvadnú organizačnú stránku celého podujatia a nesmierny kultúrny význam, aký má tak zdarilý priebeh tohto prvého celoštátneho súťaženia tvorbou jedného z našich najväčších majstrov.

Rudolf Macudziński

Nový poľský balet

Slávybažnosťou, ľahkomyseľnosťou a egoizmom vyznačovala sa povaha hejtmana juhoruských krajov Ivana Mazepu, nesprávne oceňovaného niektorými historikmi ako veľkého a nadšeného vlastenca, bojujúceho za politickú samostatnosť Ukrajiny. Ctibažnosť i bojarské záujmy hnali ho na cestu dobrodružstiev a nepokojov. Osobnosť Mazepu bola často stredobodom záujmu romantických umelcov. Básnil o ňom Byron, Puškin a Hugo, symfonický obraz o Mazepovi skomponoval Liszt, opery vytvorili Čajkovskij a Minheimer.

Súčasného poľského skladateľa Tadeusza Szeligowského, hľadajúceho pred rokmi námet baletu zaujala dráma Júlia Slowackého, sebavedomého, hoci bolesťami svojho veku prudko zmietaného subjektivistu. Tento romantik poľskej literatúry na postavách Mazepu, kráľa Jána Kazimíra, poľského vojvodcu, jeho manželky Amélie a syna Zbygneva zobrazil mužov činu, vyjadril silu horúcich citov i neukojených vášní, lásky aj nenávisti, chytráctva, šľachetnosti i zrady. Všetky tieto emócie a ich konflikty spojil v konečný celok tragična a rytierskeho romantizmu. Libreto baletu z pera Ireny Turskej nie je do detailov presný a podrobný prepis námetu Slowackého. Autorka libreta zachovala kostru tematiky, konfliktov i charakteristiky. V Slowackého tragédii a Szeligowského balete je Mazepa zobrazený ako mládenec, začínajúci službu na kráľovskom dvore kráľa Jána Kazimíra. Príjme na seba vinu tragédie a stane sa pomstiteľom smrti Amélie i Zbygneva. Stredobodom drámy je však Amélia, manželka vojvodcu, márne milujúca Zbygneva, syna vojvodu z prvého manželstva. Okolo nej ostatné postavy baletu krúžia ako tiene.

Dramatický dynamizmus vyjadruje hudba symfonizmom, premyslenými (niekedy stereotypnými) gradáciami, drsnou polyfóniou a harmonickou štruktúrou, farbistou inštrumentáciou a nehľadanou invenciou. Tanečný element je v diele menej zjavný než u baletov Arama Chačaturiana. Szeligowskému ide predovšetkým o drámu, v ktorej tanec, gesto, hra a výraz psychických procesov tvoria „unitas multiplex". Ako moderná opera vyžaduje „spievajúceho herca", podobne súčasný balet sústreďuje výraz na dramatično. Tak je to i u Szeligowského.

Balet Mazepa, ktorý je štvrtým dramatickým dielom skladateľa, predviedla na sklonku roku 1958 varšavská Štátna opera v jednoduchej, výtvarne trochu asketickej inscenácii L. Záhorského, v realistickej choreografii Stan. Myszczyka, za dirigovania M. Mierzejewského, so znamenitými sólistami O. Savickou, St. Szymańskim a B. Bulderom.

J. Tvrdoň

Rozhovor s novým šéfom opery v Košiciach J. Vincourkom

Začiatkom sezóny 1958/59 ujal sa vedenia opery Štátneho divadla v Košiciach prof. Jozef Vincourek, dlhoročný dirigent a šéf opery bratislavského Národného divadla. Okrem toho vyvíjal bohatú činnosť pedagogickú na býv. Hudobnej a dramatickej akadémii, kde vychoval celý rad dirigentov a bol učiteľom viacerých slovenských skladateľov. Pôsobenie J. Vincourka v Bratislave malo a zanechalo svoju hojnú umeleckú bilanciu od roku 1924 do 1945.

Po vyše dvadsaťročnom pôsobení odchádza J. Vincourek do Prahy za dirigenta Českej filharmónie, ale roky prežité v divadle sa nedajú zmazať. Po troch rokoch sa znova vracia do Národného divadla v Prahe.

Napokon o ďalšej pôsobnosti nech vraví sám Vincourek, ktorého sme mali možnosť zastihnúť v plnej práci v šéfovskej miestnosti košického divadla.

— Popri činnosti v Národnom divadle ujal som sa vedenia v tradičnej Pražskej spevohre, kde mi prirástli k srdcu najmä mladí adepti operného umenia. Z tohto „umeleckého pareniska" vyšlo veľa účinkujúcich, ktorí sú dnes roztrúsení po niekoľkých operných scénach v republike... Rozumie sa, že na Slovensko som nevedel tak ľahko zabudnúť. Predsa len najkrajší vek svojho umeleckého rozbehu som tam zažil, a to pod krídlami veľkého majstra Oskara Nedbala. Za jeho vedenia bola bratislavská opera široko ďaleko známa ako významný umelecký ústav...

Radi ste sa teda vrátili, hoc po rokoch na Slovensko. Aké to boli pocity?

— Musím sa vrátiť na bývalé koľaje... Z Prahy som sa dostal do Kladna, kde sme chceli vybudovať operu... Tu ma zastihlo menovanie za šéfa ostravskej opery. Pobudol som v Ostrave dve sezóny a môžem povedať, že na Slovensko som sa vrátil rád. Pracovalo sa mi tu znamenite a výsledky práce ma uspokojovali... Bola to i zvedavosť poznania pracovných možností. Teda akási „pionierska" chuť, s ktorou by som rád vytvoril z košickej opery „čestného konkurenta" bratislavskej opery. Myslím, že by si druhé najväčšie mesto na Slovensku zaslúžilo k plánovanej výstavbe mesta i dôstojne vybudovanú operu.

Aký je stav opery v Košiciach, myslím najmä jej umeleckú a kádrovú časť?

— Košický operný súbor je v celkovom vekovom priemere pomerne mladý. Je v ňom veľa chuti do tvorivej umeleckej práce, pokiaľ som mal možnosť vybadať. Je tu však jedna zásadne nezdravá vec, že tento súbor stále spieva, bez ohľadu na možnosti jednotlivcov v opere i operete. Tento spôsob neslúži ani jednotlivcom, ani predvádzaným dielam a škodí i samotnej reprodukčnej úrovni košického divadla. Zo stránky kádrovej bude treba súbor tak zreorganizovať, aby určití sólisti boli určení výhradne pre operu a druhí výhradne pre operetu. Z týchto obidvoch skupín doplňovať jednotlivcov pre obidva súbory tak, aby sa ani sólistom, ani predvádzanému dielu nekrivdilo celkovou spevácko-výrazovou úrovňou... Je pravda, že tu narážame na „smerné číslo", pretože za daných okolností, ak mám hovoriť o umení a teda o danom počte účinkujúcich pre operu a operetu, treba vybaviť operu dôstojne a odstrániť nedostatky v jednotlivých hlasových odboroch. Žiadalo by sa jednotlivých vedúcich činiteľov košického kraja i Povereníctva školstva natoľko zainteresovať, aby druhá operná scéna na Slovensku bola v Košiciach zodpovedne personálne vybavená. Pravda, to čo vravím o sólistickom súbore, vzťahuje sa i na sbor a na orchester, lebo bez nich by opera nemohla spĺňať svoje umelecké poslanie a byť reprezentantkou slovenskej opernej kultúry na druhom konci krajiny... Z toho vyplývajú, pravda, aj moje ďalšie plány...

A tie sú?

— Chcem nadviazať na to, čo sa tu už vybudovalo, pravda, ísť usilovnou prácou za vytýčeným cieľom v svornej spolupráci so všetkými zložkami, ktoré sú v divadle na umeleckej práci zainteresované... Repertoár som ponechal tak, ako bol navrhnutý. Myslím, že v Janáčkovom roku splní „Jej pastorkyňa" to, čo sme Janáčkovi dlžní už aj preto, že mal k Slovensku veľmi blízky vzťah. Po Verdiho Troubadourovi zaradil som — hádam to bude prekvapujúce — operu R. Wagnera Tannhäuser. Pôjde mi o vybudovanie čo najširšieho kmeňového repertoáru, pravda, nakoľko stačíme časove. Vzkriesime, ako sa divadelne vraví, niektoré staršie operné diela, ktoré sú v Košiciach obľúbené, ale nemohli by sa hrať, lebo z nich odišli viacerí hlavní predstavitelia do iných divadiel. Verím, že sa naše snahy splnia, lebo, a to by som rád nakoniec podtrhol, po skúsenostiach a poznatkoch z mojich rôznych umeleckých pracovísk v Čechách a na Morave, môžem konštatovať zaujímavý fakt: slovenskí operní sólisti javia sa mi — vo väčšine prípadov — s určitou sympatickou črtou. To je: pokora v umení. Sú skromnejší, čo má v umení blahodarný vplyv na ich umelecké výkony, najmä zo stránky výrazovej... Mojím želaním by bolo, a prial by som to aj im z celého srdca, aby táto vlastnosť slovansky mäkkého výrazu sa rozširovala a tak zúrodňovala prácu československých umelcov...

V košickej opere je veľa globálne sa odrážajúcich otázok, ale ešte viac je špeciálnych, ktoré by bolo treba nielen načať, ale tobôž splniť pre zdravý a plnokrvný umelecký vývoj operného umenia na východnom Slovensku. Ako poznáme J. Vincourka, sme presvedčení, že jeho plán sa bude zdarne vyvíjať a zanechá i v Košiciach také spomienky a výsledky usilovnej práce, aké sa podnes spomínajú v Bratislave.

Štefan Hoza

Niekoľko poznámok k našej piesňovej tvorbe

Pieseň patrí k najrozšírenejším hudobným žánrom vôbec. To preto, lebo je to hudobný útvar, ktorého forma i obsah sú dané textom. Obsah skladby sa reprodukuje spôsobom, zrozumiteľným aj tomu, kto nerozumie čisto hudobnej reči. Preto sú možnosti rozšírenia piesne ďaleko väčšie ako u skladieb bez textu. Ak sa hovorí napr. o masovosti žánrov, platí to predovšetkým o piesňach.

Chcem sa dotknúť niekoľkými poznámkami tých piesní, ktoré námetom a spracovaním patria do oblasti zábavnej hudby, teda tých, ktorých doména nie je koncertná sála, ale pracovisko, ulica, park, domov, tých piesní, ktoré pobavia a rozptýlia už tým, že si ich človek zapíska alebo zaspieva bez sprievodu alebo so sprievodom akéhokoľvek nástroja. Sem možno zaradiť prevažnú väčšinu tanečných piesní a celý rad iných piesní najrozličnejšieho druhu (vlastenecké, príležitostné, satirické, lyrické ap). U obidvoch typov piesní závisí ich popularita od melodického nápadu a textu. Keď skúmame bližšie príčiny ich rozšírenia, zistíme v podstate dva faktory:

1. Silný a priebojný nápad v melódii a v texte, pričom autori sa vyjadrujú jasne a jednoducho s vysokou dávkou umeleckosti a estetického cítenia. Takéto piesne sa stávajú čoskoro známe, no nikdy nezovšednejú (Freyre: Ay, ay, ay; Yradier: La paloma a mnohé, dnes už klasické tanečné piesne — Gershwin).
2. Keď melodický nápad i text podliehajú módnemu vkusu a keď ich spracovanie je primitívne, hoc aj zaobalené do brilantnej a bombastickej inštrumentácie. Piesne tejto kategórie však majú obmedzenú životnosť. Sú to „šlágre", ktoré čoskoro zovšednia a v krátkom čase ich nahradí nový, ešte senzačnejší „šláger". Sem patria piesne (najmä tanečné), ktoré vychádzajú zo skomercionalizovanej produkcie zábavného priemyslu, mnoho tzv. „ľudových" tanečných a iných piesní, ktoré napodobovaním alebo citáciou ľudových piesní sa ľahko zapamätajú a rýchlo sa šíria. O tom, že kazia často vkus, netreba ani hovoriť.

Vďaka vážnemu úsiliu našich skladateľov sa podarilo, keď nie vylúčiť, tak aspoň podstatne utlmiť produkciu „ľudoviek" a postaviť tanečnú a zábavnú pieseň na serióznu základňu. Obzvlášť markantné je to v oblasti samotnej tanečnej piesne, v ktorej dnes možno badať odklon od nezdravej sentimentality a snahu o zdravý a čo hlavné, osobitý a umelecky vyhranený prejav. Naša tanečná pieseň podľa môjho názoru dosiahla zo zábavnej hudby zatiaľ najväčších úspechov.

No dnešný človek nežije iba tancom. Prežíva bohatý citový život v súkromí i v kolektíve. Aj tento život sa musí odraziť v piesňach. A tu treba konštatovať, že takých piesní je málo a nie vždy podarených. Chýba nám takmer úplne šansón (lyrický, satirický, politický), chýbajú nám piesne všedného dňa, ktoré tak výborne vie písať Miľutin (Leninské hory, Čajka), Solovjov-Sedoj (Piesne pre Alexandrovovcov) a mnohí iní. V čom je chyba? V skladateľoch? — V textároch? — Máme svojich Miľutinov, máme aj svojich Lebedevov-Kumačov a Isakovských, a predsa sa nám táto pieseň, ktorú zhŕňame pod názvom „masová" — nedarí.

Tkvie to predovšetkým v tom, že pod

pojmom „masová pieseň" má mnoho ľudí (najmä laikov) názor, že to musí byť iba pieseň pochodová. Tento názor vznikol v minulosti, keď sa masová pieseň rodila a keď všetci, čo ju tvorili (skladatelia aj textári), písali iba pochody. Vďaka všetkým skladateľom i textárom za to, že vytvorili kvantitu, ktorá zanechala aj kvality a čo hlavné, umožnili nám všetkým poznať do hĺbky problémy ozajstnej masovej piesne. Čas sám vytriedil z kvantity kvalitu. Z dlhého radu pochodových piesní sa dnes už hrajú iba niektoré (Urbanec, Moyzes, Elbert). Ostatné sa neujali pre frázovitý text a často nie dosť priebojné melodické nápady. Namiesto nich začali vznikať nové, vlastenecké piesne, ktoré svojím spracovaním cielili na lyrické struny ľudského vnútra. Dokázal to Dusík v operete Hrnčiarsky bál a dokazuje to Milan Novák v operete Plná poľná lásky, kde Súťaž piesní a Finále sú krásnym dokladom ako možno vlasteneckú tému spracovať. A koľko krásnych piesní má B. Urbanec v spevohre Máje? — Mali by si to všimnúť vydavateľstvá a gramofónové závody. Aj ich povinnosťou by malo byť starať sa o rozšírenie týchto piesní.

No ani vydavateľstvá, ani rozhlas, ba ani gramozávody nevyriešia otázky piesní. Tú si musia vyriešiť sami skladatelia v spolupráci s básnikmi. Zatiaľ sa začína úspešná spolupráca niektorých skladateľov s našimi poprednými básnikmi, no bude treba, aby sa všetci naši skladatelia zamerali na takúto spoluprácu. Máme všetky predpoklady pre to, aby sme národu dali nielen dobrú tanečnú pieseň, ale piesne pre každú príležitosť. Piesne, o ktorých budeme môcť spokojne povedať, že sú to nové, zdravé a hlavne krásne masové piesne.

Zdenko Cón

ZPRÁVY ZO ŽIVOTA SSS

Posledné zasadnutie ÚV SČS bolo v novembri m. r. v Bratislave, na ktorom sa rokovalo o tézach k referátom II. sjazdu SČS.

V tých dňoch zasadal v Bratislave aj celoštátny výbor Sekcie koncertných umelcov, ktorý sa zaoberal prípravou sjazdového referátu a súťažou L. Janáčka v Brne. V rámci svojho zasadnutia výbor prejednával otázku založenia Klubu majstrov husliarov, ktorí majú byť pričlenení k Sekcii koncertných umelcov.

*

Od 10.—14. XII. 1958 uskutočnila sa v Prahe IV. celoštátna prehliadka koncertného umenia. Na prehliadke zo Slovenska zúčastnili sa T. Kresáková s cyklom piesní pre soprán a orchester „Májová láska" od B. Urbanca, M. Jelinek s Koncertom A-dur pre husle a orchester od W. A. Mozarta. Komorný orchester Slovenskej filharmónie pod vedením Zd. Bílka okrem hudby starých majstrov uviedol Serenádu pre sláčiky od E. Suchoňa a M. Geeringerová-Országová s H. Gáfforovou Sonátu pre husle a klavír in D- op. 11 P. Hindemitha a Rapsódiu pre husle a klavír od B. Bartóka.

*

Sväz slovenských skladateľov navštívil koncom minulého roku austrálsky dirigent Bernard Heinze. Prejavil veľký záujem o súčasnú slovenskú symfonickú a opernú tvorbu.

*

Sväz slovenských skladateľov uskutočnil za posledné obdobie niekoľko koncertných podujatí. V Pezinku a v Novom Meste nad Váhom z tvorby národného umelca E. Suchoňa, v Bratislave z tvorby Frica Kafendu. V rámci Mesiaca československo-sovietskeho priateľstva uskutočnil sa koncert zo sovietskej tvorby v Seredi a v bratislavskej Detskej fakultnej nemocnici. Na Nový rok zavítali naši umelci do Ústavu slepcov v Báhoni.

*

Zahraničné cesty: Koncom minulého roka navštívil Čínu hudobný skladateľ Bartolomej Urbanec. Počas svojho trojtýždenného pobytu navštívil Sväz čínskych hudobníkov v Pekine a odbočky v Šang-hai, Nan-kinu a v Siane. Ďalej Filharmóniu, Orchester ľudových nástrojov, konzervatórium a rozhlas v Šang-hai, Filmový symfonický a Filmový ľudový orchester a rozhlas v Pekine, Vyššiu hudobnú školu v Sian.

V decembri minulého roku zúčastnili sa na spoločnom zasadnutí Sväzov sovietskych a československých skladateľov v Moskve za SSS predseda Dezider Kardoš, Andrej Očenáš a dr. Teodor Hirner.

Najnovším dielom Carla Orffa je hudobná dráma „Tyran Oedipus". Podobne ako v „Antigone", zhudobňuje tu Orff Sofoklovu drámu. Jeho opera bude mať premiéru v roku 1960 v Stuttgarte, kde ju bude inscenovať Wieland Wagner.

DIE KAMMERMUSIK ALT-ENGLANDS

V lipskom nakladateľstve VEB Breitkopf u. Härtel vyšla t. r. monografická práca Die Kammermusik Alt-Englands ako preklad anglického originálu English Chamber Music. Ernst Hermann Meyer písal toto dielo z najväčšej časti počas vojnových rokov svojej emigrácie v Londýne. Vyšlo v angličtine r. 1946.

Autor sleduje vývoj komornej hudby v Anglicku od stredoveku až po smrť Henryho Purcella (1695), začína postavením inštrumentálnej hudby v stredoveku, podrobí rozboru rytmiku, metriku i tonálnu stránku stredovekých tancov, všíma si nástrojov a počiatkov ich spojovania v skupinovej (ensemblovej) hre. V ďalších kapitolách prekročí prah nového veku, skúma vplyv reformácie na starú cirkevnú hudbu a vznik staroanglickej komornej hudby z dvoch prameňov: chrámového motetta a tanečnej piesne. Vzniká typická nová forma fantázia (fancy). Prelom storočí XVI. a XVII. znamená „zlatý vek" — klasickú epochu staroanglickej komornej hudby so vznikom consortu. Posledné kapitoly osvetľujú príčiny vzápätí nasledujúcej krízy, manierizmu s ojedinelými zjavmi nadpriemerného formátu, obdobie revolúcie, puritanizmus, commonwealth rokov 1649 až 1660 a konečne vznik verejného koncertu, orchestra, kult virtuóza i vplyvy kontinentu.

Práca vznikla na podklade štúdia veľkého množstva pramenného materiálu, uchovaného v početných anglických knižniciach a archívoch. Za najväčší jej klad treba považovať skutočne hlboký a objavný pohľad na súvislosti a podmienenosť umeleckého diania hospodársko-spoločenskými a politickými premenami. Týmto postojom zaraďuje sa k hudobno-historickým dielam nového typu, ktoré neskúmajú svoj predmet o mŕtvej izolácii, ale vidia vzťahy.

Z faktických poznatkov, ktoré kniha prináša, je mimoriadne zaujímavý profil a osud tak predčasne rozvinutého talentu, akým bol William Lawes, rôzne údaje o zložení nástrojových ensemblov, rozbor tematickej i formovej mnohotvárnosti fantázie, melodika, jej vývoj a inštrumentálne vplyvy na ňu, odzrkadlenie vplyvov talianskeho chromatického madrigalu. Nie menej interesantné sú zprávy o komorných skladbách s polyfónne vypracovanými partami klávesových alebo harfových nástrojov takrečeno vprostred obdobia maximálneho rozkvetu generálbasu. Nedoložené síce, ale závažné je tvrdenie, že durová tónina je v stredovekej anglickej hudbe zaručene častejšia ako v kontinentálnej, taktiež, že úloha dur a mol v ranej anglickej ľudovej hudbe má prvoradý význam.

Vzhľadom na vysokú úroveň a pôvodnosť práce pôsobí výklad bežne známych vecí, týkajúcich sa cirkevných modov, príliš elementárnym dojmom. Pri všetkých kvalitách diela nemožno však súhlasiť s niektorými vývodmi, ktoré sú dôsledkom príliš zúženého chápania harmonických vzťahov, napr.: „... fünften Ton der Hexakordleiter... zur finalis *nicht* in einer harmonischen Beziehung steht..." Jednou z vlastností cirkevných tónin je podľa autora „nicht-akkordische Struktur". V dôsledku takéhoto nehistorického pohľadu na harmonické javy a ich vývojový charakter asociuje estetické výrazové kvality *elementom* hudobnej reči, čo je nesprávne. Z toho, že v cirkevných tóninách niet ešte funkčného vzťahu D—T, t. j. smernosti v dnešnom zmysle, nemožno vyvodiť, že im chýba prostriedok „zur Schaffung emotioneller Spannungen und persönlichen Gefühlsausdrucks" a na druhej strane označiť durové a molové trojzvuky za „gefühlshafte", alebo tvrdiť, že „nur die Dur- und Moll-Tonarten konnten weltliche Freude oder Kummer zum Ausdruck bringen". Taktiež nemožno plne akceptovať odôvodnenie, že by „... die Entwicklung des Dur und Moll (ide o tóniny) unmittelbar durch das Spiel auf bestimmten Blasinstrumenten gefördert wurde" (autor má na mysli prirodzené nátrubkové nástroje).

Práca je bohato vybavená cenným príkladovým materiálom v texte i v dodatku. I keď správnosť niektorých dodatočných posuviek (a dopísaného basu v Cranfordovej Fantázii) nemožno zaručiť, sú to maličkosti, ktoré neuberajú na celkovej hodnote publikácie. Obrazové prílohy poskytujú ďalšie zaujímavé doklady k obsažnému textu. Grafickú a tlačiarenskú výpravu knihy možno označiť za vzornú.

Miroslav Filip

Z LITERATÚRY O BEETHOVENOVI

Významné miesto v Beethovenovej tvorbe i v jeho živote a umeleckom vývoji zaujímajú jeho klavírne sonáty. Literatúra o nich je tak obsiahla, že by bolo možné takmer predpokladať, že táto téma je v podstate vyčerpaná, a že okrem menších retuší prinesie ďalšie bádanie sotva niečo zásadne nového. A práve o týchto sonátach pojednávajú priamo objavne hneď dve knihy, každá z iného hľadiska, s iným námetom, spra-

covaním i cieľom. V dvojzväzkovom, bibliofilsky vzorne vypravenom diele „Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens" (Olten, Urs Graf Verlag) vymedzuje Richard Rosenberg tento cieľ podtitulom „štúdie o forme a prednese", pričom pojem „forma", ako poukázal vo svojom referáte Willy Hess, je tu použitý vlastne vo význame „tematičnosť". Vlastným cieľom Rosenbergovej podrobnej analýzy všetkých sonát je objaviť a poukázať na tematickú súvislosť a jednotu jednotlivých viet každej sonáty. Námet, ktorý tu síce nie je riešený prvý raz, ale za to tým dôkladnejšie, s tým väčším rozhľadom a hlbokými znalosťami diel Beethovenových i jeho predchodcov a nasledovníkov, je tým hodnovernejší.

Ak vyjde vo Francúzsku kniha o Beethovenovi, ktorú v Nemecku považujú za potrebnú i v nemeckom preklade a keď ju označí profesor Sandberg za „cenné obohatenie beethovenovskej literatúry", môžeme predpokladať, že ide o knihu naozaj pozoruhodnú. Je to publikácia „Die Klaviersonaten Beethovens" (Wiesbaden Breitkopf & Härtel). Jacques Gabriel Prod'homme použil v publikácii rozličné, verejnosti doteraz neznáme rukopisné Beethovenove skice z francúzskych zbierok. V podrobných rozpravách o jednotlivých sonátach je vysvetlená ich zaujímavá história od prvých náčrtov až po tlačené vydania a ich ohlas v hudobnom svete, ktorý je doložený mnohými zaujímavými citátmi.

Čitateľom zahraničných hudobných časopisov je dobre známe meno Stephana Leya, autora rozličných článkov a štúdií o Beethovenovi. Knižný súbor týchto článkov vyšiel teraz s názvom „Aus Beethovens Erdenstagen" (Siegburg, Schmitt). Celkove je tu vytlačených 24 drobnejších príspevkov so životopisnými a inými námetmi, napríklad o Beethovenovom vzťahu ku kniežatám Lobkovicovi a Lichnovskému, k rodine Brunswickových atď.

Zdeněk Výborný

Maurice J. E. Brown: Schubert, A. Critical Biography. London, Macmillan & Co. LTD. 1958. 414 str.

Máloktorému zo skladateľov-klasikov sa v poslednom čase dostáva toľko pozornosti ako Schubertovi. Tento záujem súvisí bezpochyby s tým, že Schubert patril donedávna k najmenej známym a pochopeným majstrom — celé devätnáste storočie ho takrečeno nepoznalo, resp. opriadlo jeho život i tvorbu množstvom legiend a klebiet, ktoré ešte stále stoja v ceste správnemu pochopeniu jeho umeleckého odkazu. Až v posledných desaťročiach začal sa meniť postoj publika, interpretov i muzikológov k Schubertovi. Súborné vydanie jeho skladieb, no najmä rozsiahle edície biografických dokumentov a nové pramenné objavy (hlavne zásluhou O. E. Deutscha) vytvorili postupne predpoklady k novému, vecnému hodnoteniu Schubertovho významu a jeho miesta vo vývine európskej hudby. O toto nové hodnotenie sa v posledných rokoch pokúsili viacerí významní muzikológovia, najmä nemeckí (Einstein, Vetter, Mies, Goldschmidt). K nim sa najnovšie pridružil Angličan Maurice J. E. Brown. Brown sa ako schubertovský bádateľ kvalifikoval už obsiahlym biografickým príspevkom o Schubertovi do posledného vydania Groveho slovníka, kde nahradil v mnohom zastaralú štúdiu G. Groveho, ďalej skvelou prácou o Schubertových variáciách (Schubert's Variations. London, Macmillan & Co. 1954), ako aj mnohými, v odborných časopisoch uverejňovanými štúdiami najmä o novoobjavených Schubertových skladbách. Prítomná Brownova kritická biografia, venovaná O. E. Deutschovi, najdôslednejšie využíva nové pramenné podklady pre moderný, t. j. pravdivejší obraz Schubertovho života a diela. Autor v nej zachováva chronologický sled Schubertovho života, venujúc však pozornosť hlavne dielu. Obdivuhodný prehľad po celej Schubertovej tvorbe dovoľuje mu pritom ustavične konfrontovať diela navzájom i vynášať všeobecne platné súdy. Z celkového rozvrhu práce, daného jednotlivými fázami Schubertovho života, sa vymyká VI. a IX. kapitola. Siesta, vložená medzi roky 1825 a 1826, nastoľuje a v mnohom aj zodpovedá otázky povahy Schubertovho umenia (opäť v polemike so staršími názormi). Posledná, deviata kapitola je nadpísaná „Jeho storočie a naše". Brown v nej kriticky posudzuje vývoj vzťahov k Schubertovmu dielu, sústreďujúc sa pritom hlavne na Anglicko a Francúzsko (podobne postupuje aj Walther Vetter v práci „Der Klassiker Schubert", vydanej v Lipsku roku 1953; Vetter tu sleduje pomer k Schubertovej symfonickej hudbe v Rusku a k piesňam vo Francúzsku).

Ťažko je tu vypočítavať všetky momenty, v ktorých Brown reviduje doterajšie chybné predstavy o Schubertovej tvorbe a kde poukazuje na predtým neznáme diela. Osobitne však treba vyzdvihnúť tie pasáže, v ktorých na základe pramenného materiálu (zachovaných škíc) likviduje legendu o Schubertovi ako spontánne tvoriacom umelcovi, ktorému práca nad hľadaním najpresvedčivejšieho tvaru diela bola vraj neznáma. Správne tiež, i keď azda príliš kategoricky zdôrazňuje, že u Schuberta len výnimočne nájdeme priame citáty folklórnych melódií. Zdá sa, že by bolo v tejto otázke treba zdôrazniť, že Schubertov postoj k obklopujúcej ho ľudovej hudbe nebol ešte postojom romantika, vedome ju citujúceho. I v tomto ohľade bol Schubert klasicistom, vytvárajúcim aj z týchto prvkov svoj vlastný melodický prejav.

Brown uzatvára svoju prácu tromi veľmi užitočnými dodatkami. V prvom konfrontuje všetky spoľahlivé doklady o tzv. Gmundensko-gasteinskej symfónii a dospieva k záveru, že na ich základe nemožno jednoznačne povedať, či toto dielo vôbec vzniklo. Ďalšie dva dodatky sú veľmi cennými pracovnými pomôckami pre ďalšie bádanie: je to súpis Schubertových skladieb a škíc, neuverejnených v „Súbornom vydaní" (okolo 140 čísel!) a chronologický súpis celého Schubertovho diela, v ktorom sú využité nové poznatky, získané od vydania Deutschovho Tématického katalógu (1951).

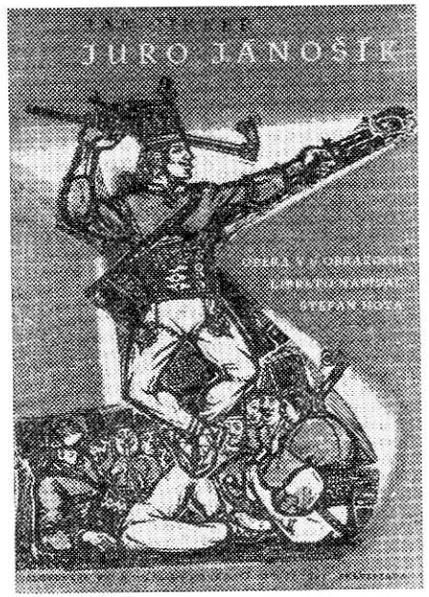
Celkove znamená Brownova biografia jeden z najvýznamnejších prínosov moderného muzikologického bádania o Franzovi Schubertovi. Ani jeden seriózny bádateľ o otázkach, súvisiacich nejakým spôsobom so Schubertovou tvorbou, ju nebude môcť obísť. lv

* * *

Pred nedávnom vyšla v Oslo kniha nórskeho folkloristu Karla Dahlbacka *„New Methods in Vocal Folk-Music Research"* (Nové metódy vo výskume vokálnej ľudovej hudby), v ktorej sú zhrnuté autorove skúsenosti s tzv. fonofotografickým prepisom nahrávok ľudovej piesne. Pri fonofotografii, ktorú prví začali používať americkí folkloristi, sa pomocou špeciálne skonštruovaného oscilografu fotograficky zaznamenáva výškový a rytmický priebeh melódie. Dahlbackove poznatky svedčia o tom, že táto nová transkripčná metóda má všetky predpoklady stať sa výbornou pomôckou zvlášť pri prepisovaní intonačne kolísavých melódií.

* * *

Po veľkej monografii Izraela Nesťjeva o Sergejovi Prokofievovi vyšli v Sovietskom sväze dve menšie práce o tomto vynikajúcom predstaviteľovi hudby nášho veku. I. Martynov vydal prácu „Laureát Leninovej ceny Sergej Prokofiev, krátky náčrt života a tvorby"; autorkou druhej práce je M. Sabinina.



Radostným prekvapením pre každého milovníka slovenskej hudby je Slovenským vydavateľstvom krásnej literatúry po každej stránke vzorne vydaný klavírny výťah opery Juro Jánošík od Jána Cikkera na libreto Stefana Hozu. Pravda, pre budúcnosť treba neodkladne vyriešiť aj problém cudzojazyčných verzií, najmä nemeckej. Osobitnú pochvalu si zasluhuje klavírna úprava Milana Šolca. Grafická úprava Jozefa Baláža a tlač je veľmi pekná, takže publikácia dôstojne reprezentuje SVKL aj v cudzine. Cena viazaného výtlačku 100 Kčs je privysoká. (Š)

Medzinárodná základina Mozarteum v Salzburgu pripravuje ako súčasť nového súborného vydania Mozartových skladieb kritickú reedíciu všetkých listov W. A. Mozarta a jeho rodinných príslušníkov. Nové vydanie pripravuje známy rakúsky bádateľ prof. O. E. Deutsch, ktorý pred nedávnom oslavoval svoje 75. narodeniny.

* * *

Medzi hudobnými autografmi, ktoré chýbajú východoberlínskej Štátnej knižnici od konca II. svetovej vojny, je m. i. Beethovenova VII. a IX. symfónia, Mozartova „Čarovná flauta" a asi desať klavírnych koncertov. Zbierky knižnice evakuovali nacisti pred koncom vojny na neznáme miesta a tam boli pravdepodobne zničené.

Prehľad zahraničných časopisov

SOVIETSKAJA MUZYKA (12/58) V poslednom minuloročnom čísle Sovietskej hudby je dokončenie článku J. Keldyša „Cesty súčasného novátorstva". Autor článku poukazuje na to, že pri výbere umeleckých prostriedkov nie je rozhodujúce, či ten alebo onen spôsob je originálny alebo nie, ale do akej miery zodpovedá podstate autorovho zámeru. Povedané slovami Miaskovského: „Na prvom mieste stojí *čo* a nie *ako;* geniálna intuícia a prvotriedna technika samy sebou napovedia to *ako*..." Je nesprávne obmedzovať ponímanie súčasného hudobného jazyka len na súhrn nových výrazových spôsobov — i keď niektoré z výdobytkov impresionizmu, expresionizmu i modernizmu môžu byť využité i v realistickom umení — pretože by to viedlo k znehodnocovaniu kritérií pravdivosti a realistickej hodnoty umenia. Pravda, ťažko je vymedziť hranice v hľadaní nových výrazových prostriedkov. Keldyš, opierajúc sa o Asafieva, zastáva názor, že rozhodujúcim kritériom je celková intonačná stavba diela, t. j. celostné poňatie skladby so všetkými jej zložkami, prostredníctvom ktorého poslucháč nachádza v skladbe vyjadrenie ideového obsahu. Píše: „Sovietska hudba nasleduje a rozvíja všetko, čo je v hudobnom umení minulosti a súčasnosti cenné a životaschopné. Pritom formy a cesty osvojenia tohto dedičstva môžu byť rozličné. Jedni skladatelia môžu inklinovať k veľmi výrazným vyjadrovacím prostriedkom, pre iných je charakteristický tradičný spôsob vyjadrovania; jeden umelec nájde pre svoju tvorivú individualitu blízkeho druha v Rachmaninovi, iný — v Ravelovi. To je celkom prirodzené a zákonité. Dôležité je, aby reč hudby bola živá, jasná a určitá, opierajúca sa na konkrétne intonácie svojej doby. V tom je hlavná podmienka a hlavný prameň každého skutočne realistického novátorstva.

Každé hľadanie nového je samozrejme spojené so známym rizikom a možnosťou chýb a neúspechov... Právo umelca na experiment, o ktorom sa u nás tak mnoho hovorí, je nesporné... No samotný pojem tvorivého experimentu si žiada upresnenie. Aby experiment bol cenným a plodným, sú potrebné dve podmienky: 1. musí byť jasne určený jeho cieľ a význam a 2. experiment musí spočívať na základe reálnej skutočnosti a nie na ľubovoľných subjektívnych výmysloch alebo svojvôli fantázie."

D. Kabalevskij sa v súvislosti s prehliadkou tvorby mladých sovietskych skladateľov zamýšľa nad otázkami individuálnosti, majstrovstva a modernosti. — V. Šebalin v článku „Niekoľko poznámok o výchove mládeže" žiada napraviť neuspokojivý stav v oboznamovaní mladých hudobníkov s dielami hudobnej literatúry najmä XX. storočia. Vyčíta koncertným ustanovizniam, v prvom rade Moskovskej filharmónii, že venujú málo pozornosti súčasnej hudbe. Diela sovietskych skladateľov sa interpretujú len z času na čas a hudba európskych skladateľov XX. storočia zaznieva ozaj veľmi zriedka. V závere článku žiada V. Šebalin spájať tvorivú prácu mládeže so životnými záujmami dnešnej doby, usmerňovať ju i na tvorbu masových piesní, tanečných žánrov a na vokálnu, najmä sborovú tvorbu.

K. Ivanova píše o predvedení temer neznámej Dargomyžského opery „Esmeralda" v Leningradskom Malom opernom divadle. Esmeralda, prvé hudobno-dramatické dielo A. S. Dargomyžského, je spracovaním námetu z románu V. Huga Chrám matky božej (Notre Dame de Paris).

V rozhľadovej časti sa o. i. píše o veľkom úspechu Smetanovho kvarteta v Moskve. — Nášho čitateľa bude zaiste zaujímať i preklad Spomienok a úvah známeho maďarského huslistu J. Szigetiho.

(ra)

* * *

Musik und Gesellschaft 1958/11. — Celé číslo je venované problémom opernej tvorby a reprodukcie v NDR. Úvodník šéfredaktora dr. Reblinga načrtá problematiku v hlavných rysoch, ostatné príspevky ju nastoľujú vzhľadom ku konkrétnym dielam. Tak referuje Ch. Hohlfeldová o opere D. Nowku „Jan Suška", ktorú hodnotí ako úspešné zobrazenie závažného momentu lužickosrbských dejín a o komickej opere „Amphytryon" od H. Henricha. Známy skladateľ J. P. Thilman a jeho libretista E. Sprink píšu o práci na opere „Peter Schlemil" (podľa Chamissa). K. R. Griesbach vysvetľuje dôvody, prečo si za hrdinu svojej opery „Kolumbus" zvolil postavu tohoto objaviteľa nových svetov (medzičasom bola Griesbachova opera predvedená v Erfurte). O ďalšej novej nemeckej opere, „Thylovi Claesovi" (podľa Ch. de Costera) od P. Kurzbacha píše J. Wieke, kým W. Neefe oboznamuje so scénickým oratóriom francúzskeho pokrokového skladateľa J. Kosmu „Lyonskí tkáči", ktoré študuje berlínska Štátna opera. — Dva ďalšie články sú zahrotené kriticky: E. Krause kritizuje zanedbávanie klasického operného dedičstva v divadlách NDR, kým W. Wolf rozoberá nedostatky operných kritík E. Wildeovej, uverejňovaných v časopise „Theater der Zeit". — Dva posledné články sa zaoberajú operným životom v Bulharsku (L. Mankova, H. Helm). — Z ostatných príspevkov upozorňujeme na výzvu ÚV Slobodnej nemeckej mládeže, ktorá podrobne píše o prípravách na umelecké súťaže tohoročného Medzinárodného festivalu mládeže a študentstva vo Viedni. Ako vidieť, nenechávajú nemeckí súdruhovia prípravu takejto vážnej akcie na poslednú chvíľu, ako to býva zvykom u nás.

*

Muzica 1958/10—11. Číslo prináša viacero príspevkov, hodnotiacich priebeh a význam festivalu a súťaže „George Enescu", ako aj články, venované podujatiam mesiaca rumunsko-sovietskeho priateľstva. V rubrike „Problémy a diskusia" píše D. Gheciu o prístupnosti hudby, zdôrazňujúc o. i., že polytonalita alebo atonalita ešte sama osebe nemusí vylučovať prístupnosť hudby — záleží vždy od ich konkrétneho užitia. — J. V. Pandelescu v článku „Repertoár — základný prvok činnosti filharmónií" rozoberá repertoár devätnástich (!) rumunských filharmonických orchestrov a skladateľka Hilda Jerea sa zaoberá stavom rumunskej tvorby masových piesní vzhľadom k úlohám tohoto žánru v súčasnej dobe.

*

B'lgarska muzyka 1958/9. — F. Kutev a S. Petrov v úvodnom článku formulujú najbližšie úlohy bulharskej hudobnej kultúry, vyplývajúce z uznesení novembrového pléna ÚV BKS. — V. Dobrovskij a A. Mocev hodnotia prehliadku folkloristických súborov, ktorá sa konala v októbri m. r. — I. symfóniu mladého skladateľa Penča Stojanova analyzuje S. Angelov, označujúc ju za významný prínos pre bulharskú symfonickú hudbu. — S. Paunčev v stati „O niektorých otázkach súčasnej hudobnej estetiky a hudobnej praxe" zdôrazňuje najmä otázku špecifičnosti hudby a problémy, súvisiace s demokratizáciou hudobného umenia. — V rubrike „Výkonné umenie" píšu A. Lečev a K. Kazanažieva o otázkach talentu a majstrovstva. — O inscenácii novej operety Paraškeva Chadžieva „Madame Sans-Gêne" referuje K. Karapetrov.

*

Zvuk 1958/21—23. Väčšina príspevkov je venovaná pamiatke významného srbského skladateľa Stevana Hrističa, zosnulého 21. 8. 1958. Hristič, narodený roku 1885 v Belehrade, študoval na lipskom konzervatóriu. Vo svojom rodisku pôsobil ako operný a orchestrálny dirigent i ako profesor kompozície (v rokoch 1937—1950 na Hudobnej akadémii). Bol tiež členom Srbskej akadémie vied. Z jeho skladateľského diela, rozvíjajúceho tradície srbskej národnej hudby, je najznámejší balet „Ochridská legenda", ktorý uviedlo i plzenské divadlo, a opera „Súmrak".

*

Opera 1958/11. — R. Leppard píše o scénickom predvedení Händlovho oratória „Samson", ktoré sa za jeho dirigovania uskutoční v opere Covent Garden v Londýne (scénicky toto svoje oratórium predvádzal aj sám Händel). — J. Bourgeois je autorom biografického príspevku o jednom z najväčších súčasných basistov, Bulharovi Borisovovi Christoffovi, pôsobiacom prevažne v Taliansku. — Opernú tvorbu nedávno zosnulého anglického majstra R. Vaughana Williamsa hodnotí J. Warrack. Vaughan Williams označil iba „Zaľúbeného Sira Johna" ako operu, ostatné svoje hudobnodramatické práce tak nenazýval, hoci patria k tomuto žánru.

*

Tempo 1958/49. Takmer celé číslo vypĺňajú rozbory troch nových diel významných skladateľov, o ktorých sme v našom časopise už priniesli stručné správy. — E. Roseberry píše o hudbe novej detskej opery Benjamina Brittena „Noye's Fludde" (Noemova potopa), zdôrazňujúc novosť výrazu a invencie, uplatňované napriek tomu, že dielo nesmelo byť technicky príliš náročné, lebo ho predvádzajú výlučne deti. — Bartókovmu prvému husľovému koncertu, ktorý mal premiéru 30. mája t. r. v Bazileji, venuje bystrú štúdiu C. Mason. Vysvetľuje najmä osudy diela a potom ho stručne charakterizuje, dospievajúc k záveru, že predstavuje najlepšie Bartókove dielo do „Hradu vojvodu Modrofúza". Bartók zložil svoj I. koncert v rokoch 1907—8, v čase, keď bol zaľúbený do maďarskej huslistky Stefi Geyerovej. Táto sa stala majiteľkou partitúry koncertu a túto krátko pred smrťou odovzdala dirigentovi P. Sacherovi, aby ho po jej smrti predviedol. Koncert má dve časti: prvú z nich Bartók použil ako prvú časť „Dvoch portrétov", ktoré sú všeobecne známe. C. Mason sa domnieva, že druhá, nepredvedená časť koncertu mala byť obrazom

skladateľa samotného (prvá zobrazuje S. Geyerovú). — Posledné predvedené dielo Igora Stravinského „Threni" popisuje na 13 stranách (!) H. Pauli, dospievajúc nakoniec k poznatku, že sa mu ho nepodarilo ani dôkladne analyzovať, ani vhodne uviesť. Prečo potom popísal toľko papiera, H. Pauli zabudol napísať.

*

Neue Zeitschrift für Musik 1958/11 — Známy pianista P. Badura-Skoda upozorňuje na rad chýb, vyskytujúcich sa v edíciách diel klasikov. — H. Hollander sa usiluje dokázať, že Schubert bol typom romantického pútnika, hľadajúceho nedosažiteľné blaho. — MUDr. D. Kerner znovu rozoberá svedectvá o Schubertovej predsmrtnej chorobe a súdi na ich základe, že Schubert trpel trombotickým procesom na mozgovej artérii, vyvolaným nejakou špecifickou chorobou. — V zpravodajskej časti píše známy francúzsky hudobný kritik A. Goléa o tohoročných Prázdninových kurzoch pre novú hudbu v Kranichsteine. Goléa, ktorý je oddaným prívržencom línie, ktorú majú tieto kurzy prebojovávať, ostro odsudzuje negatívne zjavy, ktoré ohrožujú záujmy seriálnej školy (malá pozornosť k interpretácii diel, prevaha podpriemerných skladieb a šarlatánov à la Američan John Cage).

*

Musica 1958/11. — U. Dibelius načrtá v úvodnom článku profil západonemeckého skladateľa Winfrieda Zilliga, ktorého rozsiahla a pomerne často hraná tvorba sleduje vlastnú cestu v súčasnej západonemeckej hudbe. — Holanďan J. Smits van Waesberghe, najvýznamnejší súčasný špecialista v problémoch ranostredovekej hudby, konfrontuje podiel antiky a stredoveku na našej tónovej sústave. — Muzikológ prof. dr. Francisco Curt Lange píše o vývoji hudobnej kultúry v Brazílii a v celej latinskej Amerike, ako aj o akciách, organizovaných Nemcom H. J. Koellreuterom, ktorými dosiahla v pomerne krátkom čase vysokú úroveň. — C. H. Bachmann sa formou causerie zaoberá otázkou národnosti v hudbe a zdôrazňuje nutnosť oddeliť túto otázku od nacionalizmu. — A. Wienerová podobnou formou líči vývoj povojnového hudobného života v Berlíne. — V diskusnej časti dokladá prof. dr. Besseler pravosť nedávno zverejnenej kresby J. S. Bacha dobrozdaniami umeleckých historikov.

The Music Rewiew 1958/4. — H. Raynor je autorom zaujímavého príspevku o vzťahu hudby a slova v lutnových piesňach anglických skladateľov na prelome 16/17. stor. — F. Walker, známy bádateľ o Verdim, uverejňuje prvý príspevok o verdiovských falzách, v ktorom dokazuje, že listy Verdiho ženy jej spovedníkovi, z ktorých mala vyplývať Verdiho nábožnosť, sú nepravé. — A. Walker v článku „Schönbergove klasické pozadie" líči Schönberga nie ako revolucionára, ale evolucionistu. Uvádza pritom doklady z diel viedenských klasikov, v ktorých títo pracovali s viactónovými sériami ako tématickým materiálom. Cituje tiež Schönbergov výrok, že sa od Mozarta naučil integrácii heterogenných prvkov skrze tematickú jednotu. — A. E. F. Dickinson v obšírnej stati „Dedičstvo Ralpha Vaughana Williamsa" hodnotí dielo tohoto majstra anglickej hudby, zomrelého 26. VIII. 1958. — O. E. Deutsch píše o niektorých skladbách, mylne pripisovaných slávnym majstrom a H. C. Robbins Landon odtláča dodatky a opravy k svojmu obšírnemu dielu o Haydnových symfóniách, ktoré vyšlo roku 1955 (medzi iným píše: Pressburger Zeitung je zlatou baňou údajov a jej význam si iba teraz začíname uvedomovať . . .).

*

Musikerziehung 1958/2. — G. Hausswald načrtá výchovné hodnoty barokovej hudby a možnosti ich využitia v hudobnej výchove. — R. Stockhammer v druhom príspevku o známych „súbojoch" významných klaviristov minulosti píše o Beethovenovi a jeho pianistických „súbojoch" so slávnymi virtuózmi jeho čias. — H. Federhofer sa zaoberá retrospektívnymi elementami v librete a hudbe Hofmannsthalovej-Straussovej opery „Ariadna na Naxe". Uzatvára, že u Straussa sa hudobná logika podriaďovala básnickej (ako písomný doklad samého skladateľa cituje Straussov list Jánovi Levoslavovi Bellovi) a preto u neho nieto autochtonnej hudobnej formy. — C. Nemeth, autor v roku 1957 vydanej monografie o rakúskom skladateľovi Franzovi Schmidtovi, bratislavskom rodákovi, rozoberá Schmidtovu organovú toccatu a fugu As-dur. — Z príležitosti otvorenia osobitnej triedy pre klaviristov-korepetítorov na viedenskej Akadémii pre hudbu a výtvarné umenie sú odtlačené stručné príspevky H. Langerovej-Rühlovej a R. Hartmanna, zaoberajúce sa otázkami korepetovania.

Hold Piešťanskej hudobnej školy Eugenovi Suchoňovi

Hudobná škola v Piešťanoch patrí dnes medzi najlepšie hudobné učilištia na Slovensku. Vedenie školy sa stará o to, aby žiaci popri cudzích skladateľoch poznávali a milovali i skladby domácich umelcov. Využíva najmä jednotlivé výročia k tomu, aby poukázalo na význam a tvorbu našich národných umelcov. Ak predvlani sa sústredila pozornosť k osobe Mikuláša Schneidra-Trnavského, vlani to bol skladateľ Eugen Suchoň, ktorého päťdesiatiny oslávila Hudobná škola v Piešťanoch vskutku dôstojne.

Za spolupráce so ZRPS a Kultúrneho oddelenia Čs. štátnych kúpeľov usporiadala dňa 1. XII. 1958 v koncertnej sále hotelu Slovan, Večer národného umelca Eugena Suchoňa, na ktorom odzneli skladby jubilanta. Prvá polovica programu bola vyplnená skladbami, ktoré autor napísal pre mládež. V podaní sboru a husľového súboru školy zaznela pod vedením učiteľa Vojtecha Fajtu malá ľudová suita pre deti „Maličká som" a nasledovali ďalšie skladby z cyklu Obrázky zo Slovenska, ktoré taktiež predniesli žiaci piešťanskej hudobnej školy.

V druhej časti programu zaspieval Pavel Gežo a Mária Mašíková Piesne z hôr za klavírneho sprievodu prof. Zity Parákovej, ktorá na záver koncertu brilantne zahrala Suchoňovu Baladickú suitu.

J. M. M.

*

V Brne 10. decembra 1958 sa konal koncert slovenskej hudby, v ktorom vystúpili poprední slovenskí sólisti dr. Ján Blaho, E. Fischerová-Martoňová, J. Hodžová a R. Macudziński. Na programe boli Očenášova Nová jar, Bellove Tri piesne, Potok a vánok z Tatranských potokov Jána Cikkera, Moyzesova Poetická suita, Kafendova Variácia a fúga na vlastnú tému a Macudzińského Slovenská sonatína.

*

7. decembra 1958 vystúpil vo Vysokém Mýte na samostatnom celovečernom koncerte známy slovenský organista Ján Valach. Na programe boli diela J. S. Bacha. Tento koncert nebol jediným, ktorý J. Valach vo Vysokom Mýte uskutočnil. Už na jar predviedol program z diel slovenských autorov.

Jednodejstvová televízna opera Bohuslava Martinů „Ženba" (podľa Gogoľa), napísaná pre Severonemecký rozhlas v Hamburgu, sa stretla s veľmi srdečným prijatím u divákov i kritiky. Dúfajme, že nás s ňou čoskoro oboznámi i naša televízia.

* * *

Vo Viedni zomrel vo veku 85. rokov univ. prof. dr. Robert Lach, od roku 1927 profesor hudobnej vedy na viedenskej univerzite. Lach bol jedným zo zakladateľov porovnávacej hudobnej vedy (etnomuzikológie). Bol tiež veľmi plodným skladateľom.

* * *

Známy anglický tenorista Peter Pears predviedol v Londýne po prvý raz verejne nový cyklus piesní Benjamina Brittena, zhudobňujúci šesť Hölderlinových básní.

*

Londýnska opera Covent Garden zahájila tohoročnú sezónu naštudovaním Musorgského Borisa Godunova, spievaného v ruštine. Okrem Händlovho Samsona sa počíta ešte s uvedením Smetanovej Predanej nevesty a Dalibora, ako aj Šostakovičovej Kataríny Izmailovej (Lady Macbeth Mcenského okresu). V prípade Šostakovičovej opery sa žiaľ neuvádza, či ide o prvé znenie, alebo či Covent Garden pripravuje prepracovanú verziu.

* * *

14. ročníka súťaže mladých interpretov v Ženeve sa roku 1958 zúčastnil rekordný počet súťažiacich — 324 hudobníkov takrečeno z celého sveta. Napriek tomu neboli výsledky zvlášť imponujúce. Iba v dvoch zo šiestich súťažných kategórií udelila medzinárodná porota 1. cenu. V hre na trombón ju získal V. Batašev (SSSR) a v speve Holanďanka Elly Ameling. V ostatných nástrojoch boli udelené iba druhé ceny: v hre na flautu L. Hébralovi (Francúzsko), W. Bennettovi (Anglicko) a A. Andersenovi (Nórsko), v hre na husle Japoncovi K. Toyodovi a ďalej klaviristke Sun-Ying Kou (ČLR). V hre na clavecin nebola udelená žiadna cena.

* * *

V hlavnom meste brazílskeho štátu Bahia, Salvadore, bude v budúcom roku I. svetový etnomuzikologický kongres.

* * *

V Parme sa konali hudobné slávnosti venované pamiatke Artura Toscaniniho. Vystúpili tu anglické, francúzske a talianske orchestre.

*

Tohoročné Slávnostné hry v Salzburgu sa uskutočnia v dňoch 26. júla až 31. augusta. Na programe je šesť opier (Gluckov „Orfeus a Eurydika" pod Karajanom, Mozartova „Čarovná flauta" so Szellom, Straussova „Mlčanlivá žena" s Böhmom, Mozartova „Cosi fan tutte" s tým istým dirigentom, Haydnov „Svet na mesiaci" s Conzom ako i premiéra opery „Julietta" od mladého nemeckého skladateľa Heima Erbseho, žijúceho v Salzburgu a deväť orchestrálnych koncertov, ako aj činohry a balety. Je otázne, či sa toho roku podarí Salzburgu opraviť reputáciu, naštrbenú komerčným zameraním, ktoré v posledných rokoch vystupovalo stále viac do popredia.

*

18. januára 1959 mala Cikkerova opera Beg Bajazid premiéru na scéne Štátnej opery v Drážďanoch. Operu naštudoval a dirigoval Rudolf Neuhaus, réžiu mal E. Fischer. Dielo pod názvom Fürst Bajazid za prítomnosti autora malo veľký úspech. Prichodí nám s radosťou zaznamenať mimoriadny úspech tejto Cikkerovej opery, ktorá za necelé dva roky mala už 5 premiér, z toho 3 domáce (16. februára 1957 v Bratislave, 17. marca 1957 v Košiciach, 13. decembra 1957 v Prahe) a 2 zahraničné (19. marca 1958 vo Wiesbadene a 18. januára 1959 v Drážďanoch). S najbližšou premiérou počíta sa v Altenburgu.

*

Známy francúzsky kritik Antoine Goléa vydal v Paríži knihu „Rencontres avec Pierre Boulez" (Stretnutia s P. B.), v ktorej sa snaží dokázať súvislosť veľmi protirečivého vývoja tohoto vodcu západných modernistov s Debussym a Webernom. Goléa, ktorý okrem svojich dojmov z Boulezovej tvorby cituje aj výroky skladateľa samého, zdôrazňuje, že napriek najväčším rozporom je Boulezova tvorba prejavom úprimnej snahy o výraz. Že by to stačilo?

* * *

Moskovské filmové štúdio Mosfilm pripravuje filmovú adaptáciu Čajkovského opery „Eugen Onegin". V hlavných postavách budú účinkovať herci V. Medvedejev a A. Sprinkova a speváci I. Kubalk a G. Višnevskaja.

*

Vo Viedni zomrel známy dirigent Štátnej opery, prof. Rudolf Moralt, ktorý viackrát dirigoval i v Bratislave.

OBSAH

Antonín Hořejš: K moskovskému stretnutiu 49
Antonín Sychra: Vzťah estetiky a hudobnej vedy k príbuzným odborom 52
Ladislav Mokrý: Otázky renesančnej hudby a súčasná hudobná historiografia 55
Ivan Hrušovský: Capriccio pre klavír a orchester Ota Ferenczyho . . . 60
Ján Siváček: K základným otázkam džezu 66
Stefan Jarociński: Benjamin Britten 71
Moskovská premiéra Jej pastorkyne (B. Štědroň) 74
Puccini opäť v SND (Z. Marczellová) 76
Janáčkova Jej pastorkyňa v Košiciach (I. Vajda) 78
K premiére Symfonického triptychu L. Burlasa (I. Zeljenka) 79
Koncerty Slovenskej filharmónie v decembri (A. Aichová) 80
Koncert košického Komorného orchestra (-majo-) 81
Koncert posluchačov VŠMU (A. Aichová) 81
Prehliadka mladých talentov (-žik) . 82
Gustáv Papp hosťoval v SSSR (J. Valach) 82
Hostia na slovenských operných scénach 83
Janáčkova súťaž v Brne (R. Macudziński) 84
Nový poľský balet (J. Tvrdoň) . . 85
Rozhovor s novým šéfom košickej opery J. Vincourkom (Š. Hoza) . . 86
Niekoľko poznámok k našej piesňovej tvorbe (Z. Cón) 87
Zo života Sväzu 88
Recenzie 89
Prehľad zahraničných časopisov . 92
Z našich krajov 95
Drobné zprávy 95

Slovenská hudba — Vydáva Sväz slovenských skladateľov v Bratislave. Šéfredaktor dr. Eugen Šimúnek, redaktor dr. Jozef Šamko. Redakčná rada: dr. L. Burlas, dr. Teodor Hirner, dr. I. Hrušovský, Šimon Jurovský, docent dr. Jozef Kresánek, prom. hist. Ladislav Mokrý, dr. Z. Nováček, Andrej Očenáš, dr. Roman Rychlo. — Redakcia a administrácia Bratislava, Gorkého ul. 19, telefón 353-31. — Tlačia Polygrafické závody, z. 2, Bratislava, ul. Februárového víťazstva 6b. — Vychádza mesačne. — Predplatné na rok 1959 Kčs 36,—. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19512 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky predplatiteľov prijíma a vybavuje kazdy doručovateľ a poštový úrad.
A-590799

SLOVENSKÁ HUDBA

ROČNÍK III. MAREC 1959 ČÍSLO 3

DEZIDER KARDOŠ

Rozvoj Slovenskej hudobnej tvorby za posledných 10 rokov

(Prednesené na II. sjazde Sväzu čs. skladateľov, ktorý sa konal v dňoch 25.—28. februára 1959 v Prahe)

Vážené súdružky, súdruhovia, milí priatelia!

Zišli sme sa na II. sjazd Sväzu československých skladateľov, aby sme si zvážili svoju prácu za uplynulé desaťročie, aby sme zhodnotili všetko, čo v našom tvorivom snažení prispelo k budovaniu šťastného života pracujúcich v našej vlasti, aby sme si znova uvedomili a docenili všetky výdobytky a podmienky, ktoré nám dáva robotnícka trieda a strana pre plnenie rozvoja našej práce. Zišli sme sa, aby sme sa v tejto významnej chvíli ešte lepšie ideove vyzbrojili a sformovali v pevnejší front, aby sme v ďalšej etape nášho vývoja zrelými umeleckými dielami splnili všetko, čo od nás očakáva socialistická prítomnosť. Desať uplynulých rokov nás všetkých presvedčilo o tom, akú prevratnú silu v našej spoločnosti majú komunistické idey. Slovensko v bratskej jednote a vzájomnej spolupráci s českými súdruhmi po prebratí moci robotníckou triedou zmenilo od základov svoju hospodársku a kultúrnu podobu. Radostný je pohľad na krajinu, ktorá kedysi rodila synov nezamestnanosti, hladu a vysťahovalectva a dnes, po desiatich rokoch vidieť ju obohacovať sa a prekvitať do nebývalej krásy. V týchto podmienkach rastie a pretvára sa nový človek s novým vlasteneckým pomerom a socialistickým vzťahom ku všetkému, čo sa tu ušľachtilého rodí. Pravda, tento prevratný proces neprebehol a neprebieha sám od seba, ale uskutočňujú ho všetky tvorivé sily nášho ľudu živené a riadené marx-leninskými ideami.

To všetko sa prejavilo aj v oblasti našej hudobnej kultúry a hudobnej tvorby. Uvedomujeme si, ako sa zvýšil význam hudby vo všetkých oblastiach spoločenského života, akú novú silu dostala hudba, keď sa spojila s masami a ako aktívne spolupôsobí na pretváraní človeka. Potvrdila sa pravda, že v spojení s ľudom a jeho životom je záruka správneho rozvoja umeleckej tvorby. Ono spojenie podmieňuje aj odolnosť proti škodlivým vplyvom a ideologickému kolísaniu. Politika našej Komunistickej strany, stelesnená v mnohých dokumentoch, dopomohla hudobným skladateľom a teoretikom prekonať myšlienkový a umelecký chaos, ktorý si priniesli z čias buržoáznej minulosti, po-

zdvihla v nich predtým často utajené zdravé umelecké cítenie, zainteresovala ich činnosť v prospech socialistického snaženia a vytvorila podmienky, aby umelci spojili svoj talent so správnym politickým uvedomením a takto sa najvýdatnejšie uplatnili v našej spoločnosti.

Ak uplynulých 10 rokov našej hudobnej tvorby v zásade uvedomele prispievalo ku kultúrnemu prerodu našej spoločnosti, ak Sväz československých skladateľov v množstve akcií napomohol rozvoju takejto tvorby, tak úloha našej tvorby a samotného Sväzu sa teraz ešte zmnohonásobuje. Výstavba socializmu v našej vlasti pokročila už tak ďaleko, že sa vytvorili podmienky pre dovŕšenie kultúrnej revolúcie. V tejto etape strana XI. sjazdom vytyčuje zásady dovŕšenia kultúrnej revolúcie. Tu teraz nik nemôže zostať ľahostajným. Počítame s tým, že si všetci zrovnáme krok so súčasnosťou, s neohrozenými bojovníkmi za socializmus a komunizmus, že zavrhneme akúkoľvek pohodlnosť, ktorá nám často bránila plniť významné dobové úlohy. Naša zodpovednosť v tomto čase je veľká. No veľkosť doby, veľkoleposť ideí a cieľavedomosť plánov socialistického sveta na čele so Sovietskym sväzom zachvátia iste naše členstvo natoľko, že svoje úlohy splní čestne a presvedčivo.

II

V uplynulom desaťročí viedli sme boj o správnu aplikáciu metódy socialistického realizmu v našej tvorbe. Tento nový pojem sa objavuje v našej tvorbe zreteľnejšie skoro po februárovom víťazstve pracujúceho ľudu v roku 1948 a ako každá nová vec, nebol hneď jasný. Metóda socialistického realizmu, odvodená pre nás zo skúseností sovietskych umelcov, z krajiny, ktorá prvá na svete vybudovala socializmus, sa ukázala ako najvýhodnejšia a najschopnejšia v umeleckej tvorbe pre nás, ktorí sme vtedy nastupovali na novú cestu. Metóda socialistického realizmu nebola náhodne vneseným elementom do nášho tvorivého života, nebola výmyslom, ktorý by azda mohol zaujímať len niekoľko tvorcov, ale zodpovedala zákonitému politickému vývoju našej krajiny a bola plne teoreticky zdôvodňovaná a praxou postupne overovaná. Táto metóda je v najhlbšom súlade so záujmami robotníckej triedy. Rovnako ako sa v spoločnosti presadzovala filozofia marx-leninizmu, tak sa postupne v našom umeleckom živote ujímala v boji s prežitými idealistickými estetickými názormi nová tvorivá metóda. Nástupu tejto metódy silne pomáhala — a prechod bol plynulejší, i tá okolnosť, že naša hudba nestratila nikdy v historickom vývoji to najdôležitejšie, z čoho sa hudba napája, najužšiu spojitosť so záujmami ľudu, ľudovou spevavosťou a kladnými domácimi umeleckými tradíciami.

V tejto dobe sa ukázala nutnosť neustáleho tvorivého rozvíjania základných otázok marxisticko-leninskej estetiky. Hoci sa vyskytli prejavy nedôvery v túto metódu a na druhej strane sploštovanie na nebezpečné zjednodušovanie nových estetických názorov v tvorbe, neupadli najuvedomelejší tvorcovia do chýb, ale naša hudba sa bezpečne rozvíjala v ich dielach dopredu. Najvýznamnejšie diela z rokov 1949—1953 či už symfonické, kantátové alebo piesňové odrazili, čo i len náznaky pokusov o podceňovanie novej tvorivej metódy a marxisticko-leninských estetických názorov. Neskoršie vyskytli sa

Minister akademik Zdeněk Nejedlý, nový predseda SČS Václav Dobiáš a podpredseda vlády Václav Kopecký pozdravujú II. sjazd SČS

Foto: A. Bláha

také hlasy, že sme sa v týchto rokoch príliš „ukantátovali", že v oblasti tvorby riešime potreby dňa, dokonca že naše úsilie o ďalšie rozvíjanie tvorivosti nášho ľudu znižuje význam umenia, že táto tvorba neprináša výrazné pozitívne a trvalé hodnoty atď. Tieto názory, ako sa i dnes jasne ukazuje, boli mýlne, lebo sa vyslovovali bez ohľadu na nový spoločenský poriadok a bez ohľadu na zvláštnu potrebu a spoločenskú funkčnosť týchto žánrov v danej situácii. Do procesu vyjasňovania metódy súčasného realizmu a preverovania základných princípov novej estetiky prenikli v posledných rokoch aj pokusy zľahčovať našu tvorbu, ba jednotlivci tvrdili, že „naša hudba v posledných rokoch stagnuje, že nemožno našu tvorbu merať kritériami súčasného vývoja svetovej hudby, že jej ideovosť brzdí ďalšie napredovanie, že len orientácia na tzv. čisté umenie zabezpečí ďalší rozvoj našej hudby".

Volalo sa a ešte i dnes počuť hlasy po „slobode" tvorenia. Zdôrazňujeme, že niet hraníc pre tvorivé cítenie a presvedčenie, pokiaľ sú v službách našich snažení a pokiaľ umožňujú vyjadriť city a túžby nášho ľudu.

Predstavy o realistickom hudobnom zobrazovaní sú teraz už jasnejšie. Tvorivá metóda socialisticko-realistická umožňuje využiť celú bohatosť výrazových možností, tvorivých individuálností, osobných cítení, širokej škály žánrovitosti, národnej špecifičnosti pri neustálom zdôrazňovaní osvojenia si najvyššieho umeleckého majstrovstva.

Z hľadiska týchto kritérií nemôžeme prijať modernistické výstrelky, falošnú pokrokovosť a hľadanie dosiaľ nebývalého „za každú cenu". Diela takto vytvárané nemôžu plniť spoločenskú funkciu v našich podmienkach, nemôžu byť ani oceňované, ani prijaté našou spoločnosťou. Takáto tvorba privádza autora nutne do izolovanosti a bezvýchodnosti. Tieto známe zásady znova opakujeme a zdôrazňujeme najmä preto, že badať u niekoľkých mladých skladateľov u nás príklon a sympatie k takémuto druhu tvorby. Domnievame sa, že k tomu dochádza aj preto, že najmä podaktorým mladým chýba úzky kontakt s našimi továrňami, závodmi, družstvami, že ešte nechápu správne princípy našej kultúrnej politiky atď. Rovnako nie sme presvedčení o správnosti a životnosti osnov odbornej školskej výchvoy našich budúcich skladateľov. Nazdávame sa, že po príklade našich mladých spisovateľov bude prospešné, aby i mladí skladatelia poznali omnoho viac život nášho vidieka v celej jeho bohatosti a šírke, čím by sa umožnilo rozvinúť ich talent želateľným smerom.

Vyplýva azda z povedaného, že nie sme za zdravý experiment, novátorské činy, mladistvú odvahu, vynaliezavosť, hľadanie nových ciest v rozvíjaní tvorivej metódy socialistického realizmu? To rozhodne nie!

Stále sa obohacujúci náš život, veľké premeny v našom živote, mierové súťaženie našej a kapitalistickej kultúry si priam vyžadujú čo najväčšiu rozmanitosť hudobného výrazu, čo najpestrejšie hudobné obrazy a čo najpravdivejšie odrazy nových citov a nálad, ktoré sa v procese výstavby socializmu rodia. Hlboké ideové videnie súčasnej skutočnosti podmieňuje aj priamo novú obsahovosť našej hudby a jej strhujúcu pôsobivosť. Takto vytvárame moderné umenie, ktoré pomáha socializmu a vyhovuje všetkým estetickým kritériám; to znamená, že je stranícke, demokratické, moderné, súčasné a svojím účinkom pôsobivé.

Pre vytváranie takýchto diel máme teraz všetky základné podmienky. Mocné inšpirácie nadchýňajú nás zo všetkých strán nášho života. Máme rad dobre pripravených skladateľov, ktorých uvedomelosť a vzťah k dnešku je nepochybný a stále sa prehlbuje. Okrem toho máme možnosť prediskutovať si novovznikajúce a vývojom nastoľované umelecké problémy v bratskej spolupráci s našimi českými a sovietskymi súdruhmi, ktorých nezištná a bratská pomoc je nám vždy k dispozícii.

III

Súdruhovia, teraz je potrebné, aby sme si na konkrétnej tvorbe z posledného desaťročia konfrontovali to, o čom sme dosiaľ hovorili, a to najmä na dielach, ktorých umelecké kvality si uplynulé desaťročie overilo a ktoré náš ľud prijal s nadšením a láskou. No pohovorme si aj o nedostatkoch, ktoré sme v tomto časovom úseku nevedeli vyriešiť, kde naša tvorba nepulzovala s tepom súčasného života, zostala teda pozadu a nezúčastnila sa na formovaní nášho

človeka, čiže neplnila nami vytyčované úlohy a bežala mimo zápasov o rozvoj nášho socialistického umenia.

Vždy sme tvrdili a dnes to opätovne podčiarkujeme, že najvýhodnejšou formou umeleckého a ideového vplyvu na masy sú hudobnodramatické žánre. Za mimoriadny kultúrny čin sme považovali vznik prvej slovenskej národnej opery — Suchoňovej Krútňavy, i Cikkerových opier Juro Jánošík a Beg Bajazid, ktoré popravde obohatili našu národnú kultúru. S napätím očakávame uvedenie ďalších našich opier, Suchoňovho „Svätopluka" a Cikkerových „Tieňov". Škoda, že sa nepodarilo aj Andrašovanovi rovnakým umeleckým majstrovstvom zvládnuť formu komickej opery pre nevyjasnený prístup k spracovaniu komičnosti operného námetu, nevýraznú charakteristiku postáv i patričné zvládnutie technických prostriedkov.

Napriek týmto niekoľkým významným úspechom badáme, že trvá vo vedomí našich skladateľov bojazlivosť pred hudobnodramatickým stvárnením súčasných námetov, v ktorých by sa verne odrážala naša epocha, nabitá búrlivými udalosťami, heroizmom pracujúceho ľudu, jeho myšlienky, city a ideály.

I naša teória zostala veľa dlžná pri vyjasňovaní problematiky nových osobitných čŕt súčasného hudobno-dramatického diela. Nerozhodnosť a nedostatok tvorivej odvahy sú príčinou, že sa doteraz nerozšíril počet skladateľov opernej tvorby. Život okolo nás beží míľovými krokmi. Vhodné, dramatickými konfliktami nabité námety prináša každý náš nový deň. Preto si právom kladieme otázku, kedy už zaznie na javisku hudobnodramatický monument dneška. Neobstojí výhovorka na nedostatok libriet, na nedostatok ochoty spisovateľov spolupracovať. Čaká sa tu iniciatíva zo strany skladateľov.

Aká je situácia na poli operetnej tvorby a hudobnej komédie? Po dlhom váhaní skladatelia Gejza Dusík, Milan Novák, Karol Elbert, sa pokúsili o riešenie problémov súčasnej operety, pravda, ešte nie vždy s patričným úspechom a presvedčivým zvládnutím tohto žánru. V tejto oblasti ostáva problém len načatý.

Predpokladáme, že menovaní skladatelia budú pokračovať, pravda, so sústredeným záujmom, kladne doriešovať problémy našej operety a že pozostatky starej šablóny a retardačných manier odstránia neustálym zvyšovaním svojho ideového rastu a profesionálneho majstrovstva. Očakávame ďalšie nové operety i od skladateľov Andrašovana, Hirnera, Matušíka, Mikulu, Prášila, Šebu-Martinského, B. Urbanca a iných. Je potrebné, aby aj naši mladí skladatelia prispeli svojimi dielami do vyriešenia problémov súčasnej operety.

Považujeme za správne zmieniť sa i o filmovej hudbe a obzvlášť o hudbe k umeleckým hraným filmom. Niet pochybnosti o tom, že na tomto poli sme dosiahli pozoruhodné úspechy. Sú to najmä práce Šimona Jurovského (Pole neorané, Previerka lásky), Milana Nováka (Čert nespí, Štyridsaťštyri) a iné. I tu sa jasne ukazuje, že seriózny prístup k látke, špecializácia a dobrá zvuková predstavivosť prinesú vždy kladné výsledky. Za pozoruhodné považujeme aj niektoré práce Jána Zimmera, komponované ku krátkym alebo dokumentárnym filmom. Pre budúcnosť sa žiada, aby naši skladatelia filmovej hudby prenikli ešte hlbšie k podstate dramatických konfliktov scenára, aby zvolené výrazové prvky stali sa presvedčivejšími a aby náležite umocňovali filmový

obraz. Akékoľvek zľahčovanie hudobnej tvorby k filmom by bolo nesprávne a škodlivé.

Nesporne veľmi radostné úspechy dosiahla naša symfonická tvorba. V priebehu posledných 10 rokov vznikli také závažné diela ako: Babuškov Klavírny koncert, Burlasov Triptych, Ferenczyho Serenáda, Frešovo Nové ráno, Holoubkove Variácie pre orchester, Čelové koncerty Jurovského a Očenáša, Kresánkova II. orchestrálna suita, Moyzesova Februárová predohra, VII. symfónia, Koncert pre husle a orchester, Šamorínskeho Klavírny koncert, Očenášova Ruralia Slovacca, Suchoňove Metamorfózy a Symfonietta rustica, Zimmerov II. klavírny koncert, I. symfónia a iné.

Keď defilujú tieto úspešné diela pred nami, máme dostatočný obraz, ako celý rad našich skladateľov správne nadviazal v symfonickej oblasti na domáce tradície, vniesol do súčasnej symfonickej tvorby nové idey a obsahy a každý z nich vlastnou osobitnou cestou si riešil otázky umeleckej pôsobivosti a spoločenskej účinnosti svojho diela. Žánrovitosť tejto oblasti je veľmi pestrá, no napriek tomu niektoré hudobné formy, ako symfonické básne, kantáty a vôbec formy, v ktorých býva primárna programovosť, ustúpili akosi z ústredného záujmu našich skladateľov, čo považujeme rozhodne za nedostatok. Tento nedostatok je obzvlášť citeľný v oblasti kantátovej tvorby, kde sme neudržali prvé úspešné nástupové tempo a nik nepovažoval za vhodné v týchto úspechoch pokračovať a túto obzvlášť demokratickú a účinnú formu zveľaďovať a ďalej rozvíjať.

Ak máme v našej bilancii pokračovať a hovoriť o situácii v komornej tvorbe a jej výsledkoch, musíme opätovne opakovať to, čo sme už niekoľkokrát hovorili, že tvorba v tejto oblasti zaostáva. Nepodarilo sa nám zainteresovať skladateľov k frontálnejšiemu nástupu na tomto poli a ojedinele sporadické úspechy napr. Štefana Németha-Šamorínskeho, Teodora Hirnera, Andreja Očenáša, Frica Kafendu a Júliusa Kowalského nemôžu saturovať potrebu, ktorá sa tu javí. Treba s potešením konštatovať, že naši skladatelia upreli svoju pozornosť na našich najmenších i na našu hudbumilujúcu mládež viac než hocikedy v minulosti a obdarili ju viacerými naozaj hodnotnými dielami. Toto priblíženie k našim najmladším a najoddanejším konzumentom hudby vyvolalo diela, ktoré výrazne zasahujú do výchovy vkusu a hudobnosti mládeže a tak aspoň čiastočne odstraňujú veľké nedostatky v systéme našej školskej hudobnej výchovy. Spomeňme len tie najúspešnejšie: 11 klavírnych skladieb Alexandra Albrechta, Akvarely pre klavír Jána Cikkera, Hirnerove piesne Hore grúňom, Kowalského Zverinček, Holoubkove Skladbičky pre deti, Očenášove Obrázky z bájí, Vilecove Letné dojmy pre dychy a klavír, ale najmä vysoko treba vyzdvihnúť cyklus národného umelca Eugena Suchoňa „Obrázky zo Slovenska", ktorý zaujme našu mládež a presvedčí pedagógov svojou invenčnosťou a správnym metodickým prístupom k látke. No naši pedagógovia dosť nerozhodne a azda i z prílišného zaťaženia starými návykmi siahajú po týchto vydarených dielkach.

Nový spev zaznieva v našom spoločenskom živote len skromne. Prvé úspešné piesne a sbory našich popredných skladateľov nenašli svojich pokračovateľov. Tvorba masovej piesne na Slovensku takmer onemela, za čo nesie zodpovednosť celý náš skladateľský front. Príčiny sú viaceré. Zdá sa, že práve

v tomto úseku prejavili sa najvypuklejšie stopy našej izolovanosti a nedostatočnej citlivosti k potrebám denného života. Spoločenský význam masovej piesne sa podceňoval a tejto nákaze nečelili ani najuvedomelejší skladatelia. Je nesporným faktom, že dnes nemáme takú pieseň, ktorú by národ trvale spieval, čím sa stáva, že otvárame dvere záplave lacných gýčov, ktoré prenikajú najmä zo Západu. Situácia je naozaj povážlivá a ak máme úspešne splniť úlohy, pred ktoré nás postavil XI. sjazd Komunistickej strany Československa, musíme sa podieľať na vyriešení tohto nedostatku bezodkladne všetci do jedného s najvyššou zodpovednosťou. Chýbajú nám piesne i sbory: hrdinské, lyrické, hymnické, satirické a z tvorivých záujmov skladateľov vymizli veľké koncertné piesňové cykly so súčasnou tematikou. Keď mobilizujeme — takmer v hodine dvanástej — myslíme aj na našich najmladších skladateľov, z ktorých mnohí sa stále rozplývajú vo veľkých často neživotných formách, zatiaľ čo tu by si v prvom rade mali overovať svoju kompozičnú zdatnosť a dokazovať svoju spolupatričnosť k dnešku, ktorý im dáva také tvorivé podnety a pracovné podmienky, o akých sa starším ani nesnívalo. Žiarivý príklad nášho nedávno zosnulého národného umelca Mikuláša Schneidra-Trnavského, spevavosť nášho ľudu nás zaväzuje v pravom slova zmysle rozvíjať ďalej piesňovú tvorbu, aby ona svojím emocionálnym účinom aktívne podnecovala ďalšie tvorivé činy a radosť z nášho nového rozkvitajúceho života.

No naši skladatelia hlboko a kladne začreli do tvorby pre súbory ĽUT. Práce Tibora Andrašovana, Jána Cikkera, Otu Ferenczyho, Šimona Jurovského, Bartolomeja Urbanca, tanečné a piesňové hrdinské i lyrické obrazy Alexandra Moyzesa, plné slovenského koloritu, zostanú navždy vzornými ukážkami tvorby pre súbory ľudovej umeleckej tvorivosti. V poslednom čase vzniká však situácia, že pre tieto súbory už takmer nik nekomponuje. Prichodí nám znova upozorniť všetkých a najmä mladých skladateľov, aby upreli svoju pozornosť na tvorbu pre tieto súbory. Mali by im pomáhať v práci, dochádzať k nim na inštruktáž a najmä písať pre ne. Tvoriť a pomáhať našim súborom ĽUT považujeme za našu vlasteneckú a socialistickú povinnosť.

Nové spoločenské vzťahy v našej vlasti nevyvolali u našich skladateľov adekvátnu odozvu v tvorbe zábavnej a tanečnej hudby, ktorá má najmasovejší dosah a je dennou potrebou. Základná estetická požiadavka v oblasti vkusnej oddychovej a tanečnej hudby súčasnosti, totiž spájať zábavnosť s vkusom a výchovou, sa v uplynulých rokoch len málo vyjasňovala a spĺňala len v ojedinelých prípadoch. Kvantitatívne síce vzniklo veľa skladieb, no hľadisko kvalitatívne sa podarilo uplatniť len máloktorým skladateľom. Šablóna starých, často škodlivých vzorov nenahrádzala sa novou tvorivou vynaliezavosťou v tejto oblasti a tak sa stalo, že brak a gýč prenikal do všetkých inštitúcií, ktoré slúžia distribúcii a propagácii hudby, čím sa náš poslucháč jednostranne presycoval a ovplyvňoval pozostatkami zábavy buržoáznych manier. Skladbám tejto oblasti chýba výrazová pestrosť, melodická invenčnosť a rytmická bohatosť. I skladatelia, ktorí sa dopracovali určitej novej úrovne, prešľapujú akoby na mieste. V nových skladbách sa neraz opakujú, ich výrazový register sa len málo rozširuje, takže nové diela postrádajú vzrušujúcu nápaditosť i žiadúcu príťažlivosť a je len prirodzené, že potom vyznievajú šedivo a málo pôsobivo. Keď k tomu pripočítame rad menej zdatných a talentovaných autorov,

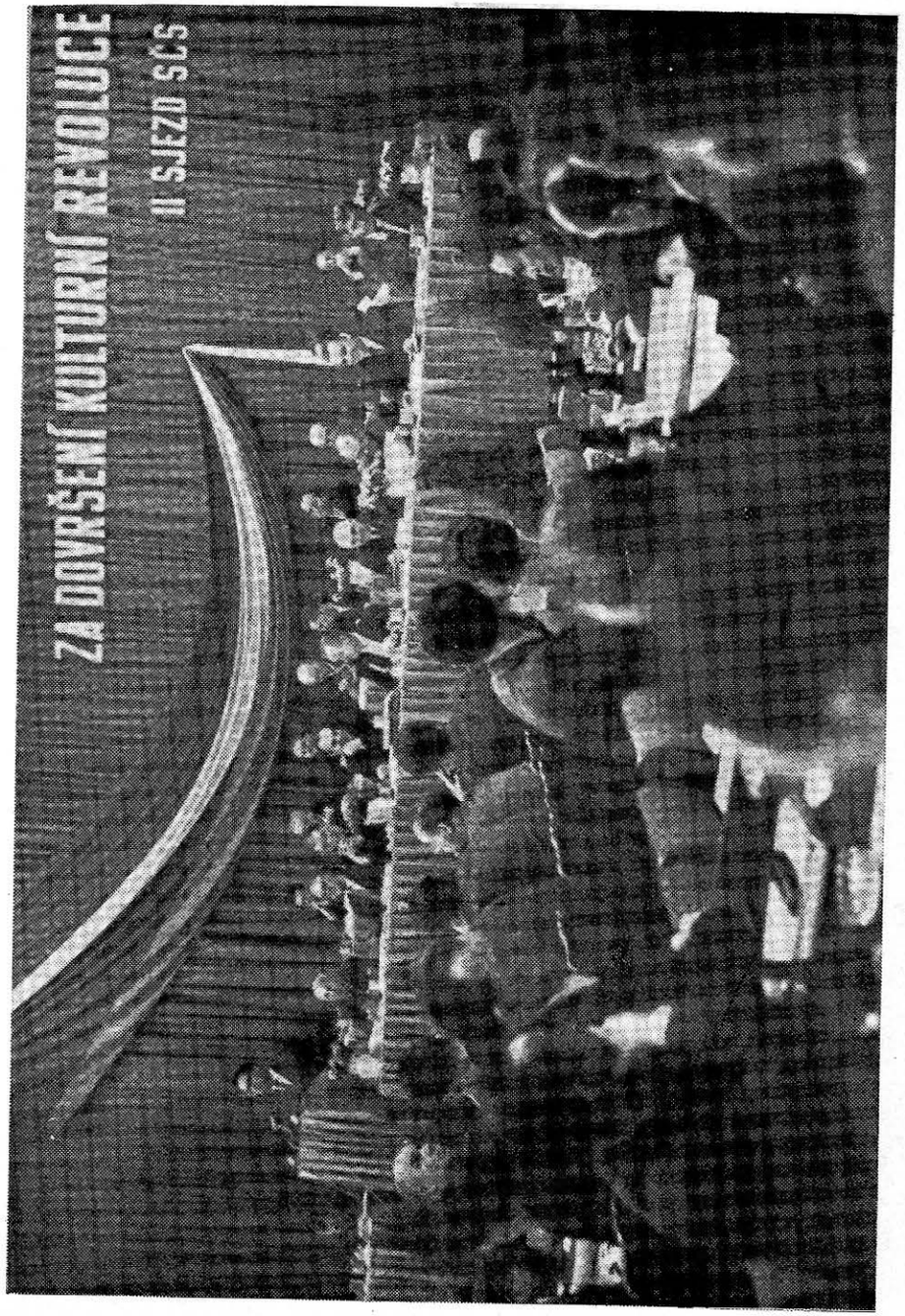
čo napr. už len napodobňujú tieto vzory, máme úplný obraz situácie na tomto poli. Cestu, na ktorú sa vydali skladatelia ako Dusík, Elbert, Lieskovský, Matušík, Milan Novák, B. Urbanec, treba najmä v ich najlepších prácach udržať, ďalej v nej pokračovať, pravda, s dôrazom na kvalitu invenčnosti, jasnej adresnosti diela a jeho spoločenského účinu. Ak máme úspešne čeliť braku, ktorý prichádza k nám zo Západu často vytváraný s náležitou rutinou a vyšperkovaný vysokou technikou, je potrebné, aby naši skladatelia zábavnej a tanečnej hudby prehlbovali svoju ideovú vyspelosť a technickú zdatnosť, aby sa nedostávali do rozporov s myslením a cítením nášho človeka a aby svojou hudbou umocnili radostné tvorivé ovzdušie nášho budovania. Potrebujeme veľa dobrých zábavných skladieb, potrebujeme veľa dobrých valčíkov, intermezzá, charakteristické skladby, drobné vtipné skladby pre estrády, zábavné — a virtuózne vybavené inštrumentálne sóla, krátke predohry, zmesi, suity atď. Je pravda, že naše súbory ĽUT, kaviarenské súbory, estrádne telesá nemajú čo hrať na počúvanie a pre zábavu. Neustále uprednostňovanie tanečnej hudby v tejto oblasti zapríčinilo neželateľný stav disproporcie žánrovej, s ktorým treba skoncovať čo najskôr.

Keď máme uzavrieť kapitolu celkového hodnotenia našej tvorby a potvrdiť skutočnosť, že hlavným článkom správneho proporcionálneho rozloženia našej tvorby je služba ľudu a jeho záujmom v celej šírke, treba nám sebakriticky priznať, že náš Svaz a celé jeho členstvo neprejavilo dostatočnú prezieravosť a často ani patričnú aktivitu v uspokojovaní všestranných záujmov a potrieb našej spoločnosti, v dôsledku čoho nám pre budúcnosť zostávajú mnohé resty, o ktorých sa v tomto referáte hovorilo už v značnej miere.

IV

Prichodí nám teraz zahľadieť sa na ďalší stupeň rozvoja nášho hudobného života a v ňom na tvorivé úlohy, ktoré od nás očakáva nastávajúci život. Vývojom uplynulých 10 rokov sme sa poučili v tom, že len tá hudba plní pravé poslanie, ktorá pramení z nadšeného vedomia a úprimnej oddanosti veci pokroku. Toto základné východisko budeme si v celej ďalšej etape ujasňovať, prehlbovať a ďalej rozvíjať. Budeme ďalej vyzdvihovať pred naším členstvom, že naše politické presvedčenie pomáha každému umelcovi v konkrétnej práci. Správne politické videnie umožňuje umelcovi vedome riešiť veľké úlohy. Ochraňuje ho pred živelnosťou v práci. Pomáha mu rozlišovať veci podstatné od nepodstatných. Zameriava jeho tvorivý záujem v správnom smere a pomáha, aby sa jeho tvorivá aktivita a talent rozvinuli maximálne. Budúce veľké úlohy vyžadujú, aby sme pred celou spoločnosťou viditeľne zvýšili svoju ideovú úroveň a bojové zanietenie v súčasnom spoločenskom zápase. Nuž ale ako naša verejnosť spozná, že porástla ideová sila nášho umenia? Keď budú prenikať do nášho spoločenského života viac a častejšie ako doteraz hudobné diela so súčasnou tematikou, keď účinnejšie a v pravom čase budú pomáhať všetkému novému, oduševňovať našich poslucháčov k hrdinským budovateľským činom a vlievať im do sŕdc veľké city, typické pre dnešnú dobu.

No búrlivý, kvantitatívny rast hudobnej tvorby za posledných 10 rokov nás nemôže sám o sebe uspokojiť. Tak isto nás nemôže uspokojiť pokles ideovosti a pokles programovosti v našej tvorbe, ktorá síce v oblasti symfo-



Pohľad na predsedníctvo tribúnu II. sjazdu Svázu čs. skladateľov, ktorý sa konal v dňoch 25.—28. februára v pražskom hoteli Internacional

Foto: M. Peterka

V drážďanskej inscenácii Cikkerovho Bega Bajazida vytvorili postavy Elisabeth Ebert (Katka), Dora Zschille (Anna) a Helmut Schindler (Bajazid)
Foto: Jutta Landgraf

nickej a opernej dosiahla veľmi pozitívne výsledky, no nepodarilo sa jej zobraziť náš život v celej jeho šírke, príťažlivosti a novosti. Veď koľko novej invencie a tvorivých nápadov by sa mohlo zrodiť pri pohľade na našu zo dňa na deň sa meniacu rodnú zem, na obdivuhodné hrdinstvo práce našich ľudí, na prehlbujúce sa československé bratstvo a socialistickú spolupatričnosť celého tábora mieru! To sú myšlienky, ktoré nás napadajú pri pohľade na našu najbližšiu budúcnosť, pričom, pravda, každá z týchto inšpirácií má množstvo variant a môže sa umelecky stvárniť v najrozmanitejších druhoch a formách. Prirodzene, strhujúce umelecké obrazy a najvýraznejšie myšlienky prijme ľud len vtedy, ak sú podávané najvýš presvedčivo, pravdivo a s najvyšším umeleckým majstrovstvom. Teda nech nastúpi v našich budúcich dielach kvalita pri zachovaní najväčšej rozmanitosti námetov, štýlov a skladateľských individuálností. Je na čase, aby niektorí naši skladatelia — a týka sa to hlavne niektorých najmladších, čo sotva vyšli zo školských lavíc — prestali obdivovať mnohé nezdravé smery a smeríky zo Západu, aby nekomponovali hudobné rébusy a rovnice a pritom ešte požadovali za tvorbu takýchto diel tvorivú podporu Hudobného fondu, ba dokonca aj presadzovanie tejto hudby do verejnosti. Nie je možné súhlasiť s takými skladbami, ako napr. Karikatúry a II. klavírne kvinteto Iľju Zeljenku. Sväz musí nájsť správnu formu pre zabezpečovanie zdravého vývoja tohto a iných talentovaných mladých skladateľov.

Pravda, ešte dobre, že všetky základné brzdy rozvoja našej hudby poznáme a môžeme ich takto paralyzovať a že prevažná väčšina členstva nášho Sväzu s nimi nesúhlasí a má k nim odsudzujúce stanovisko. Práve preto očakávame, že naša kritika nazrie hlbšie do závažných kultúrnych problémov, že včas rozpozná zdravé tendencie našej hudby od škodlivých, že nebude s dvojtvárnosťou výdatne využívať kuloáre pre rozpriadanie svojho neplodného a pre kolektív bezcenného „kritizovania". Bude treba hľadať a nájsť pravé príčiny tohto nežiadúceho stavu. Aktívnu pomoc našej hudobnej tvorbe vidíme v objavovaní a osvetľovaní typických prvkov novej tvorby, v zobecňovaní nových tvorivých skúseností, vo včasnom rozpoznávaní pokrokového, v pravdivom informovaní verejnosti, čo je zdravé a čo našu tvorbu posúva dopredu. Hľadať v našej tvorbe len črty negatívne, ako sa to niekedy stáva a nevidieť dielo v jeho vzájomných vzťahoch obsahu a formy, prípadne z hľadiska dôležitého dielčieho prínosu, z hľadiska celkovej hierarchie hodnôt, znamená vždy skĺznutie na nesprávne a jednostranné stanovisko.

Písať pravdivo, znamená súčasne byť činným v závažnom a zodpovednom procese hudobnej výchovy človeka, na ktorej sa podieľajú nielen naše školy, ústavy, ale aj všetky propagačné a distribučné inštitúcie a organizácie. Súčasný stav v hudobnej výchove u nás je nanajvýš neuspokojivý. Už neraz sme poukazovali na tento zlý stav a dnes opäť alarmujeme s najväčšou vážnosťou, pretože ak to tak potrvá ďalej, budeme svedkami citeľného poklesu hudobnosti nášho národa, toho, že do našich operných divadiel a koncertných siení nepríde nový, dlhšiu dobu očakávaný poslucháč, následkom čoho tento nenadobudne patričný vkus, vlastný novému socialistickému človeku, stratí schopnosť citového vnímania a prežitia veľkých prevratných premien našej epochy. Dúfame, že z tohto nevyhovujúceho stavu urobia pre seba patričné uzávery všetky štátne orgány, od ktorých závisí vyriešenie tejto otázky.

Súdruhovia! V referáte naznačili sme hlavné klady a nedostatky našej tvorby. Poukázali sme na krásne a radostné perspektívy, ktoré očakávajú našu hudbu. Postavme sa preto všetci bez rozdielu jednotne do služieb veľkých ideí a úloh na dovŕšenie kultúrnej revolúcie u nás. Naša hudba nech plní v tejto etape vývoja vysoko kladné poslanie: prežiariť našu dobu krásou, vznešenosťou, radostným a rozjasaným spevom naplniť naše príbytky, pracoviská a celú našu krásnu vlasť. Pestujme súdružskosť medzi sebou. Buďme k sebe priami, otvorení, pravdiví, v sebe skromní, lebo táto vlastnosť krášli socialistického umelca. Neúprosnosť a zásadovitosť v boji proti našim nepriateľom — kdekoľvek sa s nimi stretneme — nech nás spojí v jeden mohutný a nerozborný šík! Náš ľud, čo nám plným priehrštím ponúka námety pre tvorbu, vytvára pre nás nikdy netušené materiálne podmienky, očakáva od nás veľké činy, dôstojné pre túto dobu. Stáť bokom a nepodieľať sa na tejto ušľachtilej povinnosti znamená vylúčiť seba z radov budovateľov, organizátorov a tvorcov nového sveta. Rozvíjajme naďalej družbu a bratstvo so sovietskymi kolegami, poznávajme ich hudbu, lebo len tak budeme môcť správne chápať význam tejto spolupráce a mravnú vážnosť našich spoločných úloh. No najmä medzi sebou vytvárajme radostné pracovné ovzdušie. Hreje nás krásny a uspokojivý pocit, že našu prácu sleduje a neustále napomáha naša rodná strana, ktorá je zárukou ďalšieho napredovania a dosiaľ nepoznaného vzostupu našej hudby a celého umenia a ktorá nám umožňuje aj prostriedkami hudobného umenia zúčastňovať sa na hrdinských zápasoch o krajší zajtrajšok ľudstva. XXI. sjazd KSSS ukázal nedávno celému svetu obzory komunistickej spoločnosti. Zomknime sa preto ešte užšie okolo našej Strany, aby naša tvorivá práca ,naše budúce diela ešte viac sa opierali o vznešené idey nášho dneška a tak aby sme mohli hrdo vyhlásiť, že sme sa stali dejinnými spolutvorcami dobudovania socializmu v našej vlasti.

Rezolúcia

II. sjazd Svázu československých skladateľov, robiac bilanciu práce za posledných 10 rokov od ustanovujúceho I. sjazdu Svázu, mohol konštatovať nemalý pokrok na všetkých úsekoch našej práce, ideologickom, estetickom, tvorivom, kultúrno-politickom i politicko-organizačnom. Prvé obdobie svázovej práce, ktoré sa nieslo v znamení revolučného nástupu skupiny uvedomelých bojovníkov za socialistickú hudbu, vystriedalo sa obdobím prenikavého rozšírenia celkového počtu umelcov, zúčastňujúcich sa na živote Svázu tak, že dnes prakticky niet jediného významného skladateľa, ktorý by stál mimo Svázu. Nemožno však zastierať, že tento, v podstate veľmi zdravý a prospešný, vývoj priniesol so sebou ako sprievodný zjav i určité oslabenie bojovnej ideovosti našej hudobnej tvorby. Teraz pôjde o to, aby pri udržaní čo najširšieho frontu všetkých našich umelcov upevnil Svăz znova svoj krok na ceste nekompromisného, ideového boja o novú hudbu našej socialistickej epochy.

Novú etapu svázovej práce, ktorá je predznamenaná touto úlohou, začíname v dobe, ktorej svieti na cestu maják historického XX. sjazdu KSSS, XI. sjazdu našej rodnej KSČ a najnovšie grandiózne perspektívy XXI. sjazdu KSSS. Základnou úlohou, ktorá tu Svázu pripadá, je tvorivá účasť na procese socialistickej kultúrnej revolúcie, ktorá je nerozlučnou súčasťou úlohy dovŕšenia výstavby socializmu v našej vlasti a postupného prechodu ku komunizmu. V podstate ide o tri základné úlohy:

1. Mobilizovať širokú obec našich tvorivých pracovníkov v oblasti hudobného umenia k vznešenej úlohe socialistickej prevýchovy nášho ľudu a jeho kultúrnemu rozvoju na úroveň ľudí epochy socializmu a komunizmu.

2. Ich mobilizáciou pre plnenie týchto úloh vychovávať neúnavne i našich hudobných umelcov a vedcov v nových ľudí naozaj už socialistických a viesť ich tak neustále k poznaniu, že ani cesta umenia nevedie vpred v buržoázno-estétskej výlučnosti a formalistickom odtrhnutí od života, ale jedine v nerozlučnom spojení so životom a prácou nášho ľudu.

3. Stále rozhodnejšie prehlbovať iniciatívnu kultúrno-politickú starostlivosť o rozvoj aj organizačných foriem nášho hudobného života, aby náš ľud užíval stále viac plodov, ktoré mu patria a aby sa plne využili všetky vymoženosti a prevaha socialistického štátneho zriadenia nad kapitalistickým v prospech konečného víťazstva našej kultúry v mierovej súťaži s kapitalistickým svetom.

Na poli *ideologickom* pôjde teraz o to, odraziť všetky pokusy revizionizmu a prejsť do ofenzívy vo všestrannom rozvíjaní svetového názoru marxizmu-leninizmu. Najnebezpečnejšou formou buržoáznej ideológie je v súčasných podmienkach k nám zo Západu všetkými prostriedkami šírená nákaza intelektuálskeho estétstva, našepkávajúca, že nie je dôstojné umelca stáť uprotred života, t. j .kladúca idealisticky umenie nad život. Proti tomu bude SČS všetkými prostriedkami upevňovať spojenie našich hudobných umelcov a vedcov s ľudom a obnoví a rozšíri všetky osvedčené formy spojenia umelcov s ľudom. Dôležitým aspektom socialistickej výchovy našich umelcov bude i naďalej prehlbovanie nášho priateľstva s hudobnými umelcami ostatných socialistických krajín, predovšetkým s umelcami SSSR, s ktorými nás spájajú už tradičné a nerozborné zväzky, ako i so všetkými pokrokovými umelcami celého sveta. Ďalšou dôležitou úlohu v oblasti ideologickej výchovy zostáva upevňovanie bratského zväzku českých a slovenských umelcov ako najkonkrétnejší výraz proletárskeho internacionalizmu v kultúrno-politickej praxi nášho ľudovodemokratického štátu. Budeme mobilizovať tvorivé sily všetkých našich umelcov, uvedomelých českých a slovenských vlastencov, do boja proti agresívnym chúťkam všetkých novodobých nacistov, ktorí robia dnes v Západnom Nemecku svoju nekalú politiku revanšizmu.

Svoju základnú úlohu bude vidieť Svăz i naďalej predovšetkým v tom, podnietiť čo najväčší *rozmach našej novej tvorby*, aby umenie socialistického realizmu zvíťazilo i v hudbe svojou uchvacujúcou umeleckou krásou, morálne povznášajúcou a spoločensky revolučnou silou svojich ideí, svojím klasické dedičstvo ďalej rozvíjajúcim profesionálnym majstrovstvom. Je potrebné, aby sa skutočnosť, že život našich národov je dnes neskonale bohatší, ako bol v minulosti a že sa postupným prechodom ku komunizmu bude stále viac obohacovať, odrazila i v našej novej tvorbe, v jej i žánrove a štýlove neskonale bohatšej palete. Nie je možné sa preto zmieriť s dočasnou stagnáciou takých žánrov, ktoré — ako napr. masová pieseň — sú práve jedným z najväčších tvorivých prínosov našej novej doby. Svázu pripadá úloha, aby znovu oživil záujem našich skladateľov o širokú oblasť malých foriem, to znamená i krátkych inštrumentálnych skladieb a najmä o masové piesne. Na druhej strane sa nemožno ďalej zmieriť so skutočnosťou, že dosiaľ nemáme žiadnu, vskutku dnešnú operu o našich dňoch. I v tejto oblasti musia naši skladatelia v spolupráci so spisovateľmi a libretistami vyvinúť nové tvorivé úsilie, ktoré by bolo konečne korunované umeleckým činom. Zvýšenú pozornosť musíme znovu venovať tvorbe nových socialistických kantát a novej, socialisticky programovej symfonickej básni. Zvláštnu kapitolu našej tvorivej úlohy predstavuje oblasť ľzv. zábavnej a populárnej hudby. Napriek niektorým sľubným začiatkom ide stále ešte o oblasť najmenej zúrodnenú plodným ideovým vplyvom našej novej skutočnosti. Tu bude musieť tiež odstrániť svoj veľký dlh naša hudobná veda a kritika, ktorá ponecháva takmer úplne mimo sféry svojho badateľského a kritického záujmu tiež oblasť filmovej hudby. Úloha dať nášmu ľudu po práci osvieženie vhodnými žánrami zábavnej a tanečnej hudby, nesmie byť v žiadnom prípade ponechaná ďalej náhode, ovplyvňovanej komerčnými záujmami niektorých „špecialistov" pre tento odbor alebo nesprávne poňatou politikou tzv. „akumulácie" niektorých podnikov a inštitúcií. Naša hudobná veda stojí pred dlhodobou úlohou vypracovať do všetkých metodologických dôsledkov otázku prínosu marxizmu-leninizmu pre celú oblasť muzikológie, t. j. v hudobnej histórii, v hudobnej estetike i v hudobnej teórii. Naše koncertné umenie stojí pred úlohou otvárať brány ku kráse našej súčasnej i klasickej hudobnej tvorby stále šir-

ším masám a zviesť tak rozhodný boj o nového poslucháča z radov nášho pracujúceho ľudu a obhajovať slávu našej hudby za hranicami. Na ceste za novým súčasným štýlovým prejavom a za ideálom osobitej národnej školy našej hudobnej reprodukcie jej musí viac ako doteraz pomáhať naša hudobná veda a kritika.

Veľa úloh nás čaká v oblasti *estetickej*, kde je potrebné upevniť všetky dosiahnuté pozície ideologické a ďalej ich rozvinúť a prehĺbiť v konkrétnej práci estetickej. Nikdy neupustíme a ani nemôžeme upustiť od ideologickej formulácie našich tvorivých úloh, avšak také otázky ako realizmus, ideovosť, národnosť atď. je potrebné esteticky rozpracovávať na jednotlivých konkrétnych skladbách, aby sme sa pre budúcnosť vyhli nebezpečiu schematickej všeobecnosti.

V oblasti *kultúrnopolitickej* bude musieť ÚV ešte intenzívnejšie ako doteraz sa starať o uskutočnenie cieľov a požiadaviek Memoranda, ktoré je potrebné ďalej rozvíjať v súlade s rozvojom celkovej situácie v našom hudobnom živote.

Konečne v oblasti nášho *svázovo-organizačného života* si kladieme za cieľ ďalej prehĺbiť a rozvinúť demokratizáciu našej organizácie a vytvoriť predpoklady pre navodenie vzťahov socialistického spolužitia a priateľskej spolupráce medzi členmi.

Sjazd prijal hlavný referát ako základnú smernicu pre ďalšiu prácu Svázu a pre zabezpečenie hlavných úloh uložil novozvolenému ÚV:

1. obnoviť a rozšíriť osvedčené formy spojenia s pracujúcim ľudom (kultúrne brigády, patronáty a pod.) a stále iniciatívne vyhľadávať metódy a formy nové.

2. Umožniť ďaleko väčšiemu počtu príslušníkov Svázu návštevu SSSR.

3. Účinnejšie využívať hudobných fondov k všestrannému rozvoju novej socialistickej tvorby, najmä formou tvorivých objednávok.

4. V spolupráci so slovesnými umelcami vytvoriť predpoklady pre zrod nových javiskových hier a piesní so súčasnou tematikou.

5. Vybudovať v najkratšej možnej dobe a za pomoci príslušných štátnych orgánov kabinet pre štúdium otázok súčasnej hudobnej tvorby a marxisticko-leninskej estetiky pri hudobnovedeckej sekcii SČS a zasadzovať sa o zriadenie Ústavu pre hudobnú vedu v rámci ČSAV.

6. Sústavne podporovať mladých talentovaných koncertných umelcov, predovšetkým tých, čo na seba upozornili významnými úspechmi.

7. Sledovať a riešiť možnosti uplatnenia našich koncertných umelcov, najmä aj ich dočasným umiestnením a uplatnením v priateľskej cudzine.

8. Pôsobiť na štátne a verejné inštitúcie, aby zodpovedné miesta v našich hudobných podnikoch a inštitúciách boli obsadzované ideovo a odborne vzdelanými pracovníkmi po dohode so Svázom.

9. Domáhať sa urýchleného zriadenia štátneho hudobného nakladateľstva a odovzdania špeciálnych predajní n. p. Kniha tomuto nakladateľstvu pre vlastnú distribúciu.

10. Zabezpečiť výrobnú základňu PANTONu.

11. Pôsobiť na prenikavé zlepšenie činnosti ARTIA v hudobnej oblasti.

12. Pôsobiť na zriadenie ústredného strediska pre koordináciu propagačného úsilia všetkých hudobných inštitúcií.

13. Ďalej pôsobiť na prenikavé zlepšenie hudobnej výchovy na školách a skvalitnenie pedagogických síl ich hudobným vzdelaním. Hudobnú výchovu školskú i mimoškolskú zabezpečiť zriadením Ústavu pre hudobnú výchovu pri SČS.

14. Zabezpečiť vplyv SČS na celú oblasť šírenia a distribúcie hudobných statkov (Gramofónové závody, rozhlas, televízia, film, tlač atď.).

15. Podnietiť hnutie pre organizovanie kruhov priateľov hudby na podporu decentralizovaného koncertného života a boja o nové publikum.

16. Zasadiť sa o vyhlášku o výhradnom oprávnení Ochranného združenia výkonných umelcov, ktorá je vypracovaná MŠK a ktorá kľúčovo upravuje nároky výkonných umelcov podľa autorského zákona.

17. Ukladá sa ÚV, aby uvážil, domyslel a rozpracoval všetky pripomienky, ktoré boli vyslovené v referátoch i diskusii.

II. sjazd SČS sa stal súčasťou príprav na celoštátny sjazd socialistickej kultúry, ktorý sa bude konať v júni toho roku a vytýči hlavnú a perspektívnu líniu vývoja našej socialistickej kultúrnej revolúcie. Uznesenia a závery II. sjazdu SČS tak predstavujú významný článok celkovej kultúrnej politiky nášho ľudovodemokratického štátu v epoche dobudovania socializmu a prípravy prechodu ku komunizmu.

JOZEF KRESÁNEK

Tonalita v primitívnej a ľudovej hudbe

Nemám na mysli hľadať pri riešení základov tonality za každú cenu nové východisko. Podobné mal v základnej koncepcii už Stumpf, dokonca aj v Tonpsychologii (nespomínajúc neskoršie práce z porovnávacej hudobnej vedy). Na pôde hudobnej psychológie možno podobný základ sledovať aj u Révésza, v oblasti harmonického myslenia u Jozefa Huttera, v porovnávacej hudobnej vede u Roberta Lacha a ďalších. V základoch sa teda nejedná o nové východisko, ide viac o spresnenie tohto východiska vo zmysle uplatnenia dialektickej metódy myslenia.

Základnou axiomou, ktorú predpokladám a z ktorej vychádzam, je predpoklad, že sa od pradávna vyvíjala paralelne vokálna hudba s inštrumentálnou. Pod inštrumentálnou hudbou nerozumiem, pravda, inštrumentálnu hudbu dnešného typu, ale vôbec použitie akéhokoľvek zvukového zdroja mimo ľudského hlasu. V primitívnych štádiách teda ani nie artefaktov, ale akýchkoľvek predmetov, ktoré si človek našiel a na ktoré buď začal udierať, začal do nich fúkať alebo ich začal trieť. Predpoklad tohto typu je, myslím, reálny, nakoľko nám ho potvrdzujú početné archeologické nálezy, hudobná ikonografia a napokon aj hudobná etnológia, hlavne u primitívnych kmeňov. Nuž a keď sa oba tieto druhy hudby paralelne vyvíjali, nutne sa museli dialekticky, čiže vzájomne ovplyvňovať.

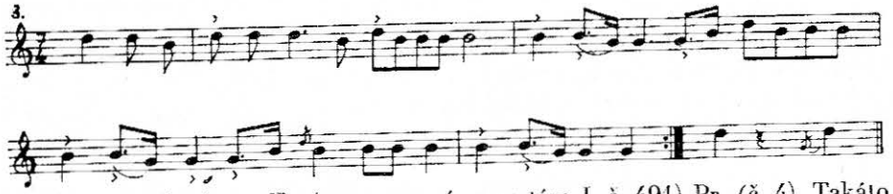
Vo vokálnej melodike sa základné tonálne jadro vyvíjalo, ako sa dá zisťovať na množstve dokladov, tak, že sa k jednému tónu, tzv. centrálnemu, viazali lokálne blízke tóny vo funkcii vedľajších. Psychologicky to odpovedá Stumpfovmu „Verweilen auf einem festen Ton"; psychologicky preto, lebo toto „Verweilen" neznamená skutočné znenie, ale iba predstavu toho tónu, ku ktorému smerujú vedľajšie tóny. Keď totiž znie vedľajší tón, nemôže skutočne znieť aj centrálny, no musí byť v predstave, ak má vzniknúť medzi znejúcim vedľajším a ním najprimárnejší tonálny vzťah. Tonálny vzťah tohto typu predstavuje spojenie aspoň dvoch susedných tónov v bichorde, troch v trichorde atď. Už táto tonálna buňka vie byť nositeľom adekvátnych napätí a uvoľňovaní napätí a tak dokáže pôsobiť aj emocionálne.

Inštrumentálna melodika v primitívnom štádiu, o ktorú nám teraz ide, sa viaže k najprimitívnejším nástrojom, t. j. k nástrojom, na ktorých človek ešte nič neupravoval v snahe ovládať ich zvukové možnosti, alebo ak upravoval, len nepodstatne. Hudobné nástroje, ak ich už vôbec možno nazývať takto, sú schopné vyludzovať buď len jeden tón (povedzme nefritové kamenné dosky ešte v staršej dobe kamennej), alebo vychádzajú pomocou prefukovania do alikvotných tónov dva, tri, štyri, tóny vo vzťahu čistých konsonancií (bambusové tyče, rohy, mamutie alebo slonie kly, duté kosti vtákov a pod.). Hráč na takomto primitívnom nástroji mal zavše radosť zo samotného zvuku a vyludzovania rôznych tónov, a preto sa dá predpokladať, že využíval možnosti skákania z tónu na tón bez toho, že by pokladal za nutné niektorý z tých tónov uprednostňovať. V primitívnych a dokonca ešte aj v ľudových kultúrach sa dodnes vyskytujú podobné prípady melodiky, kde sa len preskakuje po dvoch lebo

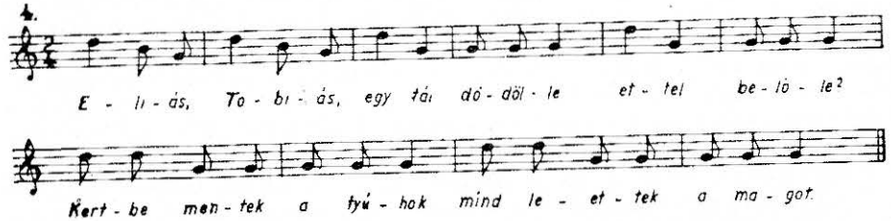
troch čo do významu rovnocenných tónoch. Ako príklad — bitonický útvar kmeňa Moni z Novej Guiney (citované podľa Boseho, Musikalische Völkerkunde, s. 186), (Pr. č. 1), alebo bulharská pieseň „Deverdulka" (cit. podľa

V. Stoina Narodni pesni od Timok do Vita, č. 636), (Pr. č. 2). Veľmi veľa je

piesní tritonických s tónovým materiálom durového, zriedka molového kvintakordu. Táto melodika sa dnes bežne označuje ako „Fanfarenmelodik". Príklady: tanečná pieseň na žatevnú slávnosť Irokézov (Sev. Amerika) (cit. podľa Stumpfa, Die Anfänge der Musik, s. 157) (Pr. č. 3), a maďarská detská hra



„Éliás, Tóbiás" (cit. podľa A magyar népzene tára I. č. 491) Pr. (č. 4). Takáto

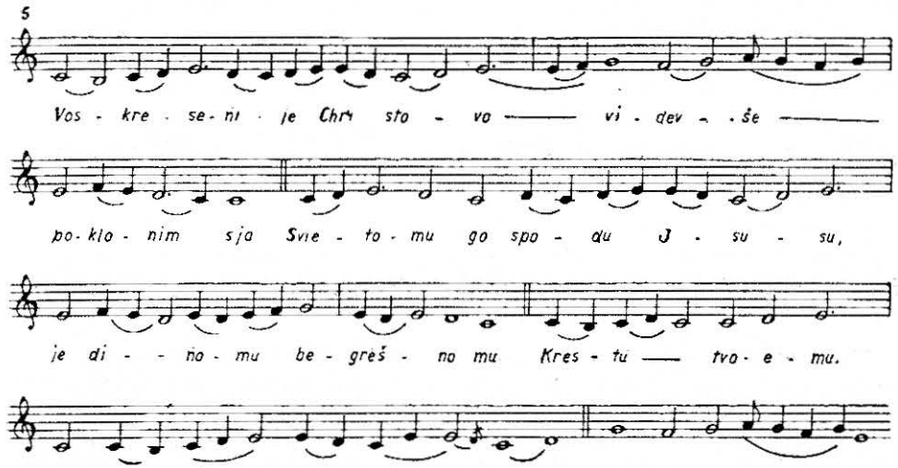


„Fanfarenmelodik", ako udáva Bose, je typická pre Papuánov v centre Novej Guinei a vôbec hudbu negroidných kmeňov v Afrike, pričom sa odvoláva na výskumy Kolinského, Gilberta a iných. O tomto jave píše Bose (str. 109) „Hier gibt es keine zentrale Tonika, das Verhältnis von Spannung und Lösung wechselt sprunghaft von Stufe zu Stufe, es gibt keinen festen Bezugspunkt für die Gesamtmelodie, wie es auch keine feste Strophenform und keine Regelmässigkeit in der Folge und Grösse der Motive gibt." A tak vidíme, že vedľa stumpfovského „Verweilen auf einem festen Ton" stojí tu hneď v základoch aj iný princíp tonálnosti.

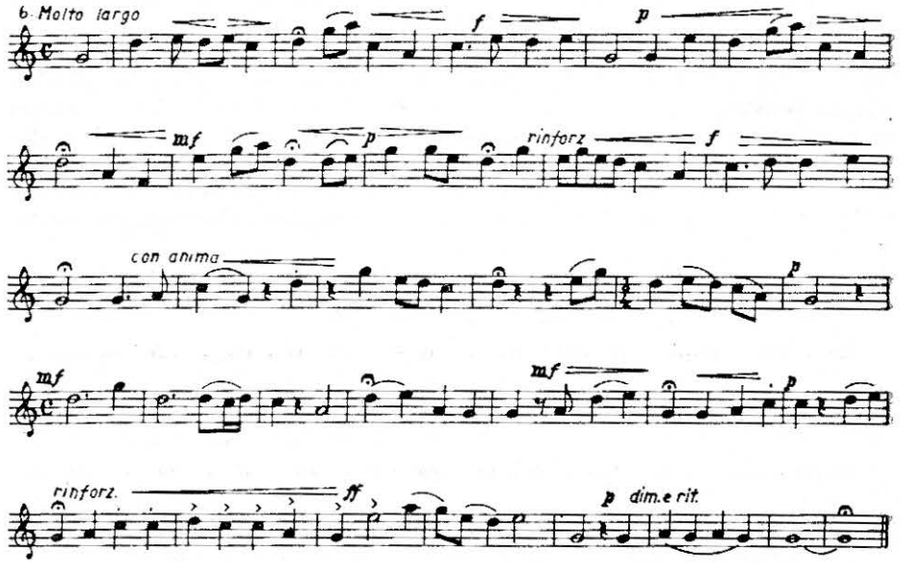
Tonika sa tu očividne neviaže iba na jeden centrálny tón, ale tonikou je tu komplex vzájomných vzťahov viacerých tónov. Nakoľko sa tóny na nástrojoch ozývajú rovnako, rovnako sa rozmiestňuje po nich aj centrálna tonálna dôležitosť alebo lepšie povedané, tu nie je centrálny tón, ale centrálny komplex vzťahov. Toto je veľmi dôležité uvedomiť si, nakoľko v našej harmonicko-melodickej

sústave je tiež centrom tonality vlastne akord a teda tiež nie len centrálny tón, ale centrálny komplex vzťahov. Hudobná etnológia ukazuje takto na prastaré korene tohto javu. Ba čo viac: v harmonicko-melodickej sústave je centrálnym komplexom vzťahov iba kvintakord, no v princípe, ako sa tu ukazuje, nie je vylúčené, že v inej sústave by nim mohol byť aj ešte zložitejší súzvuk.

Preberané možnosti predstavovali krajné prípady, vyskytujúce sa len ojedinele. Inak pre skúmania jedného, či druhého princípu zostávajú prípady, kde buď jeden, buď druhý princíp len dominujú a neuplatňujú sa výlučne.

Tak hudba Slovanov predstavuje dominantne vokálny typ, v ktorom v najstarších formách prevládajú ambitom malé útvary a melodické kroky nad skokmi. Eklatantne sa to uplatňuje v pravoslávnej bohoslužobnej hudbe. Základom v teórii tohto spevu boli, ako vieme, štyri trichordické „soglasie", ako pykna vedľa seba (možno ich vykladať i vo zmysle štyroch do seba zaklinených tetrachordov). V jednoduchých melizmatických krjukoch sa označovalo iba umiestnenie v rámci „soglasia" (podľa Mezenecovej reformy v XVII. stor.), no keby sa v melodike boli vyskytovali aj skoky zo soglasia do soglasia, nevyhnutne by sa boli museli aj tieto označovať — to, že sa neoznačovali ukazuje, že ich nebolo treba, lebo sa v melodike uplatňovali len kroky. Množstvo melizmatických znakov v rámci krjukov ukazuje na množstvo meliziem stenochorického charakteru. Stenochoričnosť najlepšie dokumentuje príklad: „Voskresenie Christovo videvše . . ." (Citované podľa P. Panoffa „Altslavische Volks- und Kirchenmusik" s. 27). (Pr. č. 5). Pravoslávny cirkevný spev zostal

dodnes čisto vokálny bez pribratia akýchkoľvek nástrojov. Podobný malý ambitus mali bohatierske spevy ruských bylín, kozáckych dúm a aj u nás premnohých obradných piesní v rámci bichordu, trichordu tetrachordu.

Naproti tomu ľudová, ale aj umelá hudba mnohých národov špeciálne východnej Ázie sa opierala v dominantnom pomere o anhemitonickú pentatoniku, ktorá je vrcholným útvarom oligochorickým (pridaním pien tónov je už shodná so stenochorickou diatonikou). V pravom chápaní sa k tejto pentatonickej stupnici dostávame pomocou čistých kvart alebo čistých kvínt odpočú-

vaných z píšťal. Že tu tieto nástroje hrali tak dôležitú úlohu, svedčí aj ten fakt, že v čínskej kultúre cisár Huang Ti dávno pred naším l. robil poriadky v hudbe práve za pomoci píšťaly z bambusovej rúry, ktorej udal veľkosť. Píšťalám sa teda prikladal pre systém rozhodujúci význam. Pre pravú pentatonickú melodiku nie je ani natoľko rozhodujúca doškálnosť v tejto stupnici, ale melodické zvraty: časté a na dôležitých miestach umiestnené kvartové, kvintové i sextové skoky. To možno sledovať už v staročínskych hymnách (hymne na panovníka, Konfuciovej hymne), o ktorých starobylosti nemusí byť pochýb. Citujeme tu pieseň „Tsi Tschong", z Riemannových „Folkloristische Tonalitätstudien" nielen ako ukážku na tieto skoky, ale aj výlučného postoja Riemanna, ktorý i tu chcel mať centrálny tón na spôsob vokálnej melodiky, ba čo viac zo schematických dôvodov sa rozhodol pre tón d^2, ktorý sa ním obzvlášť nezdá byť. (Pr. č. 6).

Nemá zmyslu polemizovať s už prekonaným Riemannovým názorom. Je zaujímavé, a tento príklad to tiež ukazuje, že tu skoro ani jeden tón nemožno v pravom zmysle prehlásiť za centrálny. Nemožno preto, lebo anhemitonická pentatonická stupnica vyšla svojím pôvodom z princípu viazaného na nástroje. Tóniku tu netvorí centrálny tón, ale centrálny komplex vzťahov. V citovanej piesni „Tse Tschong" je to prinajmenej vzťah tónu g — d^2, ak nie ešte aj viac tónov. Veď je známou vecou, že v pravej pentatonickej stupnici sa môže stať ktorýkoľvek tón centrálnym, že čo do možnosti zastávania funkcie tóniky sú v pentatonickej stupnici tóny rovnocenné.

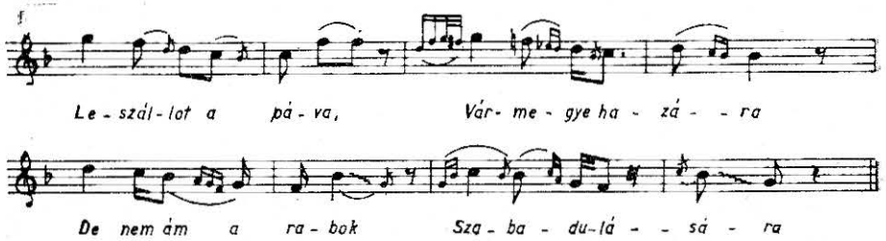
Nám, pravda, v tomto príspevku nejde o výskum jednotlivých princípov osobitne, ako sme práve teraz robili, ale o ich dialektické spojenie a dôsledky z toho plynúce. Poukážeme preto aspoň na tri markantné momenty, vyplývajúce z takéhoto dialektického spojenia.

1. Konsonančný princíp, ako ho nazývali už Stumpf a Lach (Stumpf, „Die Anfänge der Musik", s. 56, 57; Lach, „Vergleichende Musikwissenschaft", s. 67), priniesol do hudby mieru pre intervaly. Tento konsonančný princíp si nevedel vytvoriť človek sám zo seba, ale bol odkázaný odpočúvať si ho z nástrojov, ktorým fixovali aspoň základné čisté intervaly alikvotné tóny. Že je tomu tak, stačí si pozrieť práve citovanú knižku „Die Anfänge der Musik" od Stumpfa od s. 109 do s. 196. Stumpf tam nielen že uviedol a popísal niekoľko typických ukážok hudby rôznych kmeňov, pokladaných v roku 1910 za primitívne, ale pripojil u každého kmeňa aj popis ich hudobných nástrojov. Takto sa možno konfrontovaním hudobného systému a nástrojov presvedčiť o tom, čo práve tvrdíme: napr. kmeň Wedda na Cejlóne alebo Patagónci z Južnej Ameriky nemajú nástrojov schopných prefukovania a preto je ich intonácia pri speve neurčitá a kolísavá. No rovnako primitívny kmeň Kubu na Sumatre pozná niekoľko druhov fláut a spieva už v čistých intervaloch. Toľko len na ukážku, lebo i v samotnom Stumpfovi možno nájsť ďalšie doklady, nehovoriac o vyčerpávajúcom výskume v tomto smere.

Niečo podobného sa dá sledovať ešte aj v našej ľudovej hudbe; pravda, v inej forme. U nás sa nájde aj nečistá, no viac kolísavá intonácia, čo sa najlepšie dá vysvetliť vplyvom nástrojov. (Už K. Plicka v štúdii „Pastýřska hudební kultúra v písni slovenské" r. 1932 na to poukázal.) Výtvarný moment — symetrické rozostavenie dierok na fujarách a pastierskych píšťalách spôsobilo neurčitú intonáciu týchto nástrojov, čo ovplyvnilo aj vokálnu melodiku. Čiže nesamostatnosť vokálnej intonácie sa tu prejavila tým, že sa prebrali od nástrojov dokonca aj ich nedostatky. Je zaujímavé, že dnes, keď už aj inštrumentalisti pociťujú neurčitú intonáciu ako chybu, opravujú intonáciu týchto nástrojov pomocou čiastočného upchávania niektorých dierok voskom.

2. Zo vzájomného ovplyvňovania vokálnej stenochórie a konsonančného princípu vychádza uprednostňovanie čistej kvarty ako intervalu menšieho a teda vyhovujúcejšieho z hľadiska stenochórie pred intervalom čistej kvinty — poukázal na to a veľkým výskumom to doložil Lajos Bárdos („Natürliche Tonsysteme", Studia memoriae Belae Bartók sacra, s. 220). A naopak: intervaly dosiahnuté prefukovaním, čiže konsonančný princíp zasiahol zásadne do vokálnej melodiky tým, že jednak umožnil výstavbu melodických kostier: čistá kvarta je kostrou systému tetrachordálneho, kvintakord systému kvintakordálneho, jednak tým, že priniesol do vokálnej melodiky skoky v týchto intervaloch. Lebo kdekoľvek sa vo vokálnej hudbe vyskytujú skoky, dovoľujeme si v tom vidieť inštrumentalizmy — ako typický príklad: jódlovanie v alpských krajinách, halekanie. Dôležité je uvedomiť si, že konsonančný princíp zasiahol do vokálnej melodiky ešte v myslení melodickom a nie až harmonicko-melodickom. Veď jednotrubicové píšťaly, akými boli tie primitívne (jednostrunné nástroje prakticky nemá zmyslu ani spomenúť), nie sú schopné hrať alikvotné tóny v súzvuku, ale len za sebou, v melodickom postupe. A aj len v takomto melodickom postupe mohli preto ovplyvniť vokálnu melodiku. Všimnime si starogrécku Seikilovu pieseň, akú v nej dôležitú úlohu hrá kvintakord a ako ďaleko bola vtedy hudba ešte od harmonického myslenia.

3. Tretí spôsob vzájomného ovplyvňovania sa týka otázok centrálneho tónu a teda základov tonality. Konsonančný princíp, ako sme ukázali, viedol po

stránke tonálnej nie k centrálnemu tónu, ale ku komplexu vzťahov, v ktorom boli všetky tóny rovnocenné. Už od najprimitívnejších útvarov, podobne ako aj v ľudovej hudbe dodnes sa ukazuje, že sa i v takýchto útvaroch v rámci komplexu stávali niektoré z tónov dôležitejšími než iné, ba že sa niektoré stali centrálnymi tónmi. Takto sa prejavuje pentatonika v mnohých ľudových kultúrach. Ako príklad pozrieme sa na známu maďarskú pieseň „Leszállott a páva" (citované podľa Z. Kodálya). Veľké intervalové skoky v melodike jasne ukazujú, že sa jedná o pravú pentatoniku, no predsa má táto pentatonika pevné tonálne zakotvenie. (Pr. č. 7).

A naopak: V dejinách hudby sa dá pozorovať, že pokiaľ anhemitonická pentatonika vplývala a vplýva na princípy melodického myslenia, bolo možno v rámci diatoniky stavať pre melodiku dôležité tóny temer na všetkých stupňoch. V starogréckej hudbe bol takto daný rozdiel medzi dorickým, frygickým a lydickým tetrachordom a v stredovekej sústave rozdielnosť jednotlivých modov. V týchto časoch stáli ešte v živej pôsobnosti vplyvy pentatonických stupníc, čo sa dá sledovať i v starogréckej hudbe („prota archaika"), i v stredovekej Európe, kde tieto vplyvy oživili ešte aj barbarské národy v rámci sťahovania národov. Bolo treba vytlačiť rezíduá vplyvov pentatoniky, aby mohlo dôjsť k ustáleniu v harmonickom myslení už nie len na základnom tóne durovej a molovej stupnice, ale základných kvintakordoch, tonikách týchto stupníc.

A naopak, Debussy, keď začal útočiť na klasické a romantické chápanie tonality vzal si na pomoc pentatonickú stupnicu a staré cirkevné stupnice.

A tak dochádzame záverom k potvrdeniu už známeho skúmania, že princíp tonality je daný už v základoch primitívnej a ľudovej hudby dialektickou jednotou princípu konsonančného a stenochorického (v synonymnom zmysle jestvujú ešte mnohé iné pomenovania tohto javu). I keď je toto už všeobecne známe, vychádzajú predsa skúmania melodického princípu prevažne zo stenochorického princípu a hlavne z princípu centrálneho tónu. Je to prirodzené, ak si uvážime, že predmetom skúmania pre melodické myslenie bola dosiaľ prevažne vokálna hudba, či v gregoriánskom chorále, či v renesančnej polyódii. A práve preto je daná skúmaniam primitívnej a ľudovej hudby úloha prebádať dokonale i konsonančný princíp a všetky dôsledky z toho plynúce.

R. RYCHLO—J. POSPÍŠIL

Suchoňova Horalská suita

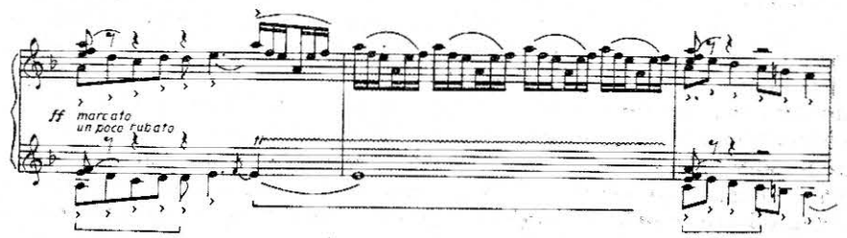
Suchoňova klavírna tvorba má svoj osobitý štýl. K jeho osvetleniu nemalou mierou prispievajú najmä Obrázky zo Slovenska, ktoré môžeme považovať za krédo Suchoňových pedagogických názorov. Obrázky zo Slovenska sú súhrnom Suchoňových názorov na otázky progresivity vývoja harmonického, formového, technického a obsahového, hudobno-estetického a ideového a preto ich treba považovať za inštruktívne vysvetlenie vývoja Suchoňovej hudobnej reči tak, ako ju chápe sám autor.

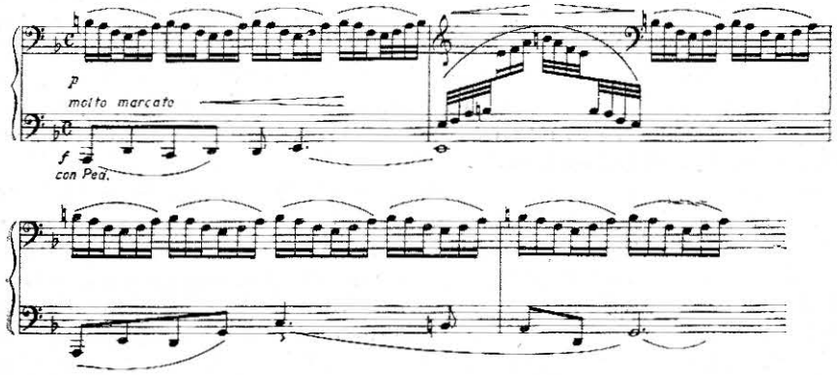
Horalská suita je v poradí piatou cyklickou skladbou Obrázkov zo Slovenska. V predchádzajúcich skladbách Suchoň vychádza z celkom jednoduchých harmónií na úrovni Beyerovej školy a postupným ich umocňovaním, ako aj z histórie vývoja harmonického myslenia prevzatým postupom, dostáva sa cez útvary mimotonálne, cez modifikované a niektoré zvláštne stupnice (dorická lýdická, podhalanská atď.) a iné harmonické problémy až k Novákovej koncepcii harmonického myslenia (v Sonatíne). V Horalskej suite naproti tomu stretávame sa so Suchoňovou rečou sui generis, ktorá tvorí základ rýdzej suchoňovskej reči.

Obsahovo-estetickým sprievodcom cez celé Obrázky zo Slovenska je rozprávková fabula o Janíčkovi a Aničke, ktorou sa nesie spev o osudoch slovenského chlapca a dievčaťa v rôznych vekových a spoločensko-historických vývojových obdobiach počínajúc detstvom, keď pásavali húsky, cez neutešené pomery slovenského mládenca za prvej svetovej vojny (Sonatína), až po prvé dejstvo Krútňavy („. . . zabili Janíčka na holi . . ."). V tomto progresívnom vývoji zastáva Horalská suita osobitné postavenie, pretože tu už konkrétnej rozprávkovej fabuly niet a obsah, aj keď ide o programovú hudbu, je zovšeobecnený a vyjadrený iba hudobnými intonáciami bez slovného kontextu.

V Horalskej suite ide o obrazy pastorálneho charakteru, ktoré kreslia momenty zo života slovenského človeka na vidieku. Suchoň v Horalskej suite obsahove nadväzuje na predchádzajúcu sonatínu, pričom kompozične nadväzuje na niektoré pastorálne podfarbené skladby Vitězslava Nováka (Eklógy, Jarná sonatína, Zbojnícka sonatína a i.).

Prvá časť javí sa, ako inštruktívny typ rapsódie. Formová stavba je trojdielna, pričom v podstate je to veľká piesňová forma. Prvý diel vyrastá z ľudového motívu,

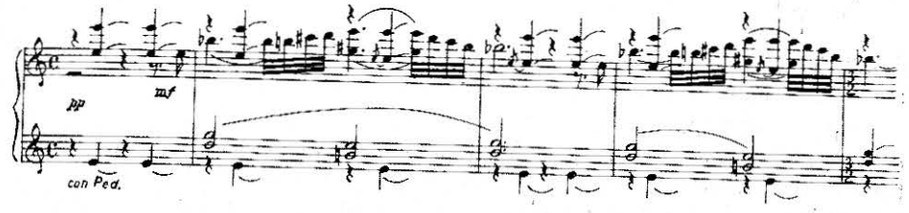
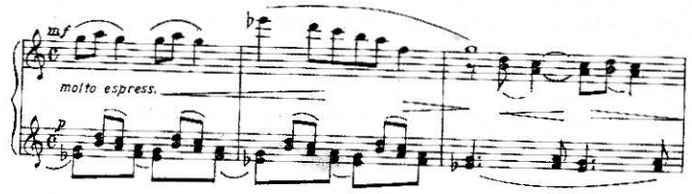


ktorý sa rozvíja do piesňového útvaru na podklade harmónií s farebným charakterom. Stavebná zodpovednosť leží len na unisonovej melódii. Stredný diel rastie z tematického materiálu prvého dielu, dokonca bez tóninového kontrastu.

Napriek tomu, že stredný diel harmonicky začína dlhým rozvinutím jediného akordického útvaru, ktorý nekontrastuje s predošlým dielom, ale naopak z neho vyplýva, melódia v dôsledku vlastného vnútorného harmonického vývoja postupne si vynucuje závažnú harmonickú zmenu. Z toho potom vychádza zvýšené napätie a gradácia stredného dielu, ktorá vyúsťuje do kulminačnej plochy, zastúpenej akýmsi reminiscenčne uplatneným motívom,

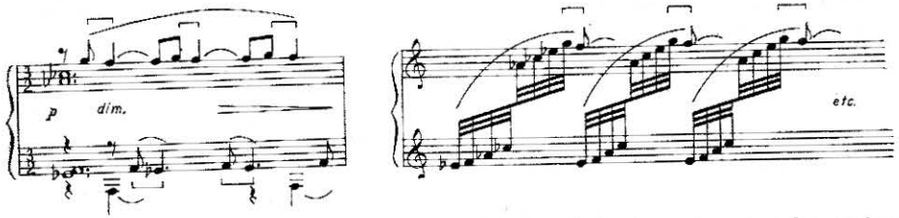
ktorý pripomína obsahové ovzdušie Sonatíny. Doznievanie je vyplnené opakovaním tohto bojového motivického útvaru, až sa rozplynie v príprave reprízy, postavenej na figurácii rozloženého akordu ako alterovanej dominanty k tonike reprízy. Kulminačná plocha svojou faktúrou a kompozičnými postupmi nadobúda podobu tematickej medzivety, čím uvádza formové usporiadanie celej časti temer na rozhranie medzi formovým typom piesňovým a rondovým a to tým viac, že ide o motív pomerne veľkej obsahovej nosnosti. Klaviristicky je rapsódia až nebezpečne prístupná, čo nie je možné považovať za žiadny náhodilý zjav, pretože aj predchádzajúce skladby Obrázkov zo Slovenska nasvedčujú tomu, že v nich Suchoň prejavuje zámer priblížiť sa masám študujúcej mládeže a to najmä pokiaľ ide o spontánnu citovú zrozumiteľnosť hudobného obsahu. Rapsódia je ľahko zrozumiteľná a technicky prostá. Keďže v Rapsódii postrádame tóninové kontrasty, vzniká tým vážny interpretačný problém, aby hra nevyznela lineárne. Interpret stojí tu pred vážnou úlohou

nahradiť kontrasty kompozičného charakteru, kontrastami klavírnej registratúry a kultúry úderovej.

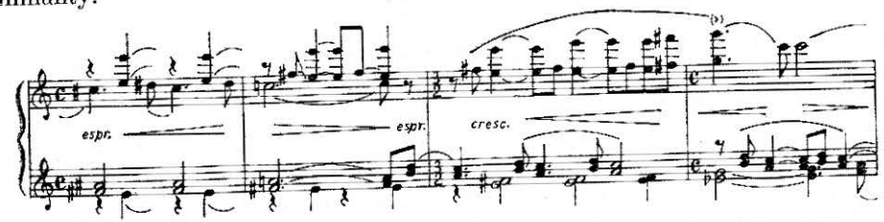
Druhá časť suity — nocturno — javí sa po formovej stránke ako piesňová forma s úvodom a záverom.

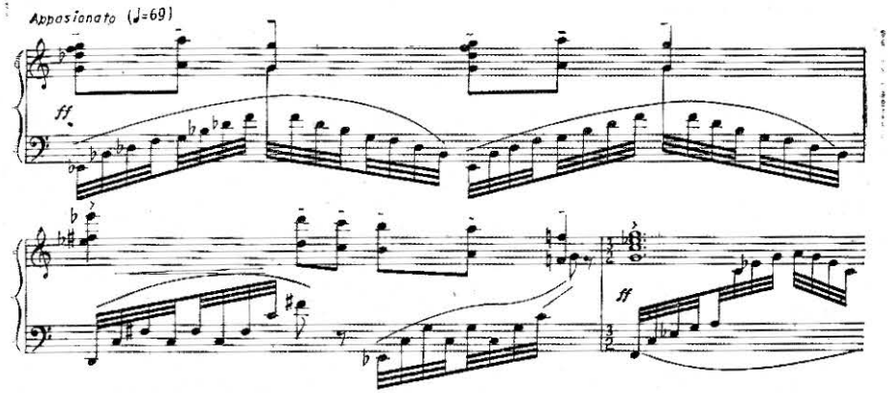
Formová stavba celého nocturna je táto: úvod pokojného impresívneho charakteru,

hlavná téma v G-dur, veľmi expresívne a emocionálne bohatá,

potom stredný diel, vybudovaný z tematického materiálu úvodu, ktorý graduje k repríze — appassionato. Široko rozkompovaná repríza sa ukľudňuje a prechádza do kody budovanej ako reminiscencia na úvod.

Z takejto formovej stavby vyplýva, že hlavné tematické jadro je akosi zaobalené do impresívnej nálady úvodu a kody. Úvod a koda sú pomerne statické a predstavujú fázu pomalého vývoja hudobného procesu. Stredný diel, hoci budovaný z toho istého tematického materiálu, má charakter dynamický, čo sa prejavuje jednak tempovým predpisom — poco a poco animato — jednak rytmickou zhustenosťou faktúry, ako aj celkovým vnútorným vývojom tematického materiálu, ktorý preberaním a zdôraznením motívu ostinátne prestupujúceho celou skladbou (Pozri prvé dva príklady na str. 118) prechádza do gradácie, kde vrcholom je nástup reprízy.

Spomenutý motívok prelína celú skladbu a vyskytuje sa v niekoľkých funkciách. Kým v úvodnej fáze z farbotvorného prvku prechádza do prvku melodického, čím vzniká postupné rozvíjanie vlastnej vnútornej dynamiky skladby, v hlavnej téme nesie impresívnu funkciu sprievodu. V strednom dieli je nositeľom farby, neskôr však nadobúda obsahovú závažnosť a okrem toho, že sa stáva prvkom tematickým, je súčasne aj hlavným nositeľom gradácie. V kode okrem impresívneho významu, obdobne ako v úvode, nesie sa ešte aj v znamení reminiscencie. Tento motív stáva sa takto jedným z najdôležitejších zjednocujúcich činiteľov formy, ktorý veľkou mierou prispieva k docieleniu obsahovej celistvosti. Preto pri interpretácii treba vystihnúť a úderove

meniť jeho hudobno-estetický význam, čo vyžaduje jemnú technickú prácu a zmysel pre úderové nuanse.

Tóninové riešenie potvrdzuje formu stavby, ako sme ju vyššie uviedli. Ide o diatoniku s prevažným uplatňovaním modifikovaných stupníc, čo je dosť typické pre Suchoňove kompozičné myslenie. Tieto modifikácie ovplyvňujú potom harmonickú stránku hudobnej reči, v ktorej dochádza k vytváraniu akordických typov a spojov, vysvetliteľných aj z hľadiska chromatiky. Niekedy to robí dojem (ktorému podľahol aj dr. Ernest Zavarský) apriorne stavaných stupnicových konštrukcií, ktoré sú však druhotné a sú podmienené spätným pôsobením harmonickej stránky na melodické myslenie.

Tóninovým centrom úvodu je A-dur. V harmonickej stavbe sa uplatňuje frygizovaná subdominanta v spojení s dominantou. Centrum je vyslovené až pred moduláciou do G-dur, ktorá je pripravená nástupom alterovanej dominanty.

Hlavná téma vykazuje znaky tóniny G-dur, ktorá nastupuje naznačeným klamným záverom do subdominanty. Tóninové centrum nie je harmonicky vyslovené, je iba naznačené striedaním molovej subdominanty s dominantou. (Príklad na str. 117). Presnejšie vyslovenie centra je však v melódii napriek jej mixolydickému charakteru.

Stredný diel sa opiera zo začiatku o harmonické myslenie úvodu, transponovaného do centra B-dur, neskôr rozvinutým modulačným pásmom pripraví pre nástup reprízy znova molovú subdominantu z G-dur. V repríze sa subdominanta prejavuje ako alterovaný akord, (pozri príklad na str. 119), v ktorom tón „des" je chápaný ako zvýšená subdominantná prima „cis". V priebehu reprízy využívaním frygizovaných subdominant moduluje do subdominantnej tóniny, ktorá pripravuje nástup kody, opäť na jej subdominante, s uplatnením tých istých harmonických postupov ako v úvode. *Aj toto riešenie vychádza zrejme v inštruktívneho zámeru postaviť formové klasické typy, ktorým slúži celý cyklus Obrázkov zo Slovenska.*

Tretia časť je z hľadiska architektonického a obsahového oveľa priehľadnejšia a prostejšia ako časti predošlé.

Tematicky vyrástla táto časť z dvoch ľudových piesní — Ej, duby, duby a Prez javorníčky — rozkompovaných do väčších plôch.

Z hľadiska formového ide o neúplne vyhranený typ na rozmedzí medzi rondom a sonátovou formou. Kým z hľadiska kompozičnej faktúry by bolo možné hovoriť o sonátovej forme (dve piesne by sme považovali za tematický materiál expozície, ktorej záverečnú tému zastupuje koda expozície, rozvedenie nastupuje klamným záverom, l'istesso tempo a dôsledne zotrváva na subdominantnej hľadine hlavnej tóniny a záver reprezentuje iba skrátená repríza pozostávajúca z hlavnej tóniny a krátkej kody. Za vyššiu formu rondovú hovorí aj celkove spontánne zažitie celistvej faktúry a keď zvážime, že Suchoňovi v tomto diele, ponímanom inštruktívne, ide o vykreslenie stavebných kombinácií, ktoré by boli zrozumiteľné aj bez teoretickej analýzy, dochádzame k uzáveru, že ide o formu rondovú. Takýto „prechodný" formový typ nie je u Suchoňa vzácnosťou. Nachádzame ho často nielen v Suchoňovej tvorbe, ale i v ostatnej súčasnej hudbe.

Po stránke tóninového kontrastu sú harmonické prostriedky veľmi hospodárne rozvrhnuté. Celý tóninový plán je vystavaný na kontraste dorickej hlavnej toniny (d-mol) s lýdickou dominantou a frygickou subdominantou, t. j. neapolským akordom. Iba v prvej medzivete sa prechodne objavuje lýdická paralela hlavnej tóniny, pričom má význam iba modulačný.

Súvislá gradácia tejto časti, ktorej potreba vyplýva z jej tanečného programového zamerania, nie je takto vytváraná v prvom rade prostriedkami harmonickými, čo býva v obdobnej literatúre dosť častým zjavom, ale rieši sa až ostinátne pôsobiacim rytmom so súčasným zmnožovaním zvuku nástroja. Takto sa stáva táto časť Horalskej suity obzvlášť „klaviristickou" a až do takej miery prístupnou z hľadiska technického ovládania nástroja, že to stavia interpreta pred vážne interpretačné problémy. Preto táto časť nemôže byť bez výhrad uplatňovaná pri výchove hudobných amatérov, z čoho plynie zaujímavý postreh, že *príliš jednoduchá technická faktúra môže byť rovnako*

interpretačne namáhavá ako faktúra zložitá. Hoci po stránke technickej zahrá túto časť i vyspelejší amatér, jej umelecké stvárnenie vyžaduje značnej klaviristickej vyspelosti.

Keď záverom zhŕňame tieto naše poznatky o Suchoňovej Horalskej suite, zisťujeme, že ide o umelecky svojrázne stvárnené dielo, ktoré organicky súvisí s ostatnými skladbami „Obrázkov zo Slovenska". Kým Sonatína je ešte novákovská, v Horalskej suite sa Suchoň podstatne odputáva od Nováka a iných vzorov, takže dielo obsahuje už hlavné esteticko-obsahové a kompozičné prvky Suchoňovej tvorby. Toto dielo slúži k poznávaniu súčasnej domácej tvorby a to s amatérsko a profesionálne interpretačným, ako aj receptívnym zameraním. Je potrebné osobitne zdôrazniť, že Horalská suita je ľahšie zrozumiteľná prostredníctvom citového zažitia, ako kompozičnej analýzy. Hoci na prvý pohľad robí dojem, že jej stavba je veľmi prostá, je pre žiacku analýzu priťažká.

Horalská suita je vzácnym a cenným prínosom do našej klavírnej literatúry. Z hľadiska pedagogického máme už overené skúsenosti, že nácvik tohto diela je pre našu mládež poučný a veľmi prospešný.

Prajem umelcom radosť z toho, že je im nie prikázané, ale dopriate žiť našu veľkú dobu

Dnes voláme všetkých do zbrane. I muzikantov! To je jedna z hlavných úloh sjazdu. Nemyslite si, že to je nejaká výčitka, vy ste na tom ešte najlepšie. Opakujem, hudba je na tom všetkom ešte najlepšie, pretože hudba má — nechcem povedať tradíciu, nakoľko by sa toho niekto zľakol, ja sa tradície nebojím — vybojovanú svoju pozíciu. Je to vlastne to isté a je to slovo pre muzikantov prijateľnejšie. U nás hudba dokáže uchvátiť samotné masy priamo pri koreni. To nenájdeme všade.

Dnes sa stala hudba verejným činiteľom. Žijeme v dobe nesmierne vážnej, ale zároveň i nesmierne radostnej. Budujeme socializmus, budujeme nový život, budujeme nový svet, ktorý má dať nášmu ľudu, a už dnes dáva, celkom iné životné podmienky, celkom iný elán. A na to musí dnes každý prihliadať. Voláme každého robotníka, voláme každého, kto môže, aby prišiel a pomohol. I hudba môže a musí pomôcť, hudba môže veľa, nesmierne veľa urobiť. V celom tom napätí môže dať radosť a tou radosťou môže tiež povzbudiť. To sú veľké dary a my predsa už máme skúsenosti, čo naša hymna, naša masová pieseň dokáže.

* * *

Budujeme nový svet na novom triednom základe. Poučili sme sa a je to fakt historický, ktorým nikto nepohne, že stará spoločnosť dožila. Budujeme socializmus a to je niečo tak nové, tak krásne... U nás sú ešte ľudia, ktorí nariekajú, čoho sa dočkali, akej ťažkej doby. Ja môžem povedať: som šťastný a ak ma niečo drží pri živote, to je práve to, že som sa dočkal ešte aspoň takéhoto nástupu nových čias. Teraz nie je možné stáť stranou, kto stojí stranou, ten sa vylučuje. Tu je potrebné zasiahnuť vskutku všetkými silami a ako som povedal, hudba zmôže veľa a veľa.

(Z prejavu ministra akademika Zdeňka Nejedlého predneseného v Prahe na II. sjazde československých skladateľov)

LEV GINZBURG

Kvartetá R. M. Gliera

(Písané pre Slovenskú hudbu)

R. M. Glier

V bohatej a rozmanitej tvorbe jedného zo zakladateľov sovietskej hudobnej kultúry, R. M. Gliera (1874 až 1956), významné miesto zaujímajú komorné inštrumentálne diela, najmä jeho štyri kvartetá, ktoré sa zaslúžene radia do „zlatého fondu" komornej hudby.

Vyznačujúc sa jasnou tvorivou individualitou a svojráznym rukopisom, R. M. Glier (žiak Tanejeva, Arenského a Ipolitova-Ivanova) vo svojich kvartetách vyniesol na svetlo pravdivosť popredných umeleckých tradícií ruskej komornej hudby s jej realistickými princípami a demokratizmom.

Vo vynikajúcich kvartetách Borodina, Čajkovského, Tanejeva a Glazunova Glier videl neprekonateľné vzory komornej tvorby; podľa ich vzoru vo svojej tvorbe sa pridržiaval realistického smeru a vždy pevne stál v opozícii proti rozkladným modernistickým vplyvom.

V Glierovej tvorbe sa presvedčivo utvrdzuje kontinuitný zväzok medzi ruskou klasickou a sovietskou hudbou; potvrdzujú to i jeho kvartetá, z ktorých dve sú napísané už v sovietskom období.

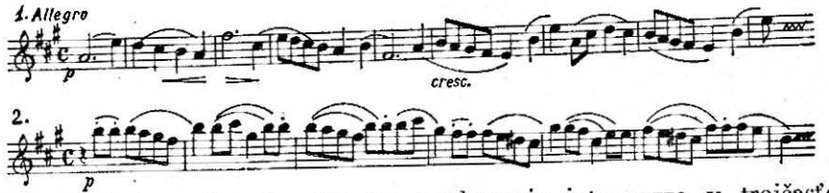
Glierov záujem o komorné súbory (okrem štyroch kvartet[1] napísal ešte tri sextetá, okteto a tridsať duet pre sláčikové nástroje) vo veľkej miere sa prejavuje svojskou láskou k výraznému zvuku týchto telies a vo výnimočnom pochopení charakteru sláčikových nástrojov. V „speve" huslí a violončiel skladateľ videl jeden z výborných prostriedkov pre vyjadrenie svojho veľkého melodického talentu.

Okrem toho sám ako huslista — žiak Otakara Ševčíka v Kijeve a Jána Hřímalého v Moskve, — R. M. Glier v mladosti veľa hrával v kvartetách. S vďačnosťou spomína na O. Ševčíka, ktorý sa snažil svojim žiakom vštepiť chuť ku komornej hudbe. „Nedával nám len úzko špecializované vedomosti, — píše Glier, — no veľmi nástojčivo vychovával vo svojich žiakoch umenie uvedomele počúvať hudbu. Ševčík bol organizátorom a dušou sláčikového

[1] Sem nespadajú dve sláčikové kvartetá, ktoré Glier napísal ešte počas štúdií v Kijeve.

kvarteta, sústavne vystupujúceho na koncertoch. My, žiaci hudobného učilišťa, sme nielenže boli na všetkých koncertoch kvarteta, no obyčajne sme boli prítomní i na skúškach. Tak už v mladosti som dôkladne poznal mnohé kvartetá Haydna, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Čajkovského, Borodina, Griega, Smetanu, Dvořáka."[2]

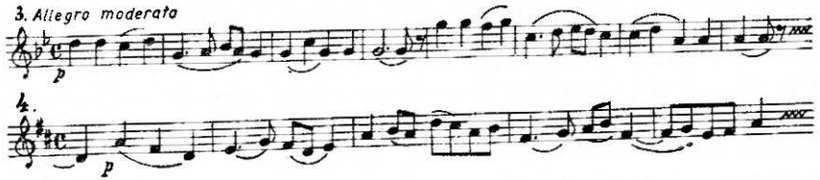
Už v prvom kvartete (op. 2, A dur), napísanom v roku 1899 a venovanom K. S. Saradževovi, prejavil sa organický zväzok skladateľovho hudobného myslenia s ruskými ľudovo-piesňovými intonáciami a očividne sa v ňom ukázal plodotvorný vplyv hudby Čajkovského a Borodina. Kvarteto vyniká širokým melodickým dychom, srdečnou piesňovosťou, citlivým poňatím zvláštností komorného štýlu hudby.

Prvá časť kvarteta má prevažne lyrický charakter. Je písaná v sonátovej forme so „zrkadlovou" reprízou. Témy sú späté intonačnou príbuznosťou.

Druhá časť svojím charakterom predstavuje intermezzo v trojčasťovej piesňovej forme. V tretej časti skladateľ využíva variácie na tému ruského ľudového charakteru. V štyroch variáciách využíva princíp kontrastu; táto časť končí kódou, v ktorej znejú intonácie témy.

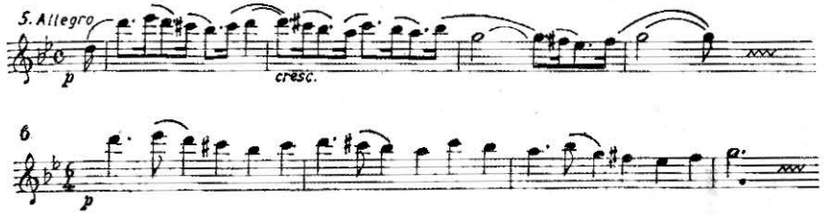
Finále má mužný, energický charakter. Majstrovská inštrumentácia vytvára výrazné znenie, miestami blížiace sa až orchestrálnemu, čo plne zodpovedá slávnostným a epickým obrazom tejto časti.

Prvé kvarteto, ktoré skladateľ napísal ešte pred skončením konzervatoriálnych štúdií, zrazu umožnilo súčasníkom oceniť mimoriadne Glierovo nadanie a v jeho osobe vidieť talentovaného pokračovateľa ruskej klasickej školy.

Druhé kvarteto R. M. Gliera (op. 20, g mol) vzniklo v roku 1905. Skladateľ ho venoval N. A. Rimskému-Korsakovovi; jeho vzor nie je ťažké poznať i v inštrumentačnom zložení hudby a v niektorých iných elementoch hudobnej reči. No prijatie vplyvov podobného rodu neznamená u Gliera epigónstvo, ale má tvorivý charakter.

Ako Prvé kvarteto, i toto má prvú časť písanú v sonátovej forme. Témy spája rytmická príbuznosť. I keď tu niet ostrého kontrastu, poslucháča podmaňuje teplota a melodická výraznosť obidvoch tém — obrazov,

[2] R. M. Glier: O povolaní skladateľa a výchove mládeže. Sovietska muzyka, 1954, č. 8.

preniknutých ruskou spevnosťou. Poetická lyričnosť je vlastná druhej časti kvarteta (Andante). V tretej časti kvarteta (charakteristické scherzo Vivace), prevládajú tanečné epizódy, ľahké a vkusné.

Mimoriadny záujem vyvoláva finále Druhého kvarteta, v ktorom skladateľ využil témy orientálneho charakteru.

Hudba tejto časti sa začína výbojným úvodom; zároveň východná melodika upútava pozornosť svojou výraznosťou a plastičnosťou i konfrontáciou epických a tanečných epizód. K výraznosti a jednoliatosti celkového dojmu prispieva výborné vedenie jednotlivých hlasov vo finálovej časti.

V druhom kvartete (tak ako v Druhej symfónii) spája Glier ruské a východné intonácie, ktoré svedčia o blízkom vzťahu skladateľa k tradíciám Borodina, Rimského-Korsakova i niektorých iných ruských skladateľov — klasikov. Vernosť realistickým princípom umenia je cenná najmä v tomto Glierovom diele, pretože, ako vieme, dielo vzniklo v období, keď sa v silnej miere prejavili modernistické vplyvy v hudbe a tu sa ukázalo, že Glierovej tvorbe boli celkom cudzie.

Obidve Glierove kvartetá veľmi rýchle zaujali významné miesto v repertoári ruských i zahraničných komorných telies; za hranicami ich prvýkrát predviedlo vynikajúce České kvarteto, ktoré neraz s veľkým úspechom koncertovalo v Rusku.

Tretie a Štvrté kvarteto vznikali súčasne — v roku 1928/1929 a 1943. Boli venované sovietskym komorným súborom: Tretie Glierovmu kvartetu, Štvrté Beethovenovmu kvartetu. Obidve kvartetá boli skladateľovou odpoveďou na — v sovietskych podmienkach — vzrastajúci záujem širokých kruhov poslucháčov o komornú hudbu, čo bolo podmienené všeobecnou demokratizáciou hudobného života v krajine.

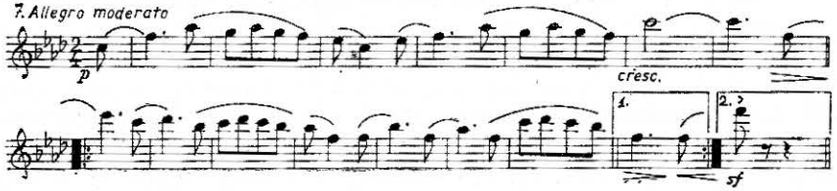
Tretie kvarteto (op. 67, d mol) sa vyznačuje emocionálnou hĺbkou, životnosťou a ľudskosťou umeleckých obrazov. Má tieto časti: Allegro moderato. Vivace, Larghetto a Allegro molto energico. Témy prvej časti sú mimoriadne vznešené. V príklade číslo 5 uvádzame prvú z nich. Má lyrickú melódiu širokého dychu; keď sa ďalej rozvíja, dostáva dramatické zafarbenie. Druhú časť tvorí úchvatné scherzo, v ktorom sú zúžitkované ruské ľudové piesne. Striedajú sa tu tanečné a kantilénne epizódy.

Tretia časť sa začína úvodom. Je vybudovaný z materiálu hlavnej myšlienky prvej časti, ktorá tu má však elegický charakter. Pozoruhodné v tejto časti je striedanie psychologických nálad — od meditatívno zádumčivých k vzrušene expresívnym, ktoré navodzujú priamy prechod k energickému, mužnému finále.

Vo finále Tretieho kvarteta sa zvlášť výrazne ukázalo Glierovo polyfonické majstrovstvo, prejavujúce sa aj v iných kvartetách tohto vynikajúceho žiaka a nasledovníka S. I. Tanejeva. Táto časť sa predstavuje dvojitou fúgou, vychádzajúcou zo základného melodického materiálu hlavnej a vedľajšej myšlienky prvej časti. No popritom už známe intonácie naberajú celkom iný charakter a iný emocionálny obsah; lyričnosť sa zamieňa za energičnosť a rozhodnosť.

V rozvedení fúgy upúta na seba pozornosť majstrovské spojenie obidvoch tém. Optimistická a energická kóda i melodická príbuznosť jednotlivých častí dávajú dojem celistvosti a jednoty umeleckého celku.

Tak ako aj iné Glierove diela, napísané počas Veľkej vlasteneckej vojny (spomedzi nich Ouvertura na slovanské témy, kde spolu s ruskou „slávou", bulharskou a poľskou piesňou znie česká hrdinská téma[3]), tak i Štvrté kvarteto, (op. 83, f mol), odmenené Stalinovou cenou prvého stupňa, má optimistický, život oslavujúci charakter. Je odrazom ducha sovietskeho národa, jeho presvedčenia vo víťazstvo pravdy a ľudskosti.

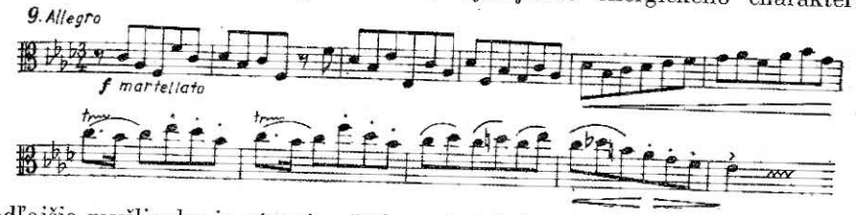
V tomto kvartete Gliera, ako významného a dôsledného predstaviteľa realistického smerovania a presvedčeného protivníka formalizmu v hudbe, ukázal sa nerozlučný vzťah skladateľa k národu, jeho záujmom a zámerom. V kvartete našli organické spojenie najlepšie tradície ruskej hudobnej klasiky s živými melódiami sovietskej hudobnej súčasnosti. Je to potvrdené už v hlavnej myšlienke prvej časti (Allegro moderato), ktorá je svojou intonačnou stavbou blízka sovietskej masovej piesni.

V tejto svojráznej téme (písaná je v prirodzenej molovej tónine) kombinujú sa prvky lyriky a hrdinstva; v rozvedení znie najvýbojnejšie a vyzývajúco. Zaujímavo sa rozvíja i druhý umelecký obraz tejto časti — vedľajšia myšlienka; zo začiatku je kľudná a rozvláčna, neskôr nadobúda emocionálne vzrušený nádych. V prvej časti neraz nachádzame nápadné umelecké kontrasty, ktoré silne pôsobia na poslucháča.

Druhá časť kvarteta (Vivace) má formu tradičného ruského klasického scherza a je svedectvom tvorivého poňatia Borodinových vplyvov. V protiklade k rýchlym okrajovým úsekom je postavený stredný diel, kde na pozadí zurčiacich pasáží sordinovaných huslí a viol, violončelo prednáša srdečnú ruskú pieseň, pripomínajúcu teplé a milé obrazy ruskej prírody.

Tretia časť (Andante), tak ako v Prvom kvartete, je komponovaná vo forme variácií. Spevná a výrazná téma

[3] Poznamenávam, že českú pieseň Zlatá Praha víta hrdinov, venovanú Sovietskej armáde — osloboditeľke, Glier spracoval v druhej časti svojej kantáty Sláva sovietskej armáde, ktorú napísal v roku 1953.

je rôzne poňatá v desiatich, náladove kontrastujúcich variáciách. Každá z nich predstavuje samostatnú zakončenú skladbičku — miniatúru, no popritom tretia časť predstavuje jednoliaty umelecký celok.

Vo finále Štvrtého kvarteta (Allegro), zložitom polyfonickom diele, sa zužitkováva štvorhlasná fúga s témou výbojného energického charakteru.

Vedľajšia myšlienka je písaná v štýle ruskej ľudovej piesne s „podgolosovou" polyfóniou. V rozvedení znejú tiež intonácie a motívy hlavnej myšlienky prvej časti. Zaujímavé je súčasne rozvedenie témy fúgy a tematického materiálu prvej časti. Dynamický vzostup, ako v Treťom kvartete, pripravuje jasný a život utvrdzujúci záver.

Hudobné hodnoty Štvrtého kvarteta, hĺbka a výraznosť jeho realistických obrazov, majstrovstvo ich rozvíjania, jednotnosť obsahu i bohatých výrazových prostriedkov, — to všetko stavia spomínané dielo do radu najlepších výtvorov komornej hudby.

Dokonca i tento prehľad sláčikových kvartet R. M. Gliera nám dovoľuje urobiť si obraz o ich vysokých umeleckých hodnotách, o ich národnej svojráznosti, o tom, ako skladateľ pokračoval v pokrokových tradíciách ruskej komornej hudby a zároveň išiel s duchom času, so svojím národom, jeho umeleckým vkusom a záujmami. Preto môžeme u Gliera hovoriť o opravdivej demokratičnosti tohto hudobného žánru, ktorý sa teší veľkej obľube v širokom okruhu poslucháčov. Tomu prispieva i veľké melodické nadanie skladateľa, živené ľudovými prameňmi, i harmonická vynaliezavosť, umenie kontrapunktu a pestrá inštrumentácia, zodpovedajúca charakteru komornej hudby.

Glierove kvartetá sa zaslúžene dostávajú do súčasného repertoáru komornej hudby a zaujímajú v ňom významné miesto spolu s komornými dielami Miaskovského, Prokofieva, Šostakoviča, A. Alexandrova a iných popredných sovietskych skladateľov.

Preložila E. Faltinová

JOSIP ANDREIS

Hudba v Chorvátsku

(Písané pre Slovenskú hudbu)

U Chorvátov, podobne ako u ostatných južných Slovanov, sa rozvinula samostatná hudobná kultúra pomerne neskoro. Rozkvet vokálnej polyfónie v západnej Európe, rozvoj hudobného baroka s novými, ďalekosiahlymi možnosťami umeleckého výrazu vo vokálnej monódii i v početných druhoch nástrojovej hudby, to všetko prešlo takmer nepozorovane v Chorvátsku, kde boli cez celý ten čas veľmi nepriaznivé podmienky pre vznik a rozvoj hudobného umenia.

Chorvátske národné dejiny sú vyplnené neustálym bojom o existenciu, bojom za dosiahnutie a zachovanie si národnej slobody a za uskutočnenie sociálnej spravodlivosti. Národ v Chorvátsku cez celé storočia urputne vzdoroval Turkom, prelievajúc krv pre záujmy západného feudalizmu, proti ktorému sa musel neskôr postaviť, keď mu chcel nanútiť svoju nadvládu a ohroziť jeho slobodu. Je zrejmé, že v takých okolnostiach nebolo možné vytvoriť priaznivé predpoklady pre rozvoj umenia vôbec a hudby zvlášť. Predsa však práve v Chorvátsku ľud oddávna prejavoval silné hudobné nadanie. Svedčí o ňom početná hudobná tvorba, veľmi zvláštne a bohaté ľudové piesne i tance, ktoré dopĺňa ľudová tvorivosť aj v ostatných oblastiach folklóru.

1. Vývoj hudby v Chorvátsku možno deliť na niekoľko etáp. Prvá a najdlhšia siaha od prvých známych údajov do konca 18. storočia. Hoci stopy hlavne cirkevnej hudobnej kultúry sa zachovali vo väčšom počte kódexov, misálov, antifonárov, sakramentárov, z ktorých najstarší má byť údajne z 10. storočia, konkrétne údaje o činnosti jednotlivých hudobníkov nesiahajú za 16. storočie. Týkajú sa umelcov, ktorí pôsobili v prímorskom páse Chorvátska, v slobodnom Dubrovníku i v Dalmácii, kde pomery napriek benátskej okupácii boli priaznivejšie než vo vnútri krajiny, kde turecké jarmo znemožňovalo akúkoľvek umeleckú prácu. Medzi takých skladateľov 16. i 17. storočia patria *Julius Schiavetto* (motetá tlačené v Benátkach 1564), *Ivan Lukačić* (okolo 1587—1648; zbierka významných motet „Sacrae cantiones", 1620), *Toma Cecchini* (okolo 1580—1644), pôvodom Talian, autor omší, madrigalov, motet, sonát. Mimo Chorvátska žil v Elsasku *Vinko Jelić* (1596—?), od ktorého sa zachovala iba zbierka motet „Parnassia militia" (1622). Práce Lukačića, Cecchina i Jelića majú výrazné ranobarokové črty s krížením polyfonických i monodických prvkov, oscilujúc medzi modálnymi a tonálnymi harmóniami s používaním kontinua.

Niekoľko skladateľov treba spomenúť aj z 18. storočia. Medzi nimi je *Stjepan N.* zvaný *Spadina*, ktorého husľové skladby vydal v Paríži J. B. Cartier vo svojom významnom zborníku (1798—1801); ďalej splitský lekár *Július Bajamonti* (1744—1800), organista a skladateľ cirkevnej hudby (oratórium „Prenesenie tela sv. Dujma") a napokon *Josip Raffaelli* (1767—1843) z ostrova Hvar, tiež cirkevný skladateľ. Oveľa známejší bol huslista *Ivan Mane Jarnović* (1745—1804; Jarnowick, Giornovichi a pod.), vážený v mnohých európskych krajinách. Písal hlavne husľové skladby (koncerty), do určitej miery pod Mozartovým vplyvom. Predklasické úsilie výstavby sym-

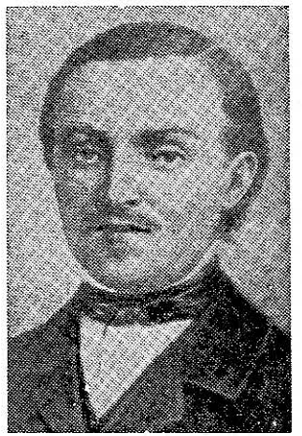
IOANNIS
LVCACIH
DE SEBENICO
Sacræ Cantiones Singulis Binis Ternis Quaternis
Quinisque vocibus Concinendæ
A IACOBO FINETTO ANCONITANO
CON PRIVILEGIO.
ALTVS
VENETIIS M DC XX

Titulný list „Sacrae Cantiones" Ivana Lukačića (1620)

fonickej orchestrálnej hudby nového druhu sa odrazilo v symfóniách Dubrovčana *Luku Sorkočevića* (1734—1789). Do 18. storočia spadá aj vznik anonymného zborníka cirkevných piesní „Cithara octochorda (1701; 3. vydanie 1757), v ktorom sú zozbierané latinské i chorvátske cirkevné piesne mimoriadnej krásy.

2. Druhá etapa chorvátskych hudobných dejín vypĺňa prvú polovicu 19. storočia. Z radov rastúcej meštianskej spoločnosti vyrastalo vtedy mohutné úsilie, ktoré v čase európskeho romantizmu a prebudeného národného povedomia i prvého dozrievania slovanskej vzájomnosti sa snažilo zadovážiť Chorvátom plnú politickú i kultúrno-umeleckú samostatnosť. V Chorvátsku, v zemi, ktorú spravovali z Viedne a ktorej Maďari chceli nanútiť svoju vládu i reč, skupina mladých ľudí rozličných povolaní viedla borbu za veľký historicko-kultúrny prevrat, ktorý zachvátil mnohé oblasti. Nazvúc sa „Ilírcami", t. j. potomkami starého, rovnako nazvaného balkánskeho kmeňa, príslušníci tejto skupiny chceli vytvoriť podklad pre širokú slovanskú vzájomnosť, v prvom rade pre jednotnú reč i pravopis juhoslovanských národov. Ilirizmus nie je vonkoncom samostatný jav, bez vzorov mimo Chorvátska. Je to odraz všeobecnej národno-romantickej rozkolísanosti v Európe, silných tendencií, ktoré ešte za Napoleonovej diktatúry a najmä po jeho páde boli vedené heslami francúzskej revolúcie a hľadali svoje vysoké ciele v plnom dosiahnutí národných i politických slobôd.

Ilírski vodcovia čoskoro spoznali silu hudby; spoznali, že môže násobiť silu a dosah slova a spôsobiť, že ono účinkuje rýchlejšie a bezprostrednejšie. Vtedy sa hudba v Chorvátsku dáva do služieb lásky k vlasti. Národno-buditeľské skladby, vznikajúce vo veľkom množstve, vyzdvihujú lásku k národu a vieru v jeho budúcnosť, zdôrazňujú myšlienku o slobode ako najvyššej hodnote, o jednote a svornosti ako najistejšej ceste, ktorou sa môže dosiahnuť a udržať sloboda. Avšak najtrvalejšie ovocie, aké priniesla hudba v Ilirizme, netreba hľadať v takomto, často príležitostnom a veľmi často diletantskom úsilí statočných hudobníkov-vlastencov. Oveľa dôležitejší je poznatok Ilírcov, že umelú hudbu treba budovať na základoch a v duchu ľudovej hudobnej tvorivosti a tak vytvárať diela, ktoré v porovnaní s hudobnou tvorbou iných národov budú mať originálnu vlastnú fyziognómiu, pretože takú má aj ľudové umenie, ich nevyčerpateľný prameň. Také



Vatroslav Lisinski

plody však priniesla táto myšlienka až v 20. storočí.

Medzi skladateľmi-Ilírcami nebolo veľa význačnejších talentov. Najväčší je *Vatroslav Lisinski* (1819—1854), tragický príklad nadaného i sklamaného tvorcu, prvý profesionálny chorvátsky skladateľ, prvý, ktorý pociťoval potrebu, aby svoje odborné vzdelanie doplnil a skončil v daktorom veľkom slovanskom stredisku. Ešte pred odchodom na štúdiá do Prahy napísal Lisinski prvú chorvátsku operu „Láska a hnev" (1846). V Prahe vznikla najväčšia časť jeho druhej i poslednej opery „Porin", predvedenej až roku 1897. Hoci „Porin" prezrádza zrejmé nadanie pre charakterizáciu i utváranie dramatických obrazov, schopnosti Lisinského sa javia v pravom svetle v jeho početných sboroch i sólových piesňach (na chorvátske, české i nemecké texty), v ktorých prevládajú elegické, mäkké nálady, vyrastajúce z pôvodnej, sviežej melodickej invencie. Ilírskemu cieľu tvoriť umelú hudbu na národnom základe sa Lisinski priblížil väčšmi, než ostatní skladatelia z ilírskych radov. Medzi nimi treba spomenúť ešte aspoň *Ferda Livadića* (1798—1878; piesne), *Franja Pokorného* (1825—1859) a *Josipa Runjanina* (1821—1878), autora chorvátskej hymny „Lijepa naša domovina". V tom čase tvoril františkán *Fortunat Pintarić* (1798—1867) svieže, mozartovsky zafarbené klavírne skladby.

3. Po habsburskom absolutizme (1850—60), ktorý surovo prenasledoval všetky pokrokové ilírske národné ideály, nastáva no-

vé obdobie vo vývoji chorvátskej hudby. Zjav *Ivana Zajca* (1832—1914), ústrednej osobnosti v čase od rokov sedemdesiatych po prechod do 20. storočia, znamená predovšetkým boj proti diletantizmu a zaostalosti. Avšak tento neobyčajne plodný a nadaný skladateľ opier („Nikola Šubić Zrinjski", 1876), operiet, oratórií, kantát, sborov, piesní i inštrumentálnych skladieb, neviedol chorvátsku hudbu rázne ďalej na ceste Ilírcov. Jeho ideálom bol Verdi a talianska opera z polovice 19. storočia, a teda vplyv takejto hudby na Zajcovu tvorbu je zrozumiteľný. Niekoľko mien okolo Zajca: *Vatroslav Kolander* (1848—1912), *Franjo Vilhar* (1852—1928; sbory a piesne), *Vilko Novak* (1865—1918; dobrá sborová hudba). Do tejto doby spadá aj činnosť *Franja Kuhača* (1834—1911), dovtedy najvýznamnejšieho folkloristu a hudobného spisovateľa, hodnotného životopisca ilírskych skladateľov.

4. Prvá svetová vojna je časovou hranicou Zajcovho obdobia. Nové politické pomery po roku 1918, nové možnosti i potreby a nové hľadanie prinášajú aj revíziu cieľov chorvátskej hudby.

Čiastočne pod vplyvom veľkých tradícií i výsledkov národného smeru v hudbe v Rusku i v Čechách hudobný folklór znovu väčšmi púta záujem chorvátskych skladateľov, ktorí sa zoznamujú s národnými tancami i piesňami z jestvujúcich už zbierok, alebo chodia medzi ľud, kde počúvajú i zapisujú národné nápevy, spoznávajúc ich úlohu v každodennom živote kolektíva. Ako keby znovu ožívali ideály Ilírcov! Avšak mladí chorvátski skladatelia už nie

Blagoje Bersa

sú v situácii starých preborníkov chorvátskeho kultúrneho i umeleckého obrodenia. Majú dôkladné znalosti, nadobudnuté doma na záhrebskom konzervatóriu, ktoré činnosťou viacerých vynikajúcich pedagógov dosahuje značnú úroveň hudobnej výchovy; odchádzajú do cudziny (často do Prahy), kde si doplňujú odborné vzdelanie a zoznamujú sa s prúdmi súčasnej európskej hudby. Štúdium im odhaľuje aj podstatu druhej základnej otázky, ktorú riešia viac alebo menej individuálne: zisťujú, že si nemôžu nevšímať súčasné hudobné prúdenia a úsilia, ako to robili eklektici za čias Zajca; je im jasné, že treba držať krok s pokrokovou európskou hudbou, osvojujúc si jej zdravé stránky a zavrhujúc extrémne a módne, ako aj nájsť most medzi tými pozitívnymi výdobytkami a medzi duchom, ktorým je preniknutá ľudová tvorivosť. Tu sa vynárali v prvom rade harmonické i rytmické problémy, vzťah k disonancii a k jej novej úlohe medzi prostriedkami hudobnej reči, ako aj práca s novými, nepravidelnými rytmickými i polyrytmickými figúrami. V riešení týchto závažných otázok pomohol chorvátskym skladateľom v mnohom sám ľud harmonickými zvláštnosťami svojich nápevov, ktorých drsnosti a tvrdosti sú do určitej miery svojským odrazom ľudového hudobného cítenia. Aj nepravidelnosti a zložitosť metra a rytmu v súčasnej európskej hudbe majú styčné body s formou národných tancov.

Súčasným skladateľom v Chorvátsku pomáhajú aj stále priaznivejšie podmienky pre reprodukciu hudobných diel. Postupne sa tvoria významné orchestrálne i komorné združenia, reprodukčné možnosti opery a baletu v Záhrebe dosahujú vysokú úroveň a záhrebské spevokoly podporujú vznik významných sborových skladieb. Činnosť početných domácich sólistov tiež veľmi plodne vplýva na rozvoj a obohacovanie vokálnej i inštrumentálnej hudby v Chorvátsku.

V tomto veľmi významnom období chorvátskej hudby, ktoré zaberá časové rozpätie medzi dvoma svetovými vojnami, stretáme najprv niekoľko skladateľov, ktorí vypĺňajú prechodný úsek medzi obdobím Zajcovým a medzi novým hudobným nacionalizmom. Sú to: *Blagoje Bersa* (1873—1934), vynikajúci pedagóg, ktorý operou „Oheň" (1911) i orchestrálnymi skladbami (symfonická báseň „Slnečné polia") znateľne pozdvihol úroveň chorvátskej hudby na tomto úseku; *Franjo Dugan* (1874—1948), skvelý kontrapunktik i najlepší organista svojej generácie v Chorvátsku; *Josip Hatze* (1879), autor citových piesní i prvej chorvátskej veristickej opery (Návrat, 1911); *Dora Pejačević* (1885—1923; početné komorné skladby).

V tomto časovom úseku sa pripájajú k národnému hudobnému smeru skoro všetci chorvátski skladatelia. Preto vlastne nie je možné zaraďovať ich do skupín rozličných umeleckých orientácií.

Prvým ideológom chorvátskeho hudobného neonacionalizmu bol mimoriadne plodný *Antun Dobronić* (1878—1955), žiak Vítězslava Nováka, skladateľ, spisovateľ i folklorista. V trochu nejednotnej pozostalosti, ktorá svedčí, že túžby i vôľa boli často väčšie ako tvorivé schopnosti, poskytol Dobronić prvé príklady novej hudobnej reči, ktorá bola národná i súčasno-európska. Písal opery, balety, symfónie (Sinfonia vigorosa) i komorné diela. *Ivan Matetič Ronjgov* (1880) napísal oveľa menej, avšak ukázal viac nadania i bezprostrednosti. Jeho žalospev „Čače moj" je jedným z najotrasnejších a najmohutnejších diel celej chorvátskej i juhoslovanskej sborovej literatúry. Inšpirovaný je veľkým banickým nešťastím, v ktorom veľa detí stratilo rodičov. Skladba je predchnutá charakteristickými črtami istarského folklóru tak ako ostatné Matetičove diela. Kým *Fran Lhotka* (1883), pôvodom Čech, obohatil hodnotnými dielami rozvoj baletu v Chorvátsku („Čert v dedine"), *Krsto Odak* (1888), žiak Vítězslava Nováka, je výrazný polyfonik, ktorý tvorí svoje najlepšie diela v komornej (4 sláčikové kvartetá) a duchovnej hudbe. Zložitá osobnosť bol *Božidar Širola* (1889—1956), tak ako Dobronić, skladateľ, folklorista i hudobný spisovateľ. Tvoril takmer vo všetkých žánroch, no najväčší úspech dosiahol v početných piesňach a v oratóriu à cappella „Život sv. bratov Cyrila a Metóda". Napísal prvé dejiny chorvátskej hudby (1922). *Franjo Lučič* (1889), znamenitý teoretik, je autorom prvej chorvátskej symfónie (1917) a *Krešimir Baranovič* (1894) je zakladateľom chorvátskeho baletu. Jeho balet „Licitarsko srce" (1924) upúta modernou faktúrou, zaujímavým spracovaním národných motívov i skvelou inštrumentáciou. Neobyčajný úspech mal aj jeho cyklus pre barytón a orchester „Z mojich bregov", predchnutý intímnou meditatívnosťou o pominuteľnosti.

K tejto generácii patria dvaja z najznámejších i najvýznačnejších starších chorvátskych skladateľov: Gotovac i Slavenski. *Jakov Gotovac* (1895), umelec trochu konzervatívnych výrazových prostriedkov, dosiahol medzinárodný úspech operou „Ero z onoho sveta" (1935) a brilantnou orchestrálnou skladbou „Symfonické kolo". Gotovac vie znamenite vykúzliť a oživiť ducha ľudovej hudby, pričom sa zvlášť uplatňuje jeho zmysel pre hudobný humor. Tvorí výlučne orchestrálnu programovú hudbu, scénickú hudbu a vokálne formy; hranice svojej tvorby si stanovil mimo symfonickú, koncertantnú, komornú i klavírnu hudbu. Celkom iná povaha je Novákov žiak *Josip Slavenski* (1896—1955). Aj on je príslušníkom národného smeru, ale jeho prostriedky sú oveľa radikálnejšie, modernejšie, faktúra zložitejšia a výraz hlbší. Tento, v svojom čase popredný chorvátsky skladateľ, ktorý najväčšiu časť svojho umeleckého života strávil v Belehrade ako profesor Hudobnej akadémie, písal klavírne skladby (až do príchodu nacistov všetky vychádzali vo vydavateľstve Schott v Mainzi), úspešné sláčikové kvartetá, orchestrálnu suitu „Balkanofonia", akýsi prierez cez hudobný Balkán a jeho typické hudobné prejavy a invenčne veľmi bohatú „Symfóniu Orientu" pre sbor a orchester, v ktorej sa zračia hlavné etapy v rozvoji náboženského zmýšľania ľudstva. V niekoľkých kantátach ospieval boj za novú Juhosláviu i bojovníkov za socializmus (kantáta o Leninovi na text Majakovského).

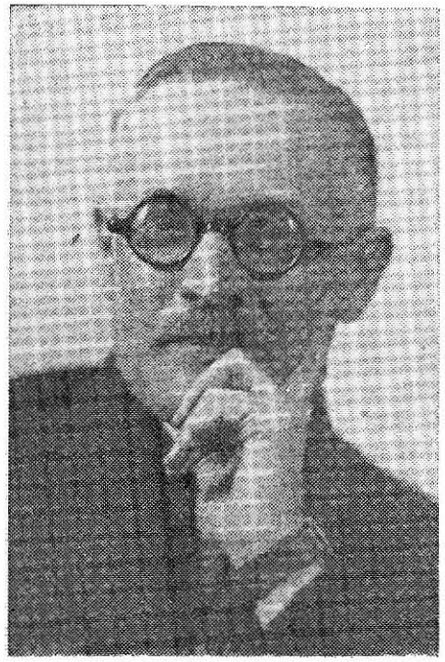
Skladatelia z tejto poslednej skupiny už vlastne nespolupracujú na utváraní súčasnej chorvátskej hudby v užšom slova zmysle. Tí, čo ešte žijú, už prešli kulminačným bodom svojej tvorby. Nakoľko ešte tvoria, pridržiavajú sa vyšliapaných už chodníčkov.

5. Skladatelia, o ktorých možno povedať, že aktívne spoluvytvárajú dnešnú hudobnú kultúru v Chorvátsku, sa všetci narodili v 20. storočí. Niekoľko z nich začalo úspešne svoju tvorivú cestu ešte pred druhou svetovou vojnou, kým iní sa objavili v hudobnom živote Chorvátska až po nej.

(Pokračovanie)

JOZEF PLAVEC

K 80. výročiu narodenia Otakara Ostrčila



Je v tom kus radostnej symboliky, že v deň februárového víťazstva ľudu, 25. II. sme si zároveň pripomenuli výročie narodenia veľkého majstra našej hudby, ktorý završuje rad našich hudobných klasikov a popritom svojím dielom naznačuje cestu dopredu. Je to Otakar Ostrčil, narodený práve pred 80 rokmi, 25. februára 1879. Keby sa bol dožil víťazstva zásad, ktoré prepletávali celé jeho dielo i činnosť, bolo by to pre neho veľkým zadosťučinením. Veď sám padol uprostred najväčšieho zápasu s vtedajšou reakciou, v dobe prvého nástupu fašizmu a jeho besnenia a nedožil sa jeho porážky. Vývoj udalostí dal Ostrčilovi jasne za pravdu; tým len rastie jeho význam. Len málo umelcov doby prvej republiky videlo tak dobre a kliesnilo tak pevne cesty, po ktorých by naša hudba išla ďalej cestou pokroku. Ostrčil tu bol jeden z najpoprednejších a čo bolo v jeho dobe známe len nemnohým, stalo sa dnes všeobecným presvedčením. Tým len vzrastá naša vďačnosť k nemu ako priekopníkovi i náš rešpekt k jeho uvedomelosti. Otakar Ostrčil v tomto svojom úsilí neľutoval námahu a nešetril vlastné sily, až pre tieto ciele obetoval i svoje zdravie — podobne ako jeho veľký vzor — Bedřich Smetana. Ale súčasne sa tým zapísal do dejín našej hudby a kultúry trvalým písmom ako jeden z veľkých budovateľov a bojovníkov, akých sme v jeho dobe nemali veľa.

Korene tohto je treba hľadať už v Ostrčilovej mladosti. Hoci sa narodil v Prahe ako syn známeho smíchovského lekára, nebol svojím zmýšľaním ani trochu meštiakom. Jeho rodičia pochádzali z Moravy a Ostrčil sám sa cítil najšťastnejším na českom vidieku. Najprv si obľúbil malú podhorskú obec Vápenný Podol v Železných horách, kde 40 rokov dochádzal, aby načerpal nových síl i priamo tvoril uprostred lesov a strání pôvabného zákutia. Zároveň tam však poznával český ľud, drobných domkárov a robotníkov v tamojších vápencových lomoch, i ľudových muzikantov, ktorými bola táto obec známa. Vytváral si tak svoj vzťah ku kolektívu pracujúcich i vidieckej prírode, ktorú si nie menej obľúbil. Neskôr na neho podobne zapôsobila juhočeská Soběslav so svojím okolím, kde tiež vznikli niektoré jeho významné diela. (Z „vápennopodolského" obdobia možno uviesť obidve orchestrálne suity, G-dur a c-mol,

z ktorých najmä druhá sa priamo programove odohráva vo Vápennom Podole, ďalej melodrámu Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici a i., zo Soběslavi pochádza symfonická báseň Léto, melodráma Skřivan, ale predovšetkým opera Honzovo království, kde sa hovorí o „přehořovské muzice", podľa dediny Přehořova v blízkosti Soběslavi).

Ostrčil mal však tiež znamenitých učiteľov a priateľov, ktorým vďačil za svoj zdravý rast. Jeho učiteľom kompozície bol Zdeněk Fibich, ktorý ho pokladal za svojho najmilšieho žiaka a dal mu majstrovstvo skladobnej techniky i správnu orientáciu v umeleckom svete. Na univerzite, kde Ostrčil súčasne študoval moderné jazyky, pôsobil na neho najviac profesor Otakar Hostinský, ktorý mu vštepil pokrokové ideály Smetanove. Jeho spolužiakmi boli Zdeněk Nejedlý a Otakar Zich. S obidvoma ho potom pojilo celoživotné priateľstvo a bolo mu veľkou oporou v jeho bojoch.

Ostrčilova cesta k hudbe viedla od amatérstva k profesionalizmu. To len posilnilo jej ľudový základ. Ostrčil ako dirigent vyrástol prácou s veľmi dobrým amatérskym súborom Orchestrálneho združenia v Prahe, ktoré priviedol k takej dokonalosti, že úspešne súťažilo i s vtedajšou Českou filharmóniou. Tiež ako skladateľ dobyl si Ostrčil veľmi rýchle uznanie verejnosti. Jeho prvé orchestrálne diela Selská slavnost, Pohádková suita, symfónia A-dur) prekvapovali svojou zrelosťou. Tiež národný ráz jeho hudby bolo možné poznať už pri zhudobnení Nerudovej Balady českej ako melodrámy, alebo pri skomponovaní piesne Osiřelo dítě, ktorej ľudovosť Ostrčil majstrovsky zdramatizoval. Bolo jasné, že tu rastie dramatik prvej triedy. Tomu nasvedčovala ako jeho prvá opera Vlasty skon, ktorá námetove i hudobne samostatne nadviazala najmä na Fibichovu Šárku, tak scénická hudba ku Kvapilovmu Sirotku na námet slovenskej rozprávky Boženy Němcovej. Ostrčilovým východiskom bol tu romantizmus, ale nie fantastický, no preteplený hlbokou ľudskosťou a realistickou kresbou skutočného života. Zároveň bolo známe, že je Ostrčilova hudba záležitosťou nie technickou, ale predovšetkým ideovou. I každá jeho ďalšia opera (Kunálovy oči, Legenda z Erinu na námety Zeyerove) má v sebe toto jadro: rieši konflikty sociálne a mravné s neotrasnou vierou vo víťazstvo dobra nad zlom a násilím. Ostrčilov jemný humor sa uplatnil najmä v jeho jednoaktovej komickej opere Poupě. Ostrčil si tu vytvoril i svoju vlastnú hudobnú reč, na základe smetanovského princípu štylizácie hovorenej reči. Súčasne v odbore orchestrálnom dobýval nové oblasti vo svojej Suite c-mol, Impromtu a Symfoniette.

V porovnaní so svojimi generačnými vrstovníkmi Vítězslavom Novákom a Jozefom Sukom nestojí nijako v pozadí čo do smelosti a zložitosti prejavu, ale ešte menej ako oni preberá z predvojnovej západoeurópskej moderny. Pre Ostrčila je priamo charakteristické, že sa ho takmer vôbec nedotkol impresionizmus, ktorý bol jeho umeleckému typu priamo protichodný. Ostrčil ako skladateľ i dirigent bol veľký architektonik, ktorý svoje diela staval zámerne a premyslene, i keď nie v chladnom konštruktivizme. Rástol z domácej tradície a svetového novoromantizmu, neskôr prijal pokrokové podnety svetovej hudby, najmä z diela Gustava Mahlera a tak dospel ku svojej osobitnej syntéze. Preto prinášal tak nové diela takmer vo všetkých odboroch, ako napr. v tvorbe sborovej cyklus Prosté motivy na básne Nerudove, v ko-

mornej hudbe pôvabne prostú Sonatinu, zobrazujúcu Ostrčilovo rodinné šťastie a pod. Jeho diela rástli priamo zo života, ako ukazuje orchestrálna Křížová cesta, dramaticky strhujúci obraz Ostrčilovho boja s reakciou a najmä potom jeho posledná opera Honzovo království, ktorá je dielom nanajvýš dokumentárnym pre dobu svojho vzniku. Hoci má námet rozprávkový, čerpaný z L. N. Tolstého Poviedok pre ľud, v spracovaní libretistu Jiřího Mařánka zobrazuje situáciu Európy začiatkom tridsiatych rokov, v dobe Mussoliniho útoku na Habeš a Hitlerových príprav k prepadu mnohých európskych krajín. Je tu scénicky názorne ukázaná spojitosť kapitalistického poriadku s imperialistickou vojnou i neľudským postupom proti ľudu (streľba do davu demonštrantov). Niet pochýb, že by všetko bolo odrazom skutočnosti, ale v mnohom tu videl Ostrčil so svojím libretistom dopredu. Je to markantné najmä vo výraze presvedčenia, že ľud môže zabrániť dobyvačnej vojne, ktorú si nepraje a nenávidí. Týmto svojím mierovým zameraním je Honzovo království stále aktuálne. I keď pre svoj rozprávkový ráz nemôže byť ešte nazvaná socialistickou operou, predsa má k nej veľmi blízko a určite ukazuje cestu k novým dielam socialistického realizmu.

Okrem tohto príkladu uvedomelej a nebojácnej tvorby dáva Ostrčil jasný príklad i ako výkonný umelec — dirigent. Na poli spevohry začal svoje reformné pôsobenie v opere bývalého Mestského divadla na Vinohradoch v rokoch 1914—18. Tu začal svoju očistnú prácu na dielach Smetanových, ktoré predvádzal bez úprav, pravdivo podľa originálu; tu uplatňoval svoje zásady propagácie diel obchádzaných autorov, ktorí mali svojím umením čo povedať. V tejto činnosti potom ešte veľkorysejšie pokračoval v pražskom Národnom divadle, ktorého vedenie opery prevzal po Karlovi Kovařovicovi v r. 1919. Ostrčil nič nedal na snahy oficiálnych činiteľov urobiť z Národného divadla „štátnu operu" podľa vzoru starých dvorných divadiel. Naopak, obraňoval tu dôsledne Smetanov program a heslo „Národ sobě". Pokladal za samozrejmé, že opera Národného divadla musí mať na repertoári celé dielo Smetanovo, Dvořákovo, Fibichovo, Foerstrovo, Janáčkovo i Novákovo, veďa noviniek autorov mladších a širokého svetového repertoáru. Odvtedy sa datujú pamätné Ostrčilove cykly opier klasikov i jubilantov, jeho dôraz na diela slovanskej tvorby i odvaha uvádzať najpriebojnejšie novinky, ako bol napr. Bergov Vojcek. Mal preto veľa nepriateľov a musel čeliť mnohým intrigám a kampaniam. Zo všetkých vždy vyšiel ako charakterný muž s čistým štítom. To pôsobilo na celý operný súbor nesmiernou výchovnou silou. Ostrčil bol všetkým svojim spolupracovníkom vzorom pracovitosti, zásadovosti a disciplíny. Oprávnene bol nazývaný „prvým robotníkom Národného divadla". Za 15 rokov svojho vedenia opery naštudoval a dirigoval 110 rôznych diel, z toho 75 domácich autorov. Ak uvážime, že pracoval v ťažkých rokoch hospodárskej krízy a za stáleho nedostatku skúšobných miestností, je potrebné tým viac obdivovať to, čo za daných podmienok vykonal. Keď dňa 20. augusta 1935 vo veku púhych 56 rokov zomrel, bol to ťažký otras pre Národné divadlo i českú hudbu. Otakar Ostrčil nám chýba dodnes. Ale je s nami jeho živý príklad a jeho nesmrteľné dielo. Z neho musíme čerpať poučenie, ako prekonávať prekážky a ako ísť ďalej.

LADISLAV BURLAS

Náuka o formách v súčasnej hudobnej teórii

Súčasná hudobná teória vykazuje tendenciu zbavovať sa zvyškov pozitivistických čŕt, ktoré ju ovplyvnili ešte v časoch zrodu novodobej hudobnej vedy ako samostatne vedeckej disciplíny koncom minulého a začiatkom nášho storočia. Jednotlivé hudobné náuky tejto doby niesli na sebe pečať pedagogickej aplikácie hudobnej teórie a jednako rodili sa aj s ambíciami vedeckými. Najväčším nedostatkom jej pozitivistickej orientácie bolo nedialektické a nehistorické chápanie jednotlivých hudobných disciplín i jednotlivých oblastí hudobného vyjadrovania. Poznávací proces prebiehal tu zväčša v izolovanom skúmaní jednotlivých javov: napr. jednotlivých zložiek hudobnej reči (harmónie, melódie, polyfónie), ale aj k izolovanému chápaniu ich jednotlivých zákonitostí, napokon poznatky získané zo štýlového okruhu hudby blízkej minulosti (klasicizmu a romantizmu) sa zabsolutizovali ako nemenné zákony a normy hudobného umenia. Hoci je prirodzeným zjavom isté zaostávanie hudobných náuk za kompozičnými výsledkami tejže doby, jednako začiatkom storočia sa táto diskrepancia ukázala príliš veľkou: vznikala nepreklenuteľná priepasť medzi zastaralými školometskými predpismi a medzi živou hudobnou praxou.

V náuke o hudobných formách, ktorá vychádzala temer výlučne zo štýlovej oblasti hudobného klasicizmu, ukázali sa tieto nedostatky vo viacerých smeroch. Skúmali sa prvky hudobného diela v zmysle herbartovskej analýzy a to väčšinou ako rozmerové a myšlienkové jednotky. Popis kontúr periodickej stavby hudobných myšlienok nebol úplný a ani nemohol vystihnúť hlavné formové vlastnosti hudobnej skladby ako celku: bol to skôr statický súčet prvkov a vypreparované styčné body medzi jednotlivými článkami umeleckého diela, než plné pochopenie skladby ako umeleckého prejavu, jeho účelného organického stvárnenia. Tak potom aj hlavné formové schémy, ktoré vznikli zovšeobecnením základného usporiadania myšlienkového materiálu hudobných diel, boli posledným cieľom poznávania formy hudobnej skladby. Ukázalo sa však, že objavenie týchto vlastností hudobnej formy ešte príliš málo hovorí o tom, aká je skladba v skutočnosti. Boli skladatelia, ktorých diela mali dokonalú formovú schému a predsa ďaleko zaostávali za skladbami majstrov, ktorí sa vyznačovali práve tým, že si dovolili tieto schémy rôznym spôsobom narúšať, alebo i obchádzať! Neraz sa tiež hlavné formové typy (piesňová forma, variácie, rondo, sonátová forma a fúga) miešali s konkrétnymi historickými formami a žánrami, ako je to pnar. v známej Jirákovej Náuke o hudobných formách, ktorá sa u nás pomerne dlho užívala. Takéhoto zamerania je tiež Stöhrova Musikalische Formenlehre, i keď tejto knihe nemožno uprieť dobré názorné spracovanie látky pomocou dobre volených a početných príkladov: tým sa vynahradilo bezprostredným vnímaním hudby to, čo nebol autor schopný teoreticky postihnúť a vyložiť.

V priamom protiklade stojí oproti naznačenému poňatiu hudobnej formy koncepcia Ernsta Kurtha a Hansa Mersmanna, ktorí hľadali temer výlučne podstatu umeleckej formy vo sfére citovej ako objektívnu realizáciu stále prúdiacej a plynúcej sily, jej organizáciu v priestore. Ani toto jednostranné prenesenie dôrazu na dynamickú povahu hudobnej formy s negovaním statickej architektoniky skladby nemohlo byť správne. Bol to skôr prejav neudržateľnosti starej statickej koncepcie náuky o hudobných formách. V dvadsiatych a tridsiatych rokoch nášho storočia stretávame sa s pozoruhodnými výsledkami pri hlbšom skúmaní princípov hudobnej formy: spôsobu rozvíjania hudobných myšlienok v ich dialektickej povahe (opakovanie — zmena; podobnosť — kontrast; symetria — asymetria a i.) a mnohostrannej vzájomnej spätosti a súvislosti. Spomeňme napr. Blumeho štúdiu o nadväzovaní a rozvíjaní (Fortspinnung und Entwicklung, Peters Jahrbuch, 1929, 54—70), alebo známu prácu Borisa Asafieva Muzykaľnaja forma kak process (I., II. Moskva—Leningrad, 1947).

Súčasný stav skúmania povahy hudobnej formy charakterizuje dialektické zladenie statickej a dynamickej povahy hudobného diela: všestranné skúmanie povahy organizácie a procesu hudobného vy-

jadrovania sa vo vzťahu k jednotlivým zložkám hudobnej reči na strane jednej a k umeleckému zámeru a k idei na strane druhej.

Výsledkom súčasného stavu skúmania povahy hudobnej formy je oveľa plnší a prehĺbenejší pohľad na jej stavbu i priebeh ako v minulosti. Pod hudobnou formou z hľadiska hudobných náuk rozumieme logický a organický spôsob rozvinutia myšlienok v hudobnom diele, ich vzájomný vzťah a ich pomer k celku a jednote diela. Náuka o hudobných formách snaží sa podávať systém technických skúseností o tvarovom a kinetickom riešení hudobných diel, skúma ich vnútornú stavebnú logiku.

Takto určený obsah i cieľ hudobnoteoretického skúmania hudobnej formy má svoj plný nárok na existenciu. Líši sa tiež od iných aspektov na hudobnú formu, napr. od aspektu estetického (ako súhrnu špecifických vlastností umeleckého diela schopných vyjadrovať jeho obsah) i od aspektu historického (ako pojmu na označenie hudobných útvarov, ktoré sa objavujú v historickom procese v jednotlivých štýloch a žánroch). Ak ale má byť hudobnoteoretický zreteľ na hudobnú formu skutočne aspektom robiacim si nárok na vedeckosť, nemôže sa izolovať od stanoviska estetického a historického. Všetky tri spomenuté odlišné pohľady na hudobnú formu patria k sebe neoddeliteľne tak, ako sa navzájom prekračujú a doplňujú do jednoty im prislúchajúce hudobnovedecké disciplíny: teória, estetika a história. Vzájomné dialektické uplatnenie všetkých uvedených disciplín v konkrétnej vedeckej práci je schopné otvoriť v hudobnej vede kvalitatívne novú epochu — ako o tom svedčia práce mnohých popredných československých i zahraničných muzikológov.

V najnovšej literatúre o hudobných formách prejavuje sa táto snaha o spojenie hudobnej teórie s estetikou i históriou rozmanitým spôsobom.

Odpútavanie sa náuky o hudobných formách od schematizmu statického a nehistorického chápania pozitivizmu badať v snahe o poznávanie všeobecne platných formotvorných postupov v ich vzájomnej dialektickej povahe. Skúma sa podiel hudobných elementov na výstavbe hudobnej formy, vplyv faktúry na stavbu hudobného diela, organická diferenciácia jednotlivých súčastí formy, proporcionalita, statická a dynamická stavba hudobného diela. U Helmuta Degena (Handbuch der Formenlehre, Bosse Verlag, Regensburg 1957) je táto tendencia dosť jednostranne ovplyvnená výlučnosťou postoja prác Kurtha a Mersmanna, z ktorých v podstate autor vychádza, jednako dosahuje v práci viacero cenných a podnetných dielčích výsledkov. Neprijateľná je tu prirodzene celková idealistická filozofická koncepcia základných kritérií, naznačená v úvodných kapitolách. Veľa cenného prináša dvojzväzkové dielo J. M. Chomińského Formy muzyczne (PWM, 1954—56), kde v úvodných kapitolách hovorí o zásadách formovania v hudbe. Škoda, že taký pozoruhodný počiatok tejto práce pokračuje podľa dosť diskutabilných kritérií, podľa ktorých formové typy sa tiež prestupujú s formami historickými. Prednosťou práce je autorova praktická znalosť mnohých súčasných hudobných diel, z ktorých čerpá materiál pre dokumentáciu.

Zvlášť by som sa chcel zmieniť o dvoch pozoruhodných prácach. Jedna z nich je domáca: Náuka o hudobných formách od Karola Janečka (SNKLHU 1955), druhá je práca sovietska Analiz muzykaľnych proizvedenij od S. S. Skrebkova (Muzgiz, 1958). U Janečka, odhliadnuc od niektorých problémov terminologických a metodických, ide už o novodobý pohľad na ústrojenstvo hudobnej formy z hľadiska zložiek a stránok hudobnej reči, hlavných formotvorných postupov a typov tektonických. Mnoho nových pohľadov obsahuje a pedagogicky dokonale premyslená je práca Skrebkovova zameraná na ten istý okruh problematiky. Ich spoločným nedostatkom je, že nenasleduje ešte výklad historického vývinu foriem a formotvornej práce, čo považujeme za nevyhnutný doplnok k systematickým kapitolám o princípoch a typoch hudobných foriem. Skrebkovovu knihu možno inak hodnotiť ako jeden z významných úspechov sovietskej hudobnoteoretickej literatúry, ktorá si právom zasluhuje pozornosť našich vedeckých i pedagogických kruhov.

Najvýraznejšie badať tendenciu spojenia kritérií estetických s hudobnoteoretickými v knihe T. Popovej Muzykaľnye žanry i formy (Muzgiz 1954), kde sa snaží riešiť estetický problém vzťahu hudobnej formy a obsahu hudobného diela. V práci nachádzame tiež snahu podať po načrtnutí hlavných formových typov aj historický vývin jednotlivých hudobných foriem a žánrov.

Náznaky vplyvu historických kritérií na náuku o hudobných formách badať vo viacerých tu spomenutých prácach, no v niektorých tento aspekt ešte chýba. Janeček napr. je toho názoru, že takýto pohľad patrí až do vyššieho kurzu štúdia hudobných druhov a slohov (Karel Janeček, K metodě práce na Hudebních formách, HR, IX, 7—8). Väčšinou sa historický výklad vsúva do rozvrhu podľa kritérií nehistorických. Tak je to napr. u Chomińského, kde napr. u suity, sonáty, koncertu a i. preberá vnútorné a vonkajšie znaky týchto útvarov v ich historickom vývine. U Degena nachádzame samostatnú kapitolu o vývine hudobných foriem v historickom procese. Vnesením kritérií historických i estetických do metódy hudobnej teórie získavame na poli skúmania hudobných foriem poznatky o tom, ktoré sú všeobecne platné, dobove neobmedzené zákonitosti formovania a rozvíjania hudobných myšlienok a naopak, ktoré sú dobove a štýlove obmedzené, platné len pre istý vymedzený okruh.

Je zaujímavé si tiež všimnúť, že náuky o jednotlivých zložkách hudobnej reči začínajú sa spracovávať už v širších súvislostiach smerom k hudobnej forme. Pozoruhodnou je v tomto smere napr. práca Arnolda Schönberga Die formbildende Tendenzen der Harmonie (Schott, Mainz, 1957), ktorý inak znamenite ovláda „tradičnú" harmóniu. Výklad harmónie tonálneho systému je tu doplnený pohľadom na funkciu harmónie vo formotvornom procese v jednotlivých hlavných štýlových obdobiach európskej hudby, ba i v jednotlivých organických zložkách hudobnej formy (expozícia, rozvedenie, spojujúce časti formy ap.). Doplnenie doterajšej náuky o harmónii takýmito novými zreteľmi zdá sa už dnes nevyhnutné, ak má byť prekonaná jej školometská izolovanosť od živej hudby.

Celostný dialektický pohľad a aspekt historický víťazia pomaly, ale isto v celej súčasnej hudobnej vede. Tu naznačené tendencie jednoty základných disciplín hudobnej vedy v novšom skúmaní hudobnej formy môžu sa ešte v budúcnosti značne prehĺbiť. Doterajší obraz systému náuky o hudobných formách, kde ešte stoja pri sebe kapitoly s rozličným zameraním, raz teoretickým, historickým a napokon i estetickým, možno raz organickejšie splynú vo vedeckejšom a ešte plnšom obraze bez toho, že by sa tým porušili špecifické úlohy i metódy hudobnej teórie. Tým sa prehĺbi jej vedeckosť a rozšíria jej horizonty. Marxistická vedecká metóda má tie najlepšie predpoklady k tomu, aby i v tomto smere priniesla revolučné objavy a pozdvihla vedecké bádanie na nový kvalitatívny stupeň.

O hře zpaměti

Často se nejen v uměleckých kruzích, ale už i na hudebních školách a učilištích vyskytují dohady — hrát zpaměti či z not? Názory se často rozcházejí, poněvadž zejména klavíristé jsou jen pro hru zpaměti; a přece zejména hudební školy nevychovávají jen sólisty pro hru zpaměti, ale zpravidla hráče, kteří budou často doprovázet. Přihlédneme-li k tomu, že zejména žáci hudebních škol spotřebují ke hře zpaměti hodně času, který by se dal lépe využít k technickému výcviku, doporučoval bych, aby žáci hudebních škol na interních večírcích hráli jen z not, a to jak instrumentalisté, tak klavíristé a na veřejných produkcích všichni zpaměti. Ostatně sonáty pro housle a klavír hrávají obvykle i velcí umělci z not. V poslední době se i odborný tisk zabýval tímto problémem a nakonec se všichni v podstatě shodují na tom, že důležitý je výsledek — dokonalá a hluboce prožitá reprodukce a že u otázky, zda zpaměti, či z not, jde jenom o různé prostředky, jak k tomuto výslednému cíli dospět. Ovšem cesta k cíli není nikdy jen jedna, takže jedni spatřují ve hře zpaměti nebezpečí až vnějškově virtuosní koncertantnosti a zužování repertoáru, druzí snahu hledat nové cesty ke zkvalitnění reprodukce. Oba způsoby mají přednosti i nedostatky, které se v různých situacích v rozličné míře projevují. Zajímavé je, že jsem v rukopisném materiálu prof. Růženy Kurzové našel rukopisnou skizzu, která už před 40 lety napsala toto: „O hře zpaměti. Často se diskutuje na thema: Je lépe hráti v koncertech nazpaměť nebo z not? Nazpaměť v klavíru se hraje teprve od dob K. Tausiga (1841—1871), H. Bülowa (1830—1894), před nimi hráli skladatelé jen vlastní skladby. Jeden z prvních pianistů, který hrál na koncertech i skladby jiných skladatelů byl Ignac Moscheles (1794—1870), pražský rodák. Skladby doby předklasické nebo kla-

sické se hrály z not velmi dobře, jejich technická stránka nestanovila zvláštních problémů — širokých arpeggií, skoků, oktáv, kterými zvláště oplývá literatura doby romantické. A zdá se, že právě tyto větší technické obtíže, které se těžko zdolávají, nemůžeme-li při nich současně klaviaturu i ruce pozorovati, byly asi příčinou, že umělci jako Tausig, Bülow, propagující současnou hudbu romantickou, museli zdolávati největší obtíže technické a proto dávali při své znamenité paměti a hudebnosti přednost hraní zpaměti. Technika pozorováním ruky dříve dospívala a dávala jim větší možnost vžít se cele v obsah skladby. Učením se zpaměti hráč nejenom jaksi „skladebně" srostl s interpretovaným dílem, ale jeho hra se stala ukázněnější, protože dílo hrané nazpaměť déle a důkladněji v každém ohledu je třeba studovat než dílo hrané z not, a to nejen pro dokonalejší stránku technickou, ale právě i proto, že s lepší, neomylnou technikou může se hráč bez bázně před nějakými obtížemi, celou duší a celým temperamentem věnovati niternému obsahu díla, které se tak přibližuje originálním myšlenkám skladatelovým. Zkrátka celý výkon získával na dokonalosti hraním zpaměti a proto velcí pedagogové předešlého století, zejména T. Leschetizky (1831—1915), připravovali své žáky k velkým úkolům technickým tím, že žáci museli u něho celé studium nejen skladeb klasických nebo moderních, ale i etudy studovat nazpaměť. Jeho příkladu následovali po něm i jiní pedagogové, avšak jejich přílišná snaha po dokonalosti technické byla často na úkor všeobecnému hudebnímu vývinu. Žáku, který za rok poznává určitou část literatury historické i moderní, rozšiřuje se nejen jeho horizont umělecký, ale stává se rychlým čtením not schopnějším a pohotovějším i rozvíjí se jeho duchapřítomnost a smělost. Po neustálém cvičení jen pamětném ztrácí mnoho času a nemůže pak poznávat nové věci. Škola francouzská akcentovala spíše zájem o poznatky rázu čistě hudebního, vyzdvihujíc však i propagaci děl neznámých, starších nebo nových. Jednalo sa tedy u žáka o výcvik tak zvané hry à vista, i o vývin rychlého a správného studia třeba z not vůbec! Kdo nemá spolehlivou paměť a je přesto výborným hudebníkem, může své umění uplatňovati hrou z not — tak jako to činívali umělci za starých dob. Vždyť dobrá pamět sama nemůže být ještě důvodem, pro který je vystupující zván umělcem. Ovšem je na druhé straně nesporné, že velké hudební talenty obvykle mívají i neobyčejnou hudební paměť." Rukopisná skiza prof. Růženy Kurzové je vyňata z knihy, kterou autor připravil k tisku pod názvem: Růžena Kurzová v klavírní pedagogice a metodice.

Antonín Dolinský

TVORIVÁ AKTIVITA ŽIAKA A PEDAGOGICKÉ VEDENIE

Pokiaľ ide o tvorivú interpretáciu detí, narážame tu na viac veľmi vážnych problémov .Hlavným takýmto problémom je uviesť do správneho súvisu dva momenty: a) tvorivý charakter intepretácie — a b) pedagogické vedenie a usmerňovanie učiteľom. Dieťa nemá umeleckých skúseností, aby samo mohlo správne zažiť hranú skladbičku, a preto usmerňovanie učiteľom je tu nevyhnutné. Jednou z chýb, ktoré poškodzujú správny vývin osobnosti žiaka, je predimenzované uplatňovanie pedagogického vedenia, takže pri ňom učiteľ rozhoduje o každej, i sebamenšej podrobnosti žiackeho prednesu. Počúvanie takto naštudovanej skladby robí dojem, že žiak výborne skladbu ovláda, že hrá sebavedome a s istotou. V takomto prednese chýba však niečo, čo by bolo odrazom vnútornej tvorivej aktivity žiaka. Pri takto naštudovanom prednese žiak sa nám javí ako „malý učiteľ" a jeho hra je temer úplnou kópiou hry učiteľa. Z takéhoto štúdia nemá žiak celkom nič a vie len dotiaľ hrať, dokiaľ chodí do školy. Ojedinelé školské výkony môžu byť aj vynikajúce, ale celkový vyučovací proces je chybný.

V praxi vyskytuje sa aj chyba, že učiteľ dobromyseľne necháva svojho žiaka samostatne hrať a ponecháva mu takú „tvorivú" voľnosť, že o pedagogickom vedení takmer nemožno hoovriť. Žiak hrá, ako sám uzná za vhodné, a učiteľ iba opravuje hrubé technické chyby. Ide tu o druhú krajnosť, ktorá je tak isto formalistická.

Z učebného textu dr. Romana Rychlu „Základy hudobnej didaktiky"

Tri české operné novinky

Otmar Mácha, Polapená nevěra, na text staročeskej anonymnej frašky z roku 1608. Prvýkrát v divadle D 34 21. 11. 1958. Dirigent V. Pinkas, režisérka L. Čechová, výtvarník J. Rott.

Pavel Bořkovec, Paleček, na text Františka Kubku. Prvýkrát uvedený v Smetanovom divadle 17. 12. 1958. Dirigent Jaroslav Vogel, režisér H. Thein, výtvarník J. Svoboda.

Jiří Pauer, Zuzana Vojířová, podľa rovnomennej hry J. Bora, libreto spracoval skladateľ. Prvýkrát uvedená v Národnom divadle 30. 12. 1958, premiéra 9. 1. 1959. Dirigent I. Krejčí, režisér V. Kašlík, výtvarník J. Svoboda.

*

Prvá polovica tohoročnej sezóny priniesla v českých divadlách tri pôvodné operné novinky. Všetky tri sústredili sa na Prahu, kde Národné divadlo uviedlo Bořkovcovho „Palečka" a Pauerovu „Zuzanu Vojířovú", a operný súbor divadla D 34 v rámci operného večera „Milování s překážkami" novinku Otmara Máchu „Polapená nevěra".

Zhodou okolností majú tieto tri opery jednu vec spoločnú. Nie je to zhoda zásadná, ale zaujímavá. Všetky tri námetove čerpajú z renesancie. Mácha si pre svoju aktovku zvolil stručný text starej renesančnej frašky o trampotách, ktoré vznikajú z nerovného manželstva, v jadre podobný u nás dobre známej dievčenskej hre „Salička", ktorú pred rokmi spracoval vo svojej Ľudovej suite E. F. Burian. Bořkovec a Pauer vyšli síce z predlôh súčasných, ale zase námetove umiestnených do českej renesancie. Bořkovcova opera na libreto Františka Kubku má za hrdinu rytiera Palečka, legendárneho šaška kráľa Jiřího z Poděbrad, a odohráva sa v prostredí univerzitnej Prahy. Pravda, opera sama skôr ukazuje, prečo sa Paleček stal šašom kráľa Jiříka, a končí pozvaním rytiera Palečka ku kráľovi. Jiřího Pauera zaujala zase v Čechách populárna hra Jana Bora Zuzana Vojířová, napísaná na námet starej juhočeskej povesti o dcére Zelečského mlynára, ktorá stála po boku najmocnejšieho českého feudála pozdnej renesancie, posledného Rožmberka, Petra Voka. (Libreto si na základe Borovej hry spracoval skladateľ.)

Slohove i koncepčne najzrelším dielom z tejto trojice je zaiste Bořkovcov Paleček. Pavel Bořkovec, ktorý patrí medzi predných skladateľov staršej generácie, ustálil si už dávno svoju hudobnú reč. Vychádza v nej najmä harmonicky z výbojov, ktoré priniesla hudba nášho veku, pritom však zostáva svoj, jeho rukopis je výrazný a dobre poznateľný. Spojuje zvláštny pôvab duchaplnej precíznej kompozičnej práce s rytmickým švihom, zvukovou vybrúsenosťou a v poslednom čase stále silnejúcou melodickou pregnantnosťou. Paleček, pravda, nepatrí k posledným dielam P. Bořkovca. Skladateľ venoval ho pôvodne oslavám 600-tého výročia založenia Karlovej univerzity a na jeho inscenáciu trpezlivo čakal bezmála desať rokov. Kvality diela tým však ani v najmenšom nezostarli. Naopak, najlepšie čísla opery patria tiež k najlepším stránkam Bořkovcovho diela vôbec. Bořkovec je dramatik veľmi svojrázny a nezaprie ani tu skladateľa, ktorého ťažisko je predsa len predovšetkým v inštrumentálnej hudbe. To, pravda, neznamená, že by sa vo svete hudobnej dramatiky pohyboval rozpačito. Práve naopak, robí to s veľkou istotou. Mám na mysli skôr niektoré črty jeho prístupu k hudobnej dráme. Myslím, že je pre skladateľa príznačné, ako sa tu neustále prelínajú dve roviny: dramaticky dejová a konfliktná a druhá, filozofujúca, zhrňujúca a zovšeobecňujúca zmysel príbehu. Bořkovec jej venuje mnoho miesta vyhradzujúc jej vlastne veľmi pôsobivé závery všetkých obrazov. Prekrásny je Palečkov spev vďakyvzdania životu na záver 3. obrazu. V opere nájdeme niekoľko hudobne neobyčajne pôsobivých miest, nech už sú to jednotlivé tance, ktorými v prvej časti opery skladateľ pretkáva dej, no treba opäť dodať, že funkčne, lebo mu buď vytvárajú základné náladové ladenie scény, alebo ju charakterizujú miestne atď. či jednotlivé uzavreté čísla ako napr. krásna francúzska pieseň krčmárky Madlen alebo dramaticky pôsobivý sbor ľudu v poslednom obraze, a nájdeme tu tiež niekoľko neobyčajne vtipných, dramaticky výstižných hudobných charakteristík. Taký komický profesor alebo prihlúply sudca — paroháč sú postavy, vytvorené so skúsenou javiskovou rutinou. Keď som hovoril o zvláštnom Bořkovcovom prístupe k útvaru hudobno-dramatického diela, musím uviesť ešte jednu podstatnú Bořkovcovu zvláštnosť. Bořkovec nesleduje hudobne dej tak, že by ho prekomponovával v zmysle wagnerovskom, alebo že by priebežne a

jednotlive charakterizoval tú ktorú postavu, a nevytvára svoju drámu ani sledom uzavretých čísel, i keď takéto hudobné celky nie je ťažké tu nájsť. Bořkovcovi omnoho viacej ide o základné ladenie obrazu, o základné ladenie situácie, o akési vystihnutie základného klimatu hrdinov. Myslím, že i sem do tvorčej metódy preniká niečo, čo je charakteristické práve pre hudbu inštrumentálnu, totiž pohľad zhrnujúci a čo samozrejme tiež dobre vyhovuje Bořkovcovmu naturelu. Domnievam sa, že P. Bořkovec došiel k tomuto typu opery i neobyčajne citlivým preniknutím do podstaty libreta uvedomením si jeho nedostatkov i kladov. Kubkove libreto, najmä v prvej časti nie je po dramatickej stránke zrovna najvďačnejšie, dejove je riedke a málo javiskove obratné. Jeho kvality sú však v ušľachtilej a tiež i myšlienkove obsažnej básnickej reči. Bořkovcov Paleček, myslím, veľmi ústrojne zapadá do diela svojho autora i svojím myšlienkovým svetom. Bořkovcova hudba nemiluje konfliktné spády a tvrdé zápasy, darí sa jej však v strednej polohe úsmevnosti i lyrického zahĺbenia sa nad životom, ktoré vždy inštinktívne smeruje k jasu, ku kladu, k veseliu. Kráľovi Jiříkovi zapáčila sa Palečkova „múdra" veselosť a P. Bořkovcovi tiež.

Operná prvotina Jiřího Pauera, rozkošná veselá rozprávka o Žvanivom slimejšovi, kráčala po cestách, ktoré naznačil modernej opere jej vývoj v našom storočí a najpregnantnejšie Prokofiev. Pauer si však udržal vlastnú osobitosť a tak asi po jeho diele — po prvý raz uviedlo ho operné štúdio pražskej AMU — rady siahnu aj ďalšie divadlá. Vo svojej druhej opere, Zuzane Vojířovej, šiel však skladateľ inou cestou. Snažil sa napísať operu, ktorá by celkom vedome vychádzala z tradície českej ľudovej opery a ktorá by sa svojím tvarom i koncepciou vrátila k osvedčeným vzorom klasickej opery číslovej, i keď samozrejme nie v tom prísnom mozartovskom slova zmysle. Zuzana Vojířová jednak vo svojej predlohe, jednak v tom, ako ju skladateľ stvárnil do libreta, nie je v pravom slova zmysle drámou. Je ďaleko viac dramatickou baladou, čím už je naznačené, že epický žáner má tu svoje dosť podstatné miesto. Dielo v piatich obrazoch vlastne zachycuje uzlové momenty Zuzaninho života. Doma osudové stretnutie s neznámym ešte gavalierom, potom ľúbostné vzplanutie Vokovo na Bechyni, ktorému Zuzana výjde v ústrety, v ďalšom je zase dramatickým ohniskom pomsta Vokovej legitímnej ženy,

M. Šubrtová a T. Šrubař v titulných úlohách Zuzany Vojířovej
Foto: dr. J. Svoboda

ktorá dá uniesť Zuzanino dieťa, 4. obraz zachycuje chvíle Vokovej smrti, 5. napokon biedny koniec Zuzanin, ktorá umiera doma v náručí syna, ktorému nemôže už povedať, kým mu je, ako zošlá neznáma žobráčka. V samom diele je dobre vidieť, ako sa skladateľ zžíval so svojím námetom, ako obraz od obrazu rástol tiež ako dramatik. Ak 1. obraz pôsobí ešte dosť matne, tento pocit postupne strácame v 2. a v 3. potom najmä v ústrednej scéne vystrčí Pauer dramatik svoje drápy. Ak sa zo začiatku nemôžeme zbaviť pocitu, že skladateľ niekedy nedokázal dobre odhadnúť čo je pre drámu dôležité a čo nie, ak sa nemôžeme zbaviť pocitu určitej povrchovosti a priamo sklonu k veľkoopernej stafáži, potom v 3. obraze, v jeho hlavnej scéne, tomu už tak zďaleka nie je. Ešte raz je porušený rýchle dopredu spejúci dejový tok, totiž veľkou záverečnou áriou Voka, jeho ódou na južné Čechy. Samotná ária, hoci hlboko zahľadená do tradície a určite nepatriaca k Pauerovým tvorivým výbojom, je však veľmi účinná, opiera sa o nosný melodický ná-

pad a predovšetkým je znamenite vystavená a vygradovaná. V dramatickom zmysle však akosi príliš „vyskakuje" ako z postavy, tak i zo samotného deja. 4. obraz (Vokova smrť) prináša do opery celkom nové kvality a sotva ho možno nazvať ináč ako majstrovským. Obraz má vo svojej vnútornej spätosti, vo svojej koncentrovanosti, jednote, výraznosti použitých prostriedkov a charakteristík črty priamo godunovovské. Taktiež Pauerova hudobná reč nadobúda tu zvláštnu jednotu a osobitnú pregnanciu. Z tejto výšky už nezostupuje ani záverečný obraz. O Zuzanu Vojířovú, o jej sloh, o to, ako autor pochopil tradíciu sa môžu viesť spory. Jedno však Pauerovi ťažko môžeme uprieť — že napísal operu, ktorá bude milovníkom operného divadla, vychovaných na tradičných operách, blízka.

Otmar Mácha prešiel v posledných rokoch dosť veľkým slohovým vývojom, ktorý možno charakterizovať asi tak, že veľmi rýchle dokončil proces, ktorý skladateľa viedol od slohu, ktorý v základe vychádzal z tvorivého východiska jeho učiteľa J. Řídkeho, k ďaleko novšiemu typu hudobného vyjadrovania, k väčšej výrazovej pregnantnosti, vyostrenosti, ale tiež lapidárnosti, k akémusi ostrejšiemu nanášaniu farieb. Polapená nevěra vznikala ako dielo oddychu po veľkom oratóriu Odkaz Jána Ámosa Komenského. Mácha sa tu neinšpiroval len renesančným textom. Prešlo mu však do krvi i niečo z renesančnej hudby. Povedal by som, že tu prevádza akúsi renesanciu madrigalového typu. Nemôžeme to však brať doslovne, pretože Mácha nekoná otrocky a použité staré formové prvky mu slúžia skôr ku charakteristike, k časovému umiestneniu celej tejto frašky. Popritom sa tu prejavil ako dramatik, ktorý vie bezpečne chytiť postavu, dokáže správne charakterizovať a pritom je pozoruhodne úsporný. Jeho úspornosť nie je však iba púhou jednoduchosťou ani chudobou. Naopak, pramení z dobre fundovaného, poctivého a bohatého muzikantského jadra. Jeho operka o prichytenej nevere je v tradícii našej opery typom, pravda, nezvyklým, ale nie nepodnetným a skladateľ ju môže zapísať medzi svoje tvorivé úspechy.

České operné divadlo bolo znovu obohatené o tri diela, z ktorých každé svojím spôsobom prináša dozaista rad kladov. Aj to, čo hovoria, nie je márne. V našej dobe neznie cudzo jasná, vyrovnaná pohoda Bořkovcovho Palečka, neznie v nej cudzo ani príbeh Zuzany Vojířovej, a také nelíčené fraškovité veselie Polapenej nevěry je dobrým okorenením vážneho repertoáru. Jedno však nie je možné zastierať. Horúceho jadra súčasnosti dotýkajú sa tieto diela predsa len okrajove. Nemyslím len na to, že nie sú písané na námety zo súčasnosti. Ale i samotné konflikty a námety, ktoré z minulosti vyťažili, nedosahujú predsa tú závažnosť, aby sebalepšie diela na nich postavené, mohli sa stať programovými umeleckými skutkami, ktoré by k dnešku nielen hovorili, ale burcovali, mali zapaľujúcu a pretváraciu silu skutočne nového.

Bohumil Karásek

Triumf Szymanowského a Krakoviakov

Tvorba Karola Szymanowského je u nás známa väčšinou z gramofónových platní. Ak sme niektoré z jeho diel azda i počuli na koncertnom pódiu, tak to bolo temer výlučne v podaní hosťujúcich poľských umelcov. Preto sme s tým väčším napätím a nedočkavosťou očakávali zájazd orchestra a miešaného sboru Krakovskej filharmónie, ktorá zaradila na program výlučne diela tohto skladateľa.

Na dvoch vystúpeniach tohto obrovského telesa v dňoch 15. a 16. januára odzneli úvodom úryvky z baletu „Harnasie", ktorého rytmické a intervalové zvláštnosti najzreteľnejšie z celého programu dokazovali na príbuznosť Szymanowského štýlu tzv. národného obdobia s národnou hudbou slovenskou. Skladateľ vďaka tvorivej sile svojho talentu spája v tejto perióde čaro strhujúcich svojráznych rytmov goralských tancov s originálnymi zvukovými kombináciami a s majstrovským zmyslom pre budovanie širších formových celkov. Tenorové sólo v „Harnasiech" zaspieval s charakteristickým goralským prednesom Andrzej Bachleda.

Dirigent Witold Rowicki zameral sa na podčiarknutie širokej palety nálad a farieb, ktoré vďaka vyspelým dreveným dychovým nástrojom zneli v svojráznych kombináciách výstižne a plasticky. V rýchlejších partiách, najmä v druhom „fragmente" (Goralský tanec) vykreslil dirigent i orchester pred poslucháčmi obraz bezprostredného, miestami až mužne drsného ľudového veselia.

Naproti tomu v oratóriu „Stabat Mater"

Sólisti Krakovskej filharmónie Wladislav Malczewski, Irena Winiarska, Stefania Woytowicz s dirigentom Witoldom Rowickim

Foto: ČTK, Bratislava

op. 53., dirigent dôsledne uplatňoval kultivovanejší zvuk, výraz a dokonale premyslenú dramatickú koncepciu. Rowického uvedomelé, no pri tom plne prežité podanie tohto diela, opierajúceho sa o dobre vypracovaný orchestrálny part, o vynikajúci výkon sboru (sbormajster Józef Bok) a o troch sólistov, zanechalo v posluchačoch hlboký dojem. Pozoruhodné bolo logické členenie fráz, pritom však i zreteľ na celok a temer dokonalá vyváženosť zvuku orchestra so sborom i so sólistami i v tých dynamicky najvypätejších vrcholoch.

Zo sólistov nesporne zanechala najväčší ohlas sopranistka Stefania Woytowicz, ktorá nemá nijakých zábran v dokonalom ovládaní svojho príjemného zamatového hlasu. Perfektné technické majstrovstvo a široké výrazové prostriedky umožňujú tejto speváčke plne sa sústrediť k hlboko emocionálne účinnej interpretácii obsahu diela. Nebude preto azda prehnané tvrdenie, že svojím umelecky prežitým výkonom zaradila sa na prvé miesto medzi speváčkami, ktoré sme v Bratislave na koncertnom pódiu počuli. Mezosopránovú partiu s pochopením a citlivo zaspievala Irena Winiarska. Vytknúť jej možno iba ak pomerne malú priebojnosť hlasu. Wladislaw Malczewski zaspieval barytónové sólo oratória. Podal tiež hodnotný výkon, no bola by sa žiadala väčšia dynamická a výrazová diferencovanosť.

Vyvrcholením programu bola III. symfónia op. 27. pre sólo (Stefania Woytowicz) a sbor na poetický text perzského básnika

XII. storočia Mevlana Djelaleddina El Rumieho s názvom „Pieseň noci". Toto subjektívne, miestami až do expresionistického výrazu (ale v dobrom slova zmysle) zachádzajúce dielo spadá do druhej tvorivej periódy K. Szymanowského. Skladateľ v symfónii svojsky a tvorivo nadväzuje a rozvíja výdobytky francúzskeho impresionizmu a po stránke ideovej pokračuje v novoromantickom riešení svetonázorových problémov. Dirigent i sólistka, vďaka vynikajúcemu stupňu svojho umeleckého majstrovstva a citlivo reagujúcemu sboru a orchestru, plne zvládli problémy, ktoré kladie toto dielo na interpretov. Dokázali držať poslucháčov v napätí od prvého do posledného taktu. A to je azda najlepším dôkazom presvedčivosti tejto koncepcie. Vysoko treba vyzdvihnúť aj výkon sboru a orchestra; „neomráčili" svojou vyspelou technikou, prípadne dokonalosťou súhry, ale kultivovanosťou svojho prejavu a nadšeným zanietením, ktoré vložili do predvedenia diela.

Práve v tom možno vidieť príčinu nebývalého úspechu Krakovskej filharmónie. Jej vystúpenie patrí doteraz právom na prvé miesto medzi symfonickými koncertami tohoročnej sezóny.

Vlado Čižík

Koncerty Slovenskej filharmónie

Dr. h. c. Ľudovít Rajter vystúpil na januárových koncertoch s dvojakým programom. Dňa 8. a 9. januára odznela v jeho podaní Česká suita op. 39. od Antonína Dvořáka. Dirigent v nej výstižne vykreslil lyrické a temperamentné ovzdušie Dvořákovho slohu. Na tomto koncerte odznelo aj jedno z najnovších diel Andreja Očenáša Ruralia Slovacca. Toto pozoruhodné, invečne svieže, čo do faktúry jednoduché dielo bolo by si zaslúžilo väčšiu pozornosť zo stránky dirigenta a orchestrálnych hráčov. Žiadalo by sa i precíznejšie vypracovanie, čo však mohol zapríčiniť i malý počet skúšok. SF mala totiž účinkovať v Krakove a v poslednej chvíli sa jej zájazd preložil na neskorší termín. Nejasnosť koncepcie bolo badať najmä v 2. časti (Spev hrdinu), kde by bolo na mieste výraznejšie podčiarknutie kontrastov. Veľmi pôsobivá bola však III. časť (Junáci) so svojimi strhujúcimi, temperamentnými rytmami. Ruralia Slovacca znamená v Očenášovej tvorbe podstatný krok vpred. Veríme, že pri repríze tohto diela odznie ono v presvedčivejšej koncepcii.

Známy interpret klavírneho diela Beethovenovho — Paul Baumgartner — vystúpil so SF ako sólista v Beethovenovom V. klavírnom koncerte Es-dur. Tento pianista predstavil sa bratislavskému obecenstvu ako technicky dobre pripravený umelec, s premyslenou voľbou tempa a s prísnym rešpektovaním notového záznamu. Dlhoročná rutina a vnútorná disciplína, široká dynamická stupnica (pp hral bez ľavého pedálu) umožnili pianistovi podať vynikajúci, prežitý a aj najnáročnejšieho diváka plne uspokojujúci výkon.

Na koncerte 22. a 23. januára odznela ďalej bratislavská premiera klavírneho koncertu Štefana Németha-Šamorínskeho v interpretácii Heleny Gáfforovej. Súhra s orchestrom zásluhou dr. Rajtera bola až na záver Finále (aj to iba vo štvrtok) výborná. Gáfforová dosiahla už vynikajúci stupeň technickej dokonalosti. Ďalší vývoj tejto klaviristky mal by sa uberať cestou k väčšej dynamickej a farebnej diferencovanosti a k prežitejšiemu, emocionálne účinnejšiemu vhĺbeniu sa do obsahu interpretovaných skladieb, hoci už aj tu dosiahla značný pokrok. Veríme, že aj naďalej budú vykazovať jej výkony vzostupnú tendenciu, tak, ako bolo tomu doteraz. Samotný koncert azda až príliš využíva virtuózne možnosti sólového nástroja — kvartové a kvintové postupy v dvojhmatových a jednoduchých behoch. Myšlienky sú vtipné, no nedostatočne rozvinuté a žiadala by sa väčšia zomknutosť formy a logickejšie vtesnanie virtuóznych pasáží. Pozoruhodná je najmä impresionisticky ladená II. časť — Quieto.

V druhej polovici tohto koncertu odzneli Kodályove Tance z Maroszéku, v ktorých podal orchester i dirigent až na niektoré nepresnosti v súhre ucelený výkon (rýchle behy dychových nástrojov). S radosťou treba kvitovať uvedenie málo hrávanej Ibérie od Cl. Debussyho. Živé, temperamentné poňatie okrajových častí diela sotva vyvážilo nedostatočne vykreslenú tajomnú, typicky impresionistickú náladu strednej časti (Vône noci), ktorá bola skúšobným kameňom výrazovej schopnosti orchestra, najmä v skupine dychových nástrojov.

Černošský dirigent Dean Dixon (USA) vystúpil so SF na koncertoch dňa 29. a 30. januára. Predstavil sa ako zrelý muzikant. s umeleckou rozvahou, ako veľký majster drobnokresby, s obozretnou, svoj-

ráznou, no účinnou voľbou temp, ako vynikajúci interpret lyrických častí.

Pri interpretácii známej predohry Coriolan op. 62 od Beethovena Dixon žiadal tému hrdinu o niečo pomalšie i s miernejšou dynamikou, no na druhej strane vyvážil to sústredeným napätím. Dixon patrí k tým umelcom, ktorí vedia dokonale ovládať svoj temperament a volia radšej pomalšie tempo, len aby dosiahli intenzívnejší výraz. Preto sa zdá niekedy ich interpretácia vzhľadom k tempu málo kontrastná, no rozhodne nemožno tvrdiť, žeby pôsobila jednotvárne. Dixonov zmysel pre detaily sa znamenite uplatnil v Bartókovom Koncerte pre orchester. Toto vynikajúce dielo dozretého umelca vyžaduje od dirigenta klasickú vyrovnanosť a citlivý zmysel pre nuansy, potrebný k vyvolaniu širokej škály citov a nálad. Dirigentova osobnosť sa mohla v tomto diele v plnej miere vyžívať a až na niektoré nepresnosti v súhre, najmä v rýchlych častiach (najviac v Preste), zaslúžil sa Dixon o vrelé prijatie tohto diela u obecenstva. Ako posledné číslo programu zaradil tento dirigent Brahmsovu I. symfóniu c-mol op. 68. Ukázal sa v nej ako vynikajúci interprét tohto skladateľa a vďaka svojmu vyrovnanému, klasickému umeleckému naturelu mohol v nej podať svoj najlepší výkon.

-šik.

PREMIÉRA MEDOVNÍKOVEJ CHALÚPKY

Po inscenácii Pucciniho „Manon Lescaut" prichodí nám zmieniť sa o uvedení rozprávkovej opery Engelberta Humperdincka „Medovníková chalúpka".

Komu je určená inscenácia tejto opery, dospelým či deťom? Humperdinckovo dielo, nie veľmi originálne, je zručným a vkusným kompilátom prvkov romantickej hudby, predovšetkým nemeckej, oživeným citáciami ľudovej melodiky, ktoré podľa našej mienky náročnejšieho návštevníka opery už nedokáže upútať v plnej miere. Nie pre rozprávkovosť námetu, veď operná literatúra je bohatá na množstvo cenných (oveľa cennejších ako „Medovníkova chalúpka") diel s rozprávkovým námetom.

Pre deti sa nám zdá dielo, realizované na scéne v režijnom ponímaní Š. Hozu, trochu šedé. Rozprávkový námet, svet nadprirodzených bytostí i svet malých detí — tieto momenty, dávajúce široké pole voľnému uplatneniu fantazijnej zložky režisérovej práce, zostali v tejto inscenácii nevyužité. Nápaditosť, plnokrvnosť, pohyblivosť ustupuje tu miestami bledosti až anemičnosti. Konvenčnosť v pohybovom vedení spevákov najmarkantnejšie vynikla v prvom dejstve, bezradnosť sme badali i v scénach tretieho dejstva (napr. scéna približovania sa oboch detí k medovníkovej chalúpke). Napriek výraznej maske a dobrej hereckej práci oboch predstaviteliek Ježibaby H. Bartošovej a J. Gabčovej dostáva táto figúra neurčitú charakteristiku: nie je strašidelná, nie je ani zlá; je to skôr nasleplá, nahluchlá starena s nie celkom čestnými úmyslami. Preto i miesto jej konca a zániku, jedna z najpôsobivejších a vrcholných scén opery pre svoju nepripravenosť a nedostatočne podloženú oprávnenosť zaniká.

Mnohé slabiny režisérovej práce dobre maskovali výkony nadaných mladých predstaviteliek hlavných úloh, ktoré vďaka svojmu vrodenému hereckému talentu vedeli svojim postavám vdýchnuť životnosť, prostotu a bezprostrednosť. A. Hornungová (Anka), Janko v podaní N. Hazuchovej i T. Masarykovej, pekný spev, miestami príliš široké gesto J. Wiedermanna (na druhej premiére otca spieval I. Gál) a pôsobivé vystúpenie baletného súboru (i keď v malom priestore žiadalo by sa menej tanečníkov, takto bola scéna príliš preplnená) patrili ku kladom predstavenia. Matka M. Meierovej sa zdala viac ľudskejšou, jej výkon viac úmerný postave, ktorú vytvorila, než na prvej premiére spievajúcej Ditty Gabajovej, prístupnejšej konvenčným operným gestám.

Zo strany J. V. Schöffera a orchestra smepočuli už i lepšie výkony, než aké podali na oboch premiérach. Mali sme možnosť vidieť neraz príklady dobrého kontaktu orchestra a speváka (posledne v Holoubkovom naštudovaní Janáčkovej Lišky Bystroušky); takýto rešpekt hercovho vokálneho prejavu mohol by sa stať samozrejmosťou.

Z. Marczellová

NA OKRAJ NOVEJ SLOVENSKEJ OPERETY

Predstavenia novej slovenskej operety „Do videnia, láska" prebiehajú pred vypredaným hľadiskom, čo je neklamným znakom toho, že opereta patrí stále k najobľúbenejším hudobným žánrom i prejavom záujmu o nové pôvodné diela. V tvorbe slovenských operiet so súčasnou témou za doteraz najvydarenejší pokus možno označiť operetu „Plná poľná lásky" skladateľa M. Nováka a libretistu básnika M. Ferku. Živá, citlivá a kultivovaná básnická reč stretla sa tu s náročným zhudobnením, vtipným a nápaditým, prameniacim zo svieže invenčnej bohatosti mladého skladateľa. Spomíname klady tohto diela preto, lebo je pádnym dôkazom toho, že súčasná tematika, realizovaná novými prostriedkami a postupmi, patrí do slovenskej operety. Trojica autorov operety „Do videnia láska" Jacobs a Štítnický (libreto), K. Elbert (hudba), problém umeleckého stvárnenia súčasnej tematiky neriešila už tak úspešne. Dobré meno autorov v umeleckom svete oprávňuje hodnotiť aj ich spoločný výtvor z prísnejšieho kritéria, z prísnejšieho, než toto dielo — žiaľ — znesie. Slabá, neúčinná javisková reč, nenáročnosť až banálnosť textov piesní je nedôstojná nášho popredného básnika Ctibora Štítnického. Karol Elbert, jeden z najznámejších skladateľov tanečnej hudby, vytvoril tu síce niekoľko dobrých čísiel (napr. kvarteto dueto Zuzany a Júlia v I. dejstve, pieseň Júlia) no ako celok nepôsobí táto hudba dosť originálne, vyhranene a štýlovo (v operete je štýlová jednotnosť tiež nutnou požiadavkou).

Dušou celej inscenácie je E. Kostelník (stelesňuje i autormi najlepšie zobrazenú postavu diela), ktorý vďaka svojmu osobnému kúzlu, živej, pohyblivej hre má najväčší podiel na jej úspechu u obecenstva. Tri mladé svieže predstaviteľky hlavných úloh Gallová, Dunáková a Sálková, solídny hlasový výkon K. Vlacha, pestrá farebná scéna, sa šťastlivo pridružili ku kladom predstavenia.

Z. Marczellová

FESTIVAL OPERETY V PRAHE

Sväz československých divadelných umelcov usporiadal v decembri v Prahe operetnú prehliadku, ktorá sa konala v Karlínskom divadle. Na prehliadke vystúpilo osem súborov, z nich dva slovenské. Nová scéna predviedla operetu Milana Nováka Plná poľná lásky, divadlo Jonáša Záborského z Prešova sa predstavilo Dusíkovou operetou Zlatá rybka. Prehliadka sa skončila trojdňovou konferenciou, na ktorej odznelo viacero hodnotných referátov (Očadlík, Paclt, Žáček a i.) a množstvo zaujímavých diskusných príspevkov. Ústrednou líniou diskusie boli uznesenia XI. sjazdu KSČ. Poukazovalo sa na význam tendenčnosti umenia, ktoré musí stáť v čele pokrokového úsilia a slúžiť socialistickej výstavbe. Tým ostrejšie sa musí dramaturgia vyrovnať s dielami úpadkovými, ktoré už nemajú súčasnej spoločnosti čo povedať. Od novej operetnej dramaturgie sa očakáva viac priebojnosti a ostražitosti aj vtedy, keď zdanlivo ide o nové, pokrokové diela, pod kepienkom ktorých sa medzi návštevníkov našich divadiel zanášajú myšlienky nezdravé, ba i nepriateľské. Bude treba viac ako doteraz udržiavať stály kontakt s tvorcami novej operety, usmerňovať prácu tvorivých umelcov už od začiatku, ale vedieť sa pritom vyhnúť schematizmu, povrchnosti, šablónovitosti a dbať tiež o primeranosť formy, zodpovedajúcej novému socialistickému obsahu. Jedným z najvážnejších problémov novej operetnej tvorby je rozpor medzi novým obsahom a zastaralou formou, ktorá na celkový vývin súčasnej operety pôsobí retardačne. Tvorcom súčasnej operety sa bude treba tiež náležite vyrovnať so súčasnou tematikou, ktorá ešte stále nie je dostatočne využívaná pre javiskové formy. Zatiaľ, až na malé výnimky, sa naši skladatelia a libretisti radi uchyľujú k námetom cudzokrajným alebo exotickým, ktoré nenútia tvorcu zaujať svoj jednoznačný postoj k problémom našej súčasnosti. V diskusii sa zdôrazňovala tiež nutnosť zaktivizovať do tvorby novej operety aj popredných spisovateľov, dramatikov a skladateľov, ktorí majú najviac predpokladov postaviť súčasnú operetu na umeleckú úroveň opery alebo tvorby ostatných hudobných žánrov. To však predpokladá užšiu spoluprácu všetkých umeleckých svázov a operetných divadiel.

Niemenej dôležitou otázkou konferencie o operete bola otázka inscenácie operety, kde sa hlavný dôraz kládol na potreby mladých divadelných kádrov. Keďže od operetného umelca sa vyžadujú široké herecké schopnosti, ktoré musia byť podložené špecifickým nadaním, školením náležite rozvinutým, diskutujúci sa priamo dožadovali otvorenia operetnej fakulty pri niektorej z akadémií múzických umení. Našim operetným divadlám bude treba sa tiež vyrovnať s otázkou klasického operetného odkazu minulosti, kde, ako ukazujú skúsenosti, možno previesť určité úpravy, ale ťažšie sa uskutočňuje a zväčša neosvedčuje zosúčasňovanie formou prepracovávania libriet, nakoľko tieto skončili väčšinou so sporným úspechom. Väčšina diskutujúcich sa jednoznačne stavala za novú operetu a v dôsledku toho by mala aj na našich scénach prevládať snaha po užšej spolupráci a intenzívnejšom kontakte s divadelným životom krajín ľudových demokracií, kde sa predsa len z času na čas vyskytnú hodnotnejšie diela tohto divadelného žánru, ktoré by vedeli svoju spoločenskú úlohu splniť aj u nás.

mp

HANS BÖHM

Cikkerov Beg Bajazid v drážďanskej Štátnej opere

Za reprezentantov ešte mladého slovenského hudobného divadla pokladáme dvoch operných skladateľov. Jedným z nich je Eugen Suchoň, ktorého Krútňava čoraz viac preniká aj za hranice ČSR. Sám vyrastajúc z duchovného okruhu Janáčka, úspešne spája odtiaľto načerpané dojmy so slovenským folklórom. A teraz (na premiére 18. januára 1959) nás zoznámila drážďanská opera — ako prvá v NDR — nanajvýš pozoruhodným spôsobom s operným dielom iného významného slovenského skladateľa — s Begom Bajazidom od Jána Cikkera, napísaným podľa starej ľudovej balady na libreto Jána Smreka. Skladateľ bol na premiére osobne prítomný, kde prijal uznanie a vďaku obecenstva, čo zasa oplatil poďakovaním sa inštitúcii, ktorá sa celkom presvedčivým spôsobom zasadila o uvedenie tejto cudzej opernej novinky. Úroveň predvedenia tejto premiéry stala sa na nemecky hovoriacom území na dlhý čas pevne postavenou normou, no nie v poslednom rade aj zásluhou fascinujúceho režijného výkonu Erharda Fischera a strhujúceho dojmu, aký vyvolalo dielo u drážďanského operného súboru. Tento úspech mali zaznamenať nielen rozhlas a televízia, ale tiež úradné miesta, zodpovedné za výmenné pohostinské vystúpenia a kultúrne dohody, pri ktorých sú však Drážďany na mape vytlačené zrejme len malými písmenami. Obecenstvo čoskoro našlo prístup k tomuto dielu a vedelo spoznať a oceniť jeho osobitosť, krásu, dramatičnosť, pravdivosť a ľudskosť.

Jánom Smrekom napísané libreto (s prológom, dvoma dejstvami a epilógom, v ktorom celé dielo eticky vrcholí), odohráva sa na Slovensku a v Istambule v čase tureckých vpádov v XVI. storočí. Jasne vystavaný dej ukazuje osudy jednotlivcov a utrpenie celého národa. Ľudská vina, cesta k poznaniu a ľudskosti charakterizuje povahu v ranej mladosti uneseného slovenského sedliackeho dieťaťa, neskoršieho Bega Bajazida, ktorého turecký vojvodca Beg Hassan prijíma za syna. Bajazid pokračujúc v periodických nájazdoch Turkov, stáva sa o niekoľko desaťročí potom sám uzurpátorom svojho vlastného národa (I. dejstvo), pričom tí, čo ostanú nažive, sú odvlečení násilím. Stará téma svetových dejín, ktorá je ešte aj dnes opäť a opäť otriasajúcou skutočnosťou! Katku, dcéru zabitého dedinského richtára, berie si za manželku, ktorá je síce povýšenou otrokyňou, predsa však ostáva spolutrpiteľkou svojich zajatých súkmeňovcov. Opera, taká bohatá na životu blízke dramatické udalosti a dramaturgicky správne vyakcentovaná, privádza — induktívne — Bajazida k poznaniu, že je tiež Slovákom, že zhanobil svoju vlasť, ktorá ho napokon v epilógu prijíma omilosteného do svojho spoločenstva — ako brata do vlastného národa.

Ján Cikker napísal svoju druhú operu (prvá spracúva jánošíkovský námet, ktorý poznáme v Drážďanoch z baletu pražského Václava Kašlíka) zo svojho humanistického a národného presvedčenia, sprevádzaného poznaním, že utrpenia prichádzajú vo všetkých dobách a že človek musí a môže všetko pretrpieť. Skladateľ je rodený dramatik, má sklon vyjadrovať sa hudobno-dramatickými prostriedkami, určitou leitmotivickou technikou. Jeho hudba dej nielen ilustruje, ale spoluvytvára. Pôsobivé možnosti vyplývajú z národného koloritu, vyrastajú zo slovenského folklóru, ako je napr. sbor pradúcich žien, odzemok alebo do dueta rozvinutá uspávanka Anny a Katky. Bohatá melizmatika, postihnuteľná najprv v tenorovej piesni mladého tureckého vojaka, sledovateľná aj v triolových, kvintolových a sextolových ornamentoch a v bodkovaných hodnotách melodických línií, ako aj kruhový arabský tanec, charakterizujú prostredie izlamitov. Cikker má vonkoncom šťastnú ruku v sborových partiách a vo vedení ensemblu, nie na poslednom mieste v záverečnom obraze so strhujúcim dvojsborom. Aj keď partitúra je miestami husto inštrumentovaná, orchester stojí plne v službe dramatického účinku. V širšom zmysle slova možno zaradiť skladateľa k novoromantikom. Sám osebe krátky prológ, ktorý je však svojím spôsobom rozvinutý, by bol nemysliteľný bez impresionizmu. Terajší stav slovenskej opernej tvorby vysvetľuje mnohé štylistické „priečnosti“ a názvuky, ktoré sú dobove podmienené — akási priechodná stanica, čo ale nepadá natoľko na váhu, pretože dramatický tok je dosť mocný, aby tieto reminiscencie mohli potlačiť.

Beg Bajazid je ľudsky strhujúca a národná slovenská opera, ozajstná opera, ktorá môže z Drážďan nastúpiť svoju ďalšiu cestu.

K predvedeniu Bajazida v Drážďanoch môžeme konštatovať, že všetky zúčastnené zložky podali svoje najlepšie výkony a poslúžili spoločne dobrej veci. Je to predovšetkým zásluha režiséra Erharda Fischera, ktorému sa otvorili dvere aj k veľkej opere v Drážďanoch. Tu sa ukázalo, že vie pracovať nielen s mladšími umelcami, ale že dokáže pripútať k práci aj osvedčených členov ensemblu a oduševňovať ich pre prácu. To nazývame modernou opernou réžiou! Davové scény vybudoval virtuózne a presvedčivo v každej fáze. V sólových výstupoch mali hlavní predstavitelia veľa miest plných napätia. Scéna Gerharda Schadeho bola plná nálady a veľmi plastická. V kostýmoch (Joachima Hasselwandera) sa uplatnila farbitosť a kontrast. Z kvantitatívneho hľadiska mohli by sme hovoriť o výpravnej opere, o type, ktorý sa tu ale práve nevytvoril, pretože títo činitelia stáli celkom v službe hudobného divadla. Vynikajúco spieval a hral sbor, pripravený hudobne Ernstom Hintzem, ktorému treba osobitne poďakovať za podmaňujúci dojem záverečnej apoteózy. Balet Štátnej opery tancoval po slovensky a turecky v choreografii Toma Schillinga. Techniku mal na starosti Oskar Herrfahrt.

Rudolf Neuhaus dirigoval operu s veľkou láskou a citom v rukách. Orchester Štátnej opery preukázal sa aj v tejto úlohe ako vynikajúce teleso. Účel splnilo, ba veľmi presvedčujúco aj sólistické obsadenie, v ktorom vynikli Helmut Schindler v titulnej roli, Elisabeth Ebertová ako Katka, Dora Zschille (krstná matka Anna) a v ďalších úlohách Kaphahn, Löbel, Teschler, Pötzsch, Markgraf, Neukrich a predstavitelia menších úloh.

Z časopisu Die Union preložila Blanka Valachová

Budapešť pripravuje premiéru Suchoňovej Krútňavy

Maďarská štátna opera chystá sa na premiéru Suchoňovej Krútňavy. S veľkou láskou pristupujú k štúdiu diela už po niekoľko týždňov sólisti opery, sbor i orchester. Cez prestávku vyhľadal som dirigenta, zaslúžilého umelca Vilmoša Komora, laureáta Kossuthovej ceny, ktorý operu nacvičuje a diriguje, aby pre čitateľov Slovenskej hudby povedal niekoľko slov o svojej koncepcii tohto slovenského hudobno-dramatického diela. Vraví: „Serenádu pre sláčikový orchester Eugena Suchoňa, s ktorým sa už dávnejšie poznám, som nedávno predviedol u nás na filharmonickom koncerte. Obecenstvo prijalo jeho dielo s veľkým nadšením. Moja radosť je tým väčšia, že i Krútňavu môžem dirigovať v budapeštianskej opere.

Oproti doterajším bežným inscenáciám chceme operu uviesť v celkom odlišnej koncepcii. Najmä dramatický charakter diela chceli by sme podtrhnúť v prvom rade, na čo dbáme už od prvých skúšok. Ako je známe, pri inscenácii opier existujú zhruba dva smery. Prvý, Felsensteinov, ktorý viacmenej hudbu podriaďuje samotnému deju a druhý v tzv. bayreuthskom poňatí — hoci prichádza do rozporu so samým Wagnerom — dáva prednosť hudobnej stránke i keby to malo ísť na ujmu dramatického deja. My sa usilujeme o riešenie, v ktorom dramatický dej prebieha v prospech hudby, nuž a Krútňava má všetky predpoklady pre túto koncepciu. Hudba slúži dramatickému deju s využitím recitatívov, s využitím folkloristických prvkov a jednotou dramatických zložiek. Oproti doterajším československým predvedeniam Krútňavy uvedieme dielo vo dvoch častiach. Jednotne scelené obrazy pospájame tak, že dej prvého dejstva končí sa svadobnou scénou. Myslím, že pri takomto riešení vyznie dráma kompaktnejšie. Nedávno — na svojej ceste do Nemecka — mal som možnosť na bratislavskej stanici porozprávať sa krátko s autorom, od ktorého som získal nové cenné hudobné podnety, ktoré pri budapeštianskom predvedení opery rád použijem.

Režisérom opery je Ferenc Kenessey. Libreto do maďarčiny preložila Klára Huszárová. Dielo študujeme vo dvojitom obsadení týchto sólistov:

Mária Mátyás — Zsófia Czanik
Tibor Udvard — Sándor Király
János Fodor — József Antalffy

Predvedenie Suchoňovej Krútňavy očakáva sa v Budapešti s veľkým záujmom, lebo táto opera okrem Smetanovej Predanej nevesty, ktorá je u nás stále na repertoári, bude vlastne prvým dielom, ktoré bude reprezentovať slovenskú modernú hudobno-dramatickú tvorbu v Maďarsku.“

V závere nášho rozhovoru, keď sa dirigent Komor rozhovoril aj o svojich najbliž-

ších plánoch (bude dirigovať v Drážďanoch, v Lipsku, podnikne turné do Južnej Ameriky, Bulharska a SSSR) posiela čitateľom časopisu Slovenská hudba srdečné pozdravy.

Tibor Ébert, Budapešť

TIBOR ANDRAŠOVAN V MONGOLSKU

Začiatkom januára vrátil sa z Mongolskej ľudovej republiky skladateľ Tibor Andrašovan, ktorý za svojho trojmesačného pobytu mal možnosť zoznámiť sa s popredných predstaviteľmi kultúrneho života a spoznať kultúrnu vyspelosť mongolského ľudu pri konkrétnej umeleckej práci.

Pôvodne mal Andrašovan v štátnej opere naštudovať ako prvú európsku operu Smetanovu „Predanú nevestu". Avšak keď zistil, že poprední mongolskí speváci t. č. účinkujú na zahraničných operných scénach, upustil od tohto zámeru a naštudoval novú operu mongolského skladateľa Gončakasumlu „Unen" (Pravda). Počas sedemtýždňového štúdia s Mongolskou štátnou filharmóniou Andrašovan naštudoval Dvořákove „Slovanské tance", niekoľko diel mongolských skladateľov a Borodinove „Polovecké tance" z opery Knieža Igor. S týmto repertoárom absolvoval štyri koncerty v budove Národného divadla. Posledný koncert bol na žiadosť ministerského predsedu MĽR Cedenbala.

Hudobný život v Mongolsku je sústredený v hlavnom meste Ulanbatare, kde je opera Národného divadla, Štátna filharmónia, Štátny súbor piesní a tancov, Vojenský umelecký súbor, Spevácky sbor pionierov a iné. Mongolský ľud má rád svoje divadlo. Nie je tam problém návštevnosti. Je obdivuhodné, že napr. národná opera „V strede zachmúrených hôr" je na repertoári už dlhé roky. Ba môžeme povedať, že ju pozná celý mongolský národ.

Ľudová umelecká tvorivosť, a vôbec umelecký prejav mongolského ľudu, vyniká svojou tisícročnou tradíciou a vzbudzuje obdiv aj svojou bohatou výrazovou škálou. Kým predtým Andrašovan myslel, že naša pieseň je bohatá, tu v Mongolsku si priznal, že mongolská ľudová pieseň ďaleko prevyšuje európsky priemer. Preto mongolská hudba má veľké možnosti rozvoja národnej hudobnej kultúry.

Mongolská symfonická tvorba je teraz v začiatkoch. Len pred niekoľkými rokmi sa vrátili Gončaksumla a Murdorč zo štúdií v Sovietskom zväze, aby začali novú symfonickú tvorbu, tvorbu pre mongolský ľud. Vznikli Murdorčove dve symfónie, tri symfonické básne, Gončaksumla napísal suitu pre veľký orchester, dve symfonické básne a operu „Unen".

Na hudobnej škole je vyučovanie svojou štruktúrou odlišné od nášho tým, že sa pod jednou strechou na „Umeleckej priemyselnej škole" prednášajú všetky druhy umenia: hudba, dramatické umenie, výtvarné a iné. Pri porovnaní našich osnov s ich osnovami členovia profesorského sboru radi prijali Andrašovanov návrh u nás už osvedčenej „prípravky" pred nástupom do hudobnej školy.

V rozhlasovom štúdiu Andrašovan nahrával so symfonickým orchestrom skladby popredných mongolských skladateľov. Okrem toho mal niekoľkohodinovú prednášku pre 27 režisérov na tému: „Rytmus, pauza, gradácia v hudobnom diele v aplikácii na dramatickú tvorbu".

Trojmesačnú prácu Tibora Andrašovana v Mongolskej ľudovej republike sledovali s pochopením a uznaním. Pred odchodom 6. januára 1959 Andrašovana pozvali na Predsedníctvo vlády, kde mu minister kultúry odovzdal štátne vyznamenanie Mongolskej ľudovej republiky „Za vynikajúcu prácu".

-JL-

* * *

Nina Hazuchová bola v dňoch 25. decembra — 14. januára na zájazde v USSR. Spievala vo Lvove (dvakrát Carmen a Amneris v Aide), v Kijeve (Aidu) a v Odesse dve predstavenia Carmen. Kijevské predstavenie vysielal aj rozhlas, odesské televízia.

* * *

Bohuš Hanák absolvoval v Linzi svoju ďalšiu rolu; 6. marca vystúpil na premiére opery Chytrá od Carla Orffa.

J. V.

*

Šéfdirigent bratislavského rozhlasu Ladislav Slovák vystúpil koncom minulého roku ako dirigent Českej a Moravskej filharmónie. Na obidvoch koncertoch uviedol popri dielach českých skladateľov (Seidl: Odkaz živým, Suk: Fantázia pre husle a orchester) s veľkým úspechom Šostakovičovu XI. symfóniu — Rok 1905. 14. januára t. r. pohostinsky dirigoval koncert Budapeštianskeho rozhlasového orchestra, ktorý bol priamo vysielaný budapeštianskym rozhlasom a s polhodinovým oneskorením i bratislavskou stanicou. Na programe bola Beethovenova IV. symfónia a Metamorfózy národného umelca Eugena Suchoňa.

Za lepšie uplatnenie čs. hudby v cudzine

V dňoch 19.—21. januára navštívil Bratislavu západonemecký hudobný vedec a hudobný skladateľ dr. Fritz Oeser. Za svojho krátkeho pobytu jednal s SVKL, SHF, navštívil bratislavskú rozhlasovú stanicu, kde si vypočul niekoľko slovenských skladieb a stretol sa s niektorými popednými slovenskými skladateľmi.

Hudobné vydavateľstvo Alkor-Edition v Kasseli, ktorého je dr. Oeser riaditeľom, sa stará už od roku 1955 o propagáciu a predvádzanie českej a slovenskej hudby v Nemeckej spolkovej republike a niektorých ďalších štátoch. Jeho spolupráca s Československom začala sa v pražskej Artii a postupne sa rozšírila na spoluprácu s našimi hudobnými vydavateľstvami (SNKLHU, Praha a SVKL, Bratislava), Českým a Slovenským hudobným fondom a divadelnou agentúrou DILIA.

Doterajšia spolupráca firmy Alkor s našimi hudobnými podnikmi a inštitúciami priniesla už niekoľko potešiteľných výsledkov. Najúspešnejšia je bilancia minulého roku, keď bolo len v odbore javiskových diel uskutočnených šesť premiér českých a slovenských opier na západonemeckých scénach. Menovite zaznamenávame aspoň prvé zahraničné predvedenie Cikkerovho Bega Bajazida vo Wiesbadene, svetovú premiéru Janáčkovej štvrtej opery Osud v Stuttgarte (súčasne s predvedením v Brne) a premiéru nového prekladu Smetanovej Predanej nevesty v Heidelbergu, po ktorej nasledovala televízna inscenácia prenášaná i niekoľkými západoeurópskymi štátmi. Túto svoju činnosť dopĺňuje Alkor-Edition pohotovým vydávaním operných libriet týchto opier (dosiaľ 5 zväzkov) a niektorých klavírnych výťahov (v koedícii s Diliou).

Pri svojej januárovej návšteve v Prahe (kde bol prítomný aj dr. Vötterle, majiteľ kasselského nakladateľstva Bärenreiter-Verlag, s ktorým Alkor-Edition veľmi úzko spolupracuje) a v Bratislave prerokoval dr. Oeser s tunajšími partnermi firmy Alkor všetky aktuálne, ale aj niektoré zásadné otázky vzájomného styku. Znovu sa ukázalo, že treba za účelom lepšieho a ekonomickejšieho využitia našich hudobných diel v zahraničí veľmi spružniť a zjednodušiť styk medzi Alkorom a jeho československými partnermi i medzi týmito partnermi navzájom. Treba napríklad nájsť riešenie, ktoré by umožnilo z výnosov Dilie zo zahraničných predvedení Smetanových opier financovať tlačové vydania partitúr týchto opier s textom českým a nemeckým. Treba sa tiež už definitívne zaoberať otázkou zabezpečovania orchestrálnych materiálov ku skladbám A. Dvořáka. Dnešný ich nedostatok znamená veľkú škodu kultúrno-politickú (keďže novozískaní propagátori týchto skladieb musia ich — iste nie bez znechutenia — sťahovať z programov), ale znamená tiež — a dr. Oeser to pri svojich rozhovoroch v Prahe doložil presvedčivými číslami — hospodársku stratu pre firmu Alkor i jeho tunajších partnerov.

Pokiaľ ide o slovenskú hudbu, priniesla návšteva dr. Oesera v Bratislave tiež niekoľko závažných poučení. Pri vydávaní klavírnych výťahov operných diel treba v budúcnosti od začiatku pamätať na preklady do cudzích jazykov. S ohľadom na to, že len v NDR, NSR a Rakúsku je vyše sto operných scén, je nepochybné, že v úvahu prichádzajú predovšetkým preklady do nemčiny. To isté platí i o operných partitúrach, napríklad o pripravovanom vydaní Krútňavy národného umelca E. Suchoňa. V každom prípade je ekonomicky výhodné postupovať v úzkej spolupráci vydavateľstva s Diliou (prípadne s SHF), tak aby na jednej strane notový obraz rozmnožených klavírnych výťahov a partitúr bolo možné použiť na tlačové vydanie a aby na druhej strane Dilia odobraním časti nákladu umožnila rentabilnejšie tlačové vydanie. Dr. Oeser presvedčivo poukázal na to, že nábor vytlačenými klavírnymi výťahmi budí u divadelných pracovníkov lepší dojem a prináša lepšie výsledky než nábor výťahmi iba rozmnoženými. Inou vážnou úlohou, na ktorú sa treba zamerať je to, aby ku všetkým orchestrálnym skladbám, ktoré vychádzajú tlačou v SVKL v malej alebo veľkej partitúre boli čo najrýchlejšie k dispozícii orchestrálne materiály v dostačujúcom množstve.

Veľký dôraz kládol dr. Oeser na jazykové vybavenie slovenských hudobnín. Všetky texty, ktoré neznejú internacionálne (ako napr. Symfónia, Metamorfózy a pod.) treba prekladať. Takisto je veľmi užitočné, keď predovšetkým diela slovenských skladateľov sú opatrené niekoľkojazyčnými úvodmi so životopisom autora, charakteristikou jeho doterajšej tvorby a rozborom vydávaného diela. Vo všetkých cudzojazyčných textoch však treba venovať pozornosť nielen gramatickej správnosti, ale aj pri-

Dr. Fritz Oeser, nadšený propagátor čs. hudby

Foto: Bärenreiter — Archiv — Kassel

rodzenému a veci primeranému vyjadrovaniu prekladateľa.

Stretnutie so západonemeckými propagátormi našej hudby bolo veľmi užitočné. Ukázalo znovu všetky problémy pri presadzovaní našej hudby v zahraničí i celý rad nedostatkov, ktoré tkvejú v dnešnej organizácii nášho vydávania a rozširovania hudobných diel. Treba uvítať, že aj nedávno uskutočnený II. sjazd Sväzu československých skladateľov sa s touto problematikou vážne zapodieval. Máme za to, že v súvislosti s nedávnou návštevou dr. Oesera by malo byť pritom prihliadnuté i k jeho obsiahlemu a na príslušných miestach dobre známemu elaborátu „Podnety k silnejšiemu kultúrnemu a hospodárskemu využitiu československých diel", v ktorom sa dr. Oeser už pred rokom neobyčajne podrobne zapodieval so všetkými zásadnými otázkami tejto problematiky.

-vd-

Problémy propagácie slovenskej hudobnej tvorby doma i za hranicami

Propagácia hudobnej tvorby v širšom slova zmysle zahrňuje všetky formy, ktorými sa priamou alebo nepriamou cestou dostáva do vedomia pracujúceho ľudu a hudobného publika hudobná tvorba. Nová slovenská hudobná tvorba pre svoje vysoké umelecké hodnoty dosahuje čoraz väčšieho uznania najmä v zahraničí, a preto si zasluhuje, aby sme vyvinuli všetko úsilie pre jej rozšírenie, najmä v tých oblastiach, kde by ju chceli poznať, ale nemajú k tomu možnosti.

Nás zaujíma hlavne problém zahraničnej propagácie. Nedostatky nám oznamujú najmä naši umelci, ktorí dochádzajú zo svojich ciest po zahraničí a takmer jednohlasne konštatujú nedostatok propagácie a znalosti slovenskej hudobnej tvorby. V zahraničí je mnoho záujemcov o našu hudbu, ale nevedia si obstarať žiadané materiály a hudobniny. Je správne, že kompetentné miesta uprednostňujú našich klasikov, ale je otázne, či inštitúcie, poverené vývozom kultúrnych hodnôt (Artia, Gramozávody), majú byť povolané len na získavanie devíz a či aj v ich činnosti by nemal byť prvoradý kultúrno-politický moment. Je potrebné, aby sa zvýšil vývoz materiálov súčasnej tvorby. Partitúry našich súčasných skladateľov sa síce dostanú do zahraničia, ale zrejme nie na správne miesto, pretože v pomere k počtu vyexpedovaných partitúr a hudobnín zprávy o ich verejnom predvádzaní sú veľmi skromné. Napr. z partitúr Suchoňových Metamorfóz s nákladom 600 kusov sa do zahraničia dostalo najmenej 300 kusov, Kardošovej Východoslovenskej predohry s nákladom 500 kusov najmenej 300 kusov, Cikkerových Spomienok s nákladom 500 kusov najmenej 300 kusov a tieto skladby v zahraničí priebehom posledných dvoch rokov boli hrané spolu najviac 25 ráz, z toho väčšinou našimi dirigentmi. Veľa partitúr sa dostáva do zahraničia tak, že ich venujeme zahraničným hosťom — umelcom, menej sa ich míňa na komerčnom základe. Týmto spôsobom distributér — Slovenská kniha — síce príde na svoje, ale slovenská hudobná tvorba nie.

V otázke orchestrálnych materiálov sa vec už vyjasňuje tým, že Český a Slovenský hudobný fond orchestrálne materiály vyrábajú a zapožičiavajú. Pri požičiavaní materiálov sa presadzuje tendencia praxe na komerčnom základe, uzavieraním zmlúv o požičiavaní so zahraničnými partnermi. Ťažkosti sú ešte s partnermi v štátoch ľudových demokracií. Archívy hudobných fondov pomáhajú významnou mierou v šírení našej hudby.

Je potrebné našu hudbu viac propagovať recenziami v zahraničných časopisoch (na to treba určiť inštitúciu a osobu), zasielaním recenzných výtlačkov hudobnín do zahraničia na správne miesto a zodpovednej osobe. Významnú úlohu hrajú katalógy, zoznamy a iné, ale vkusne upravené propagačné materiály. Naše partitúry prichádzajúce do úvahy pre zahraničie musia mať viacjazyčné titulné stránky so stručným životopisom autora a krátkym (formovým) rozborom diela. Niekedy sme dosť pomalí a nevystihneme dobu, kedy ponúknuť záujemcom určitú hudobninu (napr. v období premiéry), lebo naše vydavateľstvá sa oneskorujú najmä pri dielach, u ktorých sa predpokladá úspech — s vydaním partitúr alebo klavírnych výťahov.

Sme hrdí na našu súčasnú slovenskú hudobnú tvorbu a je na všetkých, ktorí majú za úlohu jej propagáciu, aby urobili opatrenia na zintenzívnenie jej propagácie, aby naša hudba znela stále viac na zahraničných scénach a pódiách a slúžila tak mierovému spolužitiu národov.

Július Letňan

Z NAŠICH KRAJOV

„Východoslovenské noviny" uverejnili vo svojom predvianočnom čísle (24. 12. 1958) rozhovor svojho redaktora s L. Čížekom, vedúcim hudobnej redakcie Čs. rozhlasu v Košiciach a R. Skřepkom, dirigentom košického ŠD. Témou boli nedostatky košického hudobného života a možnosti ich odstraňovania. Čitateľ sa z rozhovoru o. i. dozvedel, že po Košickej hudobnej jari, stretnuvšej sa s veľkým ohlasom, v Košiciach neusporiadali do decembra m. roku ani jeden (!) koncert (v decembri sa síce uskutočnili štyri, ale v takej tesnej časovej následnosti, že hľadisko bolo poloprázdne), že opera ŠD môže uviesť za sezónu iba tri premiéry, nakoľko je z kasových dôvodov potrebné naštudovávať i operety, hoci zväčša, nakoľko ide o diela vyložene slabé, iba kazia vkus obecenstva. Ťažkosti sú i s vybudovaním základného repertoáru opery. Ako možnú cestu k náprave navrhovali spomenutí mladí hudobní pracovníci zavedenie pravidelných koncertov, najlepšie v abonentných cykloch, naštudovávanie len takých operiet, ktoré vyhovujú dnešným ideovým a umeleckým kritériám, vytvorenie kmeňového repertoáru opery z diel našich, ruských a sovietskych klasikov. K propagácii dobrej hudby môže prispieť i Košický komorný orchester; žiadalo by sa i vystupovanie Slov. filharmónie, aspoň na Hudobnej jari. No ťažisko musí byť v prvom rade v hudobno-výchovnej práci, najmä medzi mládežou. Veľké úlohy tu má v dnešnej situácii Dom osvety, jeho pracovníci. Pravda, je potrebné, aby na zodpovedných miestach boli skutočne kvalifikované kádre. Dúfame, že najmä posledná pripomienka nájde patričnú odozvu, nakoľko nejde o bolesť špeciálne „košickú".

(ra)

Z koncertného života v Košiciach

14. januára 1959 koncertoval v Košiciach huslista Spytihněv Šorm, nositeľ Radu práce (pri klavíri Zdeněk Kožina). Z jeho programu zaujala hlavne Tartiniho sonáta g-mol „Diablov trilok", Szymanowského Arethuzská fontána a Paganiniho Raj čarodejníc. Okrem toho zahral Beethovenovu Romancu F-dur, Mozartov koncert D-dur (K. 218), Pauerovu Sonatínu a Bartókove Rumunské tance.

*

21. januára 1959 vystúpili v Košiciach Anna Hornungová, Eva Fischerová-Martvoňová, Juraj Martvoň a Mikuláš Jelínek s hudobným programom pod názvom „Z hudby nám najbližšej".

*

4. februára 1959 vystúpil s košickým rozhlasovým orchestrom poľský huslista Eduard Statkiewicz. Uchvátil obecenstvo umeleckým zvládnutím sólového partu v Lalovej Španielskej symfónii pre husle a orchester. Bravúrnu husľovú techniku preukázal najmä v dodatku Kaprys polski od G. Bacewiczówny. Košický rozhlasový orchester zahral okrem toho Dvořákovu predohru Karneval a Dvořákovu IV. symfóniu G-dur. Dirigoval Ján Šefl.

*

18. februára 1959 s košickým rozhlasovým orchestrom zahrala mladá juhoslovanská klaviristka Mirjana Vukdragovičová Ravelov Klavírny koncert. Okrem toho bola na programe predohra k Mozartovej Figarovej svadbe a Haydnova symfónia D-dur. Dirigoval Ján Šefl.

*

20. februára 1959 bol koncert učiteľov Vyššej hudobnej školy v Košiciach. M. Reiterová a M. Lengyel zahrali Mozartovu sonátu D-dur pre dva klavíre (K. 448), H. Gärtner Lisztovu Harmóniu večera a Uhorskú rapsódiu č. 6, M. Lengyel Chopinovu Polonaise g-mol, Š. Hajna Suchoňovu Sonatu rusticu. Beethovenovo trio D-dur op. 70 predniesli M. Mašiková (klavír), F. Vodička (husle) a A. Procházdka (violončelo). Bol to prvý koncert učiteľov VHUŠ v Košiciach.

M. P.

Hudba v Martine v r. 1958

Z jari sľubne začal svoju činnosť súbor Turiec pri ZK Stalinovec. Premierový program sólistov, spevákov, tanečníkov i ľudovej kapely zostal žiaľ jediným. Škoda, že súbor proti všeobecnému očakávaniu ochabol v činnosti. Nemá ho kto povzbudiť? Teda obecenstvo už nebude vidieť scénu Maliniarky, počuť dueto M. Petríčkovú a M. Michaeliovú a iných, ktorí sa úspešne predstavili? Či ich nemá už kto organizovať?

Okresné kolo STM v Armádnom divadle dalo slovo mládeži. Až 80 % čísiel programu boli hudobné a spevácke čísla. Žiaci OŠ v Necpaloch temperamentne, prehnane mládenecky zatancovali zbojnícke tance. Ich ľudová kapela by mala ďalej cvičiť.

Zaslúženej pozornosti sa tešil na pár samostatných vystúpeniach orchester AD. Jeho päť rokov činnosti bolo na jeseň dovŕšené organizačným úspechom, keď vystúpil ako Symfonický orchester AD. Tým sa splnili túžby viacerých dobudovať teleso do šírky. Bude treba ďalšej namáhavej práce zo Symfonického orchestra AD vypestovať ensemble, ktorý splní poslanie popularizátora hodnotnej hudby na strednom Slovensku. Martinské publikum všeobecne chce počuť viac koncertov tohto nadaného orchestra. V uplynulom roku orchester účinkoval samostatne málo.

Ukazuje sa, že oživenie hudobného života v Martine nastane v nových kultúrnych zariadeniach (klub), ktoré sa postavia v najbližších rokoch. Pravda, príliv schopných organizátorov bude prepotrebný.

Ľ. J.

*

V januári t. r. nahral orchester bratislavského rozhlasu symfóniu Juraja Pospíšila. Dielo, plod viac než dvojročnej skladateľovej práce, naštudoval dirigent Jozef Svoboda.

*

V novembri minulého roku bolo v bratislavskom rozhlase nahrané trio pre trubku, lesný roh a pozaun od Pavla Šimaiho. Jednotlivé party hrali S. Pohanka (trubka), J. Švenk (les. roh) a B. Trnečka.

*

Aj nemecký rozhlas zaradil do svojich nahrávok Šimaiho skladby. Ústredný dychový orchester ministerstva národnej obrany NDR za dirigovania mjr. M. Hungera naštudoval jeho Tance z Veľkej Kubry (v úprave mjr. K. G. Pola) a symfonický orchester berlínskeho rozhlasu pod taktovkou R. Kleinerta nahral Slovenský tanec z baletu Tri priadky.

ZO ŽIVOTA SVÄZU SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV

14. januára 1959 sa oživotvorila po dlhšej stagnácii Komisia mladých pri Sväze slovenských skladateľov. Má za úlohu oboznamovať svojich členov s hudobnou literatúrou a pravidelne poriadať prehrávky diel členov Komisie. V Komisii mladých, ktorú vedie prof. Alexander Moyzes, sú: Tomáš Breuer, Milan Dubovský, Juraj Hatrík, Peter Kolman, Dušan Martinček, Ivan Parík, Tomáš Seidman a Jozef Valouch.

2. februára t. r. zasadal výbor Sväzu slovenských skladateľov. Výbor vzal na vedomie správu o činnosti Predsedníctva Sväzu slovenských skladateľov za posledný štvrťrok 1958. Správa sa týkala predovšetkým vlastnej činnosti predsedníctva, činnosti tvorivých komisií, spolupráce Sväzu na kultúrnom a umeleckom fronte, hudobných akcií, zahraničného styku a členských otázok Sväzu. — V diskusii zapodieval sa výbor posledným aktívom Sväzu, vzal na vedomie správu o platnosti nového štatútu o vedeckých radách SAV, na základe ktorého sa žiada užšia spolupráca Vedeckej rady so Sväzom slovenských skladateľov, ako aj zintenzívnenie činnosti oddelenia pre súčasnú tvorbu pri Ústave hudobnej vedy SAV. — Výbor bol upozornený na najbližšie závažné akcie Československého rozhlasu, a to na Konferenciu o ľudovej umeleckej tvorivosti, Konferenciu o zábavnej a tanečnej hudbe a na Festival tanečnej a zábavnej hudby. Prejednávala sa tiež ďalšia spolupráca Sväzu s Čs. štátnym filmom a otázka starostlivosti o rozvoj koncertného života na Slovensku.

*

Divadlo hudby usporiadalo v novembri a decembri cyklus prehrávok gramofónových platní pod názvom „Majstri sovietskej hudby". V šiestich utorkových večeroch odzneli skladby D. Šostakoviča, A. Chačaturiana, S. Prokofieva (týmto zjavom boli venované samostatné programy a okrem toho niektoré ich skladby zazneli i na ďalších prehrávkach), N. Miaskovského, D. Kabalevského a K. Karajeva. Záslužným činom bolo uvedenie málo známych diel D. Šostakoviča (Suita z baletu Zlatý vek) a S. Prokofieva (Suita z filmu Poručík Kiže, kantáta Alexander Nevský).

*

Sergej Prokofiev napísal roku 1939 operu Semion Kotko, ktorá svoj námet čerpá z obdobia boja proti domácim i zahraničným záškodníkom. U nás ju uvedie opera Štátneho divadla v Brne.

JUBILEUM A. KORÍNSKEJ

Profesorka Anna Korínska sa dožíva šesťdesiatich rokov! — Ani sa nám to veriť nechce, veď chodí medzi nás stále svieža, usmievavá, plná energie a vlieva svojim mladým žiakom vedomosti a lásku k speváckemu umeniu. Bdie nad ich dobrým prospechom v škole, stará sa o vývoj ich mladých hlasov, ba ako dobrá matka stará sa aj o ich zdravie a uplatnenie sa v živote. Nebodaj preto ju i väčšina žiakov volá mamou a ona si toto najkrajšie meno naozaj zaslúži. Je to dojemnejšie tým viac, že ona vlastnú matku, ba ani otca takmer nepoznala a i neskoršie v živote bola olúpená o to najdrahšie, o svoje dve dcéry. Všetku svoju lásku preniesla na ďalšie deti, na svojich žiakov.

Profesorka Korínska sa narodila v Ľvowe 14. marca 1899, kde i študovala. Vydala sa do Košíc za lekára Dezidera Kornhausera. Popri výchove svojich dcér venovala sa štúdiu spevu u speváčky Márie Polovej. V štúdiách pokračovala v Budapešti u profesora Gejzu Lászlóa a profesorky Alžbety Gervajovej, súčasne absolvovala Fodorovu hudobnú školu. Svoje vedomosti si ešte prehĺbila vo Viedni u profesora Lierhammera a u Käthe Rantzeuovej.

Pedagogickú činnosť začala v Košiciach a po ovdovení prešla do Bratislavy, kde vyučovala súkromne spev od roku 1938. Vyučovala prevažne členov Národného divadla, neskôr bola menovaná za hlasového poradcu ND. Roku 1946 sa stala profesorkou Štátneho konzervatória a r. 1953 prešla na Vysokú školu múzických umení.

Pod jej vedením nám vyrástlo veľa mladých spevákov, ktorí dnes stoja na javisku ND, na Novej scéne, na doskách košického, prešovského, brnenského i pražského divadla, ba účinkujú i v zahraničí. Mnohí z jej odchovancov sú dnes pedagógmi, mnohí pôsobia koncertne vo Vojenskom umeleckom súbore, v Lúčnici, SĽUKu a iných telesách. Profesorka Korínska sama dodnes pôsobí koncertne, najmä v rozhlase. Venuje sa i publikačnej činnosti, vydáva Výber piesní pre hudobné školstvo, ako metodický podklad výchovy mladého speváka. Za týmto účelom pripravila i zbierku solfegií. Pri jej šesťdesiatke prajeme jej zo srdca veľa zdravia a úspechov v ďalšej práci.

J. K.

*

Sólistka Štátneho divadla v Košiciach, Anna Poláková pohostinsky vystupovala v Albánsku.

IN MEMORIAM HYNKA BÍMA

V požehnanom veku, takmer v 85-tich rokoch zomrel náhle v Tišnove pri Brne predposledný deň v roku (30. 12. 1958; nar. 5. 3. 1874 v Lomnici n. P. v Čechách), významný zberateľ národných piesní, nositeľ vyznamenania Za vynikajúcu prácu *Hynek Bím*. Jeho zberateľská práca je všeobecne známa, jeho životopisné dáta nájde čitateľ o. i. v článku Jána Kunca: Hynek Bím (Hud. rozhledy VII/1954, č. 4, s. 164). Tu si preto stručne všimneme iba jeho vzťah k Slovensku, ku slovenskej piesni.

Po prvej svetovej vojne bol Hynek Bím 15 rokov riaditeľom štátnej meštianskej školy v Skalici na Slovensku (1919—1934), keď predtým pôsobil okrem iného v neďalekej Strážnici na Morave. Ako vždy inokedy, tak i za svojho skalického pôsobenia rozširoval Bím svoju rukopisnú zbierku národných piesní. Precestoval takmer celé Slovensko, menovite 56 dedín či osád, kde mu piesne spievalo 168 slovenských ľudových spevákov. Tak zapísal vo vtedajšej bratislavskej župe 557 piesní, v martinskej 273, vo zvolenskej 29, v košickej 2, v mikulášskej 3, v nitrianskej 2, na neurčitých miestach 23, takže 900 piesní bez jednej zo Slovenska (899) obohatilo jeho vzácnu zbierku. Sám zberateľ z tohto národného pokladu si cenil najviac 100 piesní z Terchovej (72 je dvojhlasých, 24 sa rozvíja do trojhlasu, 4 sú jednohlasé; u mnohých je sólové uvedenie piesne), zápisy hry na fujaru a na píšťalku z Podkriváňa (6) a hlásnickú pieseň Chváľ každý duch Hospodina zo Skalice. (O hlásnikoch a hlásnických piesňach zo Skalice má Bím samostatné rukopisné pojednanie.) Zosnulý zberateľ pracoval tiež v ústavoch pre ľudovú pieseň — od r. 1906; členom pracovného výboru pre slovenskú ľudovú pieseň bol od roku 1921.

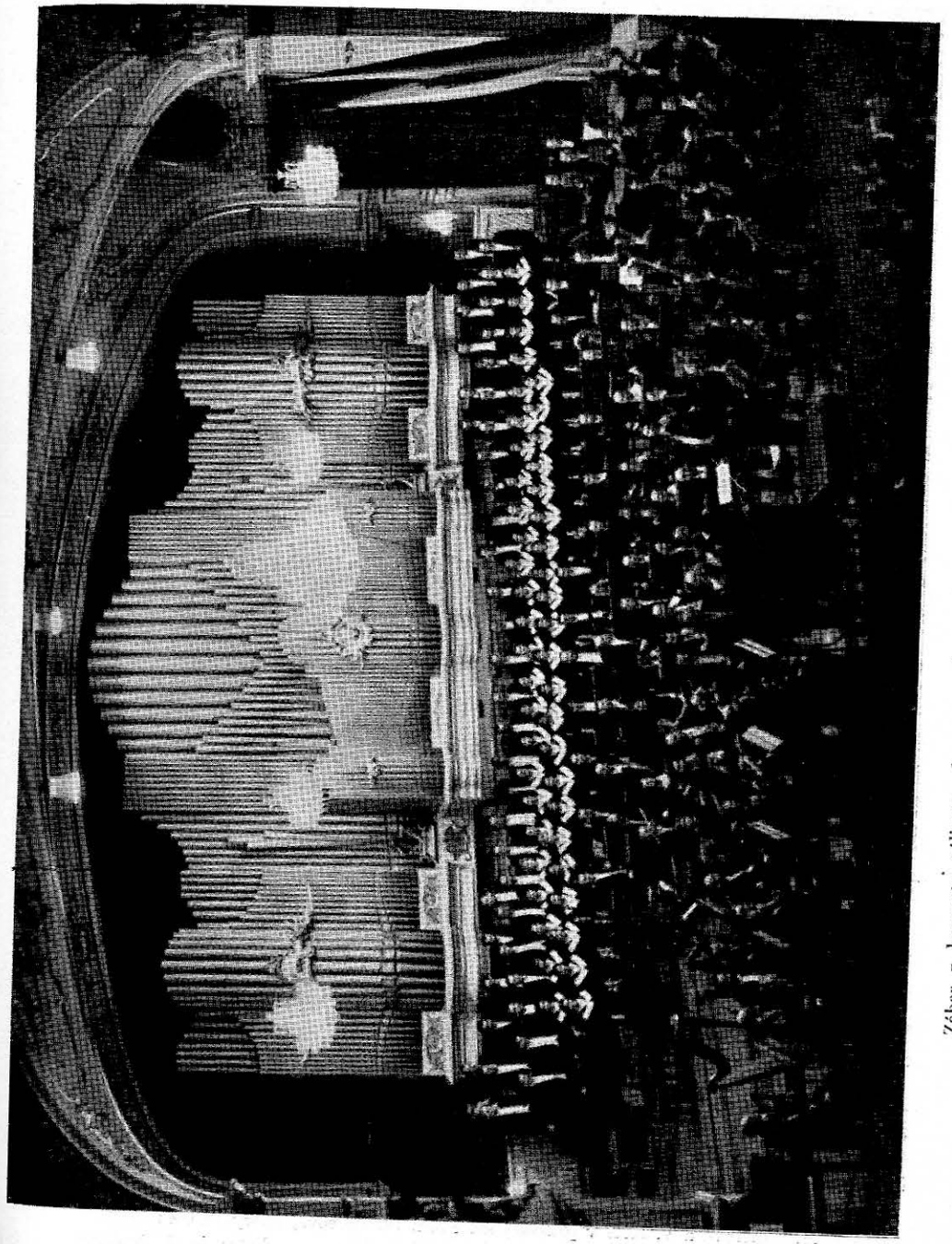
Hynek Bím nebol však len zberateľom, i keď v tejto jeho činnosti nachádzame ťažisko jeho celoživotného snaženia. Bím totižto za svojej učiteľskej praxe vyučoval po celý život spev — ako Janáčkov odchovanec učiteľského ústavu v Brne. I na Slovensku vychoval niekoľko ľudí, pre ktorých spev a hudba vôbec znamená dôležitý článok v živote. V Skalici vyučoval Bím spev i na vtedajšej strednej škole. Pôsobil tu aj ako sbormajster, klavirista a organista. K rôznym telovýchovným hrám v Skalici komponoval tiež hudbu (7 skladieb).

Tým sa však dostávame k jeho druhej veľkej láske — ku skladbe, ktorá ovšem stála len v tieni jeho záujmu o ľudovú pieseň. Nemenej pozornosti si zasluhujú (okrem jeho starších umelých piesní, ktorých je viac ako tri desiatky a ktoré sú podľa Janáčka lyrické), mnohé Bímove sbory, z ktorých tu menujeme aspoň tieto: Hor sa, Junač — ženský sbor na text Sládkovičov, spievaný v Skalici r. 1930 a vydaný tlačou v Brne 1937; Zbiť — abo mrieť — tiež ženský sbor podľa Sládkoviča, vydaný v Brne 1937; Buditeľovi národa — miešaný sbor na vlastný text k jubileu F. V. Sasinka, spievaný Spevokolom učiteľov skalického inšpektorátu pri odhalení pamätnej dosky Sasinkovi a i.

Za celé svoje celoživotné dielo získal Hynek Bím verejnú poctu udelením vyznamenania Za vynikajúcu prácu. Avšak ešte väčšiu poctu by dostalo jeho dielo, keby bolo celé zverejnené. (Rkp. zbierka národných piesní, zozbieraná na území celej našej vlasti, obsahuje vyše 4.000 piesní, z ktorých niečo viac ako 1/10 vyšla tlačou.) Na uvedenej zbierke pracoval Bím celý svoj život popri svojom učiteľskom povolaní. Posilňovala a povzbudzovala ho len láska k piesni. Nech preto láska k jeho dielu je mu našou nehynúcou odmenou i teraz, keď už Hynek Bím nie je medzi nami.

Buď večná česť jeho šľachetnej práci!

Z. Zouhar



Záber z koncertu sólistov, zboru a orchestra Krakovskej filharmónie (dirigent Witold Rowicki) v Bratislave

Foto: ČTK Bratislava

M. Fidlerová a V. Kočí v pražskej inscenácii Bořkovcovej opery Paleček
Foto: dr. J. Svoboda

10. februára 1959 uplynulo päťdesiat rokov odo dňa, keď v tatranskej lavíne našiel smrť poľský skladateľ Mieczyslaw Karlowicz, autor Symfónie e-mol, symfonických básní Vracajúce sa vlny, Stanislav a Anna, Litovskej rapsódie a i. Patril k príslušníkom umeleckého hnutia Mladé Poľsko, ktoré si vytýčilo za cieľ vytvorenie poľského národného umenia na úrovni súčasných európskych výdobytkov. Žiaľ, zomrel vo veku tridsiatich dvoch rokov.

*

Dragotin Cvetko: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, Ľubľana 1958

Koncom minulého roku vyšli „Dejiny hudobného umenia v Slovinsku" od dr. Dragotina Cvetku, profesora estetiky a dejín hudby na Hudobnej akadémii v Ľubľani. Profesor Dragotin Cvetko patrí medzi najvýznamnejších juhoslovanských muzikológov; je spolupracovníkom viacerých odborných časopisov v cudzine a veľkej nemeckej hudobnej encyklopédie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart". Na stránkach „Slovenskej hudby" sme už referovali o jeho starších prácach o klasickej hudbe v Slovinsku, o Ristovi Savinovi a o Davorinovi Jenkovi.

Cvetko si delí prácu podľa všeobecnekultúrnych delidiel, no všíma si dôkladne aj vývoj spoločnosti, ktorý mu je akoby pozadím a základom, z ktorého mu vyrastajú jednotlivé obrazy dejín hudby. Tak sa z jeho dejín dozvedáme pomerne veľa napr. o politicko-hospodárskom vývoji, o vplyve feudálov a cirkvi na kultúrny rozvoj v Slovinsku, o rozvoji umenia v meštianskej spoločnosti a podobne.

Prvá kapitola, v ktorej autor hovorí o najstarších pamiatkach slovinskej hudby, je pomerne stručná, hlavne preto, že z tohto obdobia pred rokom 1.000 je o hudbe na Slovinsku ešte menej údajov ako napríklad u nás. Doba cyrilo-metodejská totiž so svojou bohatou literárnou tvorbou slovinské kraje vlastne nezasiahla. V súvislosti s ľudovou piesňou a tancom prináša Cvetko stručné údaje o prenášaní pohanských obyčajov do kresťanského života, o svetských tancoch a nástrojoch. Cvetko síce spomína na viacerých miestach vplyv ľudovej hudobnej tvorby na umelú, no nevenuje jej zvláštnu stať, v ktorej by osvetlil jej národné zvláštnosti.

Z obdobia gotiky nachádza autor tiež pomerne málo údajov a pamiatok, takže mnohé vývody iba odvodzuje zo skutočností mimohudobných. Z faktov, ktoré majú obdobu aj u nás, najdôležitejšie sú v týchto časoch spevácke školy a igrici. Pomerne dôležitou sa javí v Cvetkovom osvetlení činnosť minnesängrov a meistersingrov na Slovinsku, čo sa dá vysvetliť blízkosťou nemeckých kultúrnych stredísk.

Cvetko nestotožňuje reformáciu s renesanciou, ako sa to neraz stáva, ale pojednáva o nich zvlášť, i keď spadajú časove do takmer toho istého obdobia. Z podnetu reformácie vyrastajú aj prvé zbierky slovinských duchovných piesní, v ktorých nachádzame podobné vplyvy, aké pôsobili na utváranie sa českých spevníkov, a to vplyvy gregoriánskeho chorálu a nemeckej duchovnej piesne. Ako zvláštnosť zisťuje Cvetko aj vplyvy českobratskej piesne, ale nie priame, lež prostredníctvom nemeckých protestantských spevníkov. Tak ako u nás, aj v Slovinsku nové reformačné piesne neraz preberali aj katolíci — uvedomujúc si dosah ľudovej reči pre šírenie viery. Tu vyrastá do nadpriemerných rozmerov význačná postava biskupa Tomáša Hrena. V období renesancie sa začínajú v Slovinsku objavovať už prvé tlače, ba z roku 1620 jestvuje dokonca aj inventár hudobnín biskupského kostola v Ľubľani, ktorý svedčí už o bohatom rozvoji cirkevnej i svetskej hudby.

Veľký prelom v hudbe vidí Cvetko v období baroka. Najprv to boli školské hry s hudbou, najmä v jezuitských školách a čoskoro na to aj opera. Kým u nás máme len pomerne skromné údaje o školských hrách, na Slovinsku sa zachovalo viacero hier i mien autorov hudby. Opera sa dostala na Slovinsko pomerne skoro. Prvý spoľahlivý údaj hovorí, že už roku 1660 bola predvedená talianska opera v Ľubľani pri príležitosti návštevy Leopolda I. Ďalšie opery sa však začínajú predvádzať až od začiatku 18. storočia. Sú to najprv talianske a potom aj nemecké. Medzi opernými podnikateľmi nachádzame aj u nás známeho Petra Mingottiho. Ako zaujímavosť treba spomenúť, že už v druhej polovici 18. storočia sa prekladali operné texty do slovinčiny. (O týchto skutočnostiach hovorí Cvetko obšírnejšie v svojej knihe „Ohlasy klasickej hudby na Slovinsku".) Založenie Ľubľanskej Academia Philharmonicorum malo — ako dokazuje Cvetko — mimoriadny význam aj pre vznik a rozvoj domácej hudobnej tvorby. Ku koncu 18. storočia sa objavuje celý rad domácich skladateľov svetskej i cirkevnej hudby. Nás zaujíma najmä to, že aj u nás známy skladateľ Amandus Ivančič, ktorého početné

skladby sa nachádzajú takmer v každom väčšom kostolnom archíve u nás, na Morave, v Čechách i v Rakúsku, pôsobil aj v Slovinsku, neskôr v Štýrskom Hradci a je azda pôvodom Slovinec. Škoda, že nám Cvetko neosvetľuje bližšie jeho pôvod a príčiny veľkého rozšírenia jeho skladieb.

Ak boli prvé kapitoly Cvetkovej knihy trochu skúpe na fakty, v statiach o hudbe baroka prináša obrovské bohatstvo mien, skladieb i iných údajov o hudbe a hudobnom živote. Zdá sa, že hudobný barok a klasicizmus je obdobím, na ktoré sa profesor Cvetko špecializoval v svojom vedeckom zameraní. Prechodom od baroka ku klasicizmu Cvetko uzatvára prvý diel svojich Dejín slovinskej hudby. Jeho práca má veľmi bohatú poznámkovú časť a široko založený zoznam prameňov a literatúry.

Cvetkove „Dejiny" sa vyznačujú šírkou syntetizujúceho pohľadu. V prvých statiach síce badáme nedostatok pramenného materiálu a monografických predprác, takže dedukčná metóda, akú tu autor používa, nie je vždy dosť presvedčivá, no počínajúc renesanciou zhrňuje autor obrovský materiál, v mnohom prípade nový. Cvetko sa však neuspokojí iba s faktografiou, ale hľadá dejinné a kultúrne súvislosti so vzácnym darom pre celostný pohľad. Svoje vývody opiera nielen o prípravné práce starších pracovníkov, ktoré vždy príkladne uvádza, ale — najmä v posledných statiach o hudbe baroka — aj o vlastné výskumy. Toto sú najcennejšie stránky Cvetkovej práce, ktorá podáva pomerne ucelený obraz terajších vedomostí o vývoji hudobnej kultúry v Slovinsku. Je to na jednotlivca naozaj imponujúca práca. Ďalšie výskumy budú môcť na výsledky Cvetkovej práce nadväzovať, doplňovať ich a prehlbovať.

E. Ž.

Korsakovova hudobná autobiografia

N. A. Rimskij-Korsakov: Kronika môjho života. Vydalo Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1958. Preložili Mikuláš Gacek (kap. I.—XV.) a Zora Jesenská (kap. XVI.—XXVIII).

Na našom knižnom trhu sa pred Vianocami objavil preklad Korsakovovho Letopisu mojej muzykaľnoj žizni, ktorý SVKL vydalo pod názvom Kronika môjho života. Táto kniha je cenným obohatením našej — zatiaľ ešte stále málo početnej — literatúry, venovanej umeniu a umelcom, obohatením tým cennejším, že svojím jednoduchým štýlom je prístupná širokým čitateľským vrstvám. Skladateľ N. Rimskij-Korsakov — ktorého dielo, mimochodom, u nás je stále akosi obchádzané a netreba ani zdôrazňovať, že neprávom — rozpráva vo svojej kronike proste a bez príkras svoje životné osudy, upravené do kapitol jeho ženou; prevažnú väčšinu zaberajú jeho spomienky na hudbu, najmä na vlastný tvorivý vývoj, kým ostatné autobiografické údaje uvádza len akosi na pokraji. Začína od svojich prvých detských spomienok, pokračuje líčením školských rokov, na konci ktorých sa ešte ako posluchač námorníckeho učilišťa zoznámil s Balakirevom a jeho krúžkom. Bola to známa „Mocná hŕstka". Mladý Nikolaj stal sa jej najmladším členom a, hoci spočiatku sa venoval dráhe námorného dôstojníka, hudba sa mu stala životným povolaním. Z Kroniky sa dozvedáme mnohé zaujímavé podrobnosti o samotnom jej autorovi, ako aj o temer všetkých ruských hudobníkoch druhej polovice XIX. stor. — Dargomyžskom, Borodinovi, Musorgskom, Glazunovovi, Ľadovovi a i., o hudobnom živote tohto obdobia (v prvom rade petrohradskom). Takto je Kronika významným hudobno-historickým dokumentom. Možno síce nesúhlasiť s niektorými Korsakovovými názormi (napr. postoj k Balakirevovi sa nám zdá až prehnane kritický a názor o „absurdných" harmóniách a „prišerne nelogických moduláciách" v skladbách M. P. Musorgského je príliš subjektivistický), nemožno mu však uprieť snahu po maximálnej úprimnosti a pravdivosti; píše bez akéhokoľvek prikrášľovania, proste a jasne, práve tak, ako sa zvykol vyjadrovať tónmi svojej hudby. Nebojí sa otvorene priznať napr. k tomu, že keď prijal miesto profesora na konzervatóriu, neovládal ani hudobnú teóriu, spovedá sa zo svojich počiatočných dirigentských neúspechov; neraz dokonca ostro odsúdi svoju vlastnú skladbu. Aký je to rozdiel napr. od autobiografie H. Berlioza! Kým Berlioz sám priznáva, že bude písať len o tom, čo sa mu zapáči, a neraz priamo zabraňuje čitateľovi utvoriť si správny obraz o ňom samom, zatiaľ Korsakovova Kronika je veľmi dôležitou pomôckou k vytvoreniu portrétu tohto génia, jedného z najväčších majstrov inštrumentácie, klasika rozprávkovej (zároveň alegoricky a silne politicky podfarbenej) opery, a — veľkého človeka, veľkého najmä svojou skromnosťou a obetavosťou. Veď koľko času nezištne venoval dokončovaniu a úprave diel Musorgského a Borodina! Je v prvom rade jeho zásluhou, že sa na týchto skladateľov nezabudlo. A nie nadarmo sa predstavenie Nesmrteľného Kaščeja r. 1905 premenilo v otvorenú demonštráciu proti cárskemu despotizmu. Korsakov vyjadroval neraz, i keď v skrytej forme, pokrokové myšlienky a túžby svojej doby — a demokraticky zmýšľajúca ruská verejnosť ho pochopila.

„Kronika môjho života" sa končí necelé dva roky pred skladateľovou smrťou, 22. augusta 1906. O ďalších životných a umeleckých osudoch rozpráva vo vydaní SVKL do rámca knihy vhodne zapadajúci dodatok. Samotná Kronika je uvedená hodnotným predhovorom, v ktorom sa naša známa prekladateľka z ruštiny Zora Jesenská predstavila aj ako zasvätená znalkyňa skladateľovho odkazu. Jej úvod svojím populárnym štýlom je zameraný v prvom rade na priemerného čitateľa-nehudobníka, no to nijako neznižuje jeho vedecké kvality. Na konci vydania, ktoré je prekladom príslušného dielu sovietskej edície skladateľových zobraných diel, sú podrobné poznámky. V nich sú rozsiahle vysvetlivky, doplnky a vzorne urobené krátke profily ruských skladateľov, o ktorých je v knihe reč. Uvedený je tu aj text tých partií Kroniky, ktoré sa zvyčajne vynechávali. Pôvodcom prekladu poznámok a ich doplnkov je Zora Jesenská.

Zhŕňame: Vydanie Korsakovovej Kroniky je vzorným vydavateľským činom. Škoda len, že SVKL plánovalo svoje edície — zdá sa — oddelene od svojho českého pendantu; tak sa stalo, že v Čechách i na Slovensku vyšiel preklad toho istého diela (v Čechách kniha vyšla pod názvom „Letopis mého hudebního života" s úvodnou štúdiou profesora Mirka Očadlíka). Myslíme tiež, že doslovný preklad ruského titulu — Kronika môjho *hudobného* života — by lepšie zodpovedal obsahu diela.

(ra)

CENNÁ PRÍRUČKA

Kým pred necelými dvomi rokmi sa objavila na našom knižnom trhu prvá slovenská metodika sláčikových nástrojov (Ján Albrecht: Teoretické základy husľovej hry; vyšlo ako skriptá VŠP v Bratislave), v týchto dňoch v predajniach hudobnín možno dostať prvú slovenskú knižnú publikáciu o stavbe a vývoji sláčikových nástrojov. Je ňou „Stručný prehľad dejín sláčikových nástrojov" Jána Skladaného, profesora Štátneho konzervatória v Bratislave; vyšlo ako skriptá pre poslucháčov Štátneho konzervatória a vyšších hudobných škôl.

Príručka zapĺňuje citeľnú medzeru v našich textoch teoretickej hudobnej literatúry. O stavbe a vzniku sláčikových nástrojov sme sa mohli poväčšine — vždy len veľmi málo — dozvedieť z niekoľkých slov, ktoré sa o tejto téme príležitostne objavovali v metodikách husľovej hry (Maťák—Nopp: Housle). Hodnotné dielo K. Jalovca „Houslaři Itálie", vydávané zošitove v rokoch 1948-52, vyšlo v pomerne malom náklade a bolo preto skoro rozobrané; kto chcel niečo vedieť z tohto oboru, musel zháňať po materiáloch v cudzine. Bohužiaľ i tie najlepšie zahraničné publikácie (Lütgendorff, Hill, Hamma) dnes vonkoncom nie je možné si zadovážiť. Bolo preto načase, aby sa u nás objavila príručka, odstraňujúca tento nežiadúci stav. Priekopnícka práca J. Skladaného po tejto stránke dobre vyhovie.

Vlastný text je rozvrhnutý do piatich kapitol. Prvá ukazuje vývoj sláčikových nástrojov v oblasti orientálnych národov, druhá popisuje vývojové predstupne európske. Tretia kapitola sa už zaoberá priamymi predchodcami dnešných sláčikových nástrojov, ktorých tvar bol ustálený koncom XVI. storočia. Sú to staré typy viol.

Štvrtá kapitola, vlastné ťažisko dielka, popisuje podstatné znaky ustálených tvarov. Zaoberá sa tiež hlavnými školami husliarskeho umenia a ich najvynikajúcejšími reprezentantmi. Okrem pomerne už dosť známych talianskych a nemeckých husliarskych škôl zoznámime sa tu i so školami menej známymi (napr. pražskou). Zvlášť cenným prínosom sú strany, venované husliarom Bratislavy, pretože prehľad bratislavských husliarov nebol doposiaľ vôbec zostavený a podrobnejšie spracovaný.

Posledná, piata kapitola sa zaoberá vývojom sláčika, popisom jeho vývojových i ustálených tvarov a prehľadom jeho najvynikajúcejších výrobcov. Knižka je vhodne doplnená početnými ilustráciami.

Škoda, že malý rozsah dielka nedovoľuje obšírnejšie a podrobnejšie state na miestach, kde by naša zvedavosť chcela viac. Tiež je na škodu — opäť je na vine malý rozsah práce —, že nebolo možné použiť i fotografií, príp. farebných fotoreprodukcií popisovaných typov. Chýba zmienka o zostavovaní hrúbky dosiek nástrojov, prehľad čoho úspešne podáva vo svojom vyššie spomínanom diele K. Jalovec. Publikácia vyšla v príliš malom náklade — 210 výtlačkov, takže opäť možno predpokladať, že po pravdepodobne dosť skorom rozobraní budeme bez podobných potrebných materiálov.

Ladislav Kupkovič

Prehľad zahraničných časopisov

SOVIETSKAJA MUZYKA 1959/1

Úvodom tohto čísla pozdravujú sovietski skladatelia a hudobníci XXI. sjazd KSSS — sjazd budovateľov komunizmu. Hodnotia doterajšiu svoju prácu a stavajú si pred seba nové úlohy; vyslovujú vďaku KSSS, ktorá vytvára také priaznivé podmienky pre rozkvet umenia. Pri hodnotení doterajšej práce sa viacerí autori dotýkajú otázok opernej tvorby, dnes tak veľmi aktuálnych. (Aj Šostakovič okrem iného odsudzuje nespravodlivé nedoceňovanie operného diela Prokofieva.) Príspevok Anisimova rozoberá situáciu v sborovom speve a sborovej tvorbe; k otázke výchovy mladých kádrov zaujíma svoje stanovisko A. Štogarenko.

Prvýkrát publikovaný (trochu skrátený) článok Asafieva: „Zriedkavý talent", napísal Asafiev r. 1947 o hudbe Šostakoviča; podáva v ňom výraznú charakteristiku tvorivého štýlu Šostakoviča, v ktorom sa spája individuálna originálnosť výrazu s vysokým majstrovstvom a súčasne každému blízkym a zrozumiteľným vyjadrením typických ľudských emócií a vnútorného sveta človeka. Asafiev vysvetľuje príčiny určitej krízy v tvorbe mladého Šostakoviča, jeho unesenie naturalizmom. Po prekonaní tejto krízy udivoval Šostakovič hudobný svet aktuálnou súčasnou obsahovosťou svojich symfónií.

O problémoch súčasnej uzbeckej hudby píše M. Sabininová. Hlavný zreteľ venuje uzbeckej opernej tvorbe, ktorá zaznamenala v posledných rokoch značné úspechy.

V článku „B. Mokrousov a lyrická pieseň" sa autorka L. Geninová snaží ukázať, v čom tkvie taká veľká populárnosť piesní tohto skladateľa.

Článok „Expresionizmus v hudbe" je fragmentom štúdie sovietskeho hudobného vedca A. Alšvanga, ktorú napísal v rokoch 1932-33 pod nadpisom „Impresionizmus a expresionizmus"; odsudzuje v nej reakčnú ideovo estetickú pozíciu modernistických prúdov. Rozoberá estetické a filozofické korene expresionizmu; (empiriokriticizmus, bergsonovskú intuíciu, názory nemeckého prívrženca expresionizmu Hermanna Bahra). V druhej kapitole tejto štúdie sa snaží autor osvetliť expresionizmus v hudbe. Je to podľa jeho názoru pokračovanie impresionizmu, ďalšie štádium rozkladu hudobnej tvorby; predovšetkým s expresionizmom sa pojí polytonálnosť a atonálnosť. (Vysvetľuje tieto pojmy a ďalej si všíma metriky a funkcie modulácií, melódie a inštrumentácie v expresionistickej hudbe.) Odhaľuje protirečenia medzi teóriou expresionistov a ich umeleckou praxou. Nakoniec sa autor štúdie zmieňuje v krátkosti o interpretácii expresionistických diel.

Zaujímavé sú po prvýkrát uverejnené výroky (ich časť) známeho sovietskeho umelca-pedagóga K. N. Igumnova o majstrovstve interpreta. Sú v nich zhrnuté dlhoročné skúsenosti umelca, ktorý chápal reprodukčné umenie ako aktívne, tvorivé. V týchto výrokoch nájdu cenné rady najmä mladí umelci — interpreti pri svojom štúdiu.

J. Keldyš píše o svojich dojmoch z festivalu „Varšavská jeseň" r. 1958. Všíma si kriticky základnej programovej línie festivalu. O niektorých skladbách, odznelých na festivale, bližšie informuje čitateľov (kantáta Schönberga „Svedok z Varšavy", „Husľový koncert od A. Berga). Súčasne však zhŕňa všeobecné štýlové znaky tvorby týchto autorov. Dotýka sa aj teórie elektronikov a prívržencov konkrétnej hudby.

(vd)

RUCH MUZYCZNY. Z radu článkov, hodnotiacich minuloročnú varšavskú jeseň, je v 23. čísle Ruchu muzycznego článok J. Kańského o opere a balete na tomto festivale. Vystupoval gdanský súbor Baltickej opery a dosiahol veľký úspech predvedením Brittenovho „Petra Grimesa", Szeligowského „Krakatuku" a Ravelovho baletu „Dafnis a Chloe". — J. Macierakowski podáva obšírnu správu o hudobno-divadelnom festivale v Salzburgu. Zaujímavé je porovnať si ju s kritickejším pohľadom B. Krišku z 10. čísla Slovenskej hudby. — Dobrý je prehľad hudobných recenzií z dennej tlače v decembri 1958, ktorý vyberá a hodnotí najzávažnejšie myšlienky jednotlivých kritikov. Zaujímavé sú názory na výkon R. Benziho, o ktorom boli písané kritiky od veľmi pochvalných až po úplne ironické.

V 24. čísle je úvodným článkom návrh M. Glińského na prediskutovanie autentičnosti listov F. Chopina Delfíne Potockej. Spor o ich pravosť sa vedie už veľmi dlho a doteraz nebol zakončený. Dôvodom sporu sú najmä niektoré erotické partie, ktoré podľa odporcov autentičnosti Chopin nikdy nemohol napísať. — Z Moniuszkowského materiálu je v tomto čísle dokončenie Rudzińského štúdie o Moniuszkovi v r. 1860 a 1861, niekoľko „moniuszkowských rozmanitostí" a správa o varšavskej výstave, venovanej životu a dielu St. Moniuszka. Bola údajne starostlivo pripravená a preto by nebolo od veci vystaviť aspoň jej najdôležitejšie časti u nás. — Slovenských hudobných teoretikov bude iste zaujímať rozhovor s prof dr. Zofiou Lissou z varšavského Inštitútu muzikológie. Ústav muzikológie sa vytvoril pri Varšavskej univerzite až po II. vojne. Od r. 1957 má vyhovujúce priestory v Paláci vedy a kultúry a vychoval si medzitým rad odborných pracovníkov. Zvýšená úroveň si vyžiadala zmenu Ústavu na Inštitút, ktorý má tri katedry: katedru poľskej hudby (prof. Feicht), katedru všeobecných dejín hudby (prof. Chomiński) a katedru teórie a estetiky (prof. Lissa). Každá katedra má vlastné vedecké plány (práce na dokumentácii folklóru, spolupráca s Milléniom, Chopinovský rok). Študentov je tu teraz okolo osemdesiat. Veľmi úzka je spolupráca s Poľskou akadémiou vied. Kontakty so zahraničím sú tiež dobré (výmenné prednášky). — S. Jarociński v rozhovore s predstaviteľom hudobnej avantgardy Luigim Nonom zoznamuje čitateľov s jeho názormi od hudby cez literatúru až po svetonázor.

A. Bugárová

MUZSIKA I/1959

Spomienkové články prvého čísla druhého ročníka maďarského hudobného časopisu „Muzsika" sú venované tvorbe G. Pucciniho a ohlasu jeho diela u maďarského publika v minulosti, vzťahu skladateľa R. Straussa k libretistovi S. Zweigovi v tridsiatych rokoch, o ktorom sa zachovali dokumenty, dôležité pre dokreslenie ľudského profilu skladateľa. — Z príležitosti 125. výročia narodenia A. P. Borodina venuje autor obšírneho spomienkového článku Zs. László pozornosť najmä známosti a priateľstvu skladateľa s F. Lisztom. — Prof. R. Kókai pokračuje v rade informatívnych štúdií o modernej hudbe krátkym profilom S. Prokofieva a D. Šostakoviča. — Stručný článok informuje o ceste mladého maďarského folkloristu L. Vikára v Marijskej autonómnej republike, kde spolu s jazykovedcom G. Bereczkim skúmal miestnu reč a folklór. Zverejnené výsledky tohoto študijného zájazdu umožnia zodpovedať na mnohé otázky jazykovedného i muzikologického charakteru. — O opernom živote vo východnom Berlíne, o novátorstve režiséra W. Felsensteina a otázkach repertoáru referuje A. Fáy v článku: Berlínske večery. — V hudobných kritikách prináša časopis správu o úspešnom naštudovaní Stravinského oratória Oedipus Rex, ako i o novinkách maďarskej hudobnej tvorby: II. symfónii Gy. Dávida, II. sláčikovom kvartete E. Szervánskeho a o skladbe Frammenti musicali pre klavír a dychové kvinteto R. Sugára.

(cz)

MUSIK UND GESELLSCHAFT 1958/12

— S. Köhler rozoberá piesne Paula Dessaua na slová Bertolda Brechta, vydané súborne Nemeckou akadémiou umení. — Z referátu G. Masanetza „Problémy novej dychovej hudby", predneseného na Dňoch dychovej hudby v Lipsku, prináša časopis obšírny výťah. Zdôrazňuje sa v ňom o. i. funkcia dychovej hudby: „Hlavnou úlohou našich dychovkárov musí byť hrať vojenskú hudbu. Vojenská hudba budí bojové city a tým slúži popularizácii armády a myšlienke ozbrojenej obrany vlasti". — Gen. sekretár Sväzu čínskych skladateľov Sun Šen referuje o úspechoch, ktoré čínska hudba dosiahla v období „veľkého skoku vpred". — W. Siegmund-Schultze hodnotí životné dielo skladateľa prof. dr. Waltera Draegera z príležitosti jeho sedemdesiatky. — H. R. Jung načrtá profil významného Bachovho súčasníka, skladateľa Johanna Friedricha Fascha, od ktorého smrti uplynulo 5. decembra 200 rokov. — Dvojsté narodenie Karla Friedricha Zeltera (11. decembra), berlínskeho skladateľa a Goetheho poradcu „in musicis" zase pripomína W. Vetter. — V čísle je tiež prehľad prvých desiatich čísel minulého ročníka nášho časopisu.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 1958/12

— H. Pauli pokračuje v pitve Stravinského skladby „Threni", polemicky sa zaoberajúc doterajšími názormi na pomer Stravinského ku Webernovi. Pauliho dopĺňa redaktor časopisu dr. W. Schuch analýzou štruktúry jedného zlomku z tej istej skladby. V čísle je ďalej odtlačený prejav S. Veressa, prednesený na otvorení Bartókovho festivalu v máji 1958 v Bazileji. — M. Helfferová v stručnom príspevku zdôrazňuje potrebu bližšie sa oboznámiť s indickou hudbou a uvádza prístupné pramene.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 1958/12

Z nedávno vyšlej edície Schönbergových listov prináša toto číslo skladateľove v listoch vyslovené myšlienky zväčša v súvise s jeho vlastnými skladbami, charakteristické pre jeho individualistický postoj. — H. Keller sa zaoberá niektorými problémami Beetho-

venovej klavírnej sonáty op. 106 (Hammeklavier-Sonate), menovite jej metronomizáciou a sledom jednotlivých častí. — F. K. Prieberg ako argument proti odporcom súčasnej „elektronickej kompozičnej automatizácie" chce uviesť Mozartove skladby pre mechanický hudobný nástroj jeho čias, tzv. Musikmaschine. — A. Holde píše o neznámych piesňach a listoch Richarda Straussa, ktoré sa našli v pozostalosti L. Speyerovej, lásky devätnásťročného skladateľa.

NEUE ZEISCHRIFT FÜR MUSIK 1951/1

Prvé číslo nového, 120. ročníka je venované otázkam opery. L. Strecker vo vstupnom článku načrtá niekoľko aspektov súčasnej opernej tvorby. V súvislosti s ponosami na to, že v súčasnosti nevznikajú opery, schopné udržať sa na repertoári, cituje západonemeckú štatistiku, podľa ktorej z 63 operných noviniek sezóny 1956/57 iba 9 sa hralo i v nasledujúcej sezóne. Príčinu toho vidí v zbytočnej honbe divadiel za novinkami, ktoré často majú veľmi slabú úroveň. Na vine sú tiež operné texty, v ktorých sa súčasný život odráža v skreslenej podobe senzačných námetov, bez opravdivej, trvalej ľudskej problematiky. Tie sa prirodzene „ošúchajú" veľmi rýchlo i vtedy, keby sa k ním družila skutočne hodnotná hudba. — H. Seiffert konfrontuje súčasný stav hudobnej a literárnej vedy a dospieva k názoru, že rozdiely v ňom sú založené na tom, že kým literárna veda meria všetko literárne dianie meradlom antiky ako symbolu dokonalosti (v literatúre vraj neexistuje priamočiary vývoj, ale iba špirálovité kríženie okolo antiky — sic!), v hudbe chýba antika ako zdroj tradície. Na druhej strane však hudbu od raného stredoveku chápeme ako súčasť nášho hudobného života, kým staršia literatúra je nám cudzia. — H. Fähnrich rozoberá tri spracovania antického príbehu o Helene Euripidom, Goethem a Richardom Straussom, pričom na nich sleduje riešenie problému slova a hudby. U Euripida je v popredí hudba, u Goetheho (2. diel Fausta) sa takisto predpokladá účasť hudby. Richard Strauss a jeho libretista Hugo v. Hoffmannsthal vyriešili problém chápania námetu ako tragédie alebo tragikomédie, hudobnej drámy alebo opery spojením Wagnerovho a Mozartovho slohu (v opere „Egyptská Helena"). — W. Krumbach rozoberá Hoffmannsthalove názory o podstate opery, vychádzajúce z presvedčenia, že básnický text je stvárňujúcim, formotvorným činiteľom, ktorý hudba napĺňa a uzatvára. — F. Ege stručne referuje o fínskej hudobnodramatickej tvorbe, v ktorej opera Leeviho Madejotu „Pohjalaisia" (1924) si získala popularitu národnej opery.

MUSICA 1958/12. H. Hollander popisuje súsošie anjelov, hrajúcich na rôznych dobových nástrojoch, ktorá tvorí časť sochárskej výzdoby interiéru anglickej gotickej katedrály v Gloucester, vyvodzujúc niektoré všeobecnejšie závery o význame ikonografických dokladov pre výskum vývoja hudobných nástrojov. — Z pozostalosti dirigenta Fritza Buscha († 1951) sú uverejnené jeho spomienky na dirigentov F. Steinbacha, A. Nikischa a M. Regera (z čias jeho pôsobenia v Meiningene). — P. Gradenwitz píše o rozvoji hudobného života v Izraeli a stručne charakterizuje tamojších najvýznamnejších skladateľov, spájajúcich vplyvy prostredia, v ktorom vyrastali (prevažne ide o hudobníkov, ktorí sa usadili v Izraeli ako zrelí umelci) s prvkami orientálneho (židovského i arabského) folklóru svojej novej vlasti. — H. Grössel zdôrazňuje nutnosť výuky hudobného remesla (musikalische Handwerkslehre) ako súčasti cieľavedomej hudobnej výchovy. — I. Samsonová podáva náčrt biografie nemeckého skladateľa Heinricha Kaminského (1886—1946). Článok „Ten, ktorý očaril svet", venovaný stému výročiu narodenia G. Pucciniho, z pera známeho berlínskeho kritika E. Krauseho, patrí k najzaujímavejším príspevkom tohoto čísla.

MUSICA 1959/1. Prvé číslo nového ročníka je veľmi dôstojnou poctou k tohoročnému dvojstému výročiu úmrtia Georga Fridricha Händla a vhodným otvorením Händlovho roku. Profesor J. Müller-Blattau načrtáva v úvodnom článku vzťah našej doby k Händlovi, najmä pokiaľ ide o otázky súvisiace so začleňovaním jeho celoživotného diela do súčasného hudobného života. — G. Weizsäckerová skúma Händlove portréty a listy ako pramene pre pochopenie Händlovho ľudského profilu. — Cenné sú dva príspevky vynikajúcich znalcov Händlovho diela, profesorov R. Steglicha a W. Seraukyho. Obidvaja zdôrazňujú a na Händlovom vzťahu k antike, resp. biblických oratóriách ilustrujú jeho snahu slúžiť hudbou ľudskej spoločnosti. — Dva príspevky o ohniskách händlovskej renesancie v našom storočí, Göttingene a Halle, uzatvárajú číslo. Zvlášť Händlovo rodisko Halle prispieva vďaka veľkorysej podpore vlády NDR veľmi podstatne k lepšiemu poznaniu majstrovho diela. — V čísle sú ďalej viaceré drobné príspevky o Händlovi, o. i. aj veľmi užitočný prehľad händlovskej literatúry.

*

OPERA 1958/12. — Redakcia tohoto časopisu, ktorá venovala po celý rok veľkú pozornosť finančnej kríze anglických (t. j. londýnskych) operných divadiel, radí v úvodníku vedeniu opery Covent Garden, ako má zlepšiť svoju propagáciu a získať širšie obecenstvo. — E. Greenfield veľmi zasvätene analyzuje doterajšie nahrávky Pucciniho Bohémy (celé dielo nahrali Toscanini a Beecham). — Dosť kuriózny je príspevok W. Penna, venovaný málo známym operným hracím kartám (namiesto obvyklých figúr sú zobrazené postavy z opier; novšie vyšla takáto súprava karát z príležitosti znovuotvorenia viedenskej Štátnej opery). Väčšinu čísla ako obvykle zapĺňa bohaté zpravodajstvo zo svetového operného dianie.

OPERA 1951/1. — M. Carner, Pucciniho životopisec, píše o troch operných zámeroch tohoto skladateľa. Prvý z nich vychádzal z predlohy G. Vergu „Vlk" (zo zbierky noviel, z ktorej prevzal Mascagni námet pre Cavalleriu rusticanu), druhý z novely P. Louysa „Žena a bábka", námetove podobnej Mériméeho Carmen, tretí mal zhudobniť komické fragmenty Daudetovho Tartarina z Tarasconu. Puccini po počiatočnom nadšení pre tieto námety a prípravách libreta, ani jeden nerealizoval ako operu, podobne, ako neuskutočnil svoje plány napísať opery Anna Karenina, Oliver Twist, Marie Antoinette, Tkáči atď. (podľa G. Hauptmanna). — V článkovej časti je tiež obšírny referát D. Shawe-Taylora o brnenských Janáčkových oslavách, vecne hodnotiaci Janáčkove opery a ich festivalové inscenácie. Referent na najvyššie miesto stavia predvedenie opery „Z mŕtveho domu". — Článok o opernom festivale v Donizettiho rodisku Bergame obšírne referuje o inscenácii zabudnutej Donizettiho opery Maria Stuarda, okrajove sa zmieňujúc aj o novinkách (A. Sangiorgi: San Giovanni Decollato, G. Ferrari: Cappuccia, L. Bettarini: Il Ritorno), ktoré podľa všetkého nevzbudili väčší ohlas. V zpravodajskej časti sa o. i. píše o veľmi úspešnej staggione sverdlovskej opery v Moskve a o premiére opernej prvotiny najvýznamnejšieho súčasného chorvátskeho skladateľa Stjepana Šuleka „Koriolan" v Záhrebe. U Šuleka konštatuje referent odvrat od ľudovej hudby a príklon k neoklasicizmu. Hoci má toto dielo mnoho silných miest v orchestrálnych a sborových častiach, vokálna línia sólistov je málo výrazná a námet nedostatočne dramatický.

* * *

THE CANADIAN MUSIC JOURNAL, orgán Kanadskej hudobnej rady, je štvrťročník, ktorý v tejto sezóne vychádza tretí rok. Prvé číslo tohoto ročníka, ktoré sa nám dostalo do rúk, na prvom mieste uverejňuje článok A. Nikolajeva, zástupcu riaditeľa Moskovského štátneho konzervatória, o hudobnej výchove v SSSR, spolu so zdržanlivým komentárom redakcie. Ostatné články sú menej závažné. Medzi inými E. D. Mackerness hodnotí činnosť anglického básnika W. J. Turnera (1899—1946) ako hudobného kritika.

*

Milánska La Scala uvedie v tejto sezóne Šostakovičovu „Lady Macbeth". Prvou premiérou bola Pucciniho opera „Turandot", uvedená až 7. decembra 1958. K Pucciniho jubileu uvedú ešte „Bohému" a „Triptych". Novinkou je Poulencova opera „Ľudský hlas", ktorá dopĺňa repertoár tejto sezóny, v ktorom je ešte Händlov „Herkules" a Berliozovi „Trójania".

*

Výbor Organového festivalu v Brandenburgu pozval nášho popredného organového umelca dr. Ferdinanda Klindu, aby viedol týždenný interpretačný seminár súčasnej a romantickej hudby v Brandenburgu v dňoch 22.—28. júna t. r. Okrem toho, že dr. Klinda bude vedúcim tohto kurzu, má v Brandenburgu predviesť koncert z diel súčasných československých skladateľov a O. Messiaena. Je to najväčšia pocta, ktorú umeniu nášho mladého interpreta vzdalo zahraničie.

*

30. januára vystúpil v Budapešti na celovečernom koncerte mladý slovenský organista, dirigent opery SND, Ján Valach. Predviedol organové diela J. S. Bacha, W. A. Mozarta, C. Francka, B. Wiedermanna, D. Kardoša, Š. Jurovského a A. Očenáša. Pred skladbami slovenských autorov oboznámil zároveň obecenstvo s ich tvorivým profilom.

Dňa 25. apríla t. r. bude uvedená opera národného umelca Eugena Suchoňa Krútňava v Norimberku v inscenácii prof. Rudolfa Hartmanna, intendanta mníchovskej opery. O scénické návrhy bol požiadaný prof. Karel Svolinský. V apríli dojde tiež k premiére Krútňavy na scéne mestského divadla v Kasseli. -vd-

*

Na tohoročných jubilejných dubrovníckych letných hrách (v poradí už desiatych) odznejú o. i. opery S. Šuleka (Coriolanus), S. Prokofieva (Zásnuby v kláštore) a B. Brittena (Lukrécia).

*

Záhrebská opera uviedla v tejto sezóne po Šulekovom Koriolanovi druhú chorvátsku novinku, historickú operu Nadka Devčiča Labinská bosorka. Hlavným hrdinom opery je M. Vlačič, významný činiteľ reformačného hnutia v Nemecku, narodený roku 1520 v Labine.

*

H. Badings, najznámejší súčasný holandský skladateľ, zložil v spolupráci s výskumným strediskom firmy Philips elektronickú suitu Evolúcie, ktorú v tejto sezóne uviedla ako baletnú hudbu skupina Yvonne Georgi v Hamburgu. Kritika síce konštatuje, že Badings napriek mechanickému tvoreniu zvukov pracuje s nimi v duchu tradície, no celkove však možno z jeho hudby vycítiť „impresie štvanice vo svete našej ohrozenej existencie,... zajatosť v osude najchaotickejších perspektív a beznádejnú snahu človeka uniknúť tomuto osudu". — Nie je ťažké uhádnuť, aké spoločenské ovzdušie tu nachádza svoj výraz: je to svet meštiaka, nevidiaceho záchrany pre svoj životný štýl.

*

Haydnova operná komédia na text Carla Goldoniho „Il Mondo della Luna", svojím námetom v súčasnej dobe veľmi aktuálna, bude v Haydnovom jubilejnom roku uvedená nielen v Salzburgu, ako sme uviedli minule, ale aj na festivaloch Holland 1959 a v Aix-en-Provence. Vďaka šťastnému objavu tretieho dejstva, dlho považovaného za stratené, v jednej z viedenských knižníc, ktorý sa podaril haydnovskému bádateľovi H. G. Robbins-Landonovi, bude môcť byť dielo predvedené celé.

*

Štátne divadlo v Brne na scéne Reduty uvedie ešte do konca tejto sezóny jednu zo súčasných slovenských operiet, Dusíkov Hrnčiarsky bál.

OBSAH

Dezider Kardoš: Rozvoj slovenskej hudobnej tvorby za posledných desať rokov 97
Rezolúcia z II. sjazdu Sväzu čs. skladateľov 106
Jozef Kresánek: Tonalita v primitívnej a ľudovej hudbe 109
R. Rychlo—J. Pospíšil: Suchoňova Horalská suita 115
Lev Ginzburg: Kvartetá R. M. Gliera . 121
Josip Andreis: Hudba v Chorvátsku . 126
Jozef Plavec: K osemdesiatemu výročiu narodenia O. Ostrčila 130
Ladislav Burlas: Náuka o formách v súčasnej hudobnej teórii 133
Antonín Dolinský: O hre spamäti . . 135
Tri české operné novinky (B. Karásek) 137
Krakovská filharmónia v Bratislave (V. Čižík) 139
Koncerty Slovenskej filharmónie (-žik) 141
Premiéra Medovníkovej chalúpky (Z. Marczellová 142
Festival operety v Prahe (mp) . . . 143
Cikkerov Beg Bajazid v Drážďanoch (H. Böhm) 144
Tibor Andrašovan v Mongolsku (J. L.) 146
Problémy propagácie slovenskej hudby doma i v cudzine (vd- J. Letňan) . 147
Z našich krajov 149
Recenzie 153
Prehľad zahraničných časopisov . . 156
Zprávy 159

Slovenská hudba — Vydáva Sväz slovenských skladateľov v Bratislave. Šéfredaktor dr. Eugen Šimúnek, redaktor dr. Jozef Šamko. Redakčná rada: dr. L. Burlas, dr. Teodor Hirner, dr. I. Hrušovský, Šimon Jurovský, docent dr. Jozef Kresánek, prom. hist. Ladislav Mokrý, dr. Z. Nováček, Andrej Očenáš, dr. Roman Rychlo. — Redakcia a administrácia Bratislava, Gorkého ul. 19, telefón 353-31. — Tlačia Polygrafické závody, z. 2, Bratislava, ul. Februárového víťazstva 6b. — Vychádza mesačne. — Predplatné na rok 1959 Kčs 36,—. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19512 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky predplatiteľov prijíma a vybavuje kazdy doručovateľ a poštový úrad. A-651279

Koncerty Slovenskej filharmónie

v abonentnom poradí A B na apríl 1959

Koncertná sieň Slov. filharmónie — Začiatok o 20. hodine

Štvrtok 2. IV.	Smetana: Má vlasť, cyklus symf. básní
Piatok 3. IV.	Dirigent Zdeněk Bílek
Štvrtok 9. IV.	Suchoň: Symfonietta rustica
Piatok 10. IV.	Dvořák: Koncert pre husle a orchester Brahms: II. symfónia Dirigent Ľudovít Rajter — Sólista Bohdan Warchal
Štvrtok 16. IV	Klavírny koncert
Piatok 17. IV.	Anastella Schic, Brazília Na programe BRAHMS, VILLA-LOBOS
Štvrtok 23. IV	Klavírne trio sólistov SF
Piatok 24. IV.	Michal Karin, Tibor Gašparek, Albín Berky Na programe: Mozart, Ravel, Suchoň
Streda 29. IV.	Stravinský: Pulcinella, suita
Štvrtok 30. IV	Martinů: Husľový koncert Mendelssohn: IV. symfónia „Talianska" Dirigent: Ľudovít Rajter — sólista Bruno Bělčík, Praha

Zmena programu vyhradená

OZNAMUJEME ODBERATEĽOM SLOVENSKEJ HUDBY, ŽE MÁME EŠTE NA SKLADE DOSKY NA ZAVIAZANIE I. A II. ROČNÍKA ČASOPISU. OBJEDNÁVKY ZASIELAJTE NA ADRESU: REDAKCIA ČASOPISU SLOVENSKÁ HUDBA, GORKÉHO 19, BRATISLAVA.

Gramofonové závody, n. p.

Přinášíme výběr nově vydaných dlouhohrajících desek :

Symfonická hudba:

Jan Hanuš: Symfonie č. 2 G-dur. op. 26. Významné soudobé české hudební dílo, symfonie radosti, životní pohody a štěstí, rostoucí z hlubokých kořenů naší národní hudební tradice. Českou filharmonii řídí Karel Ančerl. Na druhé straně desky doplňuje: *Národní umělec Otakar Jeremiáš: Jarní ouvertura op. 9.* Z rozhlasu dobře známé optimistické dílo mladého Jeremiáše, Hanušova učitele. Symfonický orchestr pražského rozhlasu řídí Otakar Trhlík. (1 velká dlouhohrající deska č. DV 5338.)

Komorní hudba:

Leoš Janáček: Smyčcový kvartet č. 1 „Z podnětu L. N. Tolstého Kreutzerovy sonáty." Jeden z vrcholů komorní hudby našeho století, strhující citové drama a vášnivá polemika s myšlenkami Tolstého novely. — *Jaroslav Kvapil: Smyčcový kvartet č. 4.* Zralé dílo Janáčkova žáka, přemýšlivé a barvité. Obě skladby hraje Janáčkovo kvarteto (J. Trávníček, A. Sýkora, J. Kratochvíl, K. Krafka). (1 velká dlouhohrající deska č. DV 5431.)

Národní umělec Josef Bohuslav Foerster: Dechový Kvintet, op. 95. Jedna z prvých českých skladeb pro tento dnes už zcela vžitý soubor, mistrovská práce jemného, hluboce národního muzikantství. — *Václav Trojan:* Dechový kvintet na thema národních písní v klasickém slohu. Obě skladby jsou na této desce ve starších, ale znamenitých nahrávkách Dechového kvinteta českých filharmoniků, kdy hrálo ve složení: G. Novák — flétna, J. Shejbal — hoboj, A. Rybín — klarinet, M. Štefek — lesní roh a K. Vacek — fagot. (1 velká dlouhohrající deska č. DV 5362.)

Instrumentální sóla:

Carl Maria von Weber: Koncert F-dur pro fagot a orchestr, op. 75. Základní skladba světového fagotového repertoáru, melodicky bohatě rozkvetlá a brilantní. — *Jiří Pauer: Koncert pro fagot a orchestr.* Obě díla hraje koncertní mistr České filharmonie prof. Karel Bidlo a Česká filharmonie, kterou řídí ve Webrově skladbě mnichovský dirigent Kurt Redel, v Pauerově koncertu Karel Ančerl. (1 velká dlouhohrající deska č. DV 5333.)

Malý houslový recital Victoria Alexandroviče Pikajzena: Ferdinand Laub: Polonéza op. 8., *Anatolij N. Skrjabin: Nocturno, op. 5, č. 1.* Upravil A. Mogilevskij. *Niccolo Paganini: Caprice č. 2 pro sólové housle,* op. 1. (1 malá dlouhohrající deska 45 obr. č. 04083.)

Malý houslový recital Michaila Vaimana: Fryderyk Chopin: Nocturno cis-moll. Upravil K. Radionov. *Darius Milhaud: Corcovado.* Brazilský tanec č. 7. z klavírního cyklu Saudades de Brasil. Upravil C. Lévy. *Petr Iljič Čajkovskij: Valčík — Scherzo, op. 34.* Upravil B. Bezikizskij. *Johannes Brahms: Uherský tanec č. 7.* Upravil J. Joachim. (1 malá dlouhohrající deska 45 obr. č. 04082.)

Ludwig van Beethoven: Sonáta č. 23 f-moll „Appassionata", op. 57. Na klavír hraje Otakar Vondrovic. *Sonáta č. 14. cis-moll Quasi una fantasia „Měsíční svit".* Na klavír hraje František Rauch. Dva snímky předních představitelů soudobé české klavírní školy. (1 velká dlouhohrající deska č. DV 5247.)

Sborová tvorba:

Bedřich Smetana: Mužské sbory. Nejkrásnější Smetanova sborová díla: Tři jezdci, Odrodilec, Rolnická, Slavnostní sbor, Píseň na moři, Věno, Modlitba, Heslo I. a II. V klasicky čistém podání Pěveckého sdružení moravských učitelů, jehož sbormistrem je zasloužilý umělec Jan Šoupal, vychází ve Smetanově jubilejním roce. (1 velká dlouhohrající deska č. DV 5467.)

Leoš Janáček: Hradčanské písničky. Cyklus tří ženských sborů s průvodem flétny a harfy na slova F. S. Procházky. — *Vlčí stopa.* Ženský sbor s průvodem klavíru na slova Jaroslava Vrchlického. Zpívá Vachův sbor moravských učitelek, řízený zasloužilým umělcem Břetislavem Bakalou, sóla zpívají J. Wysoczanská a M. Bakalová, na flétnu hraje H. Kašlík, na harfu T. Součková, na klavír T. Švábová. — *Lidová nocturna.* Večerní zpěvy slovenského lidu z Rovného, které Janáček zapsal a doplnil vpravdě janáčkovsky originálním klavírním průvodem. Zpívá Český pěvecký sbor, na klavír hraje Josef Hála, řídí Jan Kühn. (1 velká dlouhohrající deska číslo DV 5442.)

SLOVENSKÁ HUDBA

ROČNÍK III. APRÍL 1959 ČÍSLO 4

EUGEN ŠIMŮNEK

Po II. sjazde československých skladateľov

Vývin každej oblasti nášho života dospieva do určitého štádia, keď sa ukazuje potreba zhrnúť dosiahnuté výsledky a vyvodiť z nich žiadúce uzávery pre ďalší správny vývoj. Subjektívny pocit potreby týchto medzníkov pramení z objektívnych potrieb samého pokroku.

Všetky oblasti nášho života tvoria organický celok. Vývinové štádium celého nášho života sa preto odráža i v jeho jednotlivých oblastiach. Tento fakt nám osvetľuje, prečo bol aj II. sjazd čs. skladateľov odrazom nášho terajšieho spoločensko-kultúrneho stavu a prečo mal v tomto zmysle svoj vyhranený profil, obsah a zmysel. Toto hľadisko nám umožňuje *pochopiť* vlastnú problematiku a zmysel II. sjazdu čs. skladateľov: prečo bol práve taký, aký bol.

Sjazd sa konal v období, keď sa rozbúrená hľadina náhľadov na ďalšie vývinové smerovanie dostáva jednoznačne do koryta *historicky nevyhnutného smeru vývoja.* Obsah II. sjazdu čs. skladateľov bol toho výstižným dokladom. Nastolené spoločenské požiadavky na umenie ako i *formy* nastolenia týchto požiadaviek boli prejavom konsolidovanosti pomerov spoločenských a v oblasti hudby aj umeleckých. Táto konsolidovanosť sa neprejavila na sjazde návratom a opakovaním minulosti: nastolenie spoločenských nárokov na umenie, ako i formy tohto nastolenia, boli *naskrz* preniknuté skúsenosťami a ponaučeniami z posledných desať rokov. *Týmto faktom* sa stal II. sjazd čs. skladateľov veľkým *prínosom* pre skutočné vývinové potreby nášho ďalšieho spoločenského a kultúrneho napredovania.

Nebolo náhodou, že jednou z ústredných ideologických otázok sjazdu sa stal revizionizmus. Nielen preto, že bol v nedávnej minulosti najnebezpečnejším nepriateľom dnešného socialistického ponímania spoločenského poslania umenia, ale i z pohnútok preventívnych: predísť nesprávnym a škodlivým názorom, ktoré by tomuto ponímaniu mohli uškodiť.

Fakt, že sa určité revizionistické náhľady mohli vynoriť a uchytiť, hovorí o tom, že tu boli podmienky na to, aby tieto náhľady v rôznych, často sublimovaných formách žili a vegetovali. Z tohto faktu plynie pre posjazdové obdobie ponaučenie vytvárať *preventívne* také podmienky, ktoré by žiadnym formám revizionistických náhľadov nedávali možnosť vynoriť sa a udržať. Znamená to predovšetkým vytvárať také podmienky, ktoré by *brali príčinu* týchto náhľadov. Znamená to vylúčenie záchytných možností, na ktorých sa revizionizmus uchycuje a zakotvuje.

Takýmto najčastejším záchytným bodom a východiskom revizionizmu v oblasti umenia bolo odvolávanie sa na nedostatočnú *„umeleckosť"* umeleckej tvorby. Všetky revizionistické náhľady v oblasti umenia mali spoločné teoretické východisko: v podstate výčitku nedostatočnej umeleckosti ako titulu, i keď sa táto výčitka raz nazývala nedostatkom umeleckej pravdy, inokedy estetickej neživotnosti a pod. Ak revizionistické náhľady štartovali takto v mene kritiky doterajšej umeleckej tvorby, tak východiskom preventívneho boja proti revizionizmu v oblasti umenia sa nevyhnutne musí stať v posjazdovom období snaha o umelecky kvalitnejšiu, umelecky jedinečnú tvorbu, iba tak bude možné brať pôdu spod nôh revizionistických výčitiek i revizionistických „receptov", ako nedostatky odstrániť. O čo bude socialistická umelecká tvorba umelecky kvalitnejšia, umelecky jedinečnejšia, a tým i spoločensky účinnejšia, o to bude mať revizionizmus užšie pole uplatnenia v oblasti umenia.

Celý program socialistickej kultúrnej politiky štartoval v mene vývoja. Téza vývinu bola základnou tézou umeleckého programu a mala ňou zostať podľa potrieb nášho spoločenského napredovania. Revizionizmu v oblasti umenia budeme môcť čeliť len vtedy, ak z nášho umeleckého programu nevymizne požiadavka vývinu ako požiadavka nášho spoločenského napredovania. Konkrétne to znamená: *snahu o vývin v smere adekvátnejšieho a esteticky pravdivejšieho umeleckého prejavu v mene účinnejšieho spoločenského poslania umeleckej tvorby.* Ak v oblasti umenia nebudeme chcieť pripustiť pole pre revizionizmus, tak v tomto smere budeme musieť neustále zvyšovať nároky a kritériá. Akékoľvek sebauspokojenie by mohlo viesť k ustrnutiu, ktoré je v oblasti umenia živnou pôdou všetkých foriem revizionistických tendencií.

Z hľadiska ideologického v tom možno vidieť hlavný odkaz II. sjazdu čs. skladateľov a v tom možno vidieť i *zmysel znovunastolenia* spoločenských nárokov na umeleckú tvorbu. Realizovať a konkretizovať tieto kritériá vždy na vyššej a vyššej umeleckej úrovni, čiže v *životnejšej,* a tým i spoločensky účinnejšej forme. Len dobrú a umelecky skutočne pravdivú tvorbu bude možné *úspešne* urobiť majetkom ľudu v zmysle programu dokončenia kultúrnej revolúcie.

Nemalá úloha pripadá teórii prispieť k tomuto žiadúcemu rozkvetu umeleckej tvorby. Čaká na ňu úloha *tvorivým* rozvíjaním estetických problémov vytvárať podmienky pre správny rozvoj umeleckej tvorby. Na tomto poli čaká estetiku dlhý a vytrvalý boj i so zábranami, ktoré sú plodom netvorivého myslenia, neschopnosti pohotovo, tvorivo formulovať požiadavky vývinového rozvoja socialistickej kultúrnej politiky. Neschopnosť teoretickými náhľadmi vystihnúť potreby skutočnosti a praxe poskytuje revizionizmu neobyčajne priaznivé záchytné body. V rámci preventívneho boja proti revizionizmu bude potrebné v posjazdovom období i v tomto smere neustále trvať na vyrovnávaní teórie a praxe, aby názorové náhľady nezaostávali, neboli prekážkou rozvojových potrieb socialistickej kultúrnej politiky. Boj o túto jednotu subjektívnej praxe a objektívnych potrieb nášho socialistického života bude, pravda, dovtedy aktuálny, pokiaľ sa tento boj bude brzdiť aj inými osobnými ľudskými nedostatkami. V tejto súvislosti L. Štoll výstižne povedal na celoštátnej konferencii čs. spisovateľov: „Treba vidieť, na rozdiel od revizionistických výkladov veci, že napr. byrokratizmus, pocit opojenia mocou a sklon zneužívať funkcie ako súkromné vlastníctvo nie je plodom nášho spoločenského poriadku, ale produktom a prežitkom poriadkov minulých, prejavom psychológie individualistickej ješitnosti a subjektivizmu, ktoré po stáročia plodil a plodí svet súkromnovlastníckych vzťahov medzi ľuďmi, je to niečo, čo nám na ceste prekáža, čo sa práve snažíme prekonať. To, samozrejme, nemožno vyriešiť jednorázovým chirurgickým aktom, ale ustavičným úsilím prevýchovy, zásadnou kritikou, kritikou z hľadiska k o m u n i s t i c k é h o p r e s v e d č e n i a."

II. sjazd čs. skladateľov priniesol veľký *pozitívny* program, realizovaním ktorého bol už i obsah a zmysel samého sjazdu: vytvoriť také podmienky a také formy práce, ktoré by apriori brali možnosť uchytiť sa rôznym škodlivým tendenciám a javom, ktoré poškodzujú záujmy socialistického napredovania. Táto *prevencia* sa ukazuje ako najúspešnejšia zbraň proti všetkým nežiadúcim javom, ktoré sa stávajú zábranou nášho úspešného spoločenského a kultúrneho rozvoja, ako sa to perspektívne načrtlo na XXI. sjazde KSSS.

Cesty našej hudby vedú k socializmu

(Z referátu vedúceho tajomníka dr. Antonína Hořejša na II. sjazde čs. skladateľov)

Tretie obdobie činnosti svázu je to, ktorým práve prechádzame. Prechádza atmosférou, vytvorenou XX. sjazdom KSSS. Leninský duch a princípy, ktoré s takou žeravosťou vyšľahli na XX. sjazde KSSS, prenikali stále väčšou mierou a s väčšími politickými a ideovými dôsledkami do všetkých úsekov nášho života. Umenie, prirodzene, nemohlo tvoriť výnimku. Živé rozvíjanie kritiky a sebakritiky zasahuje oblasť ekonomickú, politickú a kultúrnu.. Súčasne sa odhaľujú nebezpečné črty kultu osobnosti a odstraňujú sa stopy, ktoré zanechal. Uvoľnenie, ktoré po XX. sjazde nastalo, plodne ovplyvnilo tvorivú iniciatívu ľudu, no stalo sa vhodnou príležitosťou na pokusy uplatniť renesanciu liberalizmu a individualizmu, od ktorých je už len skok do oblasti revizionizmu. U nás v tomto smere nebola však taká znekľudňujúca sitácia ako v susednom Poľsku a v Maďarsku.

Sväz hneď na začiatku tohto obdobia, ktoré bolo ozaj vzrušujúce, dokázal, že je útvarom ideologicky a politicky pevným. Vedenie svázu s rozvahou hodnotilo význam XX. sjazdu, vzrušene, ale s kritickým postojom sledovalo udalosti okolo II. sjazdu čs. spisovateľov a nadšene prijalo uznesenie Celoštátnej konferencie KSČ v júni 1957. Jeho boľševická discpilína sa preniesla i do radov členstva. Sväz nezakolísal. Jeho vzťah k politickému dianiu sa do všetkých dôsledkov stotožňoval s politikou KSČ. Stál pevne na strane robotníckej triedy a pracujúceho ľudu. Nič z toho, čo sa zjavilo napr. v umení Poľska, nezasiahlo oblasť hudby. I v priebehu kontrarevolučných udalostí v Maďarsku, organizovaných z imperialistických provokačných centier, za-

choval si sväz celkom nekompromisné a nekolísavé stanovisko. Ak sa snáď niekoľko intelektuálov nekľudne vrtelo v týchto chvíľach — bolo to celkom bezvýznamné. Vedenie sväzu neriešilo práve v tom čase ani jednu otázku urýchlene, naopak, vnášalo do programu riešení celkom konkrétne úlohy v súvislosti s budovaním hudobného života a s prípravou II. sjazdu SČS. Ideologická konferencia ÚV KSČ v júni 1957 prispela vedeniu sväzu k celkom výraznému vyhraneniu jeho práce. Vedenie sväzu nepodceňovalo a nepodceňuje nebezpečnosť záludného náporu kapitalistického sveta v oblasti ideológie. Tento nápor je opretý i o silnú propagačnú centrálu v Amerike a niekoľko pobočiek v Európe, vyzbrojených niekoľkými tisícmi pracovníkov, ich riaditeľov a námestníkov. Vedenie sväzu je presvedčené, že revizionizmus ako forma ideologického boja i u nás stále existuje, že sa rozvíja živelne i v najrafinovanejšie organizovaných a zakuklených formách, že sa zjavuje v najrôznejších úsekoch života, a niet dôvodu, pre ktorý by sa vyhýbal hudbe. Jeho príznaky sa predsa len prejavovali a vedenie SČS sa nimi po celý čas od XX. sjazdu predsa len zamestnávalo. Zjavovali sa v oblasti estetiky a kritiky a odvádzali pozornosť od rozvíjania ideových princípov boja o socialistickú hudbu a od kultúrnorevolučného frontu.

Vynorili sa až v nápadne prehnanej túžbe po poznaní súčasnej západnej hudby a tiež v nápadnej snahe zatlačiť diskusiu o ľudovosti, zrozumiteľnosti, o socialistickom realizme, socialistickej obsahovosti hudby, o tradícii a novátorstve, ktoré neboli ešte dokončené — a nahradiť ich jednostrannou diskusiou o nevyhnutnosti technického zdokonaľovania tvorby, o výrazových prostriedkoch, o kompozičných systémoch a novej hudobnej reči. Proti tomu by nebolo námietok, keby to všetko súviselo s ideovým bojom o socialistickú hudbu, a nie s nebezpečím, že hudba sa bude vracať do riečišťa modernistického subjektivizmu a neľudovosti. Vedenie sväzu túto skutočnosť poznalo a po XX. sjazde KSSS sa to ešte zvýraznilo. Táto situácia spôsobovala stagnáciu v niektorých žánroch (masová pieseň, komorná pieseň, symfonická báseň) a v iných viedla až priamo k inflačnému uvoľneniu. Symfónie, komorná hudba, inštrumentálny koncert stali sa základnými oblasťami, kde sa predovšetkým bojovalo o nový výraz, výrazové prostriedky, novú hudobnú reč, zatiaľ čo problematika socialistického realizmu tu strácala príťažlivosť. To neznamená, že by sa mali rodiť len diela s obsahovosťou socialistickou. To sa nežiadalo a nebolo to ani žiadúce, aby naši tvorcovia pre ideovú tematiku vyradili samých seba a svoje osobné ľudské problémy z uskutočňovania umeleckého zámeru, ale bila do očí dôslednosť v obchádzaní tematiky súčasnej i tematiky socialistickej. Vedenie sväzu po prekonaní etapy dogmatizmu pocítilo podstatné zlepšenie vzťahov medzi svätom a členstvom a členov medzi sebou. Uvoľnenie vyvolalo tvorivý rozmach, upevnenie hudobného frontu. Uvoľnenie za nových okolností otvorilo väčšie možnosti získať i ostatných umelcov a vedcov pre veľkú vec socializmu.

Všetky tieto dôsledky XX. sjazdu KSSS spôsobili, že sa rad ďalších skladateľov k budovaniu socializmu postavil kladne a zodpovedne. Je pravda, že sa nezrodil ani jediný čistokrvný dodekafonista, je pravda, že došlo k všeobecnému spontánnemu odmietnutiu seriálnej, konkrétnej hudby, najmä po

vlaňajšej návšteve našej delegácie na prázdninových kurzoch v Darmstadte, no je tiež pravda, že prevažná časť tvorby niesla sa po línii „stredu". Neodvažovala sa a ani netúžila po tom, aby znova vybočila na cestu modernistického extremizmu, ale sa ani nesnažila ísť cestou socialistického realizmu. Je potešiteľné, že sa dvíha profesionálna umelecká úroveň našej tvorby, že lipne na tradíciách, že bezobsažnosť diel takmer vymizla, že neupadá túžba po národnom vyjadrovaní. Naproti tomu počet diel, na ktorých vidno, že rástli zo vzťahu tvorcu k dnešnej socialistickej skutočnosti, je predsa len menší. Zato ale práve v tomto III. období života sväzu sa zrodili diela, ktoré ukazujú cestu a ktoré dokazujú, ako inšpiračne bohato a silno pôsobí súčasný život, životné skutočnosti, veľké perspektívy socializmu na tvorbu. Nemáme ich nadbytok, ale sú tu. Spomeniem aspoň II. symfóniu V. Dobiáša, I. symfóniu Havelkovu, I. symfóniu I. Řezáča, I. symfóniu G. Křivinku, II. symfóniu a Koncert pre orchester D. Kardoša a iné. To dokazuje, že hlboká premena skladateľovho vedomia v socialistické je hybnou silou na hľadanie nových ciest našej hudby, ktoré vedú k socializmu. Prúd takto orientovanej hudby sa rozrastá a bude sa rozrastať, a čo treba zdôrazniť, spoločenské vedomie prevažnej časti našich skladateľov sa mení. Gigantický proces socialistickej prestavby veľkej časti sveta spôsobuje prerod umelcov v umelcov socialistických. Takýto prerod sa nikdy neodohráva zvratom, ale pomalým ideologickým a politickým dozrievaním. To sa vždy bude rešpektovať — a umelci, ktorí idú touto cestou úprimne, sa budú ctiť . . .

Nemožno povedať, že by sa diskusia predovšetkým o tvorivej problematike rozrástla natoľko, aby to zodpovedalo novým podmienkam. Je to preto, že sa nepochopila *ofenzívna*, a nie defenzívna podstata tohto opatrenia. Niektorí mladí kritici a teoretici sa domnievali, že aj v opustenej oblasti pokrokovej buržoáznej hudby je základné východisko ďalšieho rozvoja našej tvorby. Bolo chybou, že niektoré diskusné otázky, ktoré mohli viesť na scestie, zostávali bez odpovede a diskusia sa dostávala na okraj živelnosti, a tým vzbudzovala dojem prebúdzajúcich sa revizionistických snáh. Na druhej strane bolo kladnou stránkou diskusií, rozvíjajúcich sa v rôznych časopisoch, že umožnili realistický pohľad na situáciu v oblasti hudobnej kritiky a tvorby. Z toho sa mohla znova vyvodiť úloha zvyšovať starostlivosť o ideologický rast príslušníkov sväzu a všetkých pracovníkov v oblasti hudby.

Vedenie Sväzu po XX. sjazde KSSS a najmä po Celoštátnej konferencii KSČ v júni 1957 zamýšľalo sa nad socialistickou prevýchovou nášho ľudu, nad dôležitosťou mierovej súťaže socialistickej a kapitalistickej spoločenskej sústavy a nad ekonomickými problémami v oblasti hudby. Tu sa otvorila sväzu nová cesta pre budovanie socialistickej hudobnej kultúry a hudobného života v našej vlasti: v iniciatívnom odhaľovaní nedostatkov a vo vytyčovaní opravných možností. Výsledky hlbokej analýzy nášho hudobného života a konkrétna podnetnosť, ktorú za širokej a kolektívnej spolupráce členstva i rôznych hudobných inštitúcií organizovalo vedenie sväzu, zhrnuli sa v tzv. Memorande o hudbe. To sme predložili príslušným ministrom a prejednali v Kultúrnom výbore Národného zhromaždenia.

O správne ponímanie úloh hudobnej vedy a kritiky

(Zo sjazdového referátu prof. dr. Antonína Sychru)

Ide teraz o vytýčenie nových kultúrnopolitických a bádateľských úloh.

Zo všetkého, čo bolo povedané, podľa mňa jasne vyplýva, že estetické otázky zostávajú naďalej v strede pozornosti. Či sa to už niekomu páči alebo nepáči, vedci majú povinnosť brať na seba spolu so skladateľmi a koncertnými umelcami plnú zodpovednosť za riešenie ideových a tvorivých problémov. Jednota vedy a ideológie je postulát, o ktorom nemôže byť ani najmenšej pochybnosti. To neznamená, že by sme sa chceli vracať k akejkoľvek forme dogmatického dekrétovania. Naopak, práve dekrétovanie je typická črta zlej, pohodlníckej, čisto formálnej politickovýchovnej práce. Vedúca úloha Sväzu spočíva v tvorivom domyšľaní a rozdiskutovaní problémov, v neustálom objasňovaní základných pozícií, vo vytyčovaní úloh vždy z hľadiska konkrétnej vývojovej situácie. Umelci niekedy vyčítajú teoretikom a kritikom, že ich chcú poučovať a mentorovať, hoci sami umelecky netvoria. To je nedorozumenie. O nič takéhoto nejde. Ak vo vedeckej práci vytyčujeme — a plným právom — postuláty, nejde pritom o múdrosť ktoréhokoľvek jednotlivého vedca ako osobnosti, nejde ani o to, že by sa veda chcela stavať nad prax, ale o to, že zovšeobecňuje skúsenosti praxe za celú dobu vývoja, formuluje na základe týchto skúseností zákony a dáva ich k dispozícii zasa novému overovaniu a domysleniu v praxi. Ak je niektorá ľudská činnosť bytostne, samou svojou podstatou kolektívna, potom je to činnosť vedecká; ak sa smiem vyjadriť aforisticky, povedal by som to tak, že po prvé, po druhé až po desiate sú výsledky vedeckej práce kolektívnou zásluhou, a až potom prídu individuálne poznatky a objavy. Tým, pravda, nijako nechcem znižovať úlohu vedeckých osobností: sila vedeckej osobnosti však spočíva v tom, ako poctivo a tvorivo dokáže domýšľať kolektívnu skúsenosť. Že aj na to je potrebná tvorivá invencia, o tom niet pochýb.

Povedal som, že najmä v druhom období sväzového vývoja ideovo-tvorivé otázky ustupovali problémom organizačným, i keď niekedy šlo o akcie nemalého politického dosahu. Najmä hudobnovedecká sekcia nepostupovala podľa plánu, vychádzajúceho z vlastnej ideovo-tvorivej problematiky, ale vyrovnávala sa skôr — najmä na medzinárodných konferenciách, hoci veľmi významných — s jubileami a inými problémami, ktoré jej prišli náhodile na stôl. Tak sa stalo, že pre objasnenie závažných ideovo-tvorivých a teoretických otázok nebola dostatočne využívaná platforma hudobnovedeckej sekcie Sväzu a že ťažisko ideových a teoretických diskusií sa presunulo na stránky tlače. Pravda, nie všetko patrí na stránky dennej tlače a časopisov, pretože vyhrotené problémy a vyslovené omyly môžu ľahko zavádzať verejnosť na scestie. Preto pre budúcnosť bude bezpodmienečne potrebné, aby v hudobnovedeckej sekcii — i vo všetkých funkčných orgánoch Sväzu — boli v strede činnosti ideové, tvorivé a teoretické problémy, premyslene a systematicky rozplánované, a až na druhom mieste je potrebné venovať pozornosť akciám, určite významným, ktoré bezprostredne vyplývajú z potrieb okamžiku. Veľa by po tejto stránke mohol pomôcť ústav pre súčasnú hudbu pri SČS, o ktorom ešte

bude reč; mal by citlivo reagovať na všetky otázky, ktoré vyžadujú objasnenie, a signalizovať, čomu je potrebné venovať veľkú pozornosť v tvorivých diskusiách.

Aby ste ma správne rozumeli. Ak podtrhujem jednotu vedy a ideológie, vôbec tým netvrdím, že by mala veda s ideológiou splývať. Naopak, zamieňanie vedy a ideológie bolo jedným z vážnych nedostatkov predchádzajúceho vývojového obdobia. Všelikto si neuvedomoval, že i v estetike, ako v každej spoločenskej vede, je čo najnaliehavejšie potrebná bádateľská, heuristická práca s materiálom. Jednou z vážnych príčin tzv. zaostávania estetiky — pravda, povedľa vplyvu nepriateľských ideológií — je to, že estetika pracovala prevažne deduktívnou a špekulatívnou metódou, že chcela vyvodzovať bez zvyšku svoje poznatky buď z filozofického systému, z vedeckého svetového názoru alebo z uznesení sjazdov a konferencií, z všeobecne politických úvodníkov a pod. Takýto prístup k veci je nesprávny. Problémy obrazu, pravdivosti, realizmu, ideovosti, typičnosti a pod. možno úspešne rozpracovávať len na podklade dôkladných zrovnávacích materiálových štúdií, monograficky zameraných. Veď napr. obraz je niečo kvalitatívne iné vo výtvarnom umení, založenom na spodobnení, a niečo iného v umení slovesnom, kde možnosti spodobnenia sú celkom obmedzené a do popredia vystupuje navodenie konkrétnych predstáv u čitateľa prostredníctvom jazykového systému; a niečo celkom iné je obraz v hudbe, kde ide o jednotu výrazových momentov, spodobovacích a znakových. Avšak o tom nestačí iba povrchne hovoriť. To neznamená, že by sme dôslednosť filozofickej orientácie a uznesení sjazdov, konferencií, aktívov podceňovali. Bez pevnej filozofickej orientácie veda nutne dojde k bezradnej pozitivistickej faktografii; je potrebná jednota indukcie a dekukcie. A bez zreteľa k dôležitým dokumentom doby, k závažným umeleckým programom ľahko sa veda rozplynie v detailných neživotných štúdiách. Avšak obísť sa v estetike bez dôkladnej heuristickej práce nie je možné. Estetika ako veda sa tým stáva netvorivou, len ilustruje a rozmeľňuje hotové tézy, miesto aby ich domýšľala a kriticky vedecky preverovala. Zvlášť pálčivo vystupuje do popredia postulát bádateľskej práce v súvislosti s bojom proti revizionizmu. Kritika revizionizmu sama osebe nestačí. To akoby sme iba robili poriadok na svojom pracovnom stole. Viesť boj proti revizionizmu ozaj úspešne, znamená postaviť proti nemu reálne bádateľské výsledky.

Zdôraznil som, že v popredí pozornosti zostávajú naďalej problémy estetické, t. j. komplex problémov ideovo-tvorivých a noetických. Niekto snáď položí otázku: nie je to podceňovanie histórie a teórie hudby? Veď napr. Zdeněk Nejedlý v roku 1913 v článku Kríza estetiky postavil do centra muzikológie bádanie dejepisné. Odpoveď je ľahká. Samozrejme, že o nejakom podceňovaní dejepisu a teórie hudby nemôže byť reč. Avšak história, ak nemá byť len zberňou materiálu, nemôže dospieť inde než práve k stanoveniu estetických zákonitostí, zákonov tvorby v najširšom rozsahu. Fakty samy osebe ešte nie sú pravdou: pravda je až v zmysle a zákonitostiach faktov. V tom je nám výstrahou dnešná hudobná veda na Západe, ako na to správne upozornil súdruh Jiránek v článku o medzinárodnom kongrese v Kolíne nad Rýnom. Buržoázni vedci, i tí najpoctivejší, stoja buď bezradne nad mnohostrannosťou a zdanlivosťou mnohoznačnosti materiálu, dochádzajú k vyslovenému pozitivistickému

objektivizmu, alebo vymýšľajú celkom neživotné konštrukcie, odtrhnuté od umeleckej praxe. Aj u nás nejeden hudobný historik pracuje takýmto spôsobom. Nedostatok zreteľa k estetickej problematike škodí citeľne i našej hudobnej teórii, ako sa to konštatovalo i na konferencii teoretikov v Brne. Teoretici často alebo lipnú na stanovisku praktického, didakticky orientovaného empirizmu, alebo vytvárajú systémy čisto špekulatívnou cestou, dedukujúc pritom mechanicky z akustiky, fyziológie, psychológie a z náhodilých číselných vzťahov. Popritom píšu diela iste hodnotné a podnetné. Ale je škoda, že len najlepšie práce sa dotýkajú kľúčových otázok, ako je napr. problém obrazu v hudbe, vzťah obsahu a formy, národnosť, realizmus, a keď sa ich aj dotýkajú, tak píšu len okrajove. A stále nám chýbajú monografické materiálové práce v oblasti hudobnej teórie takého druhu, ako je napr. kniha Jaroslava Zicha O inštrumentácii Smetanovho Dalibora. V budúcnosti bude preto potrebné dosiahnuť jednotu estetiky, histórie a teórie. Bude potrebné, aby aj teória a estetika boli orientované k špecifičnosti hudobného materiálu, aby si dejepisci uvedomili, že i hudobné slohy a technické postupy majú svoju históriu. Bez jednoty estetiky, histórie a teórie — to podtrhujem so všetkým dôrazom — nemôže byť reč o marxisticko-leninskej orientácii v hudobnej vede.

Nové, premyslenejšie a metodicky dôslednejšie osvetlenie vyžaduje vzťah hudobnej vedy a kritiky. V minulosti sme na túto problematiku hľadeli niekedy jednostranne. Správne sme zdôraznili, že kritická činnosť je jedným z nepostrádateľných žánrov hudobnovedeckej práce, že je chybné podceňovať v tvorbe užité hudobné žánre, vychádzajúce z každodenných potrieb spoločnosti. Zachádzali sme však príliš ďaleko, ak sme za každú cenu od každého vedca žiadali dennú kritickú činnosť a ak sme na druhej strane chceli kritickými rozbormi alebo i len komentármi nahradzovať bádateľskú činnosť v estetike. Dnes treba vniesť jasno do týchto otázok. Skúsenosť nás poučuje o tom, že i umelecká kritika má svoju vlastnú metodológiu: je nutne obmedzená v dokumentácii analytického typu; zato však má možnosť formulovať svoje stanoviská živo, v podobe vyhranených ideologických a estetických postulátov. Jednota kritiky a vedy nespočíva v splývaní obidvoch foriem. Tkvie v niečom inom. Zo strany muzikológie je potrebné, aby i na minulosť a na abstraktné gnozeologické problémy nazerala z hľadiska aktuálnych tvorivých úloh; i medievalista a hudobný etnograf — menujem náhodile — môže úspešne pracovať len vtedy, keď má živý záujem o súčasnú problematiku. Zo strany kritikov je potom potrebné, aby boli vybavení dokonalou muzikologickou erudíciou, aby sa dôsledne opierali o najnovšie výsledky muzikologického výskumu a pokúšali sa ich tvorivo rozvíjať na materiáli najpálčivejšom, ako to vždy dokázali ruskí revoluční demokrati. alebo u nás Hostinský, Nejedlý, Šalda, Fučík a iní.

V súvislosti s tým aspoň niekoľko slov o normatívnosti v našej marxistickej estetike a kritike. Niekedy sa stretávame s tým, že umelci i teoretici málo rozlišujú medzi normami a objektívne platnými estetickými zákonmi. Neuvedomujú si, že objektívne zákony majú trvalú platnosť, kdežto normy sú iba pokusom o časove a priestorove obmedzenú aktuálnu aplikáciu zákonov na tvorivú prax vo forme pravidiel a predpisov. Preto sa normy v priestore a čase nemálo premieňajú, treba ich v každej vývojovej etape znovu prevevorať. Dobre to možno dokumentovať na troch etapách nášho doterajšieho vývoja, o ktorých už bola niekoľkokrát reč. V prvom vývojovom období sme znovu a znovu obracali pozornosť skladateľov na žánre užitej hudby a na ich jednotu s tzv. žánrami umeleckými; podtrhovali sme nadväzovanie na smetanovskú tradíciu. Právom. Vychádzali sme — ako som už o tom hovoril — zo zákona kontinuity a demokratičnosti formy: uvedomovali sme si, že hudba, ak má byť pravdivá a realistická, musí zodpovedať aktuálnym spoločenským potrebám novej doby a vo všetkých prejavoch i slohove nadväzovať na niečo známe, praxou preverené, všeobecne vžité, čo je ľuďom drahé a k čomu sa viažu nespočetné skúsenosti, konkrétne zážitky, emócie, predstavy a idey. V popredí pozornosti bola súčasnosť tematiky a uvedomelá programovosť. V druhom období nastala nová situácia. Ukázalo sa, že umelci a teoretici nadväzujú niekedy na minulosť schematicky, že niekedy pohodlne napodobňujú klasikov a usilujú sa o stvárnenie nového postoja k realite; že k súčasným sujetom pristupujú jednostranne, často vonkajškovo oficiálne a neprihliadajú ku konfliktnosti prerodu človeka. Bolo nevyhnutné podtrhnúť, že je naivné vzdávať sa v umení čohokoľvek, čo môže rozšíriť diapazon vyjadrovacích možností; že i v tvorbe našej domácej avantgardy a veľkých skladateľov žijúcich medzi dvoma vojnami, Janáčka, Ostrčila, Suka, Nováka, bolo veľa kladného. Z toho vyrástli nové normy a postuláty. A konečne dnes, v treťom období, sa ukazuje, že úsilie o novú hudobnú reč je niekedy odtrhnuté od záujmu o súčasné sujety a od aktuálnej spoločenskej funkcie hudby. Preto treba zdôrazniť — ako som sa už o tom zmienil, že záujem o súčasné sujety, spoločenské potreby a funkcie, patrí k najbytostnejším črtám kultúrnej revolúcie, že bez tohto záujmu nie je možné pozitívne novátorstvo a že tiež zákon kontinuity a demokratičnosti formy trvá, že i dnes nemožno originalitu hľadať za každú cenu v odlišnosti od všetkého, čo už bolo vytvorené a čím žijú najširšie ľudové kruhy, že nadviazanie na tradíciu nie je ešte tradicionalizmus, že treba hľadať prostriedky na vyjadrovanie dnešného životného pocitu, ale súčasne využívať všetko kladné, čo bolo vytvorené po celé veky vývoja. Tu vidno kolobeh noriem jasne ako na dlani.

Naša estetika, umenoveda a kritika — o tom niet pochýb — má normatívny charakter; je normatívny v tom zmysle, že sa nechce a nemôže vzdávať vytyčovania postulátov platných v praxi; zbavovať ju normatívnosti, znamená vylievať dieťa s vaničkou. Pravda, tu treba hľadieť na vzťah zákonov a noriem dialekticky. Ak nám zákony a normy splývajú v jedno, potom nutne buď upadneme do dogmatizmu tým, že budeme prisudzovať všeobecnú platnosť niečomu, čo má časove obmedzený dosah, alebo — čo je ešte horšie — upadneme do agnosticizmu a začneme tvrdiť, ako to niekedy počujeme — že objektívne platné estetické zákony vôbec neexistujú, pretože veľký umelec je schopný jedným rozmachom zmietnuť všetky zákony a nastoliť zákony nové. Chcel by som upozorniť najmä na nebezpečie druhého z obidvoch stanovísk, pretože v ňom je už obsiahnutý vyhranený hrot revizionizmu.

Musíme sa zmieniť ešte o jednej veci: o vzájomnom pomere všeobecne platných kritérií a subjektívnom vkuse vo vede a najmä v umeleckej kritike. I pri tejto otázke sme sa v minulosti dopúšťali nemalých omylov. Kde-kto mal sklon prisudzovať všeobecný dosah hodnotiacim záverom, vyplývajúcim

z rýdzo osobných skúseností a záľub. A takýto prístup k veci narobil najmä v klasifikácii jednotlivých umelcov nemálo škôd. Je naivné sa domnievať, že k podstate, k ideovej jednoznačnosti marxistickej estetiky a kritiky patrí rozhodovať, či dá prednosť Prokofievovi alebo Šostakovičovi, Dobiášovi či Suchoňovi, Gilelsovi alebo Richterovi. Rozmanitosť osobného vkusu a osobných záľub vždy existovala a vždy bude existovať. Je to len a len dobré, svedčí to o bohatstve a plodnosti nového života i umenia. Je nezmyselné svoje osobné stanovisko niekomu vnucovať. Môžeme sa smelo rozchádzať v tom, či sa nám páči viac Krútňava alebo Jánošík, ale nemali by sme sa rozchádzať v základných pozíciách. Nie je nešťastím, ak je niekomu Šostakovičova X. symfónia bližšia ako XI. Ale je povážlivé, či v dôsledku toho XI. symfóniu podceňuje a upiera jej pravdivosť a spoločenský dosah. A nie je tiež nešťastím, ak dá osobne niekto prednosť Janáčkovej opere Z mŕtveho domu alebo Sommerovmu Sláčikovému kvartetu pred budovateľskými kantátami a masovými piesňami. Je však povážlivé, ak pochybuje o potrebe vyhraneného národného charakteru v hudbe, o možnosti hudobného realizmu, o nevyhnutnosti citlivého sledovania aktuálnych spoločenských potrieb a funkcií v hudbe. Treba pozorne rozlišovať tieto základné pozície, i keď je nutné stále ich prehlbovať a objasňovať, od problémov, ktoré sú ešte v diskusii, od postulátov, ktoré musíme ešte preverovať materiálovým výskumom. Ale o základnej orientácii by nemalo byť pochýb. Ako vyplýva z druhej časti môjho referátu, v kritike a teórii posledných rokov je niekedy táto základná orientácia oslabená alebo zasunutá do pozadia, ba tu i tam narušovaná problémami v podstate sekundárnymi, i keď dôležitými. Kritikom nemožno zazlievať, ak bojujú za niektoré diela Honeggerove, Stravinského, Bartóka, Orffa a iných; niektoré diela týchto boli neprávom nedocenené. Majú na to plné právo a dávajú tým bohaté podnety k plodnej diskusii. Ale je škoda, a môže to mať i neblahé dôsledky, ak popritom — ako niečo zdanlivo podradné — prehliadajú črty bezperspektívnosti, pesimizmu a vnútorné rozpory, ktoré sa napokon títo umelci často snažili sami prekonávať. Môžeme si veľmi vážiť umelecké dielo a pritom dokázať zreteľne a s plným porozumením upozorniť na zranenia, ktoré umelci utrpeli pri hľadaní nového pohľadu na život, nových istôt. Pretože o nič tak nejde ako o tieto istoty.

Základné kritériá socialistického umenia, ktoré kladie naša strana, vytvárajú predpoklady pre rozvoj bohatého, náročného a spoločensky maximálne pôsobivého umenia, spätého s ľudom a jeho túžbami. Naši umelci majú úplnú slobodu vo voľbe metód, štýlov a tvorivých záujmov. Ide nám o široký prúd umenia, ktoré vzniká z potrieb a k zobrazeniu socialistického človeka a je zasvätené boju ľudu za socializmus a komunizmus. Tento široký prúd sa nemôže zužovať tým, že by sa stotožňoval s niektorou skupinou umelcov, a nikdy sa preň nemôžu stať povinne záväznými štylistické prostriedky jedného, hoci aj veľkého umelca. Strana sa vždy stavala proti obmedzovaniu a sputnávaniu umenia nejakým reglementovaním, dekretovaním alebo predpismi. Strana si však vždy kládla a bude klásť ako svoju politickú úlohu otvoreným spôsobom získavať všetkých umelcov, teda i skladateľov, hudobných vedcov a koncertných umelcov na svoju stranu a pre vec boja za socializmus a komunizmus.

(Z prejavu podpredsedu vlády
Václava Kopeckého na II. sjazde SČS.)

Pomáhajme vytvárať hudbou svet skutočnej ľudskosti

(Z diskusného príspevku predsedu SČS Václava Dobiáša na sjazde čs. skladateľov)

Domnievam sa, že treba povedať niekoľko slov o myšlienke, ktorá sa teraz opakuje. Stretol som sa s ňou v Brne v roku 1957 pri oslavách desiateho výročia JAMU. Tam mi mladí skladatelia na verejnej prednáške povedali: Ako to bude vyzerať s novou hudbou? A mali to už napodiv všetko dobre naplánované a všetko podľa nich je jasné. To znamená: vezmeš niečo z Prokofieva, Šostakoviča, Honeggera, Hindemitha, Stravinského, zamiešaš to nejakým spôsobom, a je to hotové. Nazýva sa to niekedy tiež slovom syntéza a treba k tomu podotknúť, že to asi nikdy nebolo v histórii také jednoduché a že to nikdy také jednoduché nebude. Myslím, treba si povedať, že k otázke „obrodzuje sa umenie samo zo seba?" čiže „vytvára sa syntéza sama sebou len tým, že vezmem tie hrozienka?" — treba zdôrazniť to, že len veľká myšlienka vyvolá tento zhodnocovací proces. To znamená, že ako magnet pritiahne k sebe všetko z celých vekov, čo k tej myšlienke patrí. A tou veľkou myšlienkou dnes nie je nič viac ani menej ako toto: vytvoriť svet skutočnej ľudskosti, svet socializmu a komunizmu — a to je to jadro, to je tá najťažšia úloha, najväčšia a najkrásnejšia úloha nás všetkých tvorivých ľudí, postaviť to do svetla, ktoré by ako maják pritiahlo k sebe to, o čom som hovoril.

Ak tu padlo slovo o omyloch, treba opakovať slová s. Zápotockého: Ten, kto nič nerobí, ten sa nemýli! A treba si povedať ešte jednu vec, že v socializme sa musia tie omyly riešiť. Socializmus nepripúšťa neriešiť, neodstrániť z cesty omyly, pretože v socializme nie som sám vyvolený, neomylný, predurčený samospasiteľ a tí ostatní zatratení. V socializme celý kolektív statočných ľudí, ktorý má v sebe vedomie socializmu, súdi a odstraňuje omyly, a to je silnejšia, mocnejšia sila, sila popravde tvorivá. To je silnejšie ako jednotlivec v dobách dávnejších. Preto nemajte strach, ak som sa ja s ostatnými, prípadne s. Stanislav s kolektívom na konferencii dopustil nejakých omylov v hodnotení tvorby, že nebudú napravené. Prosím vás, nemajte pocit, že by sme chceli niekomu vedome ublížiť len preto, že chceme ublížiť. Ale musíme sa spoločne dopátrať pravdy, či sa mi to osobne páči alebo nie! A tam, kde sa nedá zmeniť stanovisko, nepodliehajme depresii a povedzme si: v čom si urobil chyby, v čom nie si v súlade s tým, čo sa deje, zbav sa toho, poď s nami spoločne, bude ti veselšie, ako keď si sám.

Čo bude v celom svete socializmu o ďalších dvadsať alebo päťdesiat rokov? Viete, že sa o tom nielen hovorí, dnes sa už blíži doba, keď **skutočne** zmizne rozdiel medzi duševnou a telesnou prácou, keď nastane — domyslíme to — okamžik, keď už bude jednota medzi konzumentom a tvorcom. Chcel by som tiež povedať, že vidím nesprávnosť i v našom pohľade voči svetu, v ktorom je iný poriadok, v ktorom je poriadok, z ktorého sme vyrazili vpred, a to voči západným kapitalistickým zemiam. Robím jednu chybu, že nie dosť jasne formulujem náš vzťah k našim mnohým priateľom na Západe. Vyzerá to niekedy tak, ako o tom hovoril s. Nigg s príznačnou francúzskou kultúrou, ako keby na Západe bola iba konkrétna a seriálna hudba a nič iné tam nebol. Keby to bolo pravda, ako by sme chceli vytvoriť svetové hnutie obrancov mieru, ako by bolo možné spoliehať sa na miliónové a stámiliónové masy ľudí na Západe, masy ľudí pokrokových, s ktorými mier ubránime?

Domnievam sa, že bude treba povedať: nepozerajme sa na svet len cez ďalekohľad dodekafonizmu a konkrétnej a seriálnej hudby.

Chcel by som opäť nadviazať na s. Nejedlého „Umelci, tvorte!" a chcel by som povedať, že na nás všetkých leží úloha: tvorivým prejavom všetkých výrazových prostriedkov zúčastniť sa veľkého diania. A tvorivý prejav je prejav hudobno-kompozičný alebo veľký prejav reprodukčný, rovnako ako vedecký a kritický, a tiež prejav, ktorý z rečníckej tribúny vie zdvihnúť zrak, zahľadieť sa vpred. Aby sme videli jasne, čo znamená „umelci, nevravte a tvorte!", t. j., čo znamená tvorivý čin. S tvorivým prejavom ku všetkým, solidaritou, dôverou a s ustavičným zhodnocovacím procesom nás všetkých ideme do veľkého, historicky a ľudsky nádherného zápasu za život, za všetko, o čom snívajú celé veky. My sa budeme spoločne podieľať na tom, a dovoľte mi, drahí súdruhovia, aby som formuloval náš budúci program tak, že nastupujeme v plnej sláve ofenzívneho nástupu na celom fronte života, všetkými smermi, ako búrlivo valiaca sa rieka, nastupujeme do nádhery zajtraška, plného socializmu a komunizmu.

PAVEL ECKSTEIN

Medzinárodný význam nášho sjazdu

Dimitrij Kabalevskij

Neviem, či je to zemepisná poloha alebo stará a vyspelá hudobná tradícia našej vlasti, ktorá ju i dnes robí strediskom záujmu všetkých hudobníkov sveta, tých, ktorí tvoria hudbu alebo ju hrajú, píšu o nej alebo ju skúmajú. Natoľko sme si zvykli na to, že u nás sa nemôže uskutočniť väčšia hudobná udalosť bez toho, aby nepriťahovala zraky z cudziny alebo aspoň nevyžarovala svoj vplyv ďaleko za hranice našej vlasti.

Ani II. sjazd československých skladateľov nebol výnimkou, i keď jeho problematika bola oveľa viac ako v iných prípadoch záležitosťou vnútornou. Avšak ústredné témy, ktorých sa snemovanie českých a slovenských skladateľov, hudobných vedcov a koncertných umelcov, muselo dotýkať, nemajú lokálne ohraničenie. Otázka realizmu v hudbe je dôležitá pre všetkých ozaj umeleckých tvorcov na celom svete rovnako ako otázka vzťahu skladateľa a koncertného umelca k obecenstvu. Vopred bolo jasné, že sa náš sjazd v hlavných referátoch dotkne týchto aj iných dôležitých všeobecných hudobných problémov, a už sám tento fakt mu zabezpečil medzinárodnú pozornosť.

K tejto skutočnosti pristupuje okolnosť, že po dvoch rokoch, ktoré uplynuli od sjazdu Sväzu sovietskych skladateľov, bol náš sjazd prvým veľkým zhromaždením muzikantov, ktoré malo odpovedať na tieto otázky.

Napokon bolo známe, že československá hudobná kultúra v uplynulom desaťročí veľmi pokročila a získala i na poli organizačnom (v najširšom zmysle) mnoho cenných skúseností, ktoré sa môžu užitočne aplikovať aj v iných štátoch. Všetkých týchto stránok sväzovej činnosti sa dotkol námestník predsedu vlády Václav Kopecký vo svojom prejave, ktorým podčiarkol medzinárodné postavenie sväzu. Priamo zdôraznil, že „sväz sa veľkou mierou podieľal na rozšírení a uznaní našej hudby v zahraničí, pri upevňovaní bratských vzťahov k sovietskym skladateľom, pri rozvíjaní stykov so skladateľmi ľudovodemokratických krajín a pri úspešnom nadväzovaní stykov s pokrokovými umelcami z kapitalistických krajín". Záverečná veta tejto časti prejavu s. Kopeckého o tom, že „sväz tým dobre plnil i svoju významnú internacionálnu úlohu" je významným potvrdením sväzovej činnosti na tomto poli.

Určite nie náhodou použil s. Kopecký slovo „internacionálnu". Pri všetkých akciách a stykoch tejto oblasti nešlo nášmu sväzu nikdy o nejakú objektivizujúcu medzinárodnosť, ale vždy o posilnenie internacionalizmu, bojovej solidarity pokrokových umelcov na celom svete, o kladné ovplyvňovanie vývoja svetovej hudby smerom ku kultúre ľudovej a socialistickej.

Z tohto hľadiska je potrebné hľadieť na účasť zahraničných hostí na našom sjazde. Účasť delegácií všetkých bratských sväzov z európskych krajín a z Kórey (Čína a Mongolsko ospravedlnili svoju neúčasť dôležitými úlohami) nebola iba výrazom zdvorilostného záujmu alebo korektných stykov medzi našimi organizáciami. Už letmý pohľad na zoznam zástupcov z tábora mieru ukazuje, že jednotlivé sväzy poverili veľmi významných členov zastupovaním na našom sjazde. A všetci so sústredeným záujmom sledovali naše rokovanie. Ak bolo občas nad ľudské sily vnímať ústne preklady bohatých referátov priamo v rokovacej sieni, tak sa štúdium referátov a diskusných príspevkov prenieslo do vedľajších miestností, kde sa tiež viedli mnohé diskusie našich hostí s poprednými predstaviteľmi nášho sväzu. Išlo tu vždy o objasnenie nejakého problému, o ešte hlbší rozbor nadhodenej otázky, o vyjadrenie odlišného názoru. Naši hostia veľmi starostlivo študovali všetky materiály, ktoré boli vydané k sjazdovému rokovaniu. Vyžiadali si nejedno vysvetlenie, a tak hlbšie prenikali do štruktúry i problematiky nášho hudobného života a všetkých jeho inštitúcií. Tým sa iba upevnilo čelné postavenie nášho sväzu v medzinárodných otázkach.

Pre všetkých zahraničných delegátov a pre ich sväzy bol však oveľa dôležitejší pevný a nekompromisný postoj, ktorý sjazd zaujal vo všetkých ideových otázkach rozvoja pokrokovej hudobnej tvorby. Naši hostia videli, počuli a vycítili, že československá hudobná obec je silným článkom jednotného frontu socialistických umelcov, z čoho si odniesli posilnenie pre vlastné zápolenie. Rokovania nášho sjazdu sa určite stanú ďalšou hnacou silou pre kultúrnu politiku ostatných sväzov, pretože tu boli jasne formulované závery, vyplývajúce z diskusií a zo skúseností posledných rokov.

I keď účasť hostí zo západných krajín nebola počtom veľká, bola o to významnejšia, že spriatelení skladatelia prišli z dôležitých kultúrnych oblastí. Niektorí boli naši starí známi, niektorí boli v Československu prvýkrát. Presvedčili sa o vysokej úrovni nášho hudobného života, o vážnosti nášho úsilia vytvoriť hudobné diela dôstojné našej prevratnej doby i o našom pevnom rozhodnutí organizovať hudobné veci tak, aby skladatelia, koncertní umelci a hudobní vedci mohli čo najlepšie využívať svoje tvorivé sily na budovanie novej hudobnej kultúry. Pozdravné prejavy týchto našich hostí nenechali nás v pochybnostiach, že mnohí hudobníci na Západe vidia v Československu svoj veľký vzor a vážia si vymoženosti, ktoré nám vláda robotníckej

Tadeusz Szeligowski

triedy v našej vlasti dala. Nikdy nezatajovali svoj obdiv nad skutočnosťou, že československí hudobníci sú schopní usporiadať taký sjazd, na ktorom môžu slobodne hovoriť o svojich záležitostiach. Určite budú o tom hovoriť v svojich krajinách v tlači, v združeniach alebo v súkromných rozhovoroch. Hlavné myšlienky sjazdových referátov prenesú aj do diskusií o novej hudbe, ktoré sa dnes všade vedú. Tým náš sjazd dosahuje zvláštny význam, ktorý sa priaznivo prejaví pri ďalšom vývoji medzinárodných vzťahov v hudobnej oblasti.

K medzinárodnému stretnutiu skladateľov, k hudobno-vedeckým kongresom, ktoré usporiadal SČS v posledných rokoch, sa dôstojne radí i II. sjazd, ktorý dal príležitosť k ďalšiemu zbližovaniu hudobníkov z viac než desiatich európskych krajín.

WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE

Händel a dnešok

Celý kultúrny svet uctieva v tomto roku Georga Friedricha Händla z príležitosti 200. výročia jeho úmrtia. Svetová rada mieru zaradila medzi pamätné kultúrne dni spomienku na život a dielo tohto veľkého muža, ktorý priam symbolizuje myšlienku mieru, idey družby národov a súčasne myšlienku opravdivej spätosti s národom. Händla hodnotia v jednotlivých krajinách v nerovnakej miere. V porovnaní s jeho veľkým súčasníkom Johannom Sebastianom Bachom je Händel najmä u východoeurópskych národov dosť neznámym skladateľom, kým na Západe, najmä zásluhou často predvádzaného oratória Mesiáš, patrí medzi najznámejších majstrov minulosti. Táto skutočnosť má, pravda, svoje príčiny a tradíciu.

Händel, ktorý sa narodil roku 1685 v Halle, teda uprostred drobných stredonemeckých štátikov, trpiacich ešte následkami tridsaťročnej vojny, zomrel v roku 1759 vo svetovej metropole Londýne. Skoro päť desaťročí svojho života prežil mimo svojej vlasti ako anglický národný skladateľ. Obecenstvo jeho opier, písaných na talianske libretá, pozostávalo zväčša z anglickej šľachty a bohatého meštianstva. Najpokročilejšia časť buržoázie však proti týmto operám bojovala, ba dokonca v tzv. Žobráckej opere ich persiflovala a zosmiešnila. Ako „skladateľ talianskej hudby" — ako ho niekedy označovali — Händel spočiatku vonkoncom nevystupoval ako predstaviteľ pokroku. Talianska opera, ktorú Händel reprezentuje štyridsiatimi dielami, so svojimi upätými primadonami a namyslenými kastrátmi, s nadvládou techniky a virtuózneho lesku nad obsahom a výrazom, bola značne nevďačným východiskom pre pokrokové úsilie vo vtedajšej hudbe.

A napriek tomu bol Händel veľký majster, ukazujúci cestu vpred. Zo všetkej šablóny, z barokovej pompy jeho talianskych opier, ktoré ako keby stelesňovali a oblažovali absolutistický režim, zaznievala z bohatstva melódií, z prenikavej charakterizácie postáv nová doba, oslobodená osobnosť. Zaznel v nich spev na oslavu krásy života, víťazstva slobody a spravodlivosti, veľkosti pravej ľudskosti. Zvučí v nich reč ľudu, ktorú Händel vedome používal ako vzor pre mnohé svoje melódie, či už bol v Nemecku, Taliansku alebo Anglicku. Ani tvorcovia spomenutej Žobráckej opery, ktorá mala byť úderom proti Händlovi, nevedeli urobiť nič lepšie ako jednoducho prevziať niekoľko

z Händlových strhujúcich melódií. Händlové piesne, čerpajúce z ľudu, stali sa, ako povedal jeden z jeho súčasníkov, „rečou národa". Táto popularita a aktívna spoločenská sila Händlovej hudby sa vystupňovala nebývalým spôsobom vtedy, keď Händel vyhovel požiadavkám pokrokovej anglickej publicistiky a vytvoril nový umelecký žáner, oratórium, veľký národný umelecký útvar v anglickej reči, ktoré stvárňovalo v podobenstvách biblického alebo klasicko-antického mýtu mohutné obrazy oslobodzovacieho boja, priateľstva národov, veľkých osobností a ich spoločenskej zodpovednosti. Prvý raz v dejinách hudby sa tu zobrazovali ľudové masy ako aktívne konajúca sila, ako mocný reprezentant pokroku a humanity. S veľkolepou symbolickou silou a súčasne veľmi diferencovane sa v Händlových oratóriách premietol a radil významný jednotlivec a jeho „osud" oproti osudu ľudu a národov. Vylúčil sa akýkoľvek samoľúby prejav, lebo tu hovorí človek, národ, ľudstvo. Najušľachtilejšie myšlienky meštianstva: oslobodenie indivídua, stávali sa tu, celé desaťročia pred francúzskou revolúciou, znejúcou skutočnosťou.

Z toho plynie naša povinnosť ustavične využívať Händlovo dielo a vrátiť ho ľudu, z ktorého vyrástlo. Boje o taliansku barokovú operu dnes už nehrajú nijakú úlohu. Tak isto ako oratórium, ktoré bolo pôvodne anglické, hrajú sa Händlove opery v reči tej krajiny, v ktorej sa predvádzajú. Námety a deje oboch žánrov — opery i oratória — sú pre nás dnes už historické, či sa už odohrávajú v antike, v biblickom staroveku alebo v kresťanskom stredoveku, i keď citeniu vtedajších anglických puritánov boli veľmi blízke a aktuálne. V každom prípade sa nás bezprostredne dotýkajú ľudské vášne a činy, mravná dôslednosť, veľmi konkrétna tematika oslobodenia, jasná humanistická cieľavedomosť, ktorá k nám zaznieva z celej Händlovej hudby — rovnako z opery ako z oratória, zo sólového spevu alebo sboru. Jeho čisto inštrumentálna hudba tlmočí tento etos nemenej plasticky. Najkrajší výraz na to nachádza v dielach, ktoré oslavujú mierové spolunažívanie národov ako cieľ ľudskej spoločnosti, napr. keď v Ohňostrojovej hudbe, napísanej na oslavu mieru v Cáchach v roku 1749, zaznejú trúbky s jasavým leskom (dve časti majú nadpisy „Mier" a „Radosť"!) alebo keď mohutný D-durový sbor v oratóriu „Belsazar" hlása: „Kiež by sa skončili spory národov; sloboda, mier a blažené časy nech rozšíria svoje panstvo vo všetkých krajinách; kiež zavrhnuté sú vojna a otroctvo!"

Pri počúvaní Händlovej hudby nás napĺňa osobitou radosťou skutočnosť, že v nej podchvíľou zaznievajú známe zvuky nemeckej, talianskej, anglickej, ale aj slovanskej ľudovej hudby, že sa nám aj ponad stáročia dôverne prihovára každou svojou stránkou — či už vrúcne žaluje, mohutne oslavuje alebo sa tanečne vznáša. Händel napokon popri všetkom svojom „svetoobčianstve" nikdy nezabudol na svoju nemeckú vlasť. Iba jej hospodárska zaostalosť, ktorá kládla prekážky rozvoju jeho mohutnej umeleckej osobnosti, prinútila ho presídliť do Anglicka, kde už vládlo meštianstvo. Bolo a je preto čestnou povinnosťou nemeckých hudobníkov vrátiť Händlovo umenie jeho vlasti. Dnes sa to deje v období, keď sa vytvorili všestranne priaznivé podmienky na sprístupnenie veľkých kultúrnych tradícií všetkému ľudu.

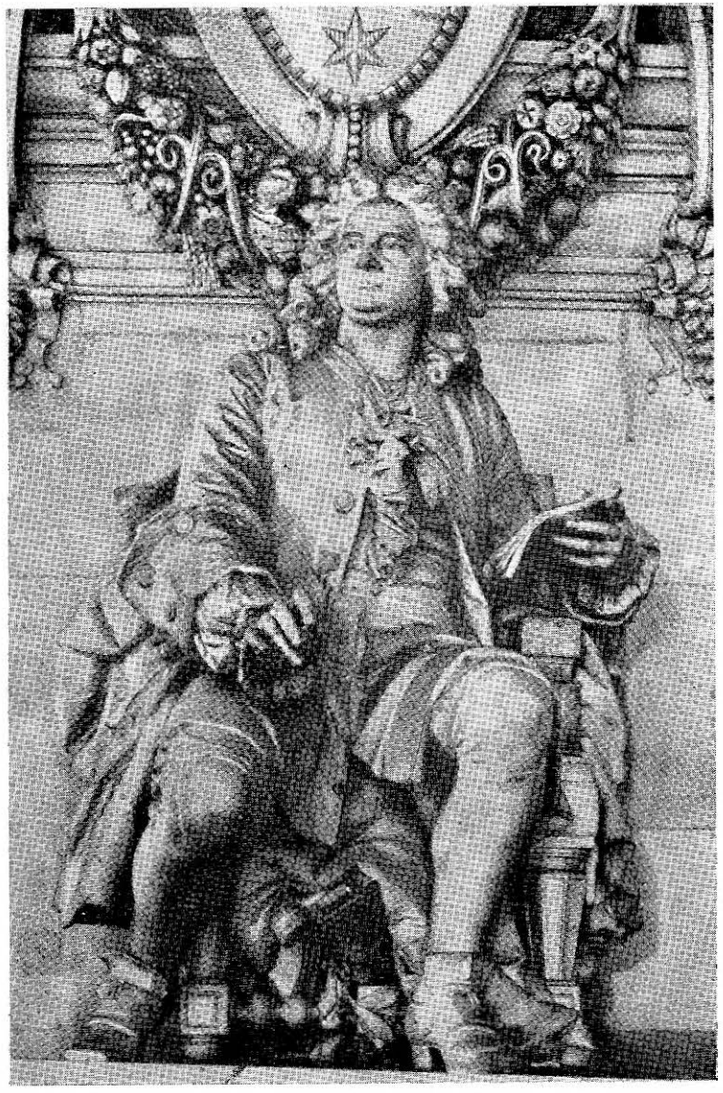
A teraz niekoľko slov o doterajšom pestovaní Händlovej hudby v Nemeckej demokratickej republike. Od roku 1952 sa prikladným spôsobom pestuje Händlova operná tvorba v jeho rodisku, Halle. Medzinárodný ohlas vyvolali

najmä predvedenia, ktoré naštudoval a dirigoval Horst-Tanu Margraf, režíroval Heinz Rückert a inscenoval Rudolf Heinrich. Tento kolektív bol v roku 1957 vyznamenaný národnou cenou za vynikajúce predvedenie Händlovej opery „Poros". Oratóriá, v ktorých je ťažisko Händlovej tvorby, už niekoľko rokov vzorne pestuje berlínsky rozhlasový sbor pod vedením Helmuta Kocha, nositeľa národnej ceny. Diela, ako „Mesiáš", „Izrael v Egypte", „Jefta", „Acis a Galatea", „Belsazar" a „Šalamún", boli výborne predvedené v Berlíne, Halle a vo veľkých továrňach NDR. Najmä mohutná sila sborov zanecháva v posluchačoch nezabudnuteľný dojem. Tieto diela vynikajú takou názornou obrazotvornosťou, že scénické predvádzanie nie je vôbec nutné, naopak, je možné, že by odvádzalo pozornosť od veľkej ideovej koncepcie. Na druhej strane bolo by možné pokúsiť sa o to u iných oratórií, ktoré Händel sám označil ako „hudobné drámy", napr. „Herkules" alebo „Semele". V každom prípade si musíme byť vedomí toho, že za Händlovho života sa jeho oratóriá nepredvádzali v kostoloch, ale v koncertných sieňach, lebo s chrámovou hudbou nemali nič spoločného.

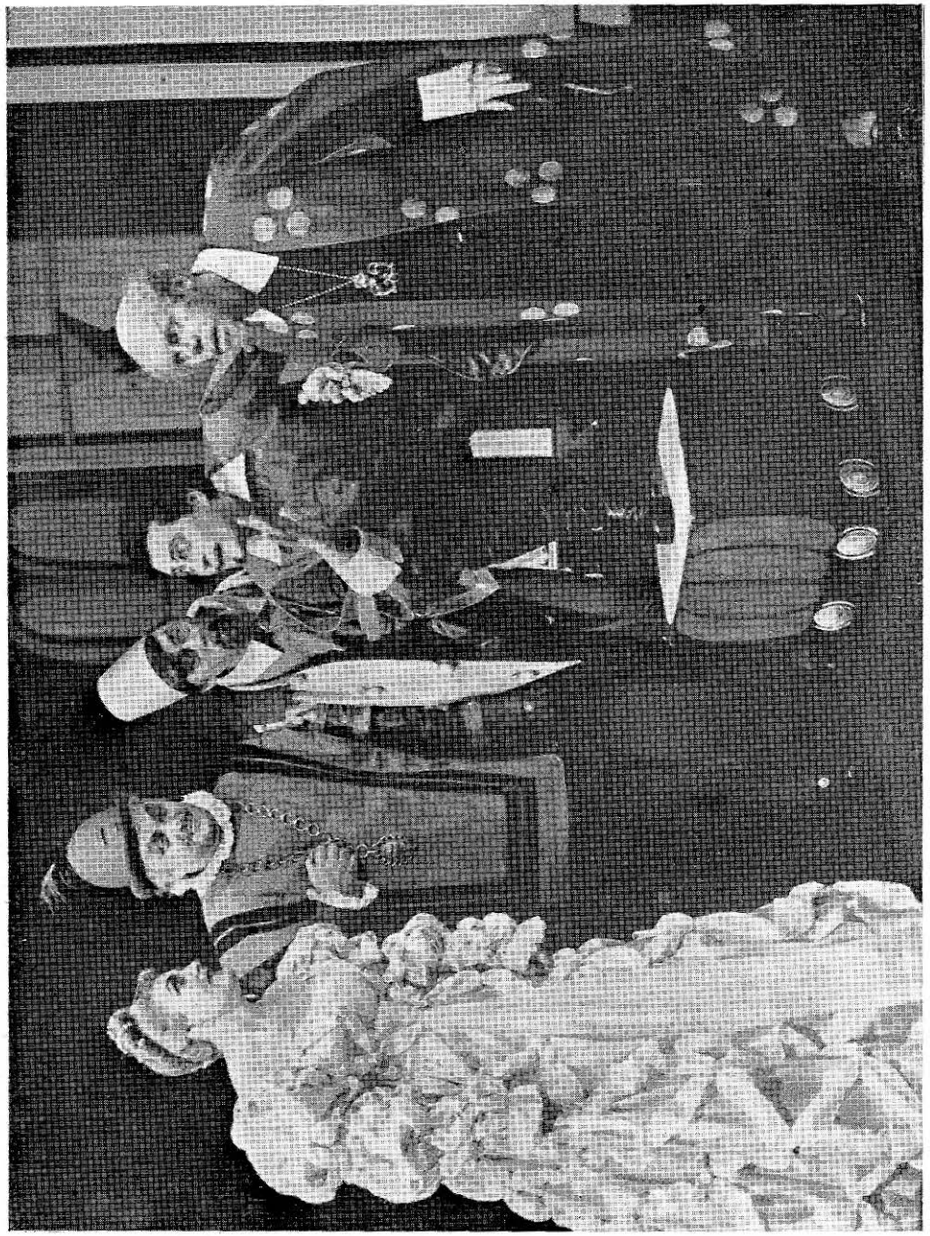
Tretia hlavná oblasť Händlovej tvorby, inštrumentálna hudba, je azda najrovnomernejšie známa v celom svete, i keď sa často predvádza veľmi odlišným spôsobom. Ušľachtilé tvary tejto hudby hovoria k nám aj bez slov tak konkrétne, že tu naozaj netreba nijakých vysvetliviek. Je nutné, aby sa táto nádherná hudba čoraz väčšmi stávala majetkom celého ľudu a všetkých národov, lebo predstavuje zdravý protipól romantickej hudobnej tvorby, ktorá je príliš v popredí. Keďže obyčajne netrvajú viac ako 12—15 minút, mohli by sa Händlove skladby stať najkrajším úvodom každého koncertu.

Oveľa väčšmi však treba popularizovať Händlove opery a oratóriá. Inscenácie Händlových opier zahaľuje niekedy akýsi mystický závoj. Je isté, že Händlove opery nateraz ešte potrebujú nadšených propagátorov a osobitnú vnútornú pripravenosť umelcov, máme však už dostatok dôkazov na to, že ich môžu slohove verne a pre široký okruh návštevníkov zrozumiteľne a pôsobivo predvádzať aj stredné a malé operné divadlá. Úspech ani tak nezávisí od osobitných metód réžie, od mimoriadne účinných prekladov, od rafinovaných návrhov scény, ako od správneho vzťahu k veľkolepej realistickej Händlovej hudbe, ktorá nám dáva zabudnúť na prípadnú nenáročnosť textu a ktorá melodickým stvárnením stavia na scénu skutočných ľudí. V tom je podobná Mozartovej hudbe, i keď ešte nemá plnosť jeho foriem. Osobitnú pozornosť a láskyplné tlmočenie vyžaduje orchestrálna zložka, kde miestami treba obohatiť inštrumentáciu. Händel totiž inštrumentáciu často iba naznačil, lebo operu písal zvyčajne za necelý mesiac. Ak sa však dosiahne správna rovnováha medzi javiskom a orchestrom, a plný súzvuk vokálneho a inštrumentálneho partu árií a ak sa recitatívy prednášajú v plynulom tempe a s náležitým dramatickým akcentom, sotva si možno predstaviť krajšie a v najhlbšom zmysle slova ľudovejšie divadlo.

Každé väčšie sborové združenie by si malo v Händlovom roku 1959 pokladať za svoju povinnosť predviesť niektoré z majstrovských oratórií. To platí pre všetky krajiny, lebo Händlova hudba hovorí v tom najkrajšom zmysle internacionálnou rečou. Väčšinu týchto diel zvládnu aj neškolení speváci(a sú to veľmi vďačné úlohy). Jedno je, pravda, potrebné: správne pochopiť pod-



Georg Friedrich Händel
(Dielo sochára Ilesa Salmsona)



Záber z bratislavskej inscenácie Šebalinovej opery Skrotenie zlej ženy
Foto: G. Podhorský

statu týchto sborových diel. Biblický alebo antický námetový svet je nám ľahostajný, podstatná je jediná skutočnosť: že sú to zvučiace drámy národov, v ktorých sú hudobne stvárnené postavy, národy a doby neslýchane plasticky, vskutku dialekticky a s plamennou účasťou.

Nie je náhodné, že práve Georg Friedrich Händel a jeho dielo sa stali predmetom veľkolepých osláv v Nemeckej demokratickej republike. Máloktorý z umelcov minulosti môže totiž tak silno pôsobiť na prostých ľudí, ktorým doteraz neboli prístupné výšiny umenia, ako Händel. Händlovo dielo je nám blízke silou svojho vždy jednoznačného hudobného prejavu, svojou ideou slobody a humanizmu, ktoré zaznievajú z každého sboru, z každej árie a z každej inštrumentálnej skladby. Preto treba nájsť nové formy propagovania Händlovej hudby, ktoré jej umožnia preniknúť ku všetkým vrstvám obyvateľstva, najmä k robotníckej triede. Veľký pokrok treba vidieť už v tom, že napr. divadlo v Halle má v repertoári niekoľko Händlových opier. Široké kruhy pracujúcich majú možnosť pravidelne vidieť a počuť tieto veľkolepé diela, a počúvajú ich s nadšením! Je to už tak, že keď nepriťahuje opera, Händlovho „Porosa" si obecenstvo rado pozrie po druhý i po tretí raz. S čisto koncertnou hudbou možno ťažšie dosiahnuť široký ohlas, ale aj tu prelomili ľady koncerty, usporiadané v Halle každoročne na voľnom priestranstve, s ohňostrojom na záver. Mnoho tisíc obyvateľov Halle a okolia počúva tu mohutné i nežné tóny veľkého majstra.

To nám, pravda, nesmie zastrieť skutočnosť, že stojíme ešte iba na prahu skutočného pestovania Händlovej hudby, ako i to, že sme iba na začiatku naozaj účinnej kultúrnej práce medzi masami. Počet tých, čo počúvajú najlepšie umenie ľudu — lebo práve to je umenie veľkých majstrov minulosti i prítomnosti — je ešte vždy malý. Príliš málo sme urobili, aby sme robotníckej triede vrátili to umenie, ktoré je jeho legitimným právoplatným vlastníctvom. Predvedenia Händlových skladieb pred dvesto rokmi boli národnými sviatkami. Dnes, keď uskutočňujeme skladateľove idey, mali by byť ešte väčšími sviatkami. Mútne odpadové vody zlej zábavnej hudby kalia predstavu o podstate a funkcii hudby. Kiež by čistý, silný prameň Händlovej hudby očisťoval umelecké cítenie čoraz väčšieho okruhu našich pracujúcich a presviedčal o aktívnej výchovnej sile veľkej hudby! Ak je socializmus podstatnou mierou vecou výchovy, Händlovej hudbe, ako každému veľkému umeniu, pripadá pritom veľká úloha. Händlove oslavy 1959 nás musia v tomto ohľade podstatne priblížiť k tomuto cieľu. Nech nás pritom vedú krásne Beethovenove slová: „Händel je majster nad majstrov; choďte k nemu a učte sa, ako dosahovať takými jednoduchými prostriedkami toľkú veľkoleposť!"

Dnes sa stala hudba verejným činiteľom. Žijeme v dobe nesmierne vážnej, ale zároveň i nesmierne radostnej. Budujeme socializmus, budujeme nový život, budujeme nový svet, ktorý má dať nášmu ľudu, a už dnes dáva, celkom iné životné podmienky, celkom iný elán.

(Z prejavu ministra akademika Zdeňka Nejedlého na II. sjazde čs. skladateľov.)

FERDINAND KLINDA

Tradície a súčasné úlohy v našom organovom umení

Rozvoj nášho súčasného kultúrneho dianie sa odráža už temer vo všetkých odvetviach hudobného umenia a nadobudol charakter všeobecnosti. Tento dej sa, pochopiteľne, nemohol rozvíjať vo všetkých prípadoch ako nadviazanie na nejestvujúce progresívne elementy. V nejednom odvetví bolo potrebné začať od úplného počiatku, v mnohom sa musí budovať na novej, správnejšej a časovejšej línii. V priebehu pohnutých procesov budovania je užitočné občasné zamyslenie sa nad prekonanou cestou a vyjasnenie a uvedomenie si víťazstiev i omylov, skrátka vymedzenie bázy, na ktorej možno konštruktívne pokračovať v budúcnosti.

Keď sa podujímam na stručnú rekapituláciu tejto cesty v oblasti organového umenia, ide tiež predovšetkým o uvedomenie si kladných prvkov, ktoré treba vždy znovu pripomínať, aby sa mohli stať východiskom i smernicou. Ak nechceme zaťažovať exkurziou do dávnej minulosti, môžeme vcelku krátko povedať, že v slovenskej hudobnej minulosti pripadá organu síce väčšia dôležitosť, než sa všeobecne myslí, predsa však — s výnimkou skoro zaniknutého oživenia za prvej republiky, ktoré tiež nevedelo vytvoriť tradíciu — pre rozvoj organového inštrumentálneho u m e n i a, skladby a stavby organov sa neurobilo takmer nič progresívneho. Trvalé hodnoty, na ktoré by sme mohli nadviazať, neostali. Okrem iných, všeobecne známych podmienok na tomto stave participovala i viazanosť organa na cirkevné potreby. (Podotknime hneď, že tomuto špeciálne slovenskému stavu „vďačíme" ešte i dnes za občas sa prejavujúce predsudky a nedôveru) Ojedinelé talenty zapadali v nepriaznivom ovzduší cirkevnej služby a nenašli dosť síl a možno ani ambícií — aby sa vymanili z tejto viazanosti a vytvorili podmienky pre rozvoj organovej hry ako umenia. Treba napríklad ľutovať, že v minulosti nebolo viac možností pre Št. Németha-Šamorínskeho, ktorý mal v tomto smere plné osobné i umelecké predpoklady.

Momentom zvratu v tejto situácii bola koincidencia príchodu prof. Riglera-Skalického na Slovensko s novovytvorenými kultúrnopolitickými podmienkami, s veľkorysým štátnym zabezpečením hudobného rozvoja a s demokratizáciou umenia, hlavne po februári 1948.

Napriek jednoznačne kladnému postoju nášho zriadenia k ideám a zámerom prof. Riglera, musel tento prekonať mnohé prekážky, aby sa mu podarilo, často i za cenu osobných mrzutostí, vytvoriť základy na existenciu organového umenia u nás, či už výstavbou troch koncertných organov, pedagogickou činnosťou a propagovaním svetského, neliturgického poslania organovej hry verejnými produkciami. Zásluhou všade uplatňovaného svojského umeleckého názoru vytvoril počas niekoľkých rokov líniu, ktorej i umeleckí odporcovia priznávajú predikát „bratislavská organová škola". I bez zámeru porovnávania a hodnotenia je tento fakt prínosom. Ako hlavné charakteristické znaky tejto školy možno rozoznávať vo výraze zameranie na detail, v zvuku pridŕžanie sa zásad „organového hnutia" (Orgelbewegung), ako sa prejavovalo v zahraničí, najmä v Nemecku, v tridsiatych rokoch nášho storočia. Medzi princípy tejto školy patrí požiadavka dôslednej artikulácie všetkých hlasov, konštruovanej podľa zachovaných barokových záznamov, požiadavka registrácie a výstavby podľa „Werkprinzipu" a presného stanovenia každej prednesovej nuansy podľa vopred vypracovaného uváženia. Názory, ktoré priniesol prof. Rigler, boli novosťou i v meradle celoštátnom. Podotknime, že romantické tradície českej organovej školy, žijúce so svojimi poslednými významnými reprezentantmi, modernizovalo a nahradilo až uplatnenie sa školy prof. Reinbergera, spadajúce iba do posledných rokov, dosiahnuc prenikavé úspechy medzinárodné.

Výhrady, ktoré sa robia „bratislavskej škole", sa azda netýkajú natoľko princípov, ako skôr výsledkov, meraných na výkonoch príslušníkov tejto školy. Preto je dôležité rozlišovať medzi úmyslom a výsledkom, ktorý nemusí byť vždy adekvátnym — z najrozličnejších príčin. Redukcia tempa a strata veľkých línií bývajú vyvolané upriamením sa na detail a technickými problémami pri jeho precíznom artikulačnom vypracovaní, v snahe o zrozumiteľnosť. Tak isto zvuková rigoróznosť a strohosť vyplýva zase z nekompromisného uplatňovania registračných poučiek, nezriedka zle pochopených. Snaha po pochopiteľnosti interpretačného úmyslu, ktorý je rozdielny od iných škôl, zvádza teda k vyhraneniu, extremizácii a absolutizácii, býva pochopená ako neprirodzená a vysvetľovaná ako úmyselná atomizácia hudobného procesu. V tejto súvislosti sa natíska analógia s Regerovým počínaním, ktorý označoval prepiate tempá v svojich skladbách len preto, aby čelil častému „vlečeniu" tempa organistov. Škoda, že dodnes čakáme na literárne fixovanie základných teoretických zásad prof. Riglera.

Kladným pólom týchto princípov je, že „bratislavčania" majú vštepenú úctu k detailu, k podrobnému teoretickému podloženiu každej interpretačnej zložky a k uvedomenému fixovaniu výrazového zámeru — teda k elementom, ktorc príslušníci škôl zameraných na veľké línie nezriedka podceňujú. Boli sme už svedkami výkonov, kde spoliehanie sa na rutinu a „tvorivý okamžik" otvorilo cestu náhode a anarchii výrazových prostriedkov.

Keď teda hľadáme bázu nášho ďalšieho rozvoja v koncertnej organovej hre, treba si vážiť k l a d n é prínosy „bratislavskej školy", ktoré sú v súlade so všeobecnou, do všetkých tvárnych zložiek hudby zasahujúcou požiadavkou súčasnej hudby; presne určiť a vymedziť každý zvukový a vôbec použitý prvok a vyvarovať sa improvizovanosti a rozvíjať tieto prínosy ďalej ako *vlastnú tradíciu*. Treba i naďalej venovať starostlivosť zrozumiteľnosti detailu, zvukovej vyváženosti a štýlovosti, avšak nepodceňovať technickú zdatnosť a v uplatňovaní svojského výrazu dbať na zákon pravej miery a brať ohľad na hudobné vnímanie dnešného poslucháča, ktoré je pomerne vyspelé. Organová hudba si nemôže vindikovať zvláštne estetické kategórie, oddelené — lepšie povedané rozdielne — od ostatnej umeleckej hudby, s odvolávaním sa na „zvláštny" organový zvuk a s požiadavkou iného spôsobu vnímania. Organový zvuk je iste zvláštny, charakteristický, ale príťažlivý a sám osebe krásny. Ak nepôsobí ako taký na poslucháča, je vinný interpret, skladba alebo nástroj, teda v každom prípade umelec, ktorý ním narába. Ďalej je potrebné osvojenie si najnovších prínosov organovej reformy, ktorá za polstoročie svojej existencie prekonala značný vývoj a dnes stavia do popredia už iné, vyvinutejšie princípy ako pred 20 rokmi.

Tu sme sa priblížili už viac oblasti stavby nástrojov, ktorú teraz nechceme podrobne rozoberať, len pripomenúť, že medzi hrou, nástrojom a skladbou sú vzťahy dialektické, že jedno podmieňuje druhé a izolované chápanie problematiky jednej zložky bez vzťahu k ostatným neobstojí. Otázke nástrojovej treba venovať veľkú pozornosť v zmysle kolektívneho uplatňovania znalostí a skúseností, ktoré máme k dispozícii, jednak preto, že stojíme na prahu výstavby koncertných sienî, ktoré si budú žiadať aj primerané organy (ak len nechceme ignorovať príklad z terajšieho priam masového stavania organov do koncertných sienî v SSSR) — myslím konkrétne u nás na siene v Košiciach, Žiline, Trenč. Tepliciach, Piešťanoch, Ban. Bystrici — jednak preto, aby sme sa vyvarovali nepríjemností, ktoré boli, a žiaľ, ešte sú s bratislavskými nástrojmi.

Čo sa týka skladieb nového zamerania pre organ, sme úspešní, avšak ešte nie spokojní. Za posledné roky vznikli invenčne i výrazove pozoruhodné diela Ferenczyho, Jurovského, Kardoša, Meiera, Macudzińského, Očenáša, Zimmera, koncerty Németha-Šamorínskeho a Zimmera — skladby jednoznačne neliturgického, koncertného zamerania, z ktorých mnohé našli už zahraničné uplatnenie a uznanie. Organ má spomedzi nástrojov najbohatšie zvukovovýrazové možnosti, a ako sa overilo skladbami, je celkom schopný všeobecne zrozumiteľnými spôsobmi tlmočiť hudbu epochy socializmu. Je nutné, aby skladatelia a najmä tí, čo dobre poznajú špecifičnosť organa, využívali jeho klady a vynachádzali pri tlmočení súčasnosti nové zvukovovýrazové prostriedky a hlavne aby tvorili viac pre organ. Temer všetci naši skladatelia, od najstarších počnúc, mali blízke vzťahy k organu, bližšie než k hociktorému inému nástroju. Mnohí vyšli z organistických rodín a ich prvé hudobné zážitky sa pútajú k organu, viacerí dokonca vyšli z nástroja, absolvujúc konzervatoriálne oddelenia, prv než sa venovali výlučne kompozícii (Cikker, Hirner, A. Moyzes, Németh-Šamorínsky, Zimmer). Pri procese prinavrátenia organa jeho pôvodnému, tzv. svetskému poslaniu, ku ktorému poskytlo všetky predpoklady až naše zriadenie, pripadá veľká úloha práve súčasnej tvorbe pre organ. Zmysel dovŕšenia kultúrnej revolúcie na tomto poli vidím predovšetkým v tom, aby hlavný výdobytok, ktorý priniesla socialistická kultúrna politika, teda oslobodenie organa od liturgickej viazanosti a jeho začlenenie do prúdu súčasnej hudobnej kultúry, prešiel ako taký i do mysle ľudí a bol rozpoznaný ako jeden z najvýznamnejších činov v oblasti inštrumentálnej hudby. Som

si istý, že tento čin bude medzníkom v dejinách organového umenia, lebo sa uskutočnil tiež v iných ľudovodemokratických štátoch a zvlášť veľkého významu nadobúda v SSSR. Snaženie sa v takom rozsahu musí nevyhnutne vyprodukovať i novú kvalitu, zárodok ktorej možno postrehnúť už v dnešných i medzinárodne uznaných úspechoch na tomto poli. Otázku začlenenia organa do koncertného života netreba teda chápať iba ako významný hudobný prínos; je to súčasne ideologicky závažná skutočnosť, ktorej využitie môže prispieť — predovšetkým u hudobne zainteresovaných ľudí — pri odbúravaní predsudkov a získavaní pokrokového svetonázoru.

K tomuto snaženiu musia aj prispieť sami organoví umelci zameraním repertoáru na ideovo priebojné diela, voľbou primeraných výrazových prostriedkov aj inou výchovnou prácou. Poskytnutie možností k takejto činnosti je, samozrejme, nevyhnutné. V tomto ohľade naozaj nezodpovedne zaostávame za predpokladmi, ktoré nám naše zriadenie dáva, ba priam ukladá. Tri naše koncertné organy už rok stoja nevyužité. Vedú sa kompetenčné spory v otázke usporiadania koncertov, údržby nástrojov a iných s tým súvisiacich problémov, ktoré nezriedka vyplývajú z nedostatočne uvedomeného osobného a konštruktívneho postoja k veci. Organové oddelenie VŠMU, ktoré mohlo byť a svojím významom má právo byť hybnou silou týchto snažení, tiež dostatočne nevyužíva svojho postavenia a vplyvu. Nech sú dôvody akékoľvek, pri dobrej vôli sa dá nájsť riešenie a osobné spory sa musia preklenúť v záujme veci. Spoločným postupom sa dá veľa dokázať: schôdza našich organistov za odstránenie závad organa v sieni SF to dokázala. Pasívna rezistencia a spoliehanie sa na druhých nie je politika, ktorá by mohla obstáť v epoche kultúrnej revolúcie.

V dobe nášho národného obrodenia organisti, ako temer jediní nositelia a šíritelia hudobnej vzdelanosti medzi ľudom, boli významnými činiteľmi v službe národnouvedomovacej. Dnes, keď za iných podmienok a z iného postoja môžeme byť prospešní pri dovršovaní kultúrnej revolúcie v tejto oblasti, musíme jej bez výhrad venovať všetky naše snaženia. Tradície, ktoré tu už máme, nech sú nám základom k ďalšiemu rozvoju.

OSKAR KNAPP

Hudobné nástroje zo skla

Je známou vlastnosťou skla, že pri rozochvení jemným úderom alebo mokrým prstom vydáva príjemný zvonivý zvuk. V minulosti bolo veľa pokusov využiť vlastnosti skla.

Podľa tradície sklo sa používalo na nástroje už v VIII. storočí pred naším letopočtom. Spoľahlivé dáta máme však z roku 1492 o Gaffuriovi, ktorý z pohárov naplnených vodou, zostavil hudobný nástroj. V XVI. storočí sa hovorí o sklenenej flaute. Roku 1677 norimberský spisovateľ Hasdörfer, ktorý bol priateľom Bacha, popisuje hudobný nástroj zostavený z vínových pohárov. Roku 1738 Eisel zostavuje hudobný nástroj z 18 pohárov.

Roku 1743 v Dubline koncertuje na vlastných sklenených nástrojoch írsky hudobník Richard Pockridge. Jeho koncerty mali veľký úspech. Koncertoval vo viacerých mestách Anglicka. Stal sa však obeťou požiaru i so svojimi nástrojmi.

Londýnske noviny General Advertiser r. 1745 priniesli zprávu o tom, že Gluck, vtedy už slávny skladateľ, v Haymarketskom divadle 27. apríla predvedie svoju novú skladbu na novom sklenenom hudobnom nástroji, zostavenom z 26 pohárov. Podľa dobových kritík tento nástroj vydával také zvuky, ktoré pripomínali husle a harfu. Podľa týchto poznámok Gluck striedavo udieral na tieto poháriky jemným kladivkom, alebo trel ich okraje mokrým prstom.

V nasledujúcom roku Karol Ľudovít Weissflock zhotovil trojoktávový sklený klavír. Jeho hra mala taký úspech, že zerbský gróf ho doživotne angažoval za dvorného hudobníka. Nemáme údaje o tom, či tóny tohto klavíra sa vyludzovali kladívkom alebo dotykom mokrého prsta.

V XVIII. storočí sa stali sklenené nástroje populárnymi. S týmito nástrojmi oboznamuje knižne čitateľov A. Ford roku 1762. Jeho kniha mala názov „Smernice pre hru na sklách, ktoré si osoby s hudobnou náklonnosťou môžu osvojiť za niekoľko dní, ba niekoľko hodín". Dôkazom populárnosti sklenených hudobných nástrojov bolo i to,

že Goldsmith vo svojom známom klasickom románe „Wakefieldsky farár" v roku 1766 na charakterizáciu svojej hlavnej hrdinky uvádza, že hovorí len o obrazoch, o vkuse, o Shakespearovi a o hudobných sklách.

Vášnivým prívržencom „hudobných skiel" sa stal i slávny fyzik a politik Benjamin Franklin. Keď sa zdržiaval v Londýne roku 1762, kde mal prednášku o elektrine, zoznámil sa aj so sklenenými nástrojom, ktorý lepším výberom skla a tvarovaným formovaním zlepšil člen Akadémie Deleval. Po návrate do Philadelphie snažil sa Franklin takýto nástroj zostaviť sám. Nechal zhotoviť pologuľové zvony, uprostred nich predierkoval a do „krku" týchto zvonov vtesnal korkové zátky. Zvony umiestil blízko vedľa seba a navliekol ich na železnú os. Túto os otáčal ručnou pákou. Okraje zvonov zostali voľné a dotykom pri otáčaní vydávali patričné tóny. Neskôr sa os otáčala pedálom a pomocou hnacieho remeňa. Na lepšie rozlíšenie poltónov zvonky týchto boli zhotovené z bieleho opátu so zlatým lemovaním. Franklin svoj nástroj pomenoval „armonikou". Prvý exemplár tohto nástroja je dodnes zachovaný vo philadelphskom ústave Franklina. Franklin zhotovil svoj nástroj zo 47 sklenených zvonov, priemerom medzi 23 až 7,5 cm a v rozsahu troch oktáv obsahoval i poltóny. Pod osou bolo umiestené korýtko s vodou, hladina ktorej dosahovala i okraj najmenšieho zvončeka. Keď sa os otáčala, dotykom ruky bolo možné vylúdiť čistý zvonivý tón. Franklin hral na tomto nástroji s desiatimi prstami tak, ako na iných nástrojoch.

Prednosti armoniky voči iným nástrojom udával Franklin takto: voči ostatným nástrojom má milší, okúzlujúci tón, intenzitu tónu možno stupňovať intenzitou tlaku prstu, možno ovládať časové trvanie tónu a po jednom vyladení nie je potrebné doľaďovať.

Na tejto franklinovskej armonike mala prvýkrát koncert Maria Davies v Londýne roku 1762. Neskôr mala koncertné turné, po ktorom sa dostala do Viedne, kde bola jej žiačkou i Maria Antoinette. V Amerike mal prvý koncert na tomto nástroji Forraga, a to vo Philadelphii roku 1764.

Tónový rozsah armoniky sa pohybuje medzi jednočiarkovým a dvojčiarkovým C. Nižšie tóny boli pomerne slabšie, vyššie tóny boli flautovité, teda chudobné na alikvotné tóny. Tóny budili dojem, akoby prichádzali z nekonečného priestoru, kam sa aj potom akoby strácali. Žiadúcu intenzitu dosahovali len po určitej dobe a po prerušení dotyku prstu ešte začas zneli.

Armonika — napriek tomu, že začas bola módnym nástrojom, nevedela sa v Anglicku rozšíriť. Naposledy škótsky hudobník Edwards vystupoval verejne s týmto nástrojom roku 1823. Bol to nástroj pozostávajúci zo 120 skiel a mal šesť oktáv. V Nemecku a v Rakúsku záujem o tento nástroj zostal trvalejší. Roku 1782 jeden z nemeckých almanachov píše, že všetky nové nástroje vyvolali nadšenie, no najväčší úspech mala predsa len Franklinova armonika. Týmto nástrojom sa stal Franklin práve tak slávny medzi hudobníkmi, ako medzi vedcami so svojím hromozvodom.

Roku 1791 Mozart písal kvinteto (Adagio a Rondo K. 617) pre flautu, hoboj, violu, violončelo a armoniku. Pri predvedení tejto skladby na armoniku hrala slepá klavíristka Marianna Kirchgasse. Túto kombináciu nástrojov prijala vtedajšia kritika veľmi priaznivo. Po tomto úspechu píše Mozart ďalšie dielo (Adagio K. 617) so sólovou armonikou. Spomenutá umelkyňa vystupovala s armonikou s veľkým úspechom i v Rusku.

Beethoven použil tento nástroj v roku 1814 v Leonore. Vtedajšia cenzúra však zakázala predviesť túto tragédiu, takže hudba tejto tragédie dodnes sa nepredviedla. V pôvodnej inštrumentácii Čajkovského Luskáčika boli sólové partie armoniky.

Vedecký zakladateľ zvieracieho magnetizmu A. Fr. Messmer využil armoniku na liečebné účely. Pomocou tohto nástroja prinášal svojich pacientov do hypnotického stavu.

Medzičasom sa spoznali i nepríjemné vlastnosti armoniky. Vysvitlo, že vibrovanie jej zvuku vyvoláva vážne nervové poruchy. Tento účinok mal za následok, že kariéry veľkých umelcov tohto nástroja sa rýchle končili. Tento nedostatok armoniky sa snažili nejako vylúčiť. Miesto prstov pokúšali sa priviesť zvončeky do chvenia husľovým sláčikom alebo dotykom pák kláves. S takýmto riešením experimentoval známy americký básnik a politik Hopkinson. Nič však neviedlo k výsledkom, lebo tajomstvo nenapodobiteľného zvuku armoniky bolo v dotyku ľudského prstu. Týmto vysvetľujeme, prečo vyšla armonika okolo roku 1830 z módy a prečo ju dnes opatrujú už len múzeá. Posledným virtuózom tohto nástroja bol Xaver Schneyder, ktorý mal naposledy koncert vo Frankfurte roku 1828.

V našich dňoch oživil tento nástroj nemecký hudobník Bruno Hoffmann. Franklinovu konštrukciu zmenil, upustil od otáčania osi a sklá umiestil svisle. Miesto

zvonkov zhotovil kalíšky, stonky ktorých napojil na rezonujúcu skrinku. Nástroj má rozsah 3 1/2 oktávy. Kalíšky sú umiestené v štyroch radoch a takto sa dajú i akordicky využiť. Ľahkým dotykom a trením je možné dosiahnuť i rýchle pasáže a trilky. Tento nástroj nazval Hoffmann sklenenou harfou. Má veľmi mäkký tón a dodatočné znenie je príjemné a dlhotrvajúce.

Pred dvadsiatimi rokmi v Londýne predviedli spomenutú Mozartovu skladbu s armonikou. Hudobný kritik Timesov znovu konštatoval: nástroj mal okúzľujúci éterový tón, ktorý nedosahuje žiadny iný nástroj.

Sklenený nástroj sa ani v minulosti ani dnes nevedel rozšíriť. Je však pravdepodobné, že aj v budúcnosti sa nájde hudobník, ktorý ho použije a pripraví takto pre poslucháča nevšedný zážitok.

FRANCOUZSKÁ HUDEBNÍ ENCYKLOPEDIE

Ve známém pařížském nakladatelství Larousse vyšla po krásně vypraveném hudebně historickém díle „La musique des origines à nos jours", na kterém spolupracovali přední hudební vědci francouzští i zahraniční, další velká kolektivní práce, dvousvazková hudební encyklopedie „Larousse de la musique"; má 1270 stran trojsloupcového tisku, 1100 vyobrazení a 48 celostránkových příloh. Hlavními redaktory tohoto významného díla jsou Norbert Dufourcq, Félix Raugel a Armand Machabey, z ostatních asi 140 spolupracovníků z různých zemí jmenujme alespoň René Leibowitze, Massimo Milu, Marc Pincherleho a Claudia Sartoriho. Oba svazky obsahují biografie hudebníků, terminologii, hesla o hudebním životě zemí, měst a institucí i hesla o jednotlivých význačných dílech, hudebních formách, nástrojích, směrech a školách, důležitých edicích a podobně. Z hudebníků byla dána přednost skladatelům a hudebním vědcům, z interpretů jsou zařazeni jen ti nejznámější. Slovník pochopitelně přihlíží zvláště k heslům, týkajícím se francouzské hudby. Obrazová výprava je velmi bohatá, zahrnuje četné notové příklady, faksimile, portréty, reprodukce malířských děl s hudebními náměty, diagramy, znázorňující cesty slavných umělců, vlivy škol a slohů, rozšíření děl a jiné. Na konci každého svazku je připojena cenná bibliografie, dále vybraná diskografie a tématické rozbory významných skladeb. Jednotlivá hesla nečiní si nárok na úplnost ve výčtu skladeb či publikací, mnohem spíše se snaží vystihnout celkový profil osobnosti, její charakteristiku, význam, vliv, upozornit na nejdůležitější díla, prostě podat celkovou a živě psanou informaci bez nakupení dat a názvů. Z tohoto pravidla činí výjimku malá část hesel z oblasti staré hudby, kde zvláště výsledky nového badání byly podnětem k podrobnějšímu zpracování. Spolu s oběma svazky lze zakoupit jednak dvě desky, seznamující názorně s různými hudebními nástroji a formami či pojmy, jednak dalších osm desek s nahrávkou 30 skladeb většinou na deskách dosud nevydaných.

Z. V.

INTERPRETACE A INTERPRETI

Kniha „L'interpretazione musicale e gli interpreti" (Turin, Unione Tipografico Editrice), jejímž autorem je význačný italský musikolog Andrea Della Corte, patří k oněm publikacím, u kterých krásná vnější výprava se harmonicky pojí s krásným obsahem. Prvé lze stručně vyjádřit takto: vzorný tisk, 574 stran velkého formátu, 263 vyobrazení. Pokud se týká obsahu, dělí se kniha na dva velké oddíly, jak naznačuje již její název. První podává historicko-estetický přehled různých složek hudební interpretace, jejich vzájemného poměru, a souvislý obraz vývoje nazírání na problémy interpretace od C. Ph. E. Bacha před E. Hanslicka a C. Debussyho až po I. Stravinského a R. Leibowitze. Jakkoliv je tato část knihy zajímavá — zvláště hudební historik a estetik v ní najde mnoho užitečného — většinu čtenářů bude lákat patrně více část druhá, mnohem obsáhlejší, věnována jednotlivým vynikajícím interpretům, dirigentům, klavíristům, houslistům a zpěvákům. Je zde naprosto nemožné vypočítat všechna slavná jména, která na těchto stránkách nacházíme. Jen jako příklad uvádím, že z dirigentů jsou zde Spontini a Spohr stejně jako Furtwängler a Toscanini, z klavíristů Clementi a Field i Paderewski či Busoni, z houslistů Corelli, Tartini i Hubermann a Sarasate. Pokud se týká zpěváků, použil autor kvůli přehlednosti originelního dělení na interprety Rossiniho, Belliniho, Donizettiho, Verdiho a Wagnera. Úhrnem řečeno má kniha Della Corteho všechny klady, které u díla toho druhu hledáme: odborník v ní najde souhrn cenného, kriticky utříděného materiálu i bohaté citace autentických textů všeho druhu, hudebník přebohatý zdroj informací a v neposlední řadě výtečně psanou knihu, ke které se bude s radostí znovu a znovu vracet.

Z. V.

*

Hrdinom novej národnej kirgizskej opery „Toktogul" je legendárny hrdina kirgizského ľudu, veľký akyn (ľudový spevák) a bojovník proti cárizmu Toktogul Satylganov. Operu zložili skladatelia V. Vlasov, N. Fere a A. Maldybajev.

Sovietske gramofónové závody vydali v poslednom čase celý rad veľmi zaujímavých dlhohrajúcich platní. Spomeňme aspoň kompletné nahrávky Dargomyžského Rusalky a Šebalinovho Skrotenia zlej ženy (diriguje nár. umelec Zd. Chalabala), ako aj výber z Chrennikovovej Matky; ďalej Šostakovičov 2. klavírny koncert (sólový part hrá skladateľ), Prokofievovu 5. symfóniu (diriguje Leopold Stokowski), Prokofievove klavírne sonáty č. 7 a 9 (Sv. Richter), Sviridovove Poémy na pamiatku Sergeja Jesenina, Chačaturianovu 2. symfóniu (diriguje George Georgescu) atď.

Národný umelec Zdeněk Chalabala 60-ročný

V poslednom čase sa právom venuje zvýšená pozornosť našim výkonným umelcom, ba naše odborné hudobné časopisy venujú reprodukčnému umeniu často viacej miesta ako hudobnohistorickým statiam a rozborom nových skladieb. Dosiaľ sme si však málo uvedomovali, že výkonné umenie má byť práve tak tvorbou, ako má byť tvorba nových diel skladateľov umením skladateľským. Výkonné umenie je tiež tvorivé umenie, treba v ňom práve tak tvoriť a tvoriť. Ba často sa stáva, že niektorá skladba stroskoce práve na nedostatočnom umení výkonnom. Český a slovenský hudobný fond podporujú skladateľov do takej miery, že niekedy vznikajú hudobné diela takmer na objednávku, nie však z tvorivej potreby, z tvorivého zanietenia. Výkonný umelec stojí pred problémom reprodukovať skladbu slabej hodnoty len preto, že je súčasná. Takto sa našej tvorbe nepomôže. Na druhej strane sa vyskytujú prípady, že súčasné dobré a hodnotné dielo sa predvádza s veľkým chvatom a s malou zodpovednosťou výkonného umelca. Tieto nezdravé javy nášho hudobného života treba odstraňovať a stavať za vzor výkonného umelca osobnosti formátu národného umelca Zdeňka Chalabalu.

Chalabalov život plynul v znamení úpornej práce a štúdia, v úsilí po stálom zdokonaľovaní a prehlbovaní umeleckej práce. Chalabala chcel vždy dosiahnuť najvyššie umenie, najväčšiu dokonalosť. K tomu povedzme hneď na začiatku: Chalabala nevytváral nijaký l'art pour l'artizmus, umenie pre umenie, bola to dokonalosť ideová aj hudobná, spojená v umeleckú jednotu.

Podmienky na jeho životný a umelecký rast boli priaznivé, niekedy však ťažké. Narodil sa 18. apríla 1899 v Uherskom Hradišti v rodine zverolekára. Hudobnosť zdedil po svojej matke, ktorá bola nielen veľmi dobrá klaviristka, ale aj dirigentka, čo býva u žien vzácnosťou. Mladosť prežil v Moravských Budějoviciach (1902—1919), kde založil a viedol ženský spevácky sbor. Maturoval na gymnáziu v rodisku (1917) a začal študovať právo vo Viedni a filozofiu v Prahe, neodolal však hudbe. Vstúpil na konzervatórium v Brne, kde vtedy budovali nový umelecký život Leoš Janáček, František Neumann, Vilém Kurz a Jan Kunc. Chalabala sa stal žiakom Fr. Neumanna v dirigovaní (1919—1922), absolvoval kompozičné oddelenie (1923) a navštevoval tiež majstrovskú školu skladby L. Janáčka. Súčasne bol sbormajstrom Hudobného sväzu vysokoškolského študentstva (1919—1921) a dirigentom Slováckej filharmónie (1924—1926). Pre svoje veľké nadanie bol poverený vyučovaním na brnenskom konzervatóriu, kde sa stal neskoršie profesorom (1928—1936), Predovšetkým pôsobil ako dirigent brnenskej opery pod vedením Fr. Neumanna, po smrti ktorého pripadla naň najzodpovednejšia úloha. Namiesto aby ho postavili na čelo opery, zvolilo riaditeľstvo za nového šéfa Milana Sachsa a Chalabala bol nútený uspokojiť sa s funkciou dramaturga (od 1930) a prvého dirigenta (do 1936). Napriek tomu tieto tridsiate roky znamenajú pre Chalabalu veľký ideologický a umelecký rast. Chalabala bol popri A. Balatkovi skutočný reprezentant slavianskeho charakteru brnenskej opery. Ak ho už vtedy zaraďoval J.

B. Foerster k najväčším zjavom českého dirigentského dorastu, dozrel Chalabala v umelca práve predvádzaním opier novoruskej školy. Jeho predvedenie Borodinovho Knieža Igora (1930), Musorgského Borisa Godunova (1931, neskoršie dokonca so Saljapinom) a najmä Chovanščiny (5. V. 1933), Rimského-Korsakova Cárskej nevesty (2. II. 1934) i Povesti o neviditeľnom meste Kiteži (8. IX. 1934) vtlačilo brnenskému divadlu pečať programove aj umelecky samostatnej scény. Hoci Chalabala smeroval celou svojou povahou k opernému dirigovaniu, predsa preukázal aj veľkú schopnosť koncertného dirigenta, a to ako v Slováckej filharmónii, tak i na symfonických koncertoch orchestra brnenského divadla, predvádzajúc diela českých klasikov a tiež B. Martinů, E. Axmana a skladateľov žijúcich v Brne (Kunc, Petrželka), Skladateľské nadanie celkom ustúpilo nadaniu dirigentskému. Po naštudovaní Fibichovej Búrky (1936) odišiel Chalabala do Prahy vo funkcii dramaturga. Vedúce dirigentské miesto nedostal, dozrel však umelecky v blízkosti Václava Talicha.

V Prahe opakoval Chalabala niektoré svoje brnenské úspechy (Konjovičova Koštana, Igor, Kitež) a prehĺbil svoj vrelý vzťah k českej súčasnej hudbe. Do dejín Národného divadla i českej opery sa zapísal dramaturgickou úpravou i predvedením Novákovho Dedovho odkazu (3. I. 1943). Vtedy Chalabala, poznajúc už skôr Novákovu hudbu k pantomíme Signorina Gioventů, dôverne sa zblížil s majstrom, ktorý mu po predvedení Dedovho odkazu napísal list, v ktorom zrovnáva Ostrčilove predvedenie s Chalabalovým, ktoré nazýva d o k o n a l e p r e m y s l e n ý m a d o d e t a i l u v y p r a c o v a n ý m.

Po oslobodení bola mu určená ako nové pôsobisko Ostrava (šéfom opery v rokoch 1945—1947), potom bol krátko v Prahe, po februári 1948 v Brne (1949—1952) a Bratislave (1952—1953). Všade vytvoril a zanechal mimoriadne umelecké činy, v Brne uskutočnil premiéru opery Ján Hus od K. Horkého; v Bratislave obnovil s veľkým úspechom Suchoňovu Krútňavu a aj svojimi dokonalými interpretáciami iných opier na scéne SND zapísal sa natrvalo do hudobného života na Slovensku. No len vymenovanie za hlavného dirigenta pražského Národného divadla a za zaslúžilého umelca (1952) dalo zadosťučinenie Chalabalovmu nadaniu a práci. Nové naštudovanie Borisa Godunova (1954) prinieslo mu veľké uznanie aj od riaditeľa Veľkého divadla v Moskve Čulakyho, takže po zájazde Národného divadla do Moskvy a Berlína bol angažovaný ako dirigent Veľkého divadla v Moskve. Dirigoval tu Musorgského Borisa Godunova, Smetanovu Predanú nevestu, Šebálinovu operu Skrotenie zlej ženy a slávnostne uviedol Janáčkovu Jej pastorkyňu (6. XII. 1958). Vtedy bol vymenovaný prezidentom republiky za národného umelca. Od januára 1958 študuje v Leningrade Dvořákovu Rusalku.

Chalabalov umelecký rast bol podmienený jeho veľkým nadaním a usilovnou prácou, ktorú obetoval tiež pre ochotnícke spolky sborové a orchestrálne v svojom rodnom kraji a v Brne. Tam sa naučil pracovať temer s každým členom a zápasiť o každú notu. Umelecky získal najviacej u Fr. Neumanna v Brne a v spolupráci s V. Talichom v pražskom Národnom divadle. Vyrástol v nášho najlepšieho operného dirigenta, ktorý však reprezentuje české umenie aj na koncertnom pódiu. Svoj repertoár správne budoval na českej klasike, ale vedel sa postaviť aj za nové hodnotné diela, ktoré priviedol k plnému úspechu často aj svojimi kompozičnými alebo inštrumentačnými zásahmi. Najlepšie mu vyhovujú historické opery veľkého štýlu, oslavného rázu a dramatického pátosu (Smetanova Libuša, Dvořákov Dimitrij, Fibichova Šárka, Suchoňova Krútňava, spomínané ruské opery), ale majstrovské sú aj jeho reprodukcie rozprávkových a jemne komických opier (Dvořákova Rusalka, Smetanova Predaná nevesta, Hubička a i.). Vyniká ako premýšľajúci, hlboko inteligentný dirigent so skvelou manuálnou technikou, zdravou citlivou hudobnosťou, zdôrazňujúcou jemné, až komorné vypracovanie orchestra, čistý vokálny prejav s jasnou deklamáciou slova. Má vlastné, osobité poňatie diela. Jeho slohové podanie je veľmi pietne tvorivé a dokonalé. Z orchestrálnych diel, ktoré tlmočil, uvádzam aspoň jeho monumentálne podanie Smetanovho cyklu symfonických básní Má vlasť, Dvořákovej symfónie d-mol a Novákovej Signoriny Gioventů. Na gramofónové dosky nahral z opier celú Hubičku a Krútňavu. Ako pedagóg nepôsobil priamo školsky, ale v jeho intenciách a pod jeho vedením vyrastali talenty, napr. B. Liška a B. Gregor.

Chalabala by mal mať oveľa väčšiu možnosť nahrávať vzorné reprodukcie operné i orchestrálne, aby sa jeho interpretácie stali aj v rozhlase a televízii známejšie a prenikli do našich širokých ľudových vrstiev.

Len tak bude plne dokumentované jeho najvyššie vyznamenanie: n á r o d n ý u m e l e c. *Bohumír Štědroň*

BOŽENA ORMISOVÁ

Ivan Ballo päťdesiatročný

(Pohľad na hudobnokritickú činnosť)

Životný medzník, ktorý v týchto dňoch jubilant dosiahol (7. apríla 1909), nás zaväzuje dotknúť sa aspoň letmým pohľadom práce, ktorú počas svojej dvanásťročnej činnosti vykonal pre slovenský hudobný život. Máloktorý kritik v takom mladom veku zasiahol tak účinne do hudobnej problematiky ako on; už ako sedemnásťročný začal prispievať do Slovenských pohľadov. Hoci sa hneď vyhranil ako hudobný kritik, jednako sa nikdy príliš úzko nešpecializoval len na tento odbor, ale si všímal aj otázky literárnohistorické. Slovenské pohľady boli dovtedy orientované viacej na stranu martinských konzervatívcov a menej si všímali súčasnú svetovú i našu tvorbu, zásluhou Ivana Ballu sa však tiež zapojili do boja o novú orientáciu slovenskej hudby a o ozajstnú kritiku.

Ivan Ballo (zľava) s Františkom A. Kyptom

Od októbra 1928 stáva sa Ballo hudobným referentom Slovenskej politiky, kde pracuje až do konca roku 1934. Píše referáty o koncertoch, operách, rozbory skladieb, fejtóny, portréty hudobných skladateľov alebo dirigentov, recenzie o nových hudobných publikáciách, časové poznámky a polemiky. Z jeho referátov si môžeme urobiť veľmi presný obraz vtedajšieho hudobného života čo do jeho kvantity i kvality, lebo Ballo sa nikdy neuspokojil len s čírym referovaním o hudobných podujatiach, vždy mu šlo o vystihnutie kladov alebo nedostatkov či už diela alebo výkonu, ba ukazoval i na konkrétne riešenia, ktorými by sa ich stav mohol zlepšiť.

Pracoval v Slovenskej politike, ako aj v Slovenskom denníku, kde bol hudobným referentom od konca októbra 1931 až do polovice januára 1937. V rokoch 1931 až 1934 písal súčasne do obidvoch novín, pričom Slovenský denník sa stáva jeho hlavnou tribúnou, v Slovenskej politike referuje len o hlavných udalostiach hudobnej sezóny.

Jeho publicistická práca v spomenutých denníkoch nebola vôbec ľahká. Narazil na neporozumenie, ba až odpor tých členov redakcie, ktorým sa nepáčilo jeho nekompromisné stanovisko vo veciach hudobného života, napr. to, že nechválil výkony takých umelcov, ktorí síce po umeleckej stránke neboli na výške, ale boli miláčikmi pánov redaktorov. Svoju neľúbosť voči Ballovi prejavovali tak, že mu kaličili referáty, vynechávali jednotlivé slová, ba i celé vety, komolili zmysel a pod. Dokazujú to početné opravy, ktoré Ballo dodatočne uverejňoval. Ba neváhali mu ani odkladať články, hoci sa snažil o ich skoré uverejnenie tým, že ich vopred avizoval. Podobne aj medzi jednotlivými časťami referátov mu robili veľké časové prestávky v uverejňovaní, čím sa strácala celistvosť a kontinuita, ba mnoho ráz sa tým oslaboval aj celkový účinok.

V marci 1929 začína Ballo prispievať do Tempa a stáva sa jeho bratislavským referentom. Píše sem až do júna 1938. Podáva súhrnné referáty — o bratislavských koncertoch a operných predstaveniach, ako aj o činnosti bratislavskej rozhlasovej stanice — v ktorých si všíma hlavne premiér nových diel slovenských skladateľov, keďže chce vzbudiť o ne záujem aj v českých hu-

dobných kruhoch. Vari najvýznamnejšou jeho štúdiou uverejnenou v Tempe je článok v Sukovom sborníku: Slovenské momenty v diele Josefa Suka.

Ballo bol tiež hudobným spolupracovníkom Lidových novín od augusta 1935 do októbra 1937. Prispieval sem hlavne obšírnymi referátmi o salzburských festivaloch, ktorých sa osobne zúčastňoval. Lidové noviny mali čitateľov v celej republike, a tak sa mohol obracať k celej československej verejnosti. Okrem toho písal o brucknerovských festivaloch, londýnskych koncertoch Artura Toscaniniho a uverejnil aj rozhovory s Brunom Walterom a Jarmilou Novotnou.

Posledný časopis, do ktorého Ballo od mája 1937 do mája 1938 sústavne prispieval, bol týždenník Jednota.

Okrem časopiseckých príspevkov (ktorých je okolo 1000) zasluhuje zmienku aj Ballova prednášková činnosť (verejné a rozhlasové prednášky). Vo verejných prednáškach sa zaoberal portrétmi skladateľov J. Suka, O. Ostrčila a vedeckým dielom Zd. Nejedlého, rozhlasové prednášky boli poväčšine úvody k operným a koncertným prenosom zo SND alebo samostatné prednášky (o vzťahu L. Janáčka k Slovensku, o slovenskej hudobnej tvorbe ap.).

Aspoň v krátkosti sa pozrime na Ballu ako operného kritika. Z celkového počtu jeho referátov tvoria divadelné asi polovicu. Máme v nich obsiahnuté vlastne celé dejiny opery v rokoch jeho hudobnokritickej činnosti.

Obyčajne na začiatku sezóny oboznámil čitateľov s generálnym repertoárom opery. Hneď zaujal k nemu stanovisko a navrhol prípadné zlepšenia. Priebehom celej sezóny informoval o premiérach, nových naštudovaniach alebo i reprízach diel, ako aj o pohostinských vystúpeniach zahraničných alebo domácich sólistov.

Na konci sezóny vždy podával súhrnný prehľad, v ktorom poukázal na klady alebo nedostatky predvedení, súhrnne hodnotiac celú sezónu.

Spomeňme aspoň niektoré jeho pripomienky: Roku 1928 bol predvedený jubilejný cyklus českých opier. Vyčítal mu, že nebol usporiadaný z hľadiska určitej vývojovej línie; hrali sa tie opery, ktoré sa práve vybrali z archívu, lebo bol k nim práve voľný prístup. Pri uvádzaní Smetanových opier sa Ballo zasadzoval o to, aby ich študoval jeden a ten istý dirigent, čo malo napomáhať vzniku jednotného reprodukčného slohu, aby sa hrali bez škrtov, v znení pôvodnom, a nie v úpravách.

Javiskovú stránku zdôrazňoval u všetkých tých opier, ktoré potrebovali zlepšenie vo výprave a v réžii (vždy udával konkrétne, kde sa má čo urobiť). Smetanovskému cyklu v sezóne 1933—1934 vyčítal, že sa porušil chronologický sled jednotlivých diel a bol prerývaný aj dosť dlhými pauzami.

Venoval veľkú pozornosť zájazdom bratislavskej opery do Viedne a do Prahy, pričom si, pravda, všímal aj to, ako ocenila jednotlivé predstavenia tamojšia tlač.

Pri pohostinských vystúpeniach sólistov ukázal na nebezpečenstvo presycovania obecenstva, keď nasledovali za sebou v krátkom časovom intervale.

Keď tí istí hostia vystupovali vždy v tých istých úlohách, pokladal to za ochudobnenie jednak ich repertoáru a jednak aj samého obecenstva.

Nebezpečenstvo operety pre operu videl v tom, že opereta nemala samostatný sbor ani sólistov, úpadkové maďarské diela kazili vkus obecenstva a že operete sa robila veľká reklama na úkor umelecky cenných operných produkcií.

Ani choreografická stránka SND neušla jeho pozornosti. Pociťoval ako veľkú krivdu, že našej opere chýbal tvorivý choreograf, takže táto zložka opernej reprodukcie najviac trpela. Za vzor dával tanečnú prácu mimo divadla, orientovanú moderne (predstavenia Viery Sladkej a jej skupiny). „Choreograf musí byť predovšetkým muzikálny, aby poznal, čo žiada hudba, a našiel pre ňu adekvátne vyjadrenie pohybové, resp. tanečné. Ďalej musí mať invenciu — nesmie sa obmedziť na niekoľko stereotypných obratov. A musí mať i zmysel pre členenie priestoru, pre vkomponovanie javiskového diania v priestor. Všetko to musí byť v absolútnom súlade s hudbou."

Ako sa staval Ballo ku koncertnému životu?

Všímal si predovšetkým programovú náplň a jej realizáciu. Nikdy neváhal vysloviť svoj nesúhlas, keď sa predviedlo dielo, ktoré nestálo na takej umeleckej výške, že by si bolo zaslúžilo predvedenie. Ukázal, že zaberalo miesto dielu hodnotnejšiemu, prípadne v Bratislave ešte nepredvedenému. (Prípad IV. symfónie Čajkovského, ktorú v Bratislave už predviedli, považoval za plytvanie!)

U dirigentov najviac hodnotil ich vzťah k dielu. Nikdy mu nešlo o osobu dirigentovu, ak ten nevyhovel požiadavkám, ktoré naňho dielo kládlo — skritizoval ho, aj keď to bol jeho najlepší priateľ.

Ballo venoval najviac pozornosti symfonickým koncertom Osvetového sväzu, lebo boli najvýznamnejšou zložkou bratislavského hudobného života. Všímal si však aj iné koncertné podujatia, či už Umeleckej besedy slovenskej, Kirchenmusikvereinu, Slovenskej filharmónie, Hudobnej a dramatickej akadémie a ďalších — či to už boli produkcie sborové, komorné alebo sólistické.

Rovnako sa zaujímal o hudobnú tvorbu nemeckú, francúzsku i sovietsku. Vyslovil zásadný nesúhlas, keď sa v rámci večera sovietskej hudby hrali diela len sčasti proveniencie sovietskej. Vrelo uvítal moskovský Štátny spevácky sbor, pravda, zase s výhradou piesne, a „boli by sme radi počuli ukážky aj z umelej sborovej tvorby ruskej, najmä súčasnej".

Ballo sa vo svojich referátoch usiloval prebudiť záujem obecenstva o koncerty. Skoro vždy sa sťažoval na slabú návštevu koncertov, hľadal však i príčiny tohto javu. Je to neusporiadaný a neurovnaný pomer medzi národnosťami. Usiloval sa o nápravu v tomto smere, pestujúc osobné priateľstvo s A. Albrechtom, a vrelo uvítal, keď sa zišli na spoločné podujatia členovia československej a nemecko-maďarskej hudobnej obce (napr. N. Kubát a J. Groer). Aj koncertu s programovou náplňou: Bach, Mozart, Beethoven vyčítal, že nemal ani jednu slovanskú skladbu, ktorú by si bolo vypočulo obecenstvo bratislavských národnostných menšín, na koncerte prevažnou väčšinou zastúpené, lebo sa tým nevyužila možnosť zainteresovať tieto kruhy o slovanskú hudbu.

Ballo. nebol ani jednostranne česky orientovaný, ako sa mu to zavše neprávom vyčítalo. Neraz kritizoval práve pražský rozhlas za negatívny pomer k bratislavskému hudobnému životu, keďže do svojich prenosov zaradil len veľmi málo opier a koncertov z Bratislavy, hoci sa tu predviedli aj diela vysokohodnotné, niekedy priam novinky pre Prahu. Tento postoj nazval celkom nepokryte pražským separatizmom, ktorému „treba dôrazne pripomenúť, že svet sa nekončí pred vinohradským tunelom".

Ballo nielenže sa v referátoch dotýkal vzťahu českej a slovenskej hudobnej kultúry, ale aj sám sa pričiňoval o to, aby Praha poznala čím viac diel slovenských skladateľov. Bol iniciátorom slovenského koncertu Českej filharmónie v Prahe 9. marca 1930, na ktorom odzneli diela, najlepšie reprezentujúce vtedajšiu slovenskú hudobnú tvorbu. (J. L. Bella: Predohry k trom dejstvám Kováča Wielanda a pieseň Gredo, M. Moyzes: Scherzo pre veľký orchester, A. Moyzes: I. symfónia D-dur).

Jeho propagácia slovenskej tvorby nebola nijako jednostranná, lebo tak isto vítal české diela, predvedené v Bratislave. Hlavne si všímal súčasné diela českých skladateľov, ktoré znamenali rozšírenie umeleckého obzoru nielen pre poslucháčov, ale aj pre slovenských skladateľov.

Osobne sa zúčastnil premiér Sukovho Epilogu a Novákovej Podzimní symfonie v Prahe a referoval o týchto skladbách s veľkým nadšením a obdivom v bratislavských denníkoch. Zvláštnu pozornosť venoval dielam, ktorých autori sa inšpirovali slovenskou tematikou, či už v námete alebo v hudobnom spracovaní (V. Novák, J. Suk, Hábova opera Jánošík).

Reagoval nielen na české premiéry, ktorých sa osobne zúčastnil, ale aj na rozhlasové prenosy týchto podujatí (napr. Vycpálkovej kantáty Blahoslavený ten človek . . .).

Popri hlavnej pozornosti, ktorú venoval dielam slovenským a českým, neobchádzal ani najmenej taký, akým sa honosili niektorí umelci, združení okolo Umeleckej besedy slovenskej, ktorým bola súčasnosť nadovšetko a úplne negovali minulosť. Ballo nikdy nepodľahol efemérnej móde dňa, neuznávajúcej žiadnu tradíciu. Pritom však bol orientovaný moderne, no nie jednostranne, najvyššie hodnotil takú hudbu, ktorá „si i pri všetkej zložitosti svojej konštrukcie zachovala ustavične znejúcu silnú notu ľudskú".

Ballo vedel plne využiť možnosti, ktoré mu poskytli pobyty v zahraničných hudobných centrách (Viedeň, Salzburg). Veď takto získal nesmierne mnoho cenných podnetov, ktoré vedel aj náležite využiť vo svojej práci. Počul a videl predvedenie umelecky náročných diel vo vynikajúcom obsadení a pod taktovkami najvýznamnejších vtedajších dirigentov: A. Toscanini, B. Walter, W. Furtwängler, E. Kleiber, H. Knappertsbuch. Aké možnosti mu poskytlo zrovnávanie výkonov jednotlivých dirigentov a ako sa obohatil jeho umelecký obzor spoznaním takej vynikajúcej interpretácie, vidno, napr. v referáte o bratislavskom predvedení Čarovnej flauty, ktoré konfrontuje s predvedením salzburským.

Ťažisko Ballovej činnosti spočívalo hlavne v práci pre slovenskú hudbu. Ako kritik vystúpil v znamení riešenia problému národnosti a svetovosti v hudbe, pričom vychádzal z práce Otakara Zicha: O slovenské písni lidové (referoval o nej hneď roku

1926 v Slovenských pohľadoch). Videl aktuálnosť Zichových partií o význame slovenskej ľudovej piesne pre našu umelú hudbu. Zdôrazňoval, že skúsenosti českej hudby v Smetanovej dobe môžu byť prospešné slovenským skladateľom. Ukázal, že Zich postavil pevné kritériá pre posudzovanie rodiacej sa slovenskej umelej hudby.

Ako Ballo aplikoval tieto Zichove kritériá, ukázala najlepšie jeho kritika Figušovej opery Detvan, v ktorej ozrejmil ďalšie cesty pre slovenskú hudbu. Poukázal na nemožnosť cesty, ktorou sa dal Figuš (citovanie a napodobňovanie ľudovej piesne), keďže táto cesta bola už dávno prekonaná, ako o tom svedčí Smetanova tvorba. Ballo sa vyrovnával aj s ďalšími slovenskými skladateľmi: správne zaradil do vývoja slovenskej hudby dielo M. Moyzesa (ku ktorému sa vtedajšia kritika stavala dosť nerozhodne), známy je jeho postoj k dielam A. Moyzesa: Farby na palete a West pocket suita, keď — zase v Zichových intenciách — dialekticky ukázal na zhubnosť, ale i potrebnosť experimentu. Píše o tom: „Keď slovenskí skladatelia umelecky hodnotne vyriešia problém národnej hudby, ktorá by slovenskosť zlučovala s umeleckosťou, modernosťou i svetovosťou, a keď táto hudba bude mať také pevné tradície ako napr. hudba česká, potom budú si môcť i oni, slovenskí skladatelia, dovoliť hoc i experimenty."

Ballo sledoval aj ďalší vývoj A. Moyzesa až k scénickej kantáte Svätopluk, op. 25, pričom sa všetkými jeho dielami zaoberal zo stránky ideovej i formálnej.

Ballo písal s obzvláštnou láskou hlavne o tvorbe svojho staršieho vrstovníka E. Suchoňa. Už hneď pri jeho začiatkoch videl v ňom najvýznamnejšieho reprezentanta slovenskej hudby. Pri rozbore ouvertúry a scénickej hudby k Stodolovej dráme Kráľ Svätopluk, op. 10, postrehol, „že je skvele vyzbrojený a viac ako povolaný i pre ďalšie a vyššie ešte úlohy v sfére hudobnedramatickej... Má dar hudobne vytvoriť postavu a dômyselnou tematickou prácou zachytiť či už hnutia jej vnútra alebo situácie, v ktoré ju stavia vývoj dramata... Týmto prvým krokom na pôdu dramatickej tvorby významne obohatil slovenskú hudbu a závažne sa legitimoval pre ďalšiu prácu v tomto odbore."

Ballo hneď od svojich začiatkov prejavil všestranne kritický dôkladný spôsob myslenia, smerujúci až na koreň veci. Bol bojovne vyhraneným kritikom, ktorý sa však vedel úplne odosobniť a vec mu bola nadovšetko. Z odstupu dvoch desaťročí sa nám javí ako neobyčajne osobitý zjav širokého, až európskeho rozhľadu, nesmierne sčítaný, ktorého postrehy a hodnotenia majú podnes základnú platnosť a ktorý prenikavo analyzoval nielen prítomnosť, ale s prekvapujúcou jasnozrivosťou bol zahľadený aj do budúcnosti.

Československá premiéra Šebalinovej opery

(Prvé uvedenie za hranicami SSSR)

Hudba opery sovietskeho skladateľa Visariona Šebalina „Skrotenie zlej ženy", ktorú SND uviedlo ako celoštátnu premiéru, je ukážkou skladateľovej striedmosti vo výbere výrazových prostriedkov i v celkovom stvárnení diela. Šebalinova hudobná reč napriek tomu, že nie je individuálne vyhranená (dielo prezrádza silnú závislosť od ruskej skladateľskej školy), je celkove vkusne riešená, jednoduchá a veľmi prístupná, s dominantným postavením vokálnej melodiky. Inscenáciu tejto lyricko-komickej opery možno vcelku pokladať za šťastný výber zo sovietskej opernej tvorby, hoci niektoré z operných diel Sergeja Prokofieva by sme boli uvítali vďačnejšie. Levský podiel na úspechu Šebalinovej opery má skvelé libreto A. Gozenpuda. Zo zložitého deja hlavných i vedľajších zápletiek Shakespearovej komédie sústredil sa libretista na vzťah Petruccia a Kataríny, ktorí sú spolu so sluhami Grumiom a Biondellom najplnokrvnejšími typmi predlohy, zhustil dej do štyroch dejstiev (5 obrazov), vynechal niekoľko vedľajších postáv, ostatné postavy podriadil základnému vzťahu, pritom ich však bravúrne charakterizoval. Zoradenie jednotlivých scén za sebou majstrovským „zostrihom" dáva celému dielu od začiatku do konca švih a spád. Šebalin tu mal k dispozícii ozaj vzorné libreto, poskytujúce veľké možnosti zhudobnenia groteskných, lyrických, ba v závere štvrtého dejstva i miest dramatických.

Inscenácia v SND je prekvapujúco dobrá a úspešná. Dirigent Ladislav Holoubek, ktorý má veľkú zásluhu na kvalite vokálnych výkonov v tomto predstavení, vytvoril s precízne hrajúcim orchestrom výrazné pozadie pre spevácke koncertovanie jednotlivých postáv, v tomto diele melodikou tak nabitom. Prispôsobil sa hlasovým možnostiam spevákov. Tento zmysel pre prácu so sólistom, ktorý nám neraz v našej opere chýbal (tento nedostatok nie je iba naše špecifikum), badateľne prispel k skvalitneniu speváckych výkonov.

Réžia Miroslava Fišera, hýriaca nápadmi, plne využívajúca technické zariadenie našej opernej scény, vzorná práca so spevákmi, náznaková dekorácia Zbyňka Koláře, farebne veľmi pôsobivé a pestré kostýmy Marcela Pokorného z Prahy s úspechom obišli úskalia samoúčelnosti a zaručili štýlovosť i rytmus celého predstavenia.

Predstavenie prinieslo kvalitatívne vyrovnané slušné výkony, z ktorých ani jeden neklesol pod hladinu dobrej úrovne, ale tri skvelé stvárnené figúry nad ňu vynikajú. Neraz sme mali možnosť obdivovať krásny, teplý, kultivovaný, na naše pomery až mimoriadny bas G. Zelenaya; v Baptistovej postave obohatil svoj výraz zmyslom pre jemnú komiku. V úlohe Petrucciovho sluhu Grumia, jednej z najživších a najfarbistejších postáv opery, uplatnilo sa skvelé komediantstvo i pekný spev B. Šimanovského (v prvom obsadení túto úlohu stvárňujúci F. Krčmář, úspešný predstaviteľ komických pijanských úloh, zdá sa, spoliehal sa viac na svoje skúsenosti a rutinu). Dr. Blaho, ktorý „hrá" i v malých postavách a premyslenou hereckou prácou dvíha ich na úroveň veľkých, v krátkej, ale pôsobivej úlohe Baptistovho sluhu Biondella podal skvelý výkon.

Petruccio, zo začiatku vystupujúci ako vypočítavec a zlomyseľný krotiteľ Kataríny, je v podstate rozumný, veselý a nikdy nie surový chlap. Zostáva ním i vtedy, keď je nútený v obscénnych akciách, ku ktorým ho miestami donucuje dej, predstierať krutosť a bezohľadnosť. V Martvoňovom podaní je mäkší, ale pri tom mužný v hlase i pohybe. Kontrastne ho dopĺňuje energická Katarína N. Hazuchová, kým B. Suchánková bola hneď od začiatku nežnejšia partnerka mladistvému, hlučnému, niekedy až nadmieru pohyblivému J. Wiedermannovi. Rozdielnosť vo výkonoch predstaviteľov oboch hlavných úloh je skôr v ponímaní postavy, prameniacom skôr z ich osobnostného založenia ako kvalitatívneho charakteru. Suchánkovej veľký hlasový fond neobyčajnej intenzity získal by uvoľnením na kráse tónu, čím by sa výšky silné a ostré zmäkčili a zaokrúhlili. Úspešnosť Fišerovej práce so spevákmi najlepšie dokumentuje výkon A. Baránka, ktorému sa neraz vyčítala strnulosť pohybov a pasivita. V úlohe Lucenzia sa uvoľnil a podal najmä v scénach prvého dejstva dobrý herecký i spevácky výkon. Jeho partnerku Biancu spievala Š. Hulmanová.

Nina Hazuchová a Juraj Martvoň v Šebalinovej opere Skrotenie zlej ženy

Foto: G. Podhorský

Pre náhle vážne onemocnenie predstaviteľa Hortenzia V. Nouzovského, ktorý ešte na generálnej skúške zaujal vzdušnou grotesknosťou svojej hry, bolo ohrozené uskutočnenie celoštátnej premiéry, prvej mimo SSSR. Pohotovým riešením tejto nepríjemnej situácie tým spôsobom, že režisér predstavenia Fišer skvele pantomimicky predstavoval Hortenzia a dr. Papp intonačne bezpečne (samozrejme z listu) spieval (v hlbších polohách cítil sa celkom bezpečne!), zaručil sa nerušený priebeh premiéry. Nie je to iba doklad obetavosti a pohotovosti, ale tiež mimoriadnej muzikantskej podkutosti dr. Pappa.

Z. Marczellová

OSTRČILOVO HONZOVO KRÁLOVSTVÍ V BRNE

Brnenská opera bola prvá, ktorá predviedla ako premiéru Ostrčilovu poslednú operu Honzovo království. Stalo sa tak už 26. mája 1934 starostlivosťou vtedajšieho šéfa brnenskej opery Milana Sachsa za autorovej účasti. Po oslobodení si dlho nevšímala odkaz našich klasikov po Smetanovi a Dvořákovi a len 19. februára 1959 nanovo naštudovala Honzovo království, zatiaľ čo Praha i NDR uviedli túto pokrokovú operu znova už pred niekoľkými rokmi.

Pôvodný námet — rozprávka L. N. Tolstého, z ktorej sa vypracovalo libreto — nesie hlavné črty jeho svetového názoru, s ktorým, pravda, dnes nemožno súhlasiť: národnícky návrat k pôde, k roľníckemu životu a požiadavka neprotiviť sa zlu. Už libretista Jiří Mařánek v dohode so skladateľom pripojil obsahove nový obraz, ktorým opera vrcholí, a ideove zameral dielo tak, že za prvej republiky, v čase nástupu fašizmu v Nemecku, vyznelo antimilitaristicky a s jasnou mierovou tendenciou. Táto idea sa teraz ešte viac zdôraznila hosťujúcim režisérom M. Wasserbauerom, ktorý operu naplno zaktualizoval. Alegorický rozprávkový rámec zdôraznil na začiatku i na konci opery výstupom starčeka, ktorý zosobňuje dobro a životnú múdrosť, a zjavením sa diabla, personifikujúceho zlo na svete. Myšlienka mierového hospodárstva, lásky a súcitu, pomoci človekovi, hoci stelesnená obrazmi, ku ktorým máme svoje výhrady, je spojovacím mostom s naším dnešným spoločenským poriadkom.

Z pochopenia rozporu medzi rozprávkou a skutočnosťou vychádzala Wasserbauerova réžia i vytvarnícka práca Fr. Tröstera. Peňažná a vojenská vláda boli tu stelesnené osobami dobre známymi z nedávnej minulosti (hitlerovské a göringovské obrazy Ivana i Ondreja a vojenských seržantov, výsadkárske smrtiace oddiely západného militarizmu). Svet rozprávkový a skutočnosť sa tým dobre nevyvážili. V réžii sa preaktualizovalo, zatiaľ čo výprava ináč znamenitého Tröstera mala obrazy, ktoré sa blížili k starým farbotlačiam (obrázok českej dediny s kyticou). Ani kostýmy celkom neuspokojili. Kráľ i dvorania vo fraku nám pripomínali Svobodovu výpravu Mozartovej Čarovnej flauty v Prahe. Napriek tomu kvitujeme priebojnosť i uváženosť režisérovho i výtvarníkovho poňatia. No pre nekonvenčné poňatie bolo by sa žiadalo väčšej fantázie a neuspokojovať sa iba vyberaním obrazov z nedávnej odpornej minulosti.

Ostrčilova hudba pri všetkej úcte k autorovej osobnosti má viac vymyslených než v skutku precítených motívov. Je tu príliš mnoho symfonizmu a pomerne málo dramatického napätia. Ani štylizácie českých poliek veľmi nepodmaňujú. V inštrumentácii užíva autor dosť hlboké polohy, takže vokálne prejavy sa miestami kryjú. Technické majstrovstvo, virtuozita celkového vybavenia Ostrčilovej opery je však nesporná.

Z predvedenia najviac zaujalo hudobné naštudovanie pod vedením šéfa opery Fr. Jílka. V orchestri sa síce nedosiahla absolútna čistota v ladení sólových husieľ a sprievodných lesných rohov, no celok svojou jednotnou zvukovou intenzitou i výrazovým odtienením krásne podporoval javiskovú akciu. Bubeník na scéne prepásol skvelú príležitosť na virtuózny vír a na ukážku majstrovskej techniky i výrazu, ktorá sa splnila len čiastočne.

K najnáročnejším postavám patrí diabol, ktorého predstavoval Zd. Kroupa v démonickom výraze, mrštnosťou pohybu i náležitou moduláciou hlasovou. Honzu pohostinsky spieval zaslúžilý umelec Ivo Žídek z Prahy priebojne jasným hlasom svojho krásneho fondu a s nenútenou prostotou hry. Iné, hoci epizodické postavy, boli dobre vybrané. Zaslúžilý umelec Vl. Šíma predviedol otca už na pôvodnej brnenskej premiére s dobráckym charakterom, Ondrej Vl. Bauera výborne spojoval kultivovanosť hlasu s úlohou hrabivého kupca, Ivan novoangažovaného tenoristu J. Hlavsu trochu preexponoval výraz vojvodcu, takže sa miestami blížil karikatúre. Z ostatných postáv zaujala vhodná charakteristika Zd. Souška (starček), ženy Ivana a Ondreja (C. Strádalová a L. Lesmanová), kráľa (J. Doubek), richtára (Ol. Jakubík) a i. Obecenstvo prijímalo nové naštudovanie s rastúcim záujmom.

Bohumír Štědroň

SHAKESPEAROVSKÉ TANEČNÍ DRAMA

Reakce obecenstva na nový balet „Othello", uvedený počátkem února pražským Národním divadlem, je bezprostřední a dává tušit, s jakým zájmem se do této novinky ponoří i posluchači na dalších našich scénách. A přece tu skladatel Jan Hanuš položil sám sobě měřítka nejpřísnější. Jen nemnohým tvůrcům v naší i světové hudební literatuře se zdařilo, aby zůstali silou vlastního hudebního výrazu právi některé z geniálních dramatických předloh W. Shakespeara. V případě „Othella" byla sice Hanušova posice nesporně posílena jevištním talentem, který autor sdostatek prokázal už ve své překvapivě zralé operní prvotině „Plameny" a znovu potvrdil v baletní pohádce „Sůl nad zlato"; tentokrát tu ovšem Hanuš nutně narazil i na ztížený požadavek konsekventnosti mluvy výlučně hudební a pohybové vůči oné dramatické síle, vyjádřené u Shakespeara všesdělným a přece jen pouhým s l o v e m. Taneční drama, jež takto vzniklo, nemohlo arci ve všech svých částech zmíněný protiklad překlenout — ba víc, skladatel (a zároveň libretista) tu musel sáhnout i k určitému domyšlení Shakespearovy předlohy tam, kde by možnosti hudby a tance musely nutně později epicky selhat: proto také celá první třetina díla je věnována líčení vzniku lásky obou milenců ještě v Benátkách a zároveň též kořenům Cassiova pozdějšího vražedného sporu s Roderigem. V důsledku toho nabývá pak vlastní othellovské drama rychlého — logicky vlastně až příliš rychlého! — spádu, nepřipouštějícího kromě Desdemonina ztraceného závoje žádnou bližší motivaci Othellovy žárlivosti.

V tom by snad tedy bylo možno spatřovat jistou slabinu Hanušovy nové práce, kdyby nás ovšem celý umělecký souhrn díla nepřesvědčoval o tom, před jak obrovitým úkolem s d ě l n o s t i tu skladatel náhle stál a jak tvrdý zápas s e S h a k e s p e a r e m o S h a k e s p e a r a zde musel ve jménu dramatu ryze pohybového podniknout. Zopakujme hned, že zápolení dopadlo s výsledkem, s jakým se u našich operních a baletních novinek nesetkáváme příliš často. Zásluhu na tom má, zdá se mi, stejnou měrou skladatelův smysl pro dramatickou úměrnost jako jeho hudební invence. Hanuš tu ovšem naprosto nesleduje samoúčel hudebního výboje; na to je příliš vážným a pokorným stoupencem tradičně obecné služebnosti české hudby. Právě odtud však můžeme patrně stopovat pozoruhodně úsporné soustředění celého jeho skladebného výrazu. Hned např. v neustálém a přece svrchovaně funkčním rozpracovávání dvou pregnantních témat Othella a Desdemony, tvořících základní motivický materiál. Hudební obměny tu dokonale stačí vystihnout všechny klíčové situace dramatické a tvoří tak pevné, jednotící pojítko mezi základní dramatickou kostrou díla a mezi vkomponovanými, v podstatě uzavřenými tanečními čísly. Jistou výjimku v úspornosti takto naznačeného projevu tvoří snad jen instrumentace, barvitá a výrazově „pružná" (stačí srovnat jen kontrast vstupního tance II. obrazu nebo bacchanale v krčmě šestého obrazu s průzračnou čistotou jitřního Desdemonina probuzení!): k Hanušovým skladatelským zálibám náleží však zřejmě láska k žesťům a bicím nástrojům, jíž popustit uzdu znamená partituru někdy přece jen poněkud zvukově přetížit.

Několik poznámek, zdaleka si nečinících nárok na souhrnný referát, ukončil bych jen vlídným slovem k provedení — prvému to jevištnímu činu osamostatnivšího se baletního souboru ND. Sledovat práci tohoto ansámblu doslova zblízka (z prvé řady) znamená ocenit především úsilí, které tu musel choreograf J. Němeček a jednotliví členové vyvinout při zdolání úkolu nikoliv pouze baletního. O nesnadném problému, jak přenést složitou dramatickou logiku i na diváka, padla tu už zmínka; budiž však dovoleno připomenout, že právě toto úsilí nelze v tančeném dramatu vyčerpat jen pohybem, ale ve stejné míře též m i m i k o u. V druhém obsazení, jehož jsem byl svědkem, se takovému cíli přiblížilo zatím jen několik sólistů. Orchester hrál pod taktovkou V. Jiráčka svědomitě, byť ne zcela zvukově vyváženě; navrhovatelem výpravy, působivé zejména v zahradní milostné scéně, byl J. Svoboda.

ktk

DUNAJEVSKIJ NA KOŠICKEJ SCÉNE

Dunajevského opereta Biely agát je jednou z tých súčasných operiet, ktoré sa usilujú priniesť do tohto žánru súčasný tep života nielen v libréte, ale aj v hudbe. Nemožno tu hovoriť, že sa toto úsilie v Bielom agáte v plnej miere vydarilo. Takú súčasnú operetu, ktorá by vytvorila dokonalý umelecký súlad obsahu a formy v libréte i v hudbe, dosiaľ nepoznáme. Dunajevskému však patrí vďaka za čiastkové tvorivé riešenie hudobné a libretistom V. Massovi a M. Červinskému za svieżu slovnú časť ich spoločného diela. Staré operetné libretistické klišé takmer zmizlo a skladateľ sa neobáva priniesť ani novšiu tanečnú pieseň, pravda, vedľa pochodového foxu, valčíka a pod. — slovom uplatňuje úžitkovú hudbu viac estrádneho ako džezového charakteru, ktorá sa dnes teší v Sovietskom zväze najväčšej obľube.

Preto je inscenácia tejto operety, ktorá mala premiéru 31. I. t. r. v Štátnom divadle v Košiciach, programovým prínosom pre túto scénu. Režisér Kornel Hájek spolu s výtvarníkom Ladislavom Šestinom vytvorili operete radostný, svetlý rámec. Ruka režisérova odvíja klbko deja v ráznom allegro tempe, scény majú život, napätie, optimiz-

mus i spád. Plocha scény nemá hluché priestory. V práci s komparzom pracuje režisér dynamicky, jeho členov individualizuje, v čom mu jedinečne napomáhajú veľmi dobré kostýmy Magdy Radványiovej. Nie najšťastlivejšie je však riešená Neptúnova slávnosť s pobehujúcimi a navzájom sa potkýnajúcimi rybami, cudzorodá vložka na kolieskových korčuliach v tej istej scéne, ktorá síce vzbudzuje obdiv nad všestranným hereckým umením B. Hanákovej, no v spáde deja nie je dosť konštruktívnym elementom (je zbytočne riskantná), a konečne celý statický záver s piesňou o Odese, ktorý odoberá predstaveniu finálový potlesk. Úplným vypustením tohto záveru môže Dunajevského Biely agát iba získať.

Pre tú časť publika, ktorá počula pred krátkym časom veľmi dobrý výkon orchestra Štátneho divadla na prvom predstavení Jej pastorkyne, nebola premiéra Bieleho agátu najpríjemnejším prekvapením. V každom prípade už tento orchester neraz dokázal, že je schopný oveľa lepšieho umeleckého výkonu, ako sme počuli na premiére Dunajevského operety. Hudobné interpretovanie operety má podstatný podiel na jej prípadnom ďalšom úspechu či neúspechu. Preto ho nemožno podceňovať.

Zvykli sme si už na dobré operetné výkony B. Hanákovej (Toňa) a Jozefa Kondera (Sobakin). No v každom novom predstavení nachádzame nové herecké schopnosti týchto mladých umelcov, ktorí všestranne ovládajú herecké remeslo a vedia k nim pridať srdce, citlivé na jemné nuansy jednotlivých dejových epizód. Majú v zásobe takú bohatú pohybovú i mimickú paletu, že aj tie najjadrnejšie vtipné situácie riešia s osobitným vkusom bez nechutných vulgárnych výstrelkov, ku ktorým sa často uchyľujú menej tvoriví herci.

Silvia Colombová (O. Ivanovna), Karol Mareček (Kuprianov) a Ladislav Kucko (harpunár) obsadili úlohy, ktoré verne zodpovedajú ich hereckému naturelu. Jolana Koronská (Lariss) prevýšila dobrým hereckým výkonom svoj výkon spevácky. Veľmi dobre sa uviedla režisérom vtipne aranžovaná dvojica námorníkov — člen činohry Ladislav Pačaj a Stanislav Martiš. V ďalších úlohách účinkovali Helena Štubňová (Káťa), Ružena P. Kustrová (Korabľová), Karol Ondrejkovič (Korabľov), Ladislav Nezhyba (veliteľ), Bohuš Petrík (filmový režisér), Ján Pasiar (zvukár) a Ferdinand Halper (kameraman). — V miešanom sbore lepšie obstála jeho mužská zložka.

Ľubomír Čížek

Krútňava v Tbilisi

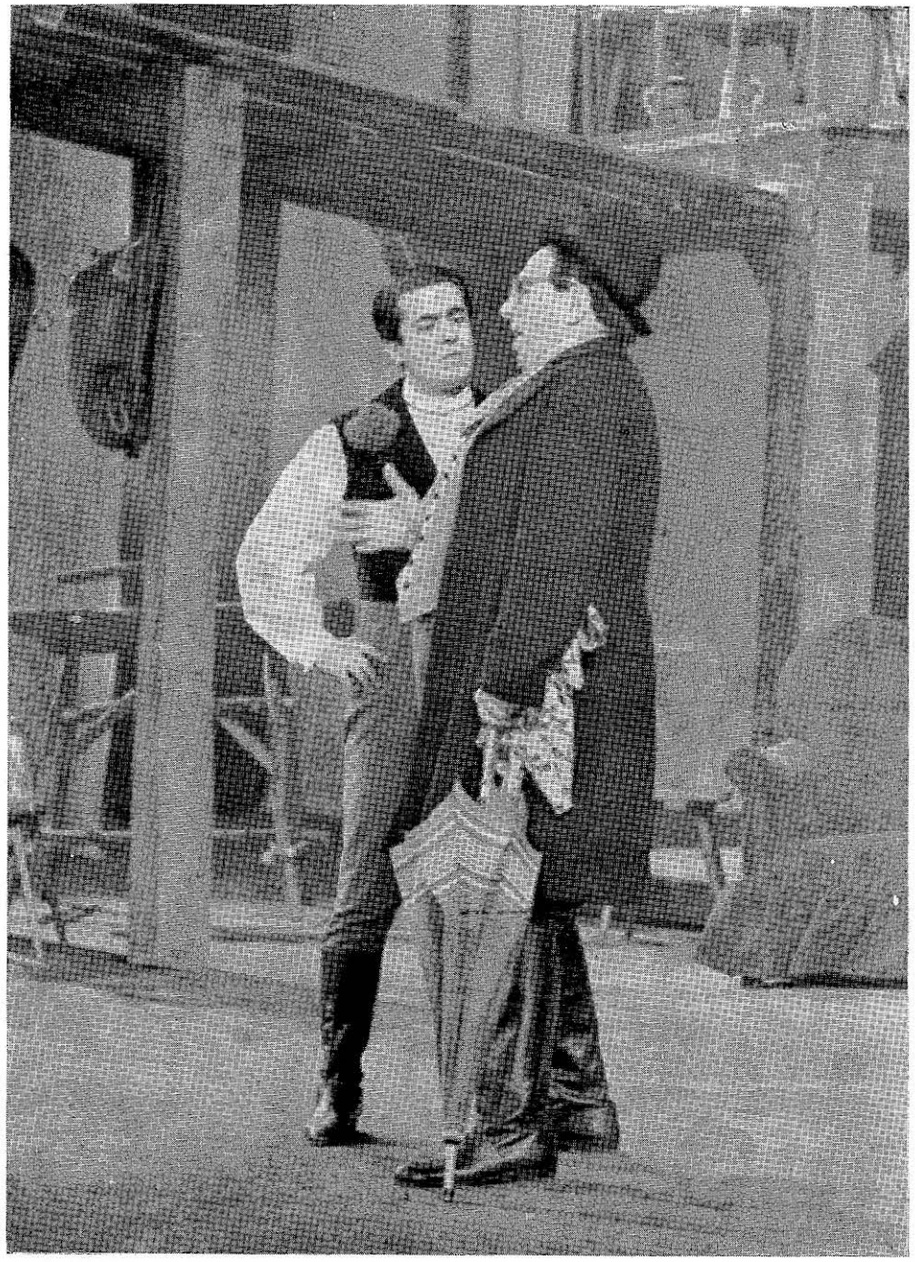
Už pred niekoľkými rokmi nastúpila opera národného umelca Eugena Suchoňa úspešnú púť po zahraničných scénach. Po premiérach na rakúskych a nemeckých scénach zazneli tóny Suchoňovej hudobnej drámy prvý raz aj v SSSR. Dňa 10. februára 1959 uviedlo ju v ruskom preklade N. S. Dombrovského Divadlo opery a baletu E. Paliašviliho v Tbilisi. Ako sme sa dozvedeli od M. Herényiho, vedúceho baletného súboru SND v Bratislave, vedenie opery poverilo naštudovaním Krútňavy svojich najskúsenejších umeleckých pracovníkov. Réžiu mal zaslúžilý umelec M. Kvaliašvili, ktorý pracoval ako režisér tri roky v opere Veľkého divadla v Moskve a ktorý tiež na mnohých miestach vylepšil znenie a zmysel ruského prekladu. Operu dirigoval hlavný dirigent a národný umelec SSSR G. Dimitriadi. Veľmi starostlivo a detailne vypracoval inštrumentálne partie opery. Výpravu navrhol zaslúžilý umelec Gruzínskej SSR K. Kukuladze, ktorý tiež pôsobil vo Veľkom divadle v Moskve. Tance naštudoval šéf baletu bratislavského SND Milan Herényi. Hlavné úlohy boli obsadené — hlasove schopnými spevákmi — trojmo, postava Ondreja dokonca štvormo!

Opera mala už na generálke veľký ohlas. Riaditeľ divadla na hodnotiacej diskusii po poslednej generálke povedal, že uvedenie Krútňavy považuje za prelom v ich spôsobe doterajšej opernej práce a za krok vpred v umeleckom vývoji celého operného súboru. Gruzínski skladatelia hovorili s veľkou chválou a uznaním o Suchoňovej hudbe. Vyzdvihovali najmä spôsob Suchoňovej harmónie, jej silnú dramatičnosť a veľmi citlivú dejovosť.

Laureát Stalinovej ceny, skladateľ Sulchan Cincadze v novinách Večerné Tbilisi o. i. píše:

Národný umelec Zdeněk Chalabala

Foto: ČTK



Na scéne milánskej La Scaly postavu Jeníka vytvoril Giuseppe Di Stefano a Kecala Andrea Mongelli

Foto: Erio Piccagliani

„Eugen Suchoň dokonale pozná život a disponuje veľkou znalosťou zákonov scény, dramaturgie a toto všetko mu súčasne s ovládaním zvrchovanej kompozičnej techniky dovoľuje majstrovsky vykresľovať silné hudobno-dramatické situácie i psychologicky výrazné hudobné charakteristiky.

Skladateľ miestami dosahuje ohromujúce operno-dramatické výšiny tým, že životné charaktery stelesňuje hlbokými, na kontrastoch vybudovanými hudobnými obrazmi hrdinov.

Scény roztržky Ondreja so Štelinom v štvrtom obraze druhého dejstva a vrcholná scéna v lese, kde sa uchyľuje Ondrej, mučený výčitkami svedomia, sú svojou psychologickou stavbou, hĺbkou a emocionálnou rozžeravenosťou majstrovskými dielami svetového operného repertoáru. Na tomto mieste musíme ešte povedať, že k úspechu týchto scén i celého diela prispel mladý nadaný spevák Nodar Andguladze. Silnú dramatickú postavu Štelinu, Janovho otca, tvrdého, no spravodlivého, ktorý hľadá vraha svojho syna, vytvoril Tengiz Muškudiani. Jednu z hlavných postáv opery — Katrenu — po hlasovej stránke dokonale zvládla G. Šmaľceľovová. Nehľadiac na veľmi zložitú harmonickú faktúru opery, divadelný sbor dosiahol čistotu, presnosť i súhru. Tance boli veľmi dobre nacvičené umeleckým vedúcim baletu SND v Bratislave Milanom Herényim.

Nemožno sa čudovať, že Tbilisčania s takým entuziazmom prijali uvedenie opery slovenského skladateľa Eugena Suchoňa na svojej scéne. Bol v tom prejav priateľských vzťahov k bratskému československému ľudu i obdiv veľkého skladateľovho talentu a majstrovstva, ako i vďačnosť tvorcom nezabudnuteľného predstavenia."

Záverom poznamenávame, že premiéru Krútňavy pripravujú aj operné scény v Kazani a Saratove.

„Predaná nevesta" v La Scale

Repertoár hudobných divadiel v Taliansku donedávna spočíval najmä na poprednejších talianskych a francúzskych operách devätnásteho a prvých desaťročí nášho storočia, na hudobných drámach Wagnerových a na niektorých novinkách súčasných skladateľov. Diela slovanských autorov okrem jednej výnimky — Musorgského *Borisa Godunova,* sa zjavovali zriedkavo. Až v posledných rokoch možno pozorovať snahu uniknúť z tesného kruhu doterajších schém a osviežiť repertoár obrátením pozornosti na tvorbu skladateľov strednej a východnej Európy a dať talianskemu publiku možnosť poznať diela, ktorých umelecká hodnota aj historická pozícia ostáva na celoeurópskej platforme bez akejkoľvek diskusie. Takto už po poslednej vojne malo talianske publikum možnosť poznať a oceniť opery Glinku, Dargomyžského, Čajkovského, Borodina, Rimského-Korsakova, Szymanowského, Dvořáka, ktoré tu dovtedy neboli uvádzané.

Spomedzi talianskych hudobných divadiel pútajú na seba pozornosť najmä repertoárové činy La Scaly v Miláne. Je to pochopiteľné, pretože toto divadlo vďaka svojej historickej tradícii a umeleckej úrovni sa už dávno dostalo do čela všetkých operných divadiel a svojou slávou zatieňuje akýchkoľvek súperov. Treba s uspokojením podčiarknuť, že La Scala je nielen najslávnejším, ale aj najdynamickejším operným divadlom, ktoré — nehľadiac na výdavky — snaží sa vynikať nielen úrovňou svojich predstavení, ale aj rôznorodosťou repertoáru, upozorňujúc najmä na dôležité opery zahraničné, ktoré si zaslúžia, aby ich talianske obecenstvo poznalo. V snahe dať čo najucelenejší obraz európskej opery La Scala nezabúda na tvorbu českých a slovenských skladateľov a ten fakt dáva ozajstné vyznamenanie umeleckému vedeniu, najmä ak sa berú do úvahy jazykové a technické ťažkosti (zaopatrenie notového materiálu, primeraný výber súboru, atp.). V minulej sezóne uviedli v La Scale *Lišku Bystrošku,* teraz prišiel rad na Smetanovu *Predanú nevestu.* Ak Janáčkova opera bola v Taliansku novinkou, tak Smetanovo dielo bolo obnovením, pretože Predaná nevesta nie je milánskemu publiku celkom neznáma. Jej prvé predvedenie sa konalo 5. októbra 1905 v Teatro Lirico zásluhou poľského impresária Ludwika Hellera, riaditeľa Veľkého divadla vo Ľvove. Opätovné uvedenie Predanej nevesty, tentokrát už v La Scale, sa konalo 27. februára 1935. Súčasné uvedenie dňa 31. januára je teda tretím v poradí, vzbudilo však pozornosť, ako keby šlo o úplnú novinku, pretože od roku 1935 nás delí skoro štvrť storočia a veľmi málo Miláňanov sa pamätá na predošlé uvedenie.

Súčasná realizácia Predanej nevesty narážala na veľké ťažkosti. Vážne zoslabenie

kultúrnej výmeny taliansko-československej v posledných rokoch a nemožnosť rátať s účasťou hercov, režisérov, dekoratérov a choreografov z Prahy, Brna alebo Bratislavy spôsobili, že riaditeľstvo La Scaly muselo rátať iba so svojími silami a s vlastnou iniciatívou. Hoci vážnosť La Scaly dávala dostatočnú záruku vysokej umeleckej úrovne predstavenia, mohla vzniknúť obava, že Predaná nevesta, realizovaná cudzincami, nemôže plne vytvoriť atmosféru českej dediny a nemôže náležite odzrkadliť intencie Smetanu a Sabinu. Na šťastie sa tieto obavy ukázali zbytočné. Predaná nevesta po stránke hudobnej aj scénickej patrí nesporne medzi najzdarenejšie predstavenia súčasnej sezóny. Opera sa spievala v taliančine (v preklade F. Ghione a L. Mandausa). S výnimkou textu bolo české ovzdušie podané verne a sugestívnym spôsobom. Hlavnú zásluhu tu má juhoslovanský dirigent Lovro Matačić, ktorému sa podarilo dať predstaveniu pravé tempo a vyťažiť z partitúry všetko, čo do nej skladateľ dal. Predohra, polka, furiant i skočná skutočne prenášali poslucháča do sveta českej dediny a očarovávali ho svojou živelnosťou. Popri Matačićovi zbieral zaslúžené vavríny režisér Bohumil Herlischka (žijúci v Nemecku). Jeho zásluhou je, že dielo Smetanu bolo poňaté tak, ako ho chápal skladateľ, to značí ako úsmevná hudobná komédia a nie ako plytká fraška so sentimentálnymi scénami. Mohlo hroziť nebezpečenstvo, že dve veľmi dôležité postavy opery, Kecal a Vašek, sa môžu zdeformovať a skarikovať, treba však priznať, že Herlischka ukázal umiernenosť a pochopenie situácie, robiac z Kecala postavu zábavnú, no plnú dôstojnosti, ďalekú bláznovstvu, a z Vaška mládenca, ktorý budí nielen smiech, ale aj súcit a sympatie. Dômyselné dekorácie navrhol nemecký scénograf Otto Theo, nad choreografiou bdel Juhoslovan Dimitri Parlic.

Spomedzi účinkujúcich sa nesporne zaradil do popredia basista Andrea Mongelli ako Kecal, skvelý hlasove aj herecky. Vytvoril postavu naozaj nezabudnuteľnú a ukázal, že ním interpretovaný svat je skutočne kľúčovou postavou opery. Vedľa neho sa skvel Giuseppe di Stefano, najlepší lyrický tenor, akým dnes disponuje talianska opera. Jeho Janík bol postavou vysokej triedy. Lyrická sopranistka Cesy Broggini vedela vydobyť akcenty nežnosti a citlivosti v postave Marienky. Hlasovo aj herecky ťažkú partiu nešťastného Vaška dokonale podal tenorista Pietro De Palma. Osobitné slová chvály patria baletnému súboru so sólistkou Elettrou Morini a sboru, výborne pripravenému Norbertom Mola.

Poňatie Smetanovej opery milánskym publikom bolo neobyčajne srdečné. Divadlo, ktoré môže pojať 3.600 osôb, bolo na premiére zaplnené do posledného miesta. Vrelé ovácie nasledovali po každom dejstve.

Wiarosław Sandelewski

MILAN KUNA

Prehliadka novej tvorby

Stalo sa krásnym zvykom sprevádzať veľké rokovania našich skladateľov, hudobných vedcov a výkonných umelcov prehliadkami novej tvorby. Tým významnejšie a pre verejnosť príťažlivejšie boli koncerty, ktoré sa konali z príležitosti II. sjazdu Sväzu československých skladateľov v dňoch 24. až 28. februára. Odzneli diela symfonické i kantátové, skladby komorné i piesňové, hudba vážna i populárna.

Na dvoch večeroch v predvedení popredných symfonických telies: Československej filharmónie za dirigovania talentovaného a na súčasnú dobu citlivého Martina Turnovského a Symfonického orchestra a Speváckeho sboru Československého rozhlasu na čele s Aloisom Klímom svedčili diela českých a slovenských autorov o veľkých hodnotách súčasnej tvorby. Kaprova Tretia symfónia z roku 1955/56, ktorej jednotlivé obrazy sú bohaté na lyrické myšlienky, plné citu a poézie, je dielo rýdzo kaprovské a súčasné. Predvedenie ukázalo jeho hodnoty v novom svetle, a to nielen v detailnej kompozičnej práci, v ktorej je autor veľkým majstrom, ale i hodnoty stavebné, architektonické. Popri nej Havelkova Prvá symfónia je nabitá dramatickými momentmi myšlienkového i výrazového kontrastu, umocňovaného osobitou a farbistou inštrumentáciou. Svedčí o skladateľovom vyrovnaní sa s problémami súčasného človeka, jeho života i myslenia. V predvedení Českej filharmónie vynikli taktiež jej obrysy stavebné, šírka jednotlivých ostro vyhranených plôch a ich štýlová súvzťažnosť. Podešvova symfonická báseň „Kounicovy koleje" z cyklu Cesta vlasti z rokov 1952—1953 pôsobí jasnou tendenciou. Otrasné sú niektoré dramatické momenty tejto hudby, ktorá myšlienkove ťaží z tragédie z čias fašistickej okupácie. Dve moravské tanečné fantázie Klementa Slavického z roku 1951 pôsobia zas neobyčajným temperamentom, najmä keď z jeho hudby tryskajú názvuky na jeho rodnú moravskú hudobnú reč.

Úspech druhého koncertu vyznel o to radostnejšie, že boli na ňom predvedené väčšinou staršie skladby, ktoré vznikali ešte v časoch prvých bojov o demokratický charakter novej hudby a o jej životný vzťah k súčasnému dianiu. Z cyklu „Ostrava" Rudolfa Kubína, opisujúceho minulosť, prítomnosť i budúcnosť tohto svojrázneho mesta, druhá báseň „Maryčka Magdónova" núti zamyslieť sa nad utrpením ľudu v minulých časoch. Jej dramatická hĺbka je vyjadrená bohatou melodičnosťou a invenciou, súzvučnosťou s tradíciou domácej hudby, inštrumentačnou fantáziou a živosťou rytmu. Naproti tomu Suchoňovo videnie slovenskej krajiny a jej krás je nesené výrazom nesmierne vnútorným a krehkým, ktorý — v Symfoniette rustice — vychádza z dokonalého zvládnutia celej orchestrálnej palety, všetkých jej fines, zvukovej jemnosti i svojráznosti harmonickej práce, príznačnej práve pre slovenského umelca. Ideove najzávažnejšie boli kantátové diela Jana Seidla a Václava Dobiáša. Záverečný diel oratória „Lidé bděte", ktorý nesie názov „Da, my s vami", je hrdinským vyspievaním lásky k životu a slobode i úprimným vyznaním komunistu. Seidel vie plasticky prekresliť každú vetu a jeho práca s ľudským hlasom zasluhuje hlbšieho štúdia i pozornosti. Orchester sa rozvíja v širokých plochách a silno forsírované plechové nástroje umocňujú hymnický pátos tohto diela. Už niekoľkokrát predvádzaná repríza Dobiášovej kantáty „Buduj vlasť, posilniš mier", dielo, ktoré si za svoju strhujúcu presvedčivosť i českosť získalo sympatie i za hranicami, znova potvrdila jeho význam pre novú súčasnú tvorbu. Demokratická koncepcia autorovej hudby siaha tu až k samým koreňom našej národnej kultúry a jej novosť vyviera i z hlbokej hudobnej obraznosti Halasovho námetu.

Sjazdový koncert komornej tvorby bol vyváženým ekvivalentom orchestrálnych koncertov. O Sommerovom Sláčikovom kvartete d-mol z rokov 1950/55, dobre prednesenom Kvartetom hlavného mesta Prahy, netreba sa rozpisovať: predvedenie znova potvrdilo, že všetky úspechy, ktoré si práve toto dielo — technicky vybrúsené, osobité v nápevnej stránke i v spôsobe tematickej práce — dobýva na svojej ceste cudzinou, sú hlboko oprávnené. Tiež Sonáta pre violončelo a klavír J. Jirka a Kabeláčova Husľová ballata, op. 27, sú diela životné, v ktorých sa autori snažia ísť ďalej, nad priemer bežnej komornej tvorby. Bojovné, opravdivé a vzácne dielo E. F. Buriana, piesňový cyklus „Aby nezabíjal mrak", charakterizuje autora — neúmorného bojovníka. Ako súčasne a aktuálne znejú tieto piesne, myslené ako vzbura proti vojne a nenávidenému ničeniu! Skladateľova reč je jasná, lapidárne úsečná a energická. Na druhej strane však plná opravdivého citu, ako bolo možné sledovať z prežitého podania Soumarovho. Tiež Řezáčova II. klavírna sonáta sa čestne radí k týmto vyzretým dielam. D. Balogh ová ju predviedla so vzácnym zaujatím.

Koncert v Divadle D 34 bol doplnkom k predošlému koncertu komornej tvorby. Popri Stanislavovej III. klavírnej sonáte, s ktorou sa dobre vyrovnala mladá klavíristka Libuša Křepelová, Křivinkových Troch piesňach z cyklu Živote, buď pozdravený na slová M. Kratochvílovej a M. Kunderu, interpretovaných Ladislavom Mrázom a Alfrédom Holečkom, a Sláčikového kvarteta d-mol Išu Krejčího, predneseného Dvořákovým kvartetom, zaznela i nová operná aktovka Otmara Máchu „Polapená nevěra". Stanislavova sonáta bola vyvolaná do života potupným plagátom z doby okupácie proti sovietskej armáde. Autor ju prekonával momentami depresie a bolesti a najmä v záverečnej vete dáva zaznieť optimistickým tónom, vyvierajúcim z hlbokej viery v krásnu budúcnosť. Tiež obsah Křivinkových piesní smeruje jasne k novej prítomnosti. Najsilnejším dielom večera bolo však kvarteto Išu Krejčího, zložené v nedávnych rokoch, opojené výraznou spevnosťou a iskrivou veselosťou záverečného Allegra. Čiastočne problematická zostáva opera Máchova, dielo plné humoru, rastúceho z prostého situačného príbehu. Štýlová nejednotnosť i nehlboká idea samého diela síce neprekážala pobaveniu obecenstva, najmä zásluhou živého podania operného súboru Burianovho divadla, no skladateľovo tvorivé uchopenie námetu zostalo predsa len trošku na povrchu.

Sjazdová prehliadka novej tvorby uzavrela sa koncertom z tvorby masových piesní a tanečnej, populárnej a estrádnej hudby. Spevácky súbor Juliusa Fučíka AZKG Pra-

ha, ktorý riadil Zdeněk Stárek, prišiel tentoraz s piesňami, vzniknutými väčšinou v poslednom čase. Palouček, Macourek a Reiner sú skladatelia, ktorí stále udržujú živý styk s amatérskou umeleckou tvorivosťou a ich piesne sú prežiarené novou radosťou a mladosťou, príznačnou dnes pre mládežnícke súbory. Na Paloučkovej piesni „Spievaj, súdruh, s nami" na slová M. Mráza možno najlepšie dokumentovať, ako sa prvší typ masovej piesne kryje s piesňou estrádnou. Macourkova pieseň „Miliony jdou", stavaná na postupnej gradácii, dobre vystihuje nôtu starej revolučnej piesne a motivický citát z Marseillaisy neporušuje novátorskú črtu tejto piesne. Reinerova pieseň s Hořcovým textom je zas typická súborová pieseň, živá a temperamentná, ktorá má všetky predpoklady na to, aby sa čoskoro stala piesňou mnohých našich mladých súborov. Tiež Armádny umelecký súbor Víta Nejedlého s dirigentom Pavlom Vondruškom predstavil sa niekoľkými estrádnymi skladbami a piesňami, plné životnými. Neumannove „Maľované deti" je radostná, svieža pieseň z vojenského prostredia, podobne ako Podéšťov „Dobrý deň", ktorý vychádza z nadšenej tanečnej rytmiky. Fischerova pieseň „Pardon, ja musím" svojsky vychádza z Ježkových scénických piesní. Lyrická malá kantáta „Pieseň o Fučíkovi" Radima Drejsla vhodne zakončovala vystúpenie armádneho kolektívu a bola dokladom vyzretej tvorby autora v tomto piesňovom odbore. Medzi vystúpením obidvoch súborov orchester Karla Kraugartnera uvádzal vkusným a citlivým poňatím tanečnej skladby českých a slovenských autorov: Sedláčka, Bláhu, Nováčka, Pálku, Wolfa, Korbařa, Ducháča, Jindru, Frieda a Nikodema. Osobitnú pozornosť iste zaslúžia skladby napr. A. Frieda „Smolný deň" a B. Nikodema „Dva modré balónky". Kladnou črtou všetkých skladieb bola intonačná svojráznosť i snaha všetkých autorov prísť s novými nápadmi, novou invenciou a premysleným aranžmán a podstatne zasiahnuť do vývoja tejto inak hodne skomercionalizovanej hudobnej tvorby.

Koncerty Slovenskej filharmónie

Prvé dva koncerty februárového abonentného cyklu (5. a 6. februára) dirigoval Ladislav Slovák. Na rozdiel od štýlove prevažne klasického repertoáru na svojom decembrovom koncerte vybral si tentoraz program, ktorý lepšie vyhovoval jeho impulzívnemu naturelu. V úvode koncertu zaznela Weberova predohra Euryantha. Bolo by síce možné mať námietky proti uvedeniu — je to skladba predsa len príliš známa, lebo sa často hráva — treba však priznať, že výkon orchestra bol výborný. Pre dirigenta v tejto skladbe je veru neľahké dosiahnuť vysoký štandard, ktorý by bol na úrovni toľkých známych predvedení. Slovákovi sa to podarilo vďaka premyslenej koncepcii i prepracovaniu každého detailu.

Nesporným vrcholom tohto koncertu bolo však uvedenie Šostakovičovej I. symfónie. Ako sa zdá, Ladislav Slovák má cieľ uviesť postupne všetky významné Šostakovičove symfónie. — I. symfónia — i napriek tomu, že je výtvorom ani nie dvadsaťročného skladateľa — je jedným z najlepších Šostakovičových orchestrálnych diel. V nej sa už jasne zračia individuálne črty jeho skladateľskej osobnosti, i keď mladícky optimizmus a veselosť, prechádzajúca miestami až do grotesky, prevládajú nad tragickými tónmi, príznačnými pre väčšinu skladateľových neskorších diel. Dielo sa vyznačuje prvotriednou skladobnou technikou, využívajúcou celú škálu prostriedkov od kontrapunktických umelostí (kánony a imitácie) až k primitívne prostej homofónnej faktúre, pohybujúcej sa niekedy až na okraji banality, no nikdy do nej neupadne. — I tentoraz naše prvé orchestrálne teleso ukázalo, akého kvalitného výkonu je schopné pod skúsenou rukou.

Do rámca tohto koncertu neveľmi vhodne zapadlo vystúpenie juhoslovanského huslistu V. Markoviča, ktorý zahral Beethovenov Husľový koncert. Notový zápis sa mu síce ako-tak podarilo dodržať — ale prílišná sústredenosť na technické problémy a značná výrazová jednotvárnosť zavinili, že ostal ďaleko za umeleckým minimom v reprodukovaní tohto diela. Orchester — na Beethovena, i keď to bol sólistický koncert v príliš malom obsadení — hral tiež „oddychove".

Stredobodom koncertu sa stal Bachov koncert pre čembalo, v ktorom ako sólistka vystúpila belgická čembalistka Christiane Pareé, známa u nás z minuloročnej Bratislavskej jari. Boli sme predovšetkým zvedaví na zvuk čembala a na spôsob jeho postavenia v rámci orchestrálneho koncertu. V tomto očakávaní sme boli, žiaľ, sklamaní. Začlenenie sólistu do celého hracieho aparátu je všeobecne platným úzom až do dôb Mozartových, ktorý sám osebe podriaďuje sólistu orchestru, ktorý sa takto vôbec nestáva rovnomerným partnerom orchestrálneho tutti. Preto sa ťažisko mimovoľne prenáša na orchester. A ten (dirigent dr. Rajter je obyčajne spoľahlivým sprevádzačom) podal znova iba „sprevádzačský" výkon, čím ochudobnil dielo o veľa pôvabov. O to vrelšie prijalo obecenstvo prídavky umelkyne, ktorá najmä v Scarlattim vedela do krajnosti využiť obmedzené možnosti bratislavského čembala a tak aspoň dodatočne plne uspokojiť obecenstvo.

Charakteru concerta grossa ostal komorný orchester filharmónie (nie Bílkov, ale tentokrát zložený z riadne platených členov filharmónie, účinkujúcich v rámci svojich úväzkov!) veľa dlžný v predvedení Händlovho Concerta grossa g-mol. Vinu na tom tentoraz nenesie ani dirigent, ani orchester, ale predovšetkým nevydarený experiment. Pravdepodobne v snahe zachovať vonkajšiu dobovosť dirigoval dr. Rajter spoza čembala, hrajúc pritom i čembalový part. Ukázalo sa, že orchestru nestačili na minimum obmedzené dirigentove gestá a za týchto okolností sa svojej úlohy nestačil náležite zhostiť. Jednotlivé skupiny sa až príliš sústreďovali na svoj výkon a citeľne chýbalo pevné vedenie — zjednocovací činiteľ. A tak na úkor štýlovosti vonkajšej utrpela štýlovosť vnútorná — obsahová.

Bežný výkon podal orchester i predvedením Haydnovej Oxfordskej symfónie.

Na treťom koncerte februárového abonentného cyklu (19. a 20. II.) predviedol orchester SF jeden z programov, prichystaných pre zájazd do Belgicka. Za dirigentským pultom sa zjavil pomerne častý náš hosť, neúnavný propagátor slovenskej hudby, Edgard Donneux. Po viac než polročnej prestávke umožnil nám opäť počuť významný prínos do klenotnice slovenskej hudby za minulý rok Kardošov Koncert pre orchester. Toto predvedenie Koncertu tvorilo vrchol večera a ťažko zvlášť hodnotiť výkon orchestra v jednotlivých jeho častiach. Ak povieme, že najviac zapôsobili vari tretia a štvrtá časť (Allegro burlesco, Adagio moderato), spájame hodnotenie výkonu s hodnotením (pravda, nevyhnutne subjektívnym) estetickým.

Edgardovi Donneuxovi vďačíme i za poznanie Symfonietty súčasného belgického skladateľa René Berniéra, svieže výtvoru, striedmo, ale pôsobivo inštrumentovaného. — Škoda, že výkon Michala Karina v Mozartovom koncerte A-dur neudržal predchádzajúci štandard koncertu: v jeho podaní nám chýbala tá ľahkosť, gracióznosť, príznačná pre väčšinu Mozartových diel.

Záverom koncertu zazneli Kodályove Tance z Galanty. Dirigent svojím temperamentným podaním strhol obecenstvo, treba mu však vyčítať prílišný dôraz na vyzdvihovaní novouhorských prvkov.

Na poslednom koncerte februárového cyklu (26. a 27. februára) nevystúpila Slovenská filharmónia, ale dva sesterské učiteľské sbory, Pěvecké sdružení moravských učitelů, laureát štátnej ceny, za dirigovania zaslúžilého umelca profesora Jana Šoupala, a Spevácky sbor slovenských učiteľov pod vedením dr. Juraja Haluzického. Zaradenie koncertu sborovej tvorby bolo nielen vítaným oživením jednostranného programu abonentných cyklov, ale presvedčilo nás opäť o životnej sile tohto umeleckého žánru, ku ktorému sa, žiaľ, dnešné obecenstvo stavia dosť nevšímavo. V prvej časti večera, ktorý patril hosťujúcemu telesu, zaujal nás najmä Janáčkov Potulný šílenec. V ňom sa skoncentrovali všetky prednosti tohto vynikajúceho telesa. Prof. Šoupal kládol dôraz na rytmickú pregnantnosť sborových partií oproti lyricky znejúcim sólam, čím vytvoril prudké kontrasty, ktoré sa stali základnou bázou dosiahnutia atmosféry súcitného tragizmu v tomto diele. Zo sólistov vysoko nad priemer vynikol tenorista L. Vrtal, ktorý najmä v lyrických úsekoch našiel adekvátne možnosti uplatnenia svojho hlasu.

V ďalších sboroch (Barvík, Seidel, Petrželka, Suchoň) potvrdilo teleso svoje výnimočné kvality, ktoré vystúpili do popredia v porovnaní so SSSU, ktorý dokumentoval vysokú úroveň predovšetkým v Novákových Dvanástich bielych sokoloch a v časti Suchoňovho sboru O horách. Vrcholnú úroveň interpretácie komplikovanej motettovej faktúry dosiahol ensemble v Bellovom dvojsbore Ty zem krásna (pôvodný text Tu es Petrus). Zdá sa, že dr. Haluzický je najlepším interpretom diel, v ktorých sa môže sústrediť na prácu v rámci polyfónnej sadzby. Tu vystúpil do popredia prvok monumentalizmu, ktorý sa mimovoľne prejavil aj na miestach, kde sa žiadalo viac jemnosti a plastičnosti. (Moyzesova Romanca).

Vrcholom večera boli diela spievané spojenými sbormi. Okrem Bendlovho Svoj k svému, ktorý vyznel priam manifestačne, zaujal nás Foerstrov Oráč a Moyzesov Verbunk. Spojením dvoch sborov vzniklo ideálne teleso, schopné tlmočiť maximálnu škálu nálad a myšlienok. Dôkazom toho bola Smetanova pieseň Na mori, ktorá sa stala ukážkou vrcholného speváckeho majstrovstva, najmä v úsekoch náhlych dynamických zlomov. Škoda, že spojené sbory spievali zo Suchoňovho cyklu O horách len prvú časť, Ráno, ktorá si ani nežiada také kvantum interpretov ako napr. Hrmavica. Táto časť by v spojenom podaní bola zaiste nenahraditeľným zážitkom. *(fn+ra)*

KONCERTY ŠTÁTNEHO KONZERVATÓRIA

25. februára sa konal prvý tohoročný absolventský koncert Štátneho konzervatória. Na jeho programe boli tri Mozartove koncerty: dva pre klavír a orchester a jeden pre husle a orchester. Týmito dielami za sprievodu ústavného orchestra ukončili svoje štúdium klaviristky Oľga Húsková (z triedy prof. Kafendovej), Margita Nagyová (žiačka prof. Smidžárovej) a huslista Ján Fellmayer (prof. Kořínek).

Druhý absolventský koncert sa konal 2. marca. Tentokrát absolvovali poslucháči pedagogickej vetvy. Klaviristka Beatrix Hájková z triedy prof. Lichnerovej absolvovala Tromi miniatúrami J. G. Wiliamsa, Marta Gogolová, žiačka tej istej profesorky, si vybrala známejšie skladby. (Chopin: Polonaise cis-mol a V. Novák: Spomienky, op. 6), huslista Jozef Bobko (trieda prof. Kořínka), absolvoval Mozartovým Husľovým koncertom A-dur. Záujem sa sústredil na prednes málo známeho Kusevického koncertu na kontrabas Miroslavom Peckom z triedy prof. Lipu. Ján Durča z triedy prof. Vöröša absolvoval hru na akordeon.

VÝMENNÝ ZÁJAZD VŠMU DO NDR

Koncom roku 1957 mala Hudobná fakulta našej Vysokej školy múzických umení v Bratislave priateľskú návštevu z Drážďan: Hochschule für Musik Dresden poslala vtedy štyroch študentov v sprievode profesora Schneidra-Marfelsa na týždenný pobyt k nám. V divadelnom štúdiu VŠMU predviedli koncert s veľmi hodnotným programom, z ktorého spomíname Schumannov piesňový cyklus Frauenliebe und Leben (Hartmuth Ochs), Regerove Variácie na tému Beethovena a kúzelný prednes lyrického tenoristu Petra Schreiera, ktorý sa v týchto dňoch pri vylučovacom kole NDR pre VII. Festival mládeže a študentstva vo Viedni umiestnil na I. mieste. Vtedajšiu pozvánku na odvetnú návštevu našich študentov do Drážďan VŠMU prijala a dekanát Hudobnej fakulty vybral delegáciu v tomto zložení: Ľuba Baricová (spev), Ľudmila Kalusová (organ), Ladislav Kupkovič (husle), Ľudovít Marcinger (klavír) so mnou ako pedagogickým sprievodcom. Náš zájazd bol plánovaný na september 1958, pre reorganizáciu hudobného školstva v Drážďanoch bol však odložený a uskutočnený až koncom februára 1959.

Nedeľa 22. II., prvý deň nášho drážďanského pobytu, bola venovaná predovšetkým prehliadke svetoznámeho Zwingru a iných pamätihodností mesta. Po spoločnom obede pozvali nás na operetné predstavenie Boccaccio, čo nás najprv trocha udivilo, kým sme sa dozvedeli, že na ich vysokej škole zriadili osobitné oddelenie operetné a že majú teda aj k tomu druhu umenia blízky vzťah. Večer sme strávili v modernej budove Nemeckého múzea pre hygienu na abonentnom koncerte Drážďanskej filharmónie. Hlboký dojem v nás zanechalo predvedenie Brahmsovej Druhej symfónie pod taktovkou prof. Heinza Bongartza.

Druhý deň ráno navštívili sme hlavnú budovu Hochschule für Musik. Je to betónová stavba, postavená nie na účely hudobného učilišťa, takže zvuková izolácia medzi jednotlivými triedami je priam nemožná. Predsa majú však teraz už dve vlastné budovy, až na organové triedy, ktoré sú v Lipsku a vo Weimare. Zúčastnili sme sa vyučovania v jednotlivých triedach. V klavírnej triede vypočuli sme si Mozartov Korunovačný koncert s kadenciami ich vedúceho profesora kompozície Joh. P. Thilmanna.

Ako som už spomenul, Hochschule für Musik nevlastní organ. Veď aj klavírov je zatiaľ v Drážďanoch málo: keď som žiadal v obchode noty pre dva klavíry, odpovedali, že ich vôbec nemajú, nakoľko mnohé rodiny musia pred nasťahovaním do bytu podpísať reverz, že tam nepostavia klavír (z oprávnených obáv, že sa dom ešte môže zrútiť). Aby sme teda našej organistke Kalusovej namiesto plánovaného koncertu umožnili aspoň študijný účel zájazdu, podnikli sme v utorok ráno cestu do Freibergu in Sachsen, kde sa v Dóme nachádzajú ešte dva chýrne nástroje Silbermannove. Najprv nám ochotný regenschori Eger predniesol na veľkom organe Bachove Prelúdium a fúgu g-mol, potom si zahrala Kalusová na nástroji, aký v ČSR nemáme ani jeden, a zistila pri hre dnes už celkom nezvyklú úzku menzúru pedálovej klaviatúry, ktorá zabránila v čistej hre na tomto historickom organe. Večer konal sa náš koncert v reprezentačnej budove školy na Mendelssohn-Allee. Prvá polovica bola venovaná svetovej tvorbe (d'Astorga, Bach, Schuman, Franck), v druhej polovici predniesli sme prevažne diela našej tvorby: od Smetanu a Dvořáka cez Janáčkovu Husľovú sonátu až po Suchoňovu Baladickú suitu, ktorá bola v skvelej Marcingerovej interpretácii vrcholom večera. Janáčkova sonáta (Kupkovič — Macudziński) im vraj zanechala v našom podaní oveľa bezprostrednejší dojem než pri návšteve brnenskej JAMU pred pár rokmi. A Baricovej vtipný prednes našich ľudových piesní na záver večera vyvolal búrlivé ovácie. Celý program nahrali na zvukový záznam pre študijné účely školy a rektor v záverečnom hodnotení výkonov na pódiu pred nami vyzdvihol, že takéto pedagogické výsledky našej VŠMU môžu im slúžiť za vzor a zaväzujú profesorov k ešte väčším snahám na poli pedagogickej činnosti.

V podvečer nasledujúceho dňa konala sa ako každú stredu v koncertnej sále hlavnej budovy školy tzv. Musizierstunde, niečo ako interný večierok s obecenstvom. Vypočuli sme si Kabalevského Violončelový koncert, Hegerovu Suitu pre sólovú violu a Beethovenov sláčikový kvartet. Večer sme boli v opere, ktorá pre úplné zničenie chýrnej drážďanskej opery má svoje predstavenia v opravenej budove činoherného divadla. Ľutovali sme, pochopiteľne, že sme nemohli vidieť v tunajšom predvedení nášho Bega Bajazida (bol na programe práve v deň nášho koncertu), no sledovali sme so záujmom balet drážďanského skladateľa Otta Reinholda na námet Andersenovej rozprávky Slávik vo veľmi pôsobivej inscenácii a znamenitom choreografickom stvárnení.

Posledný deň nášho pobytu venovali sme vrcholu drážďanskej návštevy: jedinečnej Galérii, ďalej nám rektor Laux poukazoval hudobné pamiatky mesta, ako napr. dom Richarda Wagnera alebo hrob Carl Maria Webera, kde sme položili kvety. Večer sme sa stretli s profesormi ústavu na priateľskom posedení.

Rudolf Macudziński

UČITELIA HRALI ŽIAKOM A ICH RODIČOM. K sympatickému rozhodnutiu odhodlal sa učiteľský sbor III. hudobnej školy v Bratislave, keď z príležitosti 41. výročia Veľkej októbrovej revolúcie si naplánoval usporiadať niekoľko výchovných koncertov a besiedok pre svojich žiakov a ich rodičov.

Prvý takýto koncert za plnej účasti žiactva i rodičov uskutočnil sa 29. januára v koncertnej sieni Čs. rozhlasu. Na programe boli diela veľkých majstrov klasického obdobia J. Haydna, W. A. Mozarta a L. v. Beethovena a napokon odznelo aj slávne Concerto grosso d-mol A. Vivaldiho.

Z programu treba vyzdvihnúť predovšetkým ukážky z piesňovej tvorby W. A. Mozarta (Aria), Beethovenove Škótske piesne v podaní znamenitej T. Kresákovej, ďalej výborné predvedenie Vivaldiho Concerta grossa (J. Kowalski a L. Horti — husle a E. Fernerová — klavír); zaujala aj komorná súhra E. Turcera (husle), O. Musila (čelo) a E. Fernerovej (klavír) pri predvedení Haydnovho Klavírneho tria č. 21. Na večierku úspešne účinkovalo aj Sláčikové kvarteto Bratislavského komorného súboru (J. Kowalski, L. Horti, L. Schleicher, I. Suchoň) predvedením známeho Haydnovho Sláčikového kvarteta č. 41.

Celý večer mal typické komorné obsadenie. Podobné podujatia by mali uskutočniť na každej hudobnej škole. Takto by sa iste pomohlo z každej stránky aj rozvoju našich hudobných škôl, dvíhala by sa aj umelecko-pedagogická úroveň učiteľstva, a to by bolo niečo, čo by prostredníctvom domov osvety účinne pomáhalo dovŕšiť kultúrnu revolúciu na našom vidieku.

SLOVENSKÉ BALADY V ĽUDOVEJ POÉZII, V DIELACH SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV A VÝTVARNÍKOV

Slovenské umelecké sväzy (spisovatelia, skladatelia, výtvarní a divadelní umelci) spolu s SVKL usporiadali dňa 16. februára t. r. v Divadle P. O. Hviezdoslava Večer slovenských ľudových balád. Program, zostavený z ľudových balád, skladieb slovenských skladateľov, ilustrovaný slovenskou grafikou, bol akousi novou javiskovou syntézou takmer všetkých druhov umenia. O celej koncepcii večera nemožno hovoriť ináč ako v superlatívoch. A nemožno sa tiež nepozastaviť pri účinkujúcich. Recitátori Eva Kristínová a Ján Jamnický boli vlastne ústrednými postavami tohto neoficiálneho sviatku slovenského umenia. Svojím prekrásnym, kultivovaným a v podstate novátorským prednesom balád odkryli poslucháčom cenné výtvory nášho ľudu. V prvej časti večera boli balady veľmi adekvátne kombinované cyklom klavírnych skladieb

Andreja Očenáša Nová jar. S veľkou dávkou muzikality a s výbornou technikou ich zvládla Eva Fischerová. To už v plnej miere nemožno povedať o výkone Ľudovíta Marcingera, ktorý predniesol Baladickú suitu pre klavír op. 9 národného umelca Eugena Suchoňa. Jeho hre chýbala tá baladičnosť, ktorá napĺňala atmosféru celého večera. A čo najviac zarážalo, to boli technické kazy, ktoré sme u Marcingera, klaviristu výborne technicky pripraveného, dosiaľ takmer nepoznali. O to viac upútal prednes dvoch častí Sonáty g-mol pre husle a klavír národného umelca Mikuláša Schneidra-Trnavského v interpretácii Marty Országovej. Intonačná čistota a najmä bohatá a dobre premyslená výrazová škála charakterizovali Országovej hru. Dnes už svetoznáme grafické dielo Vincenta Hložníka a grafiky Viliama Chmela, Alojza Klimu a Ernesta Zmetáka dodali lesk tomuto slávnostnému večeru, ktorý sa zopakoval 23. februára. Nakoľko v ten deň Ľ. Marcinger odcestoval, E. Fischerová zahrala úryvky zo Suchoňových Metamorfóz.

Bratislavské publikum by si aj v budúcnosti prialo vidieť čo najviac podobných podujatí.

E. Faltinová

Arnoldo Fraccaroli:

ŽIVOT GIACOMA PUCCINIHO

Z taliančiny preložil František Hattala. Vydalo Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry v Bratislave v roku 1958.

Prekladom knihy Arnolda Fraccaroliho sa zaplnila citeľná medzera v monografiách o skladateľoch. Je to prvá kniha, vydaná u nás o Puccinim. Vyšla ako spomienka na sté výročie skladateľovho narodenia.

Kostrou diela je sledovanie jednotlivých opier v presnom časovom poradí ich vzniku. Pritom sa autor zameriava predovšetkým na vonkajšie okolnosti, ako zoznámenie skladateľa s predlohou libreta, vznik samotného libreta. Potom sa už autorov záujem sústreďuje len na premiéry opier a hlavne na ich prijatie a odozvu u obecenstva. Na viacerých miestach sa uvádzajú skladateľove spomienky na dojmy z premiér. Veľkú pozornosť venuje autor dobovým kritikám, často aj cituje plné znenie niektorých i obsiahlejších. Je charakteristické, že citované kritiky sú pre skladateľa len priaznivé. Pritom hudobná stránka opery ostáva nepovšimnutá; kritiky sú skôr osobnými dojmami ich pisateľov a všímajú si predovšetkým náladu obecenstva. (Napríklad vypočítavajú potlesky, koľkokrát sa bol pokloniť autor a koľkokrát dirigent, alebo speváci.) Život skladateľa je podrobnejšie opisovaný len na začiatku knihy a v jej závere. Autor uvádza krátku genézu skladateľovho rodu, zoznamuje nás s rokmi štúdia na konzervatóriu a s prvým úspešným dielom mladého Pucciniho, Capriccio sinfonico. Podrobne je opísaná aj skladateľova smrť. V životopise sú spomenuté i zájazdy do zahraničia na premiéry niektorých opier.

Celkove je z diela jasný veľmi blízky a priateľský vzťah autora ku skladateľovi. V knihe nie je podaný hudobno-vedecký ani hudobno-estetický rozbor a hodnotenie Pucciniho diela. Ani opis nie je úplný, pretože autor si všíma len opernej tvorby skladateľa. Dielo nie je — a ani autor to z neho nechcel mať — vedeckou monografiou, ale je zamerané pre najširšie obecenstvo. Kniha je písaná veľmi pútavým slohom. Cenné sú najmä doslovne zaznamenávané výroky skladateľa a výklad jeho názorov.

Ku knihe je pripojená štúdia dr. Ljuby Makovickej: „Verizmus Giacoma Pucciniho" a zoznam jeho diel.

Veríme, že kniha i napriek určitej jednostrannosti splní svoju základnú úlohu, poznanie Pucciniho života a diela tými najširšími kruhmi čitateľov i operného obecenstva. Otázne však je, či by sa nebola našla hodnotnejšia práca, ktorá by túto úlohu mohla splniť omnoho zodpovednejšie.

E. Stančeková

LEOŠ JANÁČEK
ELEGIE NA SMRT DCERY OLGY,

kantáta pro tenor sólo, smíšený sbor a klavír, SNKLHU Praha 1958. Předmluvu — Olga Janáčková — napsal Vl. Helfert. Do tisku připravila Th. Straková. V minulém roce vydalo Státní nakladatelství KLHU několik pěkných svazků z díla Leoše Janáčka. Byl to pohotový nakladatelský čin k příležitosti Janáčkova výročí a dostalo se mu z mnoha stran uznání. Tak vyšel např. klavírní výtah kantáty pro mužský sbor a orchestr Na Solání Čarták, nebo kapesní partitura symfonické básně Balada blanická a j. Značnou pozornost vzbuzuje vůbec poprvé tiskem publikovaná Elegie. Osudy jejího vydání, které se připravovalo od roku 1938, t. j. rovných dvacet let, jsou vzrušující. Válka a zejména zatčení Vl. Helferta, jenž v letech třicátých vedl veškeré ediční práce související s Janáčkem, znemožnilo tento vydavatelský záměr. A tak teprve dnes vítáme její první vydání.

Na základě jediné známé předlohy, jíž je opis Elegie v archivu brněnského rozhlasu, bylo celé dílo připraveno pro tisk. Revise klavírního partu vychází z požadavků pianistického přepisu, ale přihlíží spíše k postižení pohybu jednotlivých hlasů. Tato snaha vede místy k nepřehledné grafické úpravě metra i melodie. Velmi málo pozornosti je věnováno pedalisaci. Pedalisační značky jsou rozsety velmi sporadicky, a někdy zcela zvukově nevhodně.

Jak je známo, podkladem Elegie byl ruský text M. N. Vevericové. V tomto ruském textu se všeobecně vidí velký symbol společné lásky otce a dcery, Leoše a Olgy. Tak také o tom píše Helfert. A přesto v partituře sboru ruština chybí, zato je zde zvláštní překlad německý a anglický. Ruský text, který je původní, originální, výchozí, měl být ústrojnou částí partitury i třeba na úkor některého jiného textu, kdyby s tím byly různé technické potíže. Kterýkoliv jiný text z uvedených dvou překladů mohl být uveřejněn v předmluvě.

Úvodní stať Vl. Helferta, *Olga Janáčková*, nemá žádný komentář. Je to studijní materiál a čtenář se nedoví, že Helfert psal svou studii na jaře v r. 1938, že ji chtěl později zkrátit, že ji psal v době svého aktivního boje proti fašizmu, že studie byla téměř po dvaceti letech zapomnění nalezena, atd. Není uveden ani tak důležitý údaj, že závěr studie byl uveřejněn v Hudebních novinách (1938), a pod. Alespoň těmi pěti řádky mohlo být Helfertovo posthumní dílko komentováno.

Přemysl Novák

SÚHRNNÉ VYDANIE MOZARTOVÝCH LISTOV

Medzinárodná nadácia Mozarteum v Salzburgu sa uzniesla na návrh Ústredného inštitútu pre výskum o Mozartovi, uverejniť v súvislosti s novým vydaním diela o Mozartovi — listy W. A. Mozarta a príslušníkov jeho rodiny v kritickom a konečnom súhrnnom vydaní. Obidve predchádzajúce nemecké zbierky a tak isto anglické vydanie, sú rozobrané, takže sa nové vydanie stalo nevyhnutné. Mnohé z listov boli uverejnené dosiaľ len neúplne, všetky sú však jedinečné vo svetovej listovej literatúre, sú nesmierne ľudsky pútavé, zábavné, dojímavé a preto oddávna vzbudzovali záujem širokých kruhov, a nielen hudobných. Vydanie, ktoré pripravuje hudobný historik profesor O. E. Deutsch za spolupráce dr. W. A. Bauera, prinesie v troch alebo štyroch zväzkoch text listov chronologicky zoradených a vo zvláštnom zväzku komentár a register.

Medzinárodná nadácia Mozarteum, Salzburg, Shwarzstrasse 26, obracia sa týmto na všetkých majiteľov rukopisov uverejnených a neuverejnených listov s výzvou, aby jej ich zapožičali v origináli alebo vo fotokópii. Všetky želania majiteľov, pokiaľ ide o zachovanie anonymity, budú rešpektované. Napokon uvítame aj zprávy, ktoré by mohli prispieť k tomuto súhrnnému vydaniu.

SPOMIENKA NA VÁCLAVA KAPRÁLA

Bol to môj učiteľ. A každý, kto mal učiteľa, ihneď pochopí, čo takéto označenie pre človeka znamená! Cítim povinnosť pripomenúť i ostatným, že Václav Kaprál by sa bol 26. marca t. r. dožil 70. rokov. Bohužiaľ, zomrel po krátkej ťažkej chorobe 6. apríla 1947. Nepripomínam to len preto, že bol mojím učiteľom, ale tiež preto, že to bol vzácny človek. A na takýchto ľudí musíme vždy s vďačnosťou spomínať. Dávajú druhým viac, než je možné v dokumentoch zachytiť a ako možno z čohokoľvek vyčítať (v tejto veci sú historici na tom viac ako zle, keď sa snažia podať skutočný obraz nejakej osobnosti).

Nechcem pri tejto príležitosti písať kroniku Kaprálovho života ani heslo do slovníka. Tým, čo ho nepoznali, len toľko: bol to královopolský muzikant, ktorý si udržal vyhranený vlastný profil českého skladateľa v čase, keď to nebolo práve moderné. Vynikajúci klavirista, často koncertujúci sólove i štvorručne (s dr. Ludvíkom Kunderom). Neúnavný propagátor novej hudby a učiteľ mnohých mladých umelcov (klaviristov i skladateľov). Medzi jeho najlepších žiakov na brnenskom konzervatóriu patril predčasne zomrelý Milan Harašta, autor 3 symfónií, opery Nikola Šuhaj a i. Kaprál bol všestranne vzdelaným človekom, ktorý sa neustále zaujímal nielen o hudobné dianie, ale i o literatúru, poéziu, o výtvarné umenie a divadlo a samozrejme, aj o politické udalosti. Bol jedným z prvých českých umelcov, ktorí navštívili Sovietsky sväz. Absolvoval klavírny kurz u Alfréda Cortota v Paríži. Ako jeden z prvých sa zapojil po r. 1945 do práce v skladateľskej organizácii a bol tiež zvolený za predsedu Syndikátu českých skladateľov. Všetko to a ešte ďalšie vlastnosti, činy i zásluhy ho priam predurčovali na to, aby bol ideálnym učiteľom mladých ľudí. Jeho všestrannosť i vysoká odbornosť, jeho rozhľad i ľudské pochopenie, jeho skúsenosti a nekonečná trpezlivosť — to bolo niečo, čo z

Václava Kaprála robilo milovaného človeka — to, čím sa mohol málokto pochváliť. Jeho vlastná tvorba nie je rozsiahla (klavírne skladby, sonáty, piesne, kvartetá, komorné uspávanky), ale hodnotná a neprávom obchádzaná. Ani tvorba jeho jediného dieťaťa — Vítězslavy Kaprálovej, ktorá zomrela v roku 1941 vo Francúzsku — sa nemohla rozvinúť tak, aby aspoň množstvom všetko nahradila.

Spomínam si na Václava Kaprála a robím to verejne, aby spomínali aj iní. Kiež by sme dnes mali viac takýchto ľudí a učiteľov mladých! Ani umelecké školstvo by sa nemuselo reformovať každých päť rokov... *Miroslav Barvík*

ZOMREL CURT SACHS

S Curtom Sachsom, ktorý zomrel vo veku takmer 78 rokov vo februári t. r. v New Yorku, odišiel jeden z posledných predstaviteľov generácie hudobných vedcov, ktorá prebojovala moderné ponímanie muzikologických problémov. Sachsova veľmi rozsiahla a mnohostranná vedecká činnosť sa vyznačovala veľkorysosťou koncepcie a nedôverou k starým, nedostatočne fundovaným názorom. Bol pôvodne umeleckým historikom a súčasne praktickým hudobníkom (o. i. aj komponoval), skúmal problémy, ktoré si stanovil, veľmi konkrétne a pritom v širokých súvislostiach s ostatnými umeniami, v ktorých mal obdivuhodný prehľad.

Vo všetkých oblastiach, do ktorých Sachs zasiahol, vytvoril objavné práce. Najcennejšie sú jeho veľmi početné články a publikácie, venované výskumu hudobných nástrojov a orientálnych hudobných kultúr. Nimi podstatne prispel i k novému ponímaniu mnohých úsekov svetových dejín hudby (viď jeho článok Grécka hudba a Orient, uverejnený v 11. čísle vlaňajšieho ročníka nášho časopisu). Tieto práce budú trvalým pamätníkom veľkej vedeckej osobnosti Curta Sachsa a základným kameňom modernej organológie a etnomuzikológie.

Curt Sachs pôsobil až do nástupu nacistov k moci, ako profesor hudobnej vedy na berlínskej univerzite a hudobnej akadémii. V roku 1933 emigroval do Francúzska a odtiaľto po niekoľkých rokoch do Spojených štátov, kde sa stal profesorom hudobnej vedy na univerzite v New Yorku. V Spojených štátoch vychádzali v angličtine jeho posledné, synteticky orientované práce, venované napr. starovekej hudbe, problémom rytmu a tempa, a najnovšie etnomuzikológii ako vedeckej disciplíne. Tam vydal aj veľmi cenný prehľad dejín hudby pod názvom „Naše hudobné dedičstvo". *lv*

Prehľad zahraničných časopisov

SOVIETSKAJA MUZYKA 1952/2

Tretie plenárne zasadanie Sväzu sovietskych skladateľov (v decembri 1958) sa zoširoka zaoberalo tvorbou skladateľskej mládeže. Sovietskaja muzyka venuje 34 strán(!) materiálom (prejavom a diskusii) z tohto zasadnutia. T. Chrennikov vo svojom prejave „Mládež — budúcnosť sovietskej hudby" rozoberá problémy, súvisiace s tvorbou mladých. Na koncertoch prehrávky odzneli mnohé zdarené diela, svedčiace o ozajstnom talente mladých autorov; no nie všetky diela odpovedali ideovo-umeleckým požiadavkám, preto sa podrobili kritike. Je zaujímavé, že v tvorbe mládeže prevládajú smutné, temné, elegické nálady, šedivosť tematického materiálu. Mnohí akoby sa báli rozvinúť peknú, širokú melódiu. Treba nájsť spôsob, ako pomáhať mladým, aby to necítili ako zasahovanie do ich tvorivého procesu. Treba začať už na konzervatóriách, dbať viac na styk študentov so životom, jeho potrebami, oboznámiť mladých adeptov kompozície priamo v praxi s požiadavkami širokých más na umenie.

D. Kabalevskij zdôrazňuje vo svojom príspevku nevyhnutnosť orientovať mladých predovšetkým na súčasné témy a odôvodňuje túto požiadavku.

O význame tvorivého zámeru hovorí i V. Trambickij. Tvorivý zámer, zobrazenie skutočného života je podľa neho tým prvkom, ktorý vie oživiť hudbu, naplniť i tradičné formy novým obsahom. Skladateľ musí mať jasne vytýčený zámer, čo chce svojou hudbou povedať. Z tohto hľadiska vyčíta niektorým skladbám určité nedostatky.

Aj v diskusii odznelo mnoho cenných príspevkov, z ktorých bolo zrejmé, že starší, skúsenejší skladatelia cítia zodpovednosť za skladateľskú mládež a chcú jej všemožne pomáhať. Podrobným, dôkladným rozborom diel poukázalo toto zasadnutie na klady i zápory tvorby mladých; serióznym prístupom k riešeniu naliehavých otázok, súvisiacich s touto tvorbou, urobil Sväz sovietskych skladateľov krok hodný nasledovania.

Zhodnotenie práce hudobných vedcov Ukrajiny, Bieloruska a Moldavska podal L. Danilevič vo svojej prednáške na všesväzovom plenárnom zasadnutí SSK v Kijeve.

Z príležitosti dekády kazašského umenia v Moskve prináša toto číslo viac článkov o kazašskom umení a o rozvoji hudobného života.

K osvetleniu sovietskeho hudobného diania dvadsiatych—tridsiatych rokov prispievajú uverejnené fragmenty z chystaných „Spomienok" V. Šebalina, vzťahujúce sa na túto zaujímavú epochu vývoja sovietskej hudby.

Z príležitosti 50. výročia smrti poľského skladateľa M. Karlowicza (zahynul v Tatrách) píše I. Belza o jeho zabudnutých partitúrach: o hudbe k dramatickej poéme J. Novinského „Biela holubica". Poukazuje na kvality tejto hudby, dokumentujúcej skladateľovo realistické zameranie a vernosť poľskej hudobnej klasike. Zaujímavé sú riadky Belzu o Karlowiczovej symfónii „Obrodenie", ešte dosiaľ nevytlačenej, ktorá vznikla r. 1902. Krátkym rozborom oboznamuje s týmto dielom, s jeho jasným ideovým zámerom a orchestračným majstrovstvom.

Článok L. Poliakovovej „Jej pastorkyňa vo Veľkom divadle" nie je len referátom o predstavení; podčiarkuje predovšetkým ďalekosiahly význam tohto činu pre oživenie a zaktualinovanie repertoáru Veľkého divadla, ktorý bol dosiaľ prevažne zameraný na ruskú klasiku, a toto bola prvá opera z tvorby 20. stor. Autorka vidí význam tohto predvedenia nielen v tom, že sa sovietski poslucháči mohli oboznámiť s veľkým českým skladateľom, ale že táto jeho opera predstavuje nový typ dramaturgie, v mnohom pre sovietskych umelcov a publikum neobvyklý. Autorka článku v krátkosti charakterizuje tvorivú metódu Janáčka, veľkého bojovníka za pravdivosť umenia. Táto inscenácia bola vzorom tvorivej spolupráce sovietskych a českých umelcov na čele s dirigentom Z. Chalabalom, ktorí pomohli interpretom preniknúť k duchu Janáčkovej hudby, pochopiť hlbokú psychológiu jeho hrdinov, vcítiť sa do celej atmosféry deja.

K tridsiatemu výročiu umeleckej činnosti slávnej G. Ulianovovej píše J. Fajer o jej umení predovšetkým majstrovsky zobraziť všetko to, čo je v hudbe skladateľa, jeho ideu, zámer. Preto tá neobyčajná sila pôsobenia Ulianovovej na diváka. Jej umenie spätne pôsobilo na skladateľov, obohatilo ich zámery, ukázalo im bohatstvo nových možností zobrazenia obsahu, myšlienok.

Medzi článkami o koncertnom živote nájdeme krátky referát aj o koncerte československej hudby, ktorý sa konal v Moskve z príležitosti stretnutia sovietskych a československých hudobných umelcov v decembri minulého roku. V článku sú krátko zhodnotené skladby P. Bořkovca, K. Slavického, D. Kardoša a V. Trojana.

RUCH MUZYCZNY

4. číslo R. M. je obsahove veľmi pestré: „O veľkom úspechu poľskej hudobnej tvorby a výkonných umelcoch", čiže o zájazde Nár. filharmónie do NDR píše S. Sutkowski. Zpráva je doplnená množstvom výňatkov z dennej tlače — čím asi doplní recenzent zprávu o vystúpeniach Krakowskej filharmónie u nás?

Veľkou udalosťou pre celé Poľsko bolo vrátenie časti wawelských pokladov z Kanady. Pre hudobníkov je z nich najcennejších 13 Chopinových rukopisov, ďalším prechovávateľom ktorých bude asi Chopinova spoločnosť.

Zaujímavý je rozhovor s. J. Katchenom, v ktorom sa dotýka problémov od estetiky predvádzania diel cez ponímanie Chopina a budúcnosti klavírnej tvorby vôbec až po klaviristickú „čiernu robotu", čiže technické vypracovanie skladby.

Zahraničná korešpondencia 4. čísla je pestrá a obsažná. J. Kański píše o zahraničných operných scénach (londýnskej „Covent Garden" a jej balete „Royal Ballet-Sadler's Wells" a bruselskej opere „La Monnaie"), a K. Geitel v „Liste z Berlína" o „Berliner Festwochen 1958".

Nemožno nespomenúť úspechy poľských hudobných teoretikov, zaoberajúcich sa starou poľskou hudbou, ako je napr. objav organovej tabulatúry cisterciánov v Pelpline, a štúdie Z. Szweykowského, uverejňované na pokračovanie pod titulom „Poznámky zo zabudnutej minulosti".

Rovnakou nedôslednosťou by bolo zabudnúť na bohaté referáty z hudobného života jednotlivých kultúrnych centier, prehľady recenzií z dennej tlače a zprávy o nových knihách, ktoré sú v každom čísle R. M.

B'LGARSKA MUZIKA 1958/10. — V poslednom čísle minulého ročníka je o. i. rozbor poémy pre sbor a orchester „Svadba" od L. Pipkova z pera známeho dirigenta K. Ilieva. Podľa mienky je toto dielo, ktoré vzniklo pred viac než 20 rokmi, jedným z najvýznamnejších bulharských skladieb tohoto žánru. — Ďalej je v čísle preklad štúdie J. Keldyša o problémoch súčasného novátorstva v umení, článok A. Karastojanova o možnostiach zjednodušenia súčasného notopisu a A. Andrejeva o zakladateľoch bulharského operného divadla. — Profil významného súčasného bulharského skladateľa Marina Goleminova z príležitosti jeho päťdesiatky (nar. 28. septembra 1908) načrtá P. Sjarov.

MUZSIKA Č. 2. 1958

V úvodníku februárového čísla Muzsiky hodnotí I. Albert veľkorysé podujatia budapeštianskeho rozhlasu, zasvätené propagácii súčasnej maďarskej hudby, „Mesiac maďarskej hudby". Zároveň poukazuje na problémy umeleckého charakteru, týkajúce sa najmä mladej skladateľskej generácie, ako i na vzťah maďarského obecenstva k novým pôvodným dielam. — Štátna opera v Budapešti pripravuje premiéru Suchoňovej Krútňavy. Pri tejto príležitosti prináša časopis interwiev so skladateľom. — R. Kókai pokračuje ďalším informatívnym článkom cyklu „Hudba súčasnosti" krátkou štúdiou o programe a individuálnych skladateľských prínosoch Parížskej šestky. — L. Zsigmond referuje o dvoch maďarských premiérach: o zaujímavej novátorskej Sinfonii da Reqiem Benjamina Brittena a novinke maďarského skladateľa J. Viskyho, Balade pre barytónové sólo a orchester.

MUSIK UND GESELLSCHAFT 1959/2. — Z príležitosti 150. výr. narodenia Felixa Mendelssohna Bartholdyho (3. II. 1809) je tu uverejnených niekoľko článkov o tvorbe a názoroch tohoto majstra. Riaditeľ hudobného oddelenia Nemeckej štátnej knižnice v Berlíne dr. K. H. Köhler píše o neznámych rukopisných skladbách mladého Mendelssohna, uložených v tejto knižnici, P. Losse popisuje a publikuje doteraz neznámu skladateľovu pieseň „Lieben und Schweigen" a prof. dr. G. Knepler obšírne rozoberá najmä Mendelssohnove umelecké a spoločenské názory. — Ch. Hohlfeldová kladne hodnotí novú operu o Krištovi Kolumbovi od Karl-Rudiho Griesbacha, ktorú krátko po sebe uviedli dve scény NDR, v Erfurte a Neustrelitz. — V článku s názvom „Všetko tancovalo ‚Lipsi'" (Lipsi je nový spoločenský tanec skladateľa R. Dubianskeho a tanečných majstrov Chr. a H. Seufertových) referuje H. Hofmann, o konferencii v Lauchhammer, venovanej otázkam tanečnej hudby. Prof. H. Goldschmidt v príspevku „Janáček a Stravinskij", prednesenom pôvodne na Janáčkovom kongrese v Brne, zdôrazňuje, že Stravinskij vo svojom ruskom období na rozdiel od Janáčka nevychádzal z opravdivých ľudových prvkov, ale zo sveta potulných muzikantov a kaukliarov a z kultu primitivizmu. — Kórejský skladateľ Jun Bok Gi podáva prehľad hudobného života a tvorby v novej Kórei.

MUZICA 1958/12 — M. Paun rozoberá stav rumunskej hudobnej kritiky a hudobnej vedy. — Z. Vancea odtláča štúdiu o tvorbe L. Janáčka vzhľadom k dielu vedúcich reprezentantov juhovýchodných národných škôl a obšírny referát o brnenskom festivale a kongrese venovanom skladateľovi. — V čísle sú ďalej uverejnené referáty o zasadaniach všetkých sekcií Sväzu rumunských skladateľov, zameraných na prípravu celosväzovej plenárky.

*

TEMPO 1959/50. — Najcennejším článkom čísla je vstupný obšírny príspevok H. Ottawaya o niektorých posledných skladbách Dimitrija Šostakoviča. Ottaway podrobuje analýze najmä posledné dve symfónie a Husľový koncert, ktoré vysoko oceňuje a veľmi bystro komentuje. Neopomenie pritom poukázať na smiešnosť tvrdení niektorých západných kritikov, ktorí po kritike v roku 1948 označovali Šostakoviča za odbaveného, no o niekoľko rokov neskôr mu nemohli neudeliť cenu za najlepšie symfonické dielo roku, X. symfóniu. — I. Holstová rozoberá nový piesňový cyklus Benjamina Brittena „Nokturno". Britten doň spojil osem piesní pre tenor so sprievodom malého orchestra. Skladba, podľa Holstovej podivuhodne jednotná, mala premiéru v októbri m. r. — H. Keller, jeden z najznámejších a najútočnejších anglických hudobných kritikov, je autorom „reportáže" o spôsobe, akým Stravinskij dirigoval svoju baletnú hudbu „Agon". — G. Chase v druhej časti svojej štúdie o tvorivých smeroch v hudbe Latinskej Ameriky (o 1. časti, viď Slovenská hudba 1958, č. 11) zaoberá sa podrobnejšie najmä mexickou hudbou, ktorej najvýznamnejším predstaviteľom je Carlos Chavez (1898). Svoj prehľad uzatvára konštatovaním, že tvorba skladateľov Latinskej Ameriky prechádza v našom storočí tromi stupňami: provincionalizmus, nacionalizmus a univerzalizmus. Pritom najvyspelejší skladatelia dospeli k poznaniu, že zachovanie národného charakteru je nevyhnutné pre ozajstnú univerzálnosť.

*

OPERA 1959/2. — Úvodník komentuje výročnú správu o činnosti londýnskej Kráľovskej opery a v súvislosti s tým rozoberá výhľady, aké má coventgardenskému divadlu poskytnúť nový spôsob štátnej dotácie (nie na základe vopred stanovenej sumy, ale podľa skutočných výdajov príslušnej sezóny). Je otázne, či sa tým aspoň trochu zlepší zdĺhavá finančná kríza tejto reprezentačnej anglickej scény. — V súvislosti s inscenáciou Dvořákovej „Rusalky" operou Sadler's Wells približuje V. Tausky toto v Británii málo známe dielo anglickým čitateľom. — W. Mann je autorom profilu Joan Hammondovej, ktorá v tejto inscenácii spieva hlavnú úlohu (pred vojnou pôsobila táto speváčka aj v ústeckej opere). — L. Dunlop porovnáva gramofónové nahrávky Donizettiho Lucie di Lamermoor.

*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 1959/2. — F. Saathen komentuje umelecké názory Ernsta Křenka v súvise s publikovaním jeho esejí o hudbe. — A. Briner uzatvára svoju analýzu Hindemithovej opery „Harmónia sveta" (1. časť vyšla v januárovom čísle SMZ) konštatovaním, že všetky technické jednotlivosti tohoto diela vychádzajú z jednotnej myšlienkovej koncepcie. Opera je skladateľovým vyznaním. — Známy dirigent Igor Markevitch v krátkom príspevku o umení dirigovať orchester vo svetle našich čias zdôrazňuje, že dnešný dirigent musí ustavične preverovať svoje znalosti, lebo jeho jediným cieľom je účinne a pokorne pomáhať orchestru. — J. Matter stavia vedľa seba umenie Brahmsa a Faurého, „francúzskeho Schumanna", a nachádza tak určité spoločné rysy.

*

MUSICA 1959/2. — Ústredným článkom čísla je obšírny príspevok P. Stadlena „Kritika seriálnosti", preložený z anglického časopisu „Score Magazine". Autor článku, známy klavirista rakúskeho pôvodu, patril k známym propagátorom seriálnej hudby a v roku 1952 bol vyznamenaný Schönbergovou medailou. V spomínanom príspevku sa zaoberá seriálnosťou ako systémom organizácie hudobného materiálu a upozorňuje na nepreklenuteľné rozpory a nezrovnalosti v nej. — H. Lindlar prináša skicu Mendelssohnovej osobnosti (z príležitosti 150. výročia narodenia). — F. Scrinzi referuje o súčasnom stave talianskej opery. Pod titulom „Súčasné variačné umenie" píše Th. Schneiderová o tvorbe Hansa-Georga Görnera (nar. 1908), v Berlíne žijúceho skladateľa, kde pôsobí na ústave pre hudobnú vedu a výchovu východoberlínskej Humboldtovej univerzity (Görner zložil okrem iného variácie na Smetanovu tému).

*

Súbor opery z Ústí nad Labem predviedol v Drážďanoch Suchoňovu „Krútňavu" a Janáčkovu „Pastorkyňu".

ZAHRANIČNÍ HOSTIA NA DRUHOM SJAZDE SČS

Druhého sjazdu Sväzu československých skladateľov v Prahe zúčastnili sa aj niekoľkí zahraniční hostia z SSSR, zemí ľudovej demokracie a pokroková umelci zo Západu. Medzi nimi boli — D. Kabalevskij a V. Kucharskij (SSSR), B. Kongoli (Albánia), Kim Ki Dok (Kórejská LDR), B. Tardos a J. Ujfalussy (Maďarsko), N. Notowicz a J. P. Thilmann (NDR), T. Szeligowski a M. Sobieski (Poľsko), Z. Vancea a S. Bughici (Rumunsko), S. Nigg (Francúzsko), M. Vukdragovič (Juhoslávia), M. Rubin (Rakúsko), I. Wieslender (Švédsko), S. Liberovici (Taliansko). Menovaní účastníci okrem sjazdových rokovaní zúčastnili sa koncertov a operných predstavení, na ktorých boli uvedené súčasné diela československých skladateľov. O našu hudobnú tvorbu prejavili veľký záujem, čo vysvitá aj z mnohých publikovaných interviews. Niektoré skladby našich skladateľov vypočuli si hostia i na prehrávkach v Československom rozhlase.

*

Na vlnách všetkých troch programov bratislavskej rozhlasovej stanice v týždni od 23. februára do 1. marca 1959, keď prebiehal II. sjazd Sväzu čs. skladateľov, všetky hudobné relácie boli zostavené výlučne z diel našich autorov. Československý rozhlas pripravil i dva prenosy pražských koncertov: koncert Českej filharmónie 24. II. a 25. II. koncert Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Prahe.

*

Omnoho menej pozornosti československej hudbe venovalo v týždni snemovania našej muzikantskej obce bratislavské Divadlo hudby. Naprogramovalo síce na 24. februára prehrávku z diel Alexandra Moyzesa (I. symfónia) a Dvořáka a L. Janáčka (scény z opery Věc Makropulos). Záujemci však našli zamknuté dvere a vysvetlenia, prečo sa prehrávka nekonala, nikde nebolo.

*

Začiatkom tohto roku bol na študijnom zahraničnom zájazde v Maďarsku Ján Valach, dirgent SND v Bratislave. V tom čase absolvoval podobný zájazd prof. Ján Strelec, riaditeľ Slovenskej filharmónie, do Bulharska. S bohatými skúsenosťami, ktoré menovaní nadobudli na zájazdoch, oboznámia našu skladateľskú obec prednáškami a prehrávkami diel v klube Sväzu slovenských skladateľov.

Každý mesiac konajú sa v Sväze slovenských skladateľov prehrávky zo súčasnej svetovej tvorby. Po prehrávke noviniek holandských hudobných skladateľov uskutočnila sa začiatkom marca t. r. prehrávka noviniek poľských skladateľov. Na programe boli diela W. Lutoslawského, T. Bairda, G. Bacewiczovej, a M. Spisaka. Všetky prehrané skladby nás presvedčili o tom, že súčasní poľskí skladatelia sa snažia úprimne vyrovnávať so súčasnými svetovými podnetmi. Najviac zaujalo dielo W. Lutoslawského svojou formovou koncíznosťou, výrazovou zaujímavosťou a hlbokým humanistickým obsahom.

*

Diskotéka vokálnej hudby bola významne obohatená: na malej dlhohrajúcej platni vyšli štyri dojímavé, prosté spevy Českých bratov, spojené s menom veľkého českého reformátora a pedagóga Jána Amosa Komenského. Spieva ich Český pěvecký sbor pod vedením vlani zomrelého Jána Kühna.

*

11. februára t. r. uplynulo 20 rokov od smrti bratislavského rodáka skladateľa Franza Schmidta. Viac ako polovica Schmidtovho skladateľského odkazu obsahuje tvorbu organovú, no známe sú najmä jeho skladby komorné a opera podľa Victora Huga Notre Dame.

*

NESMRTEĽNÉ RUKOPISY. Bratislavská televízia usporiada od januára t. r. cyklus nazvaný „Nesmrteľné rukopisy", do ktorého sú pojaté relácie o hudobných klasikoch domácich i zahraničných. Textová časť týchto relácií vyhýba sa suchému konštatovaniu dialógmi alebo živými scénami. V obrazovej časti sa využívajú jednak fotografie (drevoryty), no i živé zábery zo štúdia. V cykle sa doteraz uskutočnili relácie o Händlovi a Beethovenovi, ktoré pripravil dr. Zdenko Nováček. Oproti minulým reláciám tohto typu je cyklus technicky náročnejší, pretože už viac využíva špecifické prostriedky televízie ako umelecké formy. V ďalších mesiacoch sú na programe relácie o Smetanovi, Mozartovi, Glinkovi a Haydnovi.

*

Veľkolepé dielo Leoša Janáčka, Zápisník zmizelého, bolo vydané na dlhohrajúcej platni. V tejto novej nahrávke účinkuje Beno Blachut, Štěpánka Štěpánová, ženský komorný sbor Českého pěveckého sboru a klavírny virtuóz Jozef Páleníček.

O Jeanovi Sibeliovi sa často píše, že je autorom ôsmich symfónií. V skutočnosti Sibelius svoju VIII. symfóniu — aspoň ako symfonický cyklus, označený týmto číslom — nenapísal, hoci sa ešte za jeho života zjavili v tlači zprávy o jej dokončení. Teraz sa však našla neopusovaná skladateľova symfónia, ktorú napísal vo svojich dvadsiatich šiestich rokoch. Je to monumentálna skladba v piatich častiach pre sbor, orchester a dvoch sólistov. Po prvýkrát zaznela r. 1892, no skladateľ nebol s ňou spokojný a zakázal ju predvádzať. Opäť zaznela až po 62 rokoch — keď skladateľ bol už mŕtvy. Nesie meno jedného z hrdinov fínskych bájí — Kullervo.

*

Na počesť XXI. sjazdu KSSS zložili D. Šostakovič, K. Molčanov, A. Babadžaňan, A. Titov, V. Nosov, D. Kabalevskij, V. Muradeli a ďalší nové piesne.

*

Sovietsky hudobný vedec L. Barenbojm zistil, že Rubinšteinove Perzské piesne (Dvanásť piesní, op. 34), známe dosiaľ len v znení pre spev a klavír, boli pôvodne napísané s orchestrálnym sprievodom a v tejto podobe ich na premiére spievala Emília Genast-Merian. Nakoľko však — podľa výskumov sovietskych hudobných historikov — vedúci Kistnerovho nakladateľstva K. F. L. Gurgauz nechcel ich v tejto podobe vydať, upravil Rubinštein na Lisztovu radu piesne so sprievodom klavíra a tak boli i vytlačené. Partitúra sa neznámymi chodníčkami dostala do vlastníctva istého Georgea T. Keatinga a odtiaľ do knižnice stanfordskej univerzity (USA). Nepochopiteľné však je, že ešte v súpise O. Albrechta, vydanom v r. 1953 sa hovorí, že exemplár vraj obsahuje „... piesne so sprievodom klavíra". Až po štúdiu mikrofilmov sa zistilo, že ide o doteraz neznámu partitúru.

*

Sovietska televízia vysielala cyklus koncertov, nazvaných „Beethovenov festival", na ktorom odzneli všetky významné diela skladateľa. Záver tvorila tretia predohra k „Leonore" a IX. symfónia.

*

Nemecký džezový orchester Maxa Gregera z Mníchova bol pozvaný na koncertné turné po Sovietskom sväze.

GRUZÍNSKI HOSTIA V TOSCE A CARMEN

Pred vypredaným (!) hľadiskom opery SND hosťovali v Pucciniho Tosce dňa 16. februára dvaja významní gruzínski speváci, národný umelec SSSR Peter Varlamovič Amiranašvili v úlohe Scarpia a zaslúžilý umelec SSSR Zurab Andžaparidze spieval úlohu Cavaradossiho.

O vysokú úroveň predstavenia, ktorá sa stala, žiaľ, vzácnosťou, sa pričinili nielen hosťujúci umelci, ale všetci účinkujúci, keďže im vedeli vytvoriť primeraných partnerov.

Andžaparidzeho Cavaradossi vyznel v celej svojej jemnosti a vzdorovitosti predovšetkým lyricky. Aj keď Andžaparidze ako spevák prevýšil, najmä v expozícii, svoje herecké dispozície, vedel v záverečnej scéne, vyhnúc sa patetizovaniu a heroizovaniu svojho hrdinu, vkusne navodiť atmosféru mimoriadnej dramatickej potencie. Dokázal udržať svoj výkon na platforme prirodzenosti a bezprostrednosti, čím podčiarkol hlboko ľudskú povahu svojej tragédie. Škoda, že indispozícia nedovolila umelcovi ukázať takú širokú škálu hlasových možností aj v nižších polhách, ako to ohromujúco dokázal vo výškach. Vie zachovať zamatovú jemnosť a lyričnosť prejavu i v miestach najväčšej intenzity. Zvlášť treba zdôrazniť vysokú kultúru artikulácie, takže sa stalo, že poslucháči rozumeli lepšie ruskému ako slovenskému textu.

Kým Andžaparidze svojím výkonom udržal vysokú, pokojnú a vyrovnanú hladinu predstavenia, Amiranašviliho Scarpia ešte vynikal nad výsokú úroveň. Jeho úsilie nebolo zamerané ani tak na vylúdenie efektného tónu, ako na vystihnutie charakteru stvárňovanej postavy. Navodenie častých, bezprostredne po sebe nasledujúcich kontrastných prejavov lásky k Tosce a nenávisti ku Cavaradossimu pôsobilo priam fascinujúcim dojmom. Celé druhé dejstvo sa tak stalo koncertom Amiranašviliho, s ukážkami bravúrnej hlasovej techniky a mimoriadnych hereckých schopností. Stalo sa kulminačným bodom predstavenia a len obecenstvom očakávaný „trhák" Cavaradossiho zmiernil retardačný charakter tretieho dejstva.

*

Trio gruzínskych spevákov L. Gociridze, Z. Andžaparidze a P. Amiranašvili sa 1. marca predstavilo bratislavskému obecenstvu spoločne v titulných úlohách Bizetovej Carmen.

175 ROKOV HUDOBNEJ ŠKOLY V KOŠICIACH

Takmer nebadane prešla naša kultúrna verejnosť popri významnom jubileu najstaršej slovenskej a jednej z najväčších hudobných škôl na Slovensku — popri 175. výročí Hudobnej školy v Košiciach. Nemalo by to tak byť. Na Slovensku máme málo hudobných ústavov s veľkou tradíciou. A aspoň pri takýchto príležitostiach by sme si mali uvedomiť, čo zo zachovaných tradícií je ešte životaschopné a čo z týchto tradícií nás ťaží ako odumretý nános zašlých časov.

Hudobná škola v Košiciach sa môže preukázať nepretržitou činnosťou od 1. februára 1784 až podnes. Vtedy totiž začal vyučovať košický regenschori Matej Lechký ako magister musices hudobnú výchovu v hudobnej triede — schola musices — na základnej mestskej škole v zmysle Ratio educationis. Odvtedy na škole pôsobilo viac vynikajúcich hudobných pedagógov a skladateľov, ako napr. František Zomb (1811 až 1823), Jozef Janigh (1824—1837), Jozef Zomb (1837—1850), Anton Huska (1862 až 1882), Jozef Kerner (1882—1904), členom poradného sboru tejto školy pred rokom 1918 bol slovenský skladateľ dr. Dezider Lauko. Z tejto školy vyšli vynikajúci žiaci, ako napr. bratia Zaškovskovci a i. Na Hudobnej škole v Košiciach sa v prvých 50 rokoch jej existencie vyučovalo väčšinou po slovensky a po r. 1918, resp. 1945 stala sa dôležitým činiteľom v rozvoji slovenskej hudobnej kultúry na východnom Slovensku. R. 1886 sa vyčlenila zo sústavy základného školstva a stala sa samostatnou mestskou školou. R. 1953 bola poštátnená a r. 1956 sa z jej pedagogického oddelenia utvorila Vyššia hudobná škola, ktorá sa dňom 1. septembra 1959 má stať druhým Štátnym konzervatóriom na Slovensku.

V pohnutej histórii tejto školy je veľa svetlých bodov, ku ktorým sa naša spoločnosť môže hrdo priznávať. Škola však zaznamenala aj obdobia úpadku, ktoré nám majú byť názornou výstrahou.

Mária Potemrová

*

Sedemročný plán rozvoja Sovietskeho sväzu, prijatý na XXI. sjazde KSSS, počíta so založením 13 nových hudobných divadiel, 22 symfonických orchestrov, 12 veľkých sborov, 5 speváckych a tanečných súborov a 38 komorných súborov vo všetkých častiach Sovietskeho sväzu.

Pri príležitosti 135. výročia narodenia Bedřicha Smetanu usporiadala Karlova univerzita, Československá akadémia vied, Sväz československých skladateľov, Československý rozhlas, Národné divadlo a Múzeum Bedřicha Smetanu dňa 2. marca t. r. vo veľkej aule Karolína v Prahe slávnostné zhromaždenie. Úvodom slávnosti odznel Smetanov Pochod k slávnosti Shakespearovej. Na tému Pocta Bedřichovi Smetanovi prehovoril dekan filozoficko-historickej fakulty Karlovej univerzity doc. dr. František Kavka a prof. dr. Mirko Očadlík hovoril o Bedřichovi Smetanovi a jeho vzťahu k dnešku. Zo Smetanovej komornej tvorby odznelo na slávnosti II. sláčikové kvarteto d-mol v predvedení Ondříčkovho kvarteta a na záver zhromaždenia Pražský karneval v podaní Symfonického orchestra Čs. rozhlasu, ktorý dirigoval Václav Jiráček.

Týmto slávnostným zhromaždením sa začali celonárodné oslavy jubilea Smetanovho narodenia v roku 1824 a jeho smrti v roku 1884. Takmer priebehom celého tohto roku budú prebiehať rozličné akcie na počesť veľkého tvorcu českej národnej hudby.

Ft

*

MENDELSSOHNOVE OSLAVY V LIPSKU (pri príležitosti 150. výročia narodenia skladateľa) usporiadala rada mesta Lipska prehliadku Mendelssohnovej tvorby so zvláštnym zameraním na interpretáciu neznámych diel z Mendelssohnovej mladosti s teoretickým zhodnotením jeho tvorby a najmä revidovaním nesprávnych názorov, šírených z rasistických pozícií. Týždenná februárová prehliadka bola spojená s diskusiami a výmenou skúseností zahraničných delegácií. Československo zastupovali prorektor AMU prof. dr. Karel Janeček a zástupca Čs. rohlasu dr. Zdenko Nováček.

*

Od mája do začiatku októbra bude v rôznych európskych mestách od Atén po Helsinky a Edinburgu po Prahu dvadsaťsedem medzinárodných festivalov!

*

OPRAVA

Na strane 106 v 4. č. časopisu tlačiareň neúplne vysádzala vetu, ktorá má správne znieť: „Rozvíjajme naďalej bratskú spoluprácu s našimi českými súdruhmi, upevňujme družbu a bratstvo so sovietskymi kolegami...“ Prosíme čitateľov, aby si vetu v tomto zmysle opravili.

Redakcia

OBSAH

Eugen Šimúnek: Po II. sjazde československých skladateľov 161
Antonín Hořejš: Cesty našej hudby vedú k socializmu 163
Antonín Sychra: O správne ponímanie úloh hudobnej vedy a kritiky . . . 166
Václav Dobiáš: Pomáhajme vytvárať hudbou svet skutočnej ľudskosti . . 171
Pavel Eckstein: Medzinárodný význam nášho sjazdu 172
Walther Siegmund-Schultze: Händel a dnešok 174
Ferdinand Klinda: Tradície a súčasné úlohy v našom organovom umení . 178
Národný umelec Zdeněk Chalabala šesťdesiatročný (B. Štědroň) . . . 183
Ivan Ballo päťdesiatročný (B. Ormisová) 185
Čs. premiéra Šebalinovej opery (Z. Marczellová) 188
Ostrčilovo Honzovo království v Brne (B. Štědroň) 190
Premiéra Hanušovho baletu Othello (ktk) 190
Dunajevskij na košickej scéne (L. Čížek) 191
Krútňava v Tbilisi 192
Predaná nevesta v La Scale (W. Sandelewski) 193
Prehliadka novej tvorby (M. Kuna) . 194
Koncerty Slovenskej filharmónie (fn+ra) 196
Výmenný zájazd VŠMU do NDR (R. Macudzinski) 198
Slovenské balady v dielach našich skladateľov (E. Faltinová) 199
Recenzie (Puccini, Janáček, Mozart) . 200
Spomienka na Václava Kaprála (M. Barvík) 201
Zomrel Curt Sachs (lv) 202
Prehľad zahraničných časopisov . . . 202
Zprávy z domova a z cudziny . . . 205

Slovenská hudba — Vydáva Sväz slovenských skladateľov v Bratislave. Šéfredaktor dr. Eugen Šimúnek, redaktor dr. Jozef Šamko. Redakčná rada: dr. L. Burlas, dr. Teodor Hirner, dr. I. Hrušovský, Šimon Jurovský, docent dr. Jozef Kresánek, prom. hist. Ladislav Mokrý, dr. Z. Nováček, Andrej Očenáš, dr. Roman Rychlo. — Redakcia a administrácia Bratislava, Gorkého ul. 19, telefón 353-31. — Tlačia Polygrafické závody, z. 2, Bratislava, ul. Februárového víťazstva 6b. — Vychádza mesačne. — Predplatné na rok 1959 Kčs 36,—. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19512 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky predplatiteľov prijíma a vybavuje každý doručovateľ a poštový úrad.

A-841209

doplnky k čiernym odevom

KOŠELE PULÓVRE
VIAZANKY PONOŽKY

Z PREDAJNE ODEVNÉHO OBCHODU

LENINGRADSKÁ 17.

Vo Vydavateľstve Slovenskej akadémie vied vyšli tieto nové hudobné publikácie:

Eugen Šimúnek:

PROBLÉMY ESTETIKY HUDOBNEJ INTERPRETÁCIE

A/5, strán 146, brož. Kčs 10,70

Kniha sa zaoberá problematikou, aké estetické kritériá má interpret uplatňovať pri prednese a aké estetické kritériá má uplatňovať poslucháč pri hodnotení hudobného prednesu.

Štúdia obsahuje tieto kapitoly: Špecifičnosť hudobnej interpretácie — Ponímanie interpretačnej techniky — Celkové ponímanie skladby — Ponímanie obsahu skladby — Metóda ponímania skladby — O dynamickom výraze poňatia skladby — Historičnosť, aktualizácia a dnešný interpretačný štýl — Hodnota individuálneho prvku v interpretácii — Národný prvok v hudobnej interpretácii — Pôvodnosť a schematizmus v interpretácii — Subjektivizmus v interpretácii — Subjektívne predpoklady hudobnej intepretácie — Reálna miera hodnotenia interpretácie.

*

HUDOBNOVEDNÉ ŠTÚDIE III.

B/5, strán 303, brož. Kčs 32.—

Nový ročník Hudobnovedných štúdií (III) obsahuje závažné štúdie hudobno-folkloristické a historické. Elschekova podrobná a významná štúdia Pojem a základné znaky hudobného folklóru nastoľuje principiálne otázky hudobnej folkloristiky s novým pohľadom, konfrontovaným s najmodernejšími výsledkami bádania v tejto oblasti. Rozsiahla práca Štefana Tótha Pohybové skupiny slovenského ľudového tanca podáva systematiku a terminológiu pohybových prvkov slovenských tancov, umožňujúcu ich presný popis. Poľský bádateľ Karol Hlawiczka analyzuje rytmiku oravských ľudových piesní. Doc. Kresánek sa zaoberá významným problémom stredoeurópskej hudobnej histórie i historickej folkloristiky, vznikom a vývojom hajdúskeho tanca. Richard Rybarič upozorňuje na donedávna neznámu činnosť banskobystrického hud. spolku v päťdesiatych rokoch 19. stor. — Vladimír Lébl spracúva významnú kapitolu tvorivej biografie národného umelca Vítězslava Nováka, otázku jeho vzťahu k Slovensku; Zoltán Hrabussay upozorňuje zase na vzťahy Antona Rubinsteina k Bratislave. Obsažný III. ročník Hudobnovedných štúdií uzatvárajú doplnky k slovenskej hudobnej bibliografii od Juraja Potúčka.

PREVOLANIE

k Sjazdu socialistickej kultúry

„My, kultúrni pracovníci Československej republiky, manifestovali sme na pamätnom Sjazde národnej kultúry v roku 1948 svoju vernosť strane a ľudu. Po boku našej robotníckej triedy začínali sme novú etapu svojho života a svojej práce s radostným odhodlaním dať všetky svoje sily a schopnosti veľkému tvorivému dielu budovania novej, socialistickej spoločnosti.

Od toho času uplynulo nemnoho rokov. Náš život v nich prešiel hlbokými revolučnými premenami. Pod vedením Komunistickej strany Československa dosiahol náš ľud, skutočný hospodár svojej krajiny, mnohé víťazstvá. Vďaka talentu a úsiliu robotníkov, roľníkov a inteligencie v boji za výstavbu socializmu naša krajina zbohatla a skrásnela, zo dňa na deň vystupujú výraznejšie socialistické črty nášho života. Neustále stúpa životná úroveň pracujúceho človeka, prehĺbil sa socialistický demokratizmus nášho zriadenia, vzrástla vzdelanosť ľudu, rozkošatil sa jeho kultúrny život. Revolučná premena spoločnosti u nás pokročila tak ďaleko, že strana mohla na svojom XI. sjazde stanoviť najbližší cieľ — dovŕšiť socialistickú výstavbu v našej vlasti.

Všetka naša práca sa zlieva v jedno s neohrozeným zápasom všetkých krajín socialistického tábora, ktorý na čele so Sovietskym sväzom bojuje za zachovanie trvalého mieru a za víťazstvo socializmu v mierovom súťažení s kapitalizmom.

Veľkolepá perspektíva dovŕšenia socialistickej výstavby ukladá i nám, pracovníkom kultúrneho frontu nové vzrušujúce úlohy. V doterajšom procese kultúrnej revolúcie vykonali v uplynulom desaťročí naši vedci, umelci, učitelia a osvetoví pracovníci veľký kus statočnej práce. Teraz ide o to, aby sme v novej etape na plodné výsledky i skúsenosti minulých rokov cieľavedome nadviazali a dali sa s oveľa väčšou uvedomelosťou, náročnosťou a nadšením do diela. Lebo dovŕšiť socializmus v plnej rozlohe nášho života znamená nielen vytvoriť preň politické a ekonomické podmienky, ale pretvoriť i duchovný život ľudí, ich vedomie, ich myslenie. Nestačí len v socializme existovať a užívať jeho plody, ale treba plne socialisticky žiť — pracovať, myslieť, cítiť a konať.

Urýchliť revolučný prerod starého, individualistického človeka na človeka novej, socialistickej spoločnosti — to je v nadchádzajúcej etape základným zmyslom a poslaním socialistickej kultúrnej revolúcie. Všetko naše úsilie smeruje k tomu, zomknúť pod zástavou marxizmu-leninizmu široký kultúrny front okolo komunistickej strany, bojovať za socialistický charakter našej kultúry a naplniť svoju prácu duchom vášnivého socialistického zaujatia. Vo vedomí, že žijeme začiatok novej dejinnej epochy našej krajiny i ľudstva, zvolávame Sjazd socialistickej kultúry a obraciame sa ku všetkým kultúrnym, vedeckým, školským a osvetovým pracovníkom.

Preukážeme tvorivými činmi svoju vernosť komunistickej strane a robotníckej triede! Usilujme sa o to, aby sa naša kultúra stala majetkom všetkého ľudu, aby ho vyzbrojovala k ďalším smelým činom na diele socializmu a komunizmu! Usilujme sa o to, aby náš ľud sa v širokej mier podieľal na tvorbe a rozvoji našej kultúry, aby z jeho diela prenikal do kultúry revolučný elán a optimizmus!

Vytvorme silný, bojovný, ideovo jednotný front socialistickej kultúry, ktorá so cťou splní veľké úlohy, vytýčené XI. sjazdom strany! Nech sa Sjazd socialistickej kultúry stane mohutným podnetom k ďalšej práci, k ďalším víťazstvám socialistického života i kultúry!"

Členovia prípravného výboru Sjazdu socialistickej kultúry: *Andrej Bagar, Milan Bartoš, Martin Benka, Josef Bezdíček, Paľo Bielik, Vasil Biľak, Ján Borodáč, Jozef Budský, Marie Burešová, E. F. Burian, Václav Dobiáš, Vojtěch Dolejší, Jan Drda, Bohumír Dvorský, Viktor Egri, Walter Feldstein, Miroslav Florian, Václav Formánek, Jaroslav Fragner, Gusta Fučíková, Jarmila Glazarová, Jiří Gočár, Bohumil Goj, Jiří Hájek, Josef Havlíček, Antonie Hegerlíková, Ladislav Helge, Vincent Hložník, Gustav Hnilička, Karel Honzík, Adolf Hoffmeister, František Hrubín, Vojtěch Jasný, Jaroslav Jiránek, Jaroslav Just, František Kahuda, Dezider Kardoš, Ondrej Klokoč, Pavel Kohout, Josef Kolář, Karel Kolumek, Zdeněk Kovář, Jaroslav Kožešník, Jindřich Krise, Jiří Kroha, Jaroslav Krombholz, Rudolf Kubín, Bohumír Kujal, Ludvík Kundera, Emanuel Labašta, Jozef Lacko, Ľubomír Linhart, Josef Macek, Ivan Macinský, Vincenc Makovský, Marie Majerová, Jiří Marek, Alexander Matuška, Dana Medřická, Mária Medvecká, Vladimír Mináč, Ivan Mojík, Zdeněk Nejedlý, Oldřich Oplt, Zdeněk Otava, Jan Otčenášek, Karel Palouš, Gustáv Pavlovič, Václav Pelišek, Rudolf Petráň, Jan Pilař, Luboš Pistorius, Andrej Plávka, Zdeněk Pluhař, Karel Pokorný, Josef Pötzl, Bedřich Prokoš, Vlastimil Rada, Josef Rybák, Karel Pravoslav Sádlo, Jan Seidel, Štefan Schwarz, Andrej Sirácky, Ivan Skála, Josef Stanislav, Ján Svetlík, Eugen Suchoň, Antonín Sychra, Viliam Šalgovič, Jan Štěpánek, Ladislav Štoll, Jiří Taufer, František Todt, Zdeněk Urban, Anežka Valigurová, Otakar Vávra, Vítězslav Vejražka, Jiří Záruba, Karel Zeman.*

212

SLOVENSKÁ HUDBA

ROČNÍK III. MÁJ 1959 ČÍSLO 5

EUGEN ŠIMŮNEK

Pred Sjazdom socialistickej kultúry

Umenie dotvára úplnosť ľudského života esteticky, človek sa v ňom uvedomuje v celej svojej integrite, stvárňuje sa a bojuje za svoje spoločenské ideály: za plnosť svojho života. V živote človeka toto je *vlastným zmyslom* umenia: stať sa prostriedkom rozvoja ľudskej integrity. Je to kladný zmysel umenia, ktorý sa rozbíja len za nepriaznivých spoločenských podmienok, keď sa rozbíja i ľudskosť samého človeka.

Poslaním socialistickej kultúrnej politiky v oblasti umenia je vrátiť umeniu jeho vlastný zmysel, ktorý bol spoločenskými pomermi nášho storočia popretý. Tzv. masové umenie bolo virtuóznym klamaním más falšou a gýčom a tzv. vysoké umenie sa čím ďalej tým viac obmedzovalo na *jednostranné výboje* rozbíjania foriem, na zháňanie technických novôt a pod., čo nevyhnutne malo za následok i stupňujúcu sa dehumanizáciu umenia, ktorá v krajných prípadoch priviedla umenie do slepej uličky konštruktivizmu, abstraktnosti a úplného subjektivizmu. Avantgardná vrstva tohto „večne revolučného vývoja umenia" bola síce naoko nepriateľom „existujúceho poriadku", no v podstate slúžila skutočným potrebám tohto „poriadku": odďaľovala umenie od sociálnych spoločenských problémov, od skutočných potrieb rozvoja *ľudskosti* človeka. Z umeleckej tvorby sa eliminovala vývojová tendencia spoločenského procesu, eliminovalo sa z nej to, čo rozumieme pod pojmom humanizmus.

Toto bolo to dedičstvo, ktoré prichodilo v našej kultúrnej revolúcii paralyzovať, pravda, nielen paralyzovať, ale ďalšou humanizáciou umenia doviesť vlastný zmysel umenia na úroveň požiadaviek dnešného stavu spoločenského vývinu. Stojí pred nami úloha nielen vrátiť umeniu vlastný spoločenský zmysel, ale urobiť toto umenie skutočným majetkom más: aby sa i týmto faktom stal život človeka plnším a úplnejším, aby sa jeho celá ľudská integrita stvárňovala podľa nášho ideálu *harmonického človeka*. V tom spočíva zmysel našej kultúrnej revolúcie, ktorej ďalšie upevnenie a perspektívy ideme vytýčiť na nastávajúcom Sjazde socialistickej kultúry.

Vyrovnanie sa so slepými vývinovými výbežkami umenia i pozitívny program priblížiť kladné kultúrne hodnoty ľudu — to môže byť výsledkom len dlhšieho procesu prevýchovy a výchovy. Naše ciele práve na poli kultúry sa nedostavia ako mechanická samozrejmosť našich spoločensko-hospodárskych úspechov alebo administratívnych opatrení. Len *vedomá* kultúrna aktivita s *vedomým* kultúrnym postojom môže tu dosiahnuť také stvárnenie a kultúrne pozdvihnutie človeka, ktoré by zodpovedalo vývinovému štádiu

našej celkovej spoločenskej prestavby. Sjazd socialistickej kultúry bude veľkým impulzom k tejto vedomej kultúrnej aktivite a kultúrnemu pozdvihnutiu človeka.

Aktuálne úlohy dokončenia kultúrnej revolúcie — v riešení ktorých bude spočívať i vlastný zmysel sjazdu socialistickej kultúry — sústreďujú sa na niekoľko ústredných problémov.

V oblasti umenia je to predovšetkým problematika estetickej a ideovej *tvárnosti* umeleckej tvorby a potom osobný spoločenský postoj samého tvorcu; čím je tvárnosť umeleckej tvorby v konečných dôsledkoch podmienená. Je stále aktuálna úloha priviesť *niektorých* členov umeleckej i umeleckoteoretickej(!) inteligencie k presvedčeniu, k pochopeniu a oceneniu celého procesu spoločenského oslobodzovania sa človeka, ktorý smeruje k plnšiemu a ľudskejšiemu životu. Z videnia a chápania tohto vyplývajú, pravda, komplikované konzekvencie pre umeleckú tvorbu. Nie však neriešiteľné. Ich zvládnutie podporuje celé vývojové smerovanie a beh dejín. Pravda, len podporuje, neprináša však mechanicky aj samo riešenie, ktoré je vlastnou individuálnou tvorivou oblasťou samých tvorcov umenia. Nestačí spoliehať sa len na to, čo sa zrodí z čírej spontánnosti: preto je *cieľavedomé mobilizovanie* samých *tvorcov* kultúry organickou *súčasťou* kultúrnej revolúcie. Celá príprava i cieľ Sjazdu socialistickej kultúry smeruje aj k splneniu tejto úlohy.

Konkrétna praktická problematika priblíženia umenia ľudu *ako umenia* — lebo len v tejto forme chápania dosahuje umelecká tvorba svoj maximálny spoločenský účinok — je ďalším ohniskom problémov kultúrnej revolúcie. Stojíme tu zatiaľ pred dualistickým stavom procesu estetickej výchovy a konečného cieľa.

V cieli dosiahnuť pochopenie umenia ako umenia väzí však omnoho širší program ako len estetické doplnenie plnosti ľudského života. Úlohy kultúrnej revolúcie v oblasti umenia sa preto neobmedzujú len na nejaký „čisto estétsky" program. Práve tak ako sa zmysel samého umenia neobmedzuje len na čistý estestický účinok, ale má aj svoj ďalekosiahly dosah etický, i program kultúrnej revolúcie má na zreteli celého človeka, stvárnenie celého jeho vedomia a myslenia tak, ako to vyžadujú jeho skutočné spoločenské záujmy. Takto pochopený program kultúrnej revolúcie v oblasti umenia znamená, pravda, bojový program, boj o nového človeka, ktorý by bol nielen pasívnym nositeľom vývojových potrieb spoločenského pokroku, ale i jeho aktívnym prebojovávateľom. Keď umenie dotvára úplnosť ľudského života, znamená to, že je *súčasťou* celej ľudskej integrity, a tá nemôže strácať zo zreteľa celok, ku ktorému organicky patrí. Preto i boj umenia o plnosť ľudského života patrí k *jednému* celkovému boju o všetky spoločenské záujmy človeka a len v rámci tohto *jedného* boja nadobúda boj umenia o človeka svoj vlastný špecifický i všeobecný zmysel. Špecifický: obohatiť a stvárniť estetický život človeka; všeobecný: ideovým zameraním tohto estetického účinku pozdvihnúť človeka na úroveň stvárňovateľa seba samého: na úroveň aktívneho nositeľa a uskutočňovateľa spoločenských vývinových úloh, smerujúcich k zabezpečeniu plného ľudského života. Takto ústi celá konkrétna problematika kultúrnej revolúcie v širší program výstavby socializmu, na ktorej chce primerane participovať.

ZDENKO NOVÁČEK

Tvárou v tvár kultúrnej revolúcii

Potreba kultúrneho žitia sa stáva samozrejmosťou. Je to zákonitý zjav socializmu. Niekto si kupuje knihy, iný chodí na koncerty alebo prednášky, niekto pravidelne počúva rozhlas, niekto zas svedomite odovzdáva prečítané knihy do verejnej knižnice, niekto má záľubu vypočuť si nahrávky z vlastných gramofónových platní. Pravda, niektorí ľudia stačia sledovať dve-tri zo spomínaných vecí, a sú i ľudia, ktorí stačia absolvovať všetko.

Zápas o vyššiu kultúrnu úroveň prebieha zatiaľ úspešne iba v mestách. Tu už najmä robotnícka trieda žije inak ako kedysi. Dobojovať ~~tento~~ kultúrny zápas nemožno však bez vidieka. Nie je vymyslené konštatovanie, že je ešte mnoho ľudí — najmä na vidieku — ktorí nevedia o zrelých plodoch nášho osvetového umenia, ktorí tieto plody ešte vlastne ani neochutnali. Najmä na dedinách sa ľudia skrývajú do svojej tradičnej ulity, ťažko v nich víťazí moderná doba, ťažko v nich zlomiť jednostranné obdivovanie ľudového alebo zábavného umenia. U týchto ľudí sa tiež prejavuje akýsi „hlad" po kultúre, majú však ešte ďaleko k ľudovej umeleckej tvorivosti a tvorbe skladateľov. Úlohou kultúrnej revolúcie na vidieku má byť odklon od zábavnosti a príklon k umeleckosti. Týmto ľuďom treba prechod od povrchného vnímania umenia k hlbšiemu ponímaniu uľahčiť.

V kultúrnej revolúcii nám nejde o hocijaké skvalitnenie kultúrneho života, ale o prenikavé skvalitnenie — priam o prevrat v kultúrnej práci. Na kultúrnych a osvetových pracovníkov čakajú teda nemalé úlohy. Nie je však nijakou tajnosťou, že u týchto pracovníkov sú veľké medzery vo vzdelaní a znalostiach každodennej kultúrnej politiky. Proces skvalitnenia práce osvetových pracovníkov je teda nevyhnutný.

Zatiaľ je azda najbolestivejšia ľahostajnosť v proporcionalite kultúrneho života. Mnohí osvetoví pracovníci nevedia odhadnúť kultúrnu potrebu svojho kraja. Mnohým sa potreba kryje s najnižšími požiadavkami. Nevidia, že potreba je vyšší pojem, ktorý priamo súvisí s kultúrnym a politickým zameraním, s tým čo by sme chceli dosiahnuť, a nie s faktickým stavom. Preto je v niektorých mestách a okresoch veľká prevaha estrád a iných lacných a často vulgárne zostavených podujatí. Nazdávam sa, že usporadovanie estrád by sa nemalo žiadnemu kultúrnemu organizátorovi počítať za plnenie kultúrnych úloh. Takéto stanovisko by mohlo v súčasnej situácii vyliečiť mnohých, ktorí sa nazdávajú, že usporiadaním estrády alebo inej zábavy už splnili svoje povinnosti. Toto by súčasne prispelo k lepšiemu vymedzeniu povinností osvetových a kultúrnych pracovníkov. Osvetoví pracovníci, ktorí majú slabú odbornú a ideologickú úroveň, dávajú možnosť uplatnenia všelijakým pseudoumelcom.

Medzi kultúrno-osvetovými pracovníkmi je málo iniciatívy. Čakajú na spásonosnú líniu zhora, na pripomínanie každého kultúrneho jubilea a kultúrnych udalostí. Často sa prijme pokyn, ale ďalej ho ani teoreticky ani prakticky nikto nerozvinie. Z nedostatku vedomostí sa niekde kultúra chápe ako administratívne vybavovanie spisov namiesto tvorivej a podľa možnosti

kraja mnohotvárne variabilnej práce. Pochopiteľne, že tam, kde sa kultúra administruje, dochádza k servírovaniu kultúry podľa hesla „tu máš a počúvaj". Náhodné koncerty sa tu nijako nepripravia a kultúrna práca s masami sa chápe len ako zaistenie miestnosti, podpísanie zmluvy s účinkujúcimi a vylepenie plagátov. Samozrejme, že od vylepenia plagátu je ku skutočnej výchove ľudu ešte veľmi ďaleko. Ak aj občas usporiadajú nejaké koncerty, obyčajne nevedia, že hudbou možno dosiahnuť vyššiu účinnosť na významných politických a iných zhromaždeniach. O čo lepšie vyznie slávnosť, ktorú spestrí sborový spev, pieseň alebo sólista. Osvetoví pracovníci nevedia, že na zhromaždenie by veľmi ochotne prišlo viac koncertných umelcov. Neschopnosť niektorých kultúrnych pracovníkov — najmä na vidieku — sa často zastiera heslom hospodárskej efektívnosti. Kultúrna revolúcia sa však nedá robiť, keď sa ku každej úlohe staviame predovšetkým a len z hľadiska komerčnej kalkulácie. Obchodné talenty by vôbec nemali rozhodovať o tom, ako viesť kultúrnu revolúciu. V umení nemožno vždy kultúrny zisk poslucháča vyčísliť finančnou sumou. Obohacovanie kultúrneho života jedincov i národa je hrivna, ktorej hodnota v národe sa obyčajne neprejaví hneď, ale až po určitom časovom odstupe.

Osvetovo-kultúrna práca má však aj iné nedostatky. Je neodpustiteľnou chybou, ak sa sklame dôvera ľudu tým, že umelecký koncert je zle pripravený a má slabšiu úroveň. Zlým umením, zlou organizáciou sa znižuje kultúrnosť ľudu, oslabuje sa kultúrna revolúcia.

Medzi kultúrnymi pracovníkmi je málo nových foriem propagácie umenia. Celkom sa tu obchádza úloha klásť základy lásky k umeniu už v útlom veku. Kde sa dostatočne nerozvinie osvetová práca, tam vzniká vákuum, do ktorého ľahko preniká záplava džezu a s ním často uličnícke a chuligánske spôsoby. Mládež si ľahko odvykne od dobrej hudby a obľúbi si, ako povedal V. Holzknecht, „jej nízku karikatúru v podobe šlágru". Preto správne vyzval vo svojom liste II. sjazdu skladateľov nás všetkých povereník školstva a kultúry V. Biľak, aby sa rozobralo a zvážilo, aké škody môže spôsobiť umelecký brak v národnej kultúre. V súčasnej kultúrnej revolúcii treba viac starej osvetárskej múdrosti, objavnosti a zodpovednosti. Treba hľadať a vážiť si každú formu, ktorá rozumne pomáha v kultúrnom zápolení.

Decentralizácia preniesla centrá kultúry do krajov. Pokiaľ ide o hudbu, sledovala decentralizácia odstránenie nerovnomerného rozvrstvenia nášho koncertného života. Čakali sme, že decentralizácia rozprúdi hudobný život v okresoch i krajoch a že národné výbory ukážu, čo sa naučili robiť v prospech ľudu. Decentralizáciou sa však nesplnil prvý závažný predpoklad, a to dislokácia mladých hudobných umelcov po celom Slovensku. V Bratislave je napr. viac mladých hudobníkov, ktorí si za celý rok ani raz nezahrajú, ale v krajoch i okresoch by sa mohli dobre uplatniť. V Bratislave, v tieni „hviezd", sa mladá generácia uplatňuje dosť neskoro, no na vidieku by mohla urobiť veľa záslužnej práce. Sú kraje s nemalou kultúrnou minulosťou, na ktorú treba nadviazať. Spomeňme len Kremnicu, Banskú Bystricu, Martin, Zvolen, Levoču atď. Ide tu, pravda, o správne využitie tradície. Sme napr. za tradičné hudobné slávnosti v krajoch, treba si však vždy povedať, v akých vzťahoch a za akých okolností tradícia vznikla a ako je v súlade s dneškom. V Čechách

sa vraj stáva, že aj v kultúre si niektoré kraje prisvojujú viac samostatnosti, ako im prislúcha. Na Slovensku je situácia práve opačná. Kraje nevedia využiť vlastné nápady na kultúrne povznesenie svojho okolia. Nejde, pravda, o to robiť zámerne nejakú lokálnu, krajovú politiku, ktorá nie je v súlade s politikou štátnou; ide o kultúrne povznesenie kraja, a tým aj štátu.

Ako málo iniciatívy prejavili dosiaľ napr. súdruhovia v železovskom okrese, aby využili historickú pravdu, že ta chodieval a tam aj komponoval Franz Schubert. Koľko bezradnosti je i okolo Dolnej Krupej, ktorá sa tiež mohla propagačne viac využiť v súvislosti s údajnými Beethovenovými návštevami. Konečne ako málo vie samotná Bratislava využiť na propagáciu a kultúrnu agitáciu svoju veľkú hudobnú minulosť. Pravda, sú niektoré hudobné problémy krajov, ktoré nemožno zodpovedne riešiť bez poradného slova a skúseností Sväzu slovenských skladateľov. Kultúre sa menej darí v tých okresoch a krajoch, kde niet ani jediného vzoru na dobre organizovanú kultúrnu prácu.

Kultúrnosť našich ľudí v posledných rokoch dosť pokročila, no niekde — pokiaľ sa týka umeleckej hudby — je kultúrna revolúcia len v začiatkoch. Veľmi by prospela napr. diskusia alebo aspoň anketa o tom, ako sa využívajú prostriedky kultúrneho a ideového pôsobenia v spoločnosti a ako sa žije z hľadiska kultúry. Všeličo by sme sa dozvedeli a mnohí správcovia nových kultúrnych domov by sa hanbili, že kultúrny dom majú, no kultúry v ňom niet. Treba, pravda, apelovať i na kompetentných ľudí, aby ako vizitku veľkého rozmachu socialistickej súčasnosti nespomínali pri každej príležitosti len stav a úspechy hospodárske, ale i kultúrne, ktoré nás často dobre reprezentujú. Správne na to upozornil prvý tajomník ÚV KSS Karol Bacílek v besede s pracovníkmi Čs. rozhlasu, „že slovenský národ je malý, ale reprezentuje sa výborne najmä svojím umením".

Kultúrna revolúcia sa rozbehla. Nepôjde však dopredu samočinne, bez iniciatívy a neprestajného odstraňovania balvanov, ktoré jej ležia v ceste.

Náš pracujúci ľud, dedič a pokračovateľ progresívnej kultúry celého sveta, si váži a miluje hlboké myšlienky i radostné vzrušenia skvelej hudby Jozefa Haydna a vzdáva hold tomuto nesmrteľnému umelcovi-muzikantovi. Na september sa pripravujú celoštátne oslavy 150. výročia Haydnovej smrti, spojené s konferenciou o jeho diele, ktorá bude vhodnou príležitosťou na zhodnotenie, renesanciu i propagáciu Haydnovho ľudového, optimistického a pokrokového diela. Z tohto zorného uhla je potrebné vysoko vyzdvihnúť podujatie bratislavských hudobných škôl a ich učiteľských zborov, ktoré pripravili pri príležitosti 150. výročia majstrovej smrti výber z jeho veľkého diela v podaní našich najmenších a najmladších umelcov, žiakov týchto škôl. Toto podujatie je o to významnejšie, že spadá do rámca našej kultúrnej ofenzívy, do obdobia dovŕšenia kultúrnej revolúcie u nás, v ktorej má naše umelecké školstvo tiež dôležité poslanie pri výchove nového človeka, pri upevňovaní socialistického vedomia a morálky, pri rozvíjaní jeho kultúrnych potrieb a citového života. Rozširovať a priblížiť hudbu svetových géniov nášmu ľudu je tiež významná úloha dovŕšenia našej kultúrnej revolúcie.

(Z otváracieho prejavu predsedu Sväzu slovenských skladateľov Dezidera Kardoša na koncerte bratislavských hudobných škôl 26. apríla 1959 k 150. výročiu smrti J. Haydna)

MIKULÁŠ KRESÁK

Významné úspechy Slovenskej filharmónie v Belgicku

Opätovné pozvanie po sotva ročnom odstupe do vyspelej západoeurópskej kapitalistickej krajiny, v ktorej sa na umelecké prejavy hľadí predovšetkým z hľadiska atrakčnosti a finančného zisku toho-ktorého usporiadateľa, je určite vyznamenaním i zriedkavosťou. Pre nás to však znamenalo zvýšený pocit zodpovednosti. Bolo bezpodmienečne nevyhnutné, aby sme hrali ešte lepšie ako vlani a skutočne všestranne dôstojne reprezentovali našu socialistickú hudobnú kultúru. Hoci Slovenská filharmónia mala už za sebou niekoľko úspešných zahraničných zájazdov (Rakúsko, Belgicko, NDR), skutočnosť, že ideme do toho istého štátu druhýkrát, znamenala vystavenie sa prísnejším umeleckým kritériám zo strany publika a hudobnej kritiky aj intenzívnejšiemu porovnávaniu s najvyspelejšími svetovými orchestrálnymi telesami, ktoré v Belgicku hosťujú pravidelne.

Program koncertov bol zostavený na základe požiadaviek zo strany usporiadateľov v jednotlivých mestách (Smetana, Šostakovič, Dvořák), propagácie súčasnej slovenskej hudobnej tvorby (Kardoš, A. Moyzes), návrhu dirigenta Doneuxa (Bernier, Kodály) a využitia možností pre sólistov SF (Mozart, A. Moyzes). I Keď čo do počtu predvádzaných diel nastalo zlepšenie, orchester mal značne sťaženú úlohu tým, že podstatnú časť repertoáru (Bernier, Dvořák, Mozart, Šostakovič) musel naštudovať v rôznych koncepciách, nakoľko boli v rôznych mestách dirigované rôznymi dirigentmi (Doneux, Rajter, Slovák). No hoci šlo o experiment v budúcnosti neželateľný, musíme zdôrazniť, že orchester sa vďaka prísnej umeleckej disciplíne zhostil ťažšej úlohy veľmi čestne, a tak tento nedostatok podstatne nevplýval na reprodukčnú úroveň.

Celý zájazd bol aj tentoraz usporiadaný na tzv. komerčnej základni, to znamená, že nespadal do zahraničných umeleckých podujatí, usporiadaných na základe medzinárodných kultúrnych dohôd, a tak moment finančnej efektívnosti, lepšie povedané rentability celého podujatia, hral dôležitú úlohu. Preto podobne ako vlani okrem orchestra SF, účinkovalo v Belgicku ako samostatné umelecké teleso aj trio sólistov SF (Berky, Gašparek, Karin), ktoré nahralo pre rôzne belgické rozhlasové stanice viaceré triá, a sólista A. Berky nahral s Komorným orchestrom INR (bruselský rozhlas) Boccheriniho čelový koncert.

Orchester SF absolvoval na belgickej pôde za šesť dní (9.—14. marca) päť verejných symfonických koncertov (v Gente, Antverpách, 2 v Charleroi a Liège), 1 verejný rozhlasový koncert a televízne nahrávanie v Bruseli. Koncerty v Charleroi a Liège súčasne nahrával belgický rozhlas.

Verejný rozhlasový koncert v Bruseli sa stal naším prvým vystúpením. V prvej polovici koncertu odznel pod taktovkou E. Doneuxa Koncert pre orchester od Dezidera Kardoša, po prestávke Klavírny koncert A-dur (Köchel č. 488) W. A. Mozarta v podaní M. Karina a I. symfónia D. Šostakoviča pod

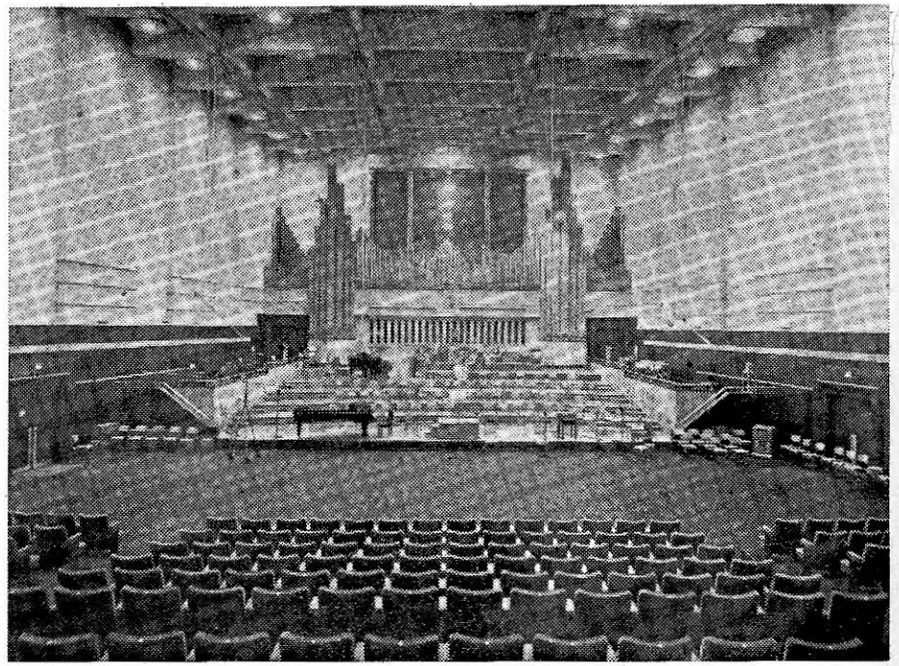
vedením hlavného dirigenta symfonického orchestra bratislavského rozhlasu Ladislava Slováka. Koncert bol len pre pozvaných poslucháčov, hostí bruselskej rozhlasovej spoločnosti INR, medzi ktorými boli prítomní viacerí poprední predstavitelia belgického hudobného života, skladatelia, hudobní vedci i reprodukční umelci.

Kardošov Koncert pre orchester mal veľký úspech. Keďže už 12. marca bruselský večerník „Le Derniére Heure" uverejnil obsiahlu kritiku o celom koncerte, uvádzam doslovne preklad príslušných častí: „... *Dirigent Doneux predviedol v Belgicku významné dielo slovenského skladateľa Dezidera Kardoša. Autor napísal Koncert pre orchester, veľmi obľúbenú formu od čias vzniku Bartókovho Koncertu, pravda, skrývajúcu v sebe rôzne úskalia. Aby sa zadosť učinilo názvu, treba využívať všetky možnosti, ktorými disponuje orchester, a táto plnokrvnosť bohatstiev niekedy škodí rovnováhe, pretože prekáža prehľadnosti. Pán Kardoš sa niekedy dopúšťa tejto chyby, i keď prejavuje obdivuhodné majstrovstvo kompozičnej techniky a nikdy nezaostávajúcu invenciu. Jeho rytmus je bohatý a za najlepšiu časť jeho diela (obsahuje 5 častí) považujeme tretiu: pevne vedené Scherzo ...*"

Po stránke reprodukčnej najväčší ohlas vzbudilo predvedenie Šostakovičovej I. symfónie. Prítomní odborníci z rozhlasu napr. porovnávali jej reprodukciu s doteraz počutými (medziiným s podaním popredného anglického orchestra) a jednoznačne označili výkon Slovenskej filharmónie zo stránky koncepčnej i technickej za doteraz najlepší. Dirigent Ladislav Slovák podal vskutku vynikajúci výkon, o ktorom zmienený večerník píše: „... *Pán Slovák dirigoval túto symfóniu s veľkou pružnosťou a zrozumiteľnosťou, má zmysel pre frázovanie i tematické vedenie, teda všetky vlastnosti veľkého dirigenta ...*"

Viac, ako priaznivý ohlas na prvý koncert sa blahodarne odzrkadlil na ďalšom koncerte 10. marca v Gente. Už vlaňajšie vystúpenie SF v tomto sympatickom flámskom meste patrilo medzi najkrajšie umelecké zážitky filharmonikov, keďže domáce publikum svojou mimoriadnou srdečnosťou a vďačnosťou vytvorilo veľmi priaznivé ovzdušie. A skutočne, dobré skúsenosti z vlaňajška sa opakovali v plnej miere; azda najkrajším zadosťučinením pre dirigenta Ľudovíta Rajtera i celý kolektív za jeden z najlepších výkonov celého zájazdu boli neutíchajúce ovácie. Orchester musel zahrať dva prídavky (Dvořákov Karneval a Slovanský tanec č. 16) a Slovenská filharmónia dostala opätovné pozvanie na budúci rok. Na koncerte v Gente odznela Smetanova Vltava, Moyzesov Koncert pre husle a orchester a Šostakovičova I. symfónia. Zvlášť sa treba zmieniť o vynikajúcom výkone sólistu SF Tibora Gašpareka, ktorým v podstatnej miere prispel k srdečnému prijatiu jedného z najzávažnejších slovenských diel sui generis, a po veľkom aplauze pridal Adagio z Bachovej I. sonáty pre sólové husle.

Nasledujúci deň (11. III.) priniesol pre celý kolektív po doterajších úspechoch nečakané sklamanie. Antverpy, obchodná metropola a centrum flámskej časti Belgicka, prejavili o náš koncert v porovnaní s vlaňajškom menší záujem, pravdepodobne preto, lebo koncert bol usporiadaný v sále kina „Majestic", teda v prostredí, ktoré zrejme dostatočne nekonvenovalo koncertnému publiku najbohatšieho belgického mesta. No napriek tomu si vďačné prítomné



Veľké štúdio rozhlasovej stanice INR v Bruseli

obecenstvo vyžiadalo prídavok (Dvořákov Karneval). Na koncerte bola predvedená pod taktovkou dr. Rajtera a za prítomnosti autora Symfonietta pre sláčiky od popredného belgického skladateľa a inšpektora hudobného školstva Reného Berniera, Moyzesov Husľový koncert a Dvořákova Novosvetská. Sólista T. Gašparek plne potvrdil svoj výkon z predchádzajúceho dňa.

Štvrtý deň koncertného zájazdu bol pre celý kolektív najvyčerpávajúcejší. Jednak pogram koncertu bol najobsiahlejší, jednak bolo potrebné absolvovať okrem výdatnej skúšky za jediný deň dva koncerty. Charleroi, banícke centrum valonského Belgicka, má okrem bruselského Paláca krásnych umení najkrajšiu koncertnú sálu s výbornou akustikou. Z tej príčiny práve v tejto sále nahrával celý večerný koncert opätovne aj bruselský INR. Oba koncerty dirigoval E. Doneux a prvý, popoludňajší, bol usporiadaný medzinárodnou organizáciou „Hudobná mládež". Na tomto koncerte bola rekordná návšteva. Zvláštnu zmienku si zaslúži odborný výklad popredného belgického hudobného vedca a riaditeľa časopisu gramofónovej spoločnosti „Revue des disques" Marcela Doisu, ktorý pri zachovaní všetkých zreteľov odbornosti veľmi pútavým spôsobom uvádzal jednotlivé čísla programu za koncentrovanej pozornosti všetkých prítomných mladých ľudí. Na programe boli Tance z Galanty Z. Kodálya, Klavírny koncert A-dur W. A. Mozarta a Symfónia e-mol A. Dvořáka. O dojmoch z tohto koncertu možno súdiť z uzáveru kritiky

v „Nouvelle Gazette": *„... skvelý koncert Slovenskej filharmónie sa stal skutočným umeleckým pôžitkom..."* Žiaľ, na večernom koncerte bola slabá návšteva, zapríčinená obdobnou situáciou, s akou sa stretávame v zmysle prehustenia koncertných podujatí niekedy aj u nás.

Večerný program bol opakovaním popoludňajšieho a pri jeho hodnotení autor spomenutého článku píše: *„... jedna z vlastností, ktoré bezpochyby zaujmú pozornosť poslucháčov, je neobyčajná kvalita sláčikov, prejavujúca sa nasadzovaním tónu, zamatovosťou frázovania a disciplinou súhry, no orchester disponuje aj vzácnou drevenou a plechovou harmóniou veľkolepého zvuku. Hlavnou prednosťou tohto telesa je individuálna úroveň jeho členov, ich verva, nadšenie a umelecký elán..."*

Na margo predvedenia klavírneho koncertu: *„... pán Karin vedel s inteligenciou vystihnúť intencie salzburského majstra vďaka svojej mimoriadne pružnej a osvedčenej technike, za čo bol odmenený vrelým potleskom..."*

O výkone dirigenta a orchestra: *„... pán Edgar Doneux, ktorý dirigoval túto skladbu naspamäť (Dvořákovu Symfóniu e-mol, p. p.), vedel uplatniť celú vlastnú emotívnu silu a dynamizmus. Vzdávame hold úprimného obdivu agilnému a zanietenému dirigentovi, ako aj celému kolektívu umelcov SF, ktorí skvostne zabezpečili úspech tohto hudobného podujatia..."*

Ináč sa opakovala situácia z Antverp, málo publika, ale veľmi vďačné, a orchester musel pridať Scherzo z Novosvetskej.

Posledným verejným koncertom SF v Belgicku bol tentoraz koncert v prekrásnej štýlovej koncertnej sieni Kráľovského konzervatória v Liège. Dirigent Ľudovít Rajter, sólista Michal Karin i celý kolektív sa vypli k takému umeleckému výkonu, že tento koncert môžeme právom považovať zo stránky reprodukčnej úrovne za najlepší. Ľudovít Rajter dirigoval celý program spamäti a už Dvořákova predohra Karneval vyvolala v zaplnenej sále búrku nadšenia. Okrem Mozartovho koncertu A-dur odznela v prvej polovici Smetanova Vltava a po prestávke Dvořákova Novosvetská. Najmä symfónia sa natoľko páčila, že orchester musel po neutíchajúcich ováciách pridať ešte dva Slovanské tance (č. 8 a 10). Aj v Liège získal orchester opätovné pozvanie na budúci rok.

Môžeme konštatovať, že naša mladá Slovenská filharmónia na prísnom a vyspelom zahraničnom fóre veľmi dobre reprezentovala československé reprodukčné umenie a vykonala hodný kus práce tak pri propagácii čs. hudobnej tvorby, ako aj na poli poznávania našej novej socialistickej kultúry.

V sobotu 14. marca popoludní napokon ešte sláčikový aparát SF nahral v bruselskom Paláci krásnych umení Bernierovu Symfoniettu s dirigentom Doneuxom pre bruselskú televíziu a v nedeľu (15. III.) o 17. hod. odcestovali členovia nášho reprezentačného telesa do vlasti vyčerpaní, ale s hrdým pocitom dobre vykonanej práce, ktorej závažnosť spočíva v tom, že bola dôstojným príspevkom v mierovom zápolení dvoch spoločenských sústav na poli hudobného umenia.

OSKÁR ELSCHEK

Dnešný stav a perspektívy hudobnofolkloristickej a hudobnoetnologickej práce na Slovensku

Význam hudobnofolkloristickej práce v našom umeleckom i vedeckom živote v súčasnosti stúpa s uvedomením si skutočnosti, že v slovenskom hudobnom folklóre sa hudobnoumelecká potencia nášho ľudu sústreďovala po stáročia. Slovenský hudobný folklór bol východiskom slovenskej národnej hudby a preto vznik, vývoj a kryštalizáciu našej národnej hudby najmä v 19. storočí nemôžeme dôkladne pochopiť bez analýzy folklórnej tvorivosti tohoto obdobia. Hudobnofolkloristická a praktická kopozičnoumelecká práca na Slovensku bola do 20-tych rokov tesne spojená, pretože zbieraním a teoretickým zhodnocovaním slovenskej ľudovej hudby sa zaoberali predovšetkým skladatelia, hudobní pedagógovia a teoretici (Fúredy, Laciak, Fajnor, Lichard, Kadavý, Ruppeldtovci a iní). Tento stav bol výsledkom celého radu objektívnych i subjektívnych okolností a priviedol túto generáciu do paradoxnej situácie; všetky folklórne problémy videla cez prizmu hudobnej tvorby — harmonizáciu piesní, všetky tvorivé kompozičné problémy dostali pečať folklorizácie, čiže ako folkloristi boli harmonizátormi, ako skladatelia „folkloristi". Takáto obojakosť v nazeraní na problémy našej národnej hudobnej tradície sa tiahne až podnes — i s tými dôsledkami, že i folkloristická i skladateľská práca nesie znaky diletantizmu — len s tým rozdielom, že kým upravovateľské, folklorizujúce snahy našich obrodencov vychádzali z národno-buditeľského nadšenia — neboli len východiskom z invenčnej núdze — zatiaľ dnes veľká časť úprav ľudových piesní nesie znaky komerčionálneho rutinérstva. Najmä tento diletantský žáner aranžovaného hudobného folklóru právom priniesol so sebou ostrú reakciu zo strany našej verejnosti vo forme téz o „prefolklorizovanosti" našej kultúry. Žiaľ, všetky tieto útoky netrafili pravých vinníkov, lebo v značnej časti diskusných príspevkov, ktoré sa zjavili v našej tlači, bol tento pseudofolklór zamenený za pôvodný folklór a vznikli mnohé pochybnosti o oprávnenosti folklóru v dnešnej spoločnosti, mnohé tézy, hlásajúce nečasovosť, zastaralosť, nízku ideovú a umeleckú hodnotu ľudového umenia. Je nepochybné, že takéto uzávery mohli vyvodiť len ľudia, ktorí buď vôbec nepoznajú pôvodné ľudové umenie, alebo ho poznajú len povrchne vo forme upravených, umelecky znehodnotených odvarov. Kto mal možnosť poznať ľudovú hudbu v prednese prostých ľudových spevákov, počuť kryštáľovo čistú poetičnosť a sugestívnu výraznosť melódií z úst prostých ľudí, musí pri najskromnejších umeleckých apercepčných predpokladoch precítiť jej výrazovú a myšlienkovú presvedčivosť aj bez toho, aby musel idealizovať a vidieť umelecké hodnoty cez ružové okuliare. Je pritom len samozrejmé, že každé umenie je útvarom heterogénnym nielen čo do technickej dokonalosti, ale i čo do svojej ideovej a umeleckej hodnoty. O ľudovom umení to platí o to viac, pretože nemá ukončenej kanonizovanej definitívnej formy. Považovali sme za potrebné zmieniť sa o tejto otázke skôr, ako pristúpime k rozboru problémov súčasnej hudobnofolkloristickej práce, lebo sa bezprostredne dotýka nielen predmetu nášho bádania, ale i formy, v ktorej sa naša verejnosť oboznamuje s hudobným folklórom, no aj preto, že problém skutočného i falošného folklóru má pre našu hudobnú kultúru prvoradý význam. Nemôžeme byť proti folklóru ani proti úpravám ľudových piesní a muzík, ale musíme byť proti diletantským, pseudoumeleckým úpravám a štylizáciám, ktoré nielen diskreditujú náš hudobný folklór, ale ešte nadto kazia zdravý hudobný vkus, a to oveľa zastretejším, pritom však rafinovanejším spôsobom ako šlágrový gýč. Jednoznačná spätosť folklórnej práce s praktickými problémami súčasnej ľudovej umeleckej tvorivosti znižuje folkloristickú prácu k plytkému prakticizmu, kým z umeleckej stránky v snahe povýšiť ľudové umenie do sfér poloprofesionálnej súborovej tvorby stiera z ľudového umenia peľ živelnej umeleckej funkčnej podstaty a robí z neho umelecky vlažnú zlátaninu prvkov ľudového umenia s diletantským nedoukovstvom alebo komercionálnym rutinérstvom. Tieto skutočnosti mali a majú za následok, že v rozhodujúcej miere sa folkloristická práca robila za bezprostredným cieľom umeleckého využitia a často i zneužitia

zozbieraného piesňového alebo inštrumentálneho materiálu bez určitej vedeckometodickej perspektívy. Tým nechceme povedať, že jedným z konečných cieľov folkloristickej práce nie je objavovať zdravé hodnoty ľudového hudobného umenia a usilovať sa, aby to umelecky najcennejšie v ľudovom umení našlo organickú kontinuitu v súčasnej slovenskej hudobnej tvorbe. Prakticistické zameranie hudobnofolklórnej práce na Slovensku vychádzalo z tej skutočnosti, že folkloristickou prácou sa zaoberali ľudia povedľa inej svojej prvoradej práce, pedagogickej, umeleckovýkonnej a inej. Preto hudobnofolkloristické bádanie na Slovensku do 50tych rokv bolo silne poznačené diletantskosťou v dokumentačnej technike, nesústavnosťou, individuálnosťou, bezperspektívnosťou a náhodnosťou. To však bolo príznačné pre celú muzikologickú prácu na Slovensku.

*

Na Slovensku nebolo inštitúcie, ktorá by bola sústreďovala a usmerňovala hudobnofolkloristickú prácu. Individuálne akcie priniesli síce bohatý dokumentačný materiál, tento však stál k dispozícii viac pre kompozičnú ako pre vedeckú prácu a poväčšine zostal v rukopisoch. Prvá výzva k zbieraniu nápevov našich ľudových piesní bola uverejnená v r. 1862, ktorú podporovala Matica slovenská, no tá pre svoj skorý zánik nemohla dosiahnuť nejaké výraznejšie výsledky. Zberateľskú prácu podnietilo v širšom meradle až v roku 1879 založené „Povereníctvo pre zbieranie a vydávanie Slovenských Spevov", ktoré zapojilo do zbierania piesní pre edíciu Slovenské Spevy desiatky učiteľov, hudobníkov, kultúrnych a národopisných pracovníkov. Tomu môžeme ďakovať, že do konca XIX. storočia máme viac ako 4000 melodických zápisov, z ktorých vyše 2000 bolo uverejnených. V tomto období sa začína aj teoretický záujem o náš hudobný folklór, vychádzajú desiatky článkov, ktoré sa usilujú podať hudobnoštýlovú charakteristiku piesňovej tvorivosti. Na začiatku nášho storočia vznikajú niektoré väčšie zbierky: A. Halaša sústreďuje vyše 25.000 textových zápisov piesní; v r. 1902 zhotovuje K. Medvecký prvé fonografické snímky detvianskych ľudových piesní; z roku 1900 pochádzajú prvé sporadické zápisy slovenských ľudových piesní Z. Kodálya; na prelome storočia zapisuje piesne na Slovensku L. Janáček, ktorý spolu s Fr. Bartošom začína tradíciu zapisovania slovenských ľudových piesní moravskými folkloristami; v r. 1906 začína zbierať slovenské ľudové piesne B. Bartók a do r. 1928 pripravil zbierku slov. ľudových piesní, obsahujúcu 3409 nápevov.

*

Po roku 1918 hudobnofolkloristickú prácu organizovala na Slovensku novozaložená Matica slovenská a Štátny ústav pre ľudovú pieseň. V Matici slovenskej pracovali ako hudobní folkloristi K. Plicka, J. Kresánek a B. Valašťan-Dolinský, z ktorých prvý zapísal za 15 rokov svojej činnosti v MS 8500 nápevov. Štátny ústav pre ľudovú pieseň sústredil za svojej 26-ročnej činnosti do roku 1945 asi 6000 nápevov; v riešení edičných otázok sa však nedostal cez návrhy nie celkom premyslených edícií, ktoré nevedel realizovať.

Celá edičná práca stroskotávala nielen na odbornej neschopnosti, ale i pre finančnú tieseň, s ktorou zápasili inštitúcie bez akejkoľvek štátnej podpory. Je príznačné, že za 26 rokov bolo vydaných necelých 700 melódií, kým v rokoch 1946—1957 bolo vydaných vo väčších i menších samostatných piesňových edíciách temer 4200 slov. ľudových nápevov vďaka všestrannej štátnej odpore, ktorej sa hudobnofolkloristickej práci dostalo v rade inštitúcií. Od r. 1950 sa organizačné i prac. centrum hudobnofolkloristického bádania presúva do Oddelenia hudobnej folkloristiky Ústavu hudobnej vedy SAV. Za sedemročnej činnosti tohto ústavu došlo nielen k zintenzívneniu dokumentačnej práce, ale i k vyriešeniu mnohých dôležitých vedeckovýskumných teoretických problémov. Celá dokumentačná práca sa opierala o zvukovú fixáciu nášho hudobného folklóru technikou magnetického záznamu. Z toho dôvodu vzniklo aj technické laboratórium s nahrávacím štúdiom a fonotékou, ktorá obsahuje 250.000 m magnetofónových pásov, na ktorých je zachytených do 11.000 ľudových piesní a 500 ľudových inštrumentálnych skladieb. Rukopisný archív ľudových piesní zahrňuje 18.000 piesňových záznamov (z ktorých 10.000 zápisov pochádza z posledných desiatich rokov), okrem ktorých je v ústave uložených 23.000 textov z Halašovej zbierky ľudových piesní. V ústave sa pristúpilo k základnému spracovaniu tohoto obsiahleho materiálu, zhotovovaním špeciálnych hudobných a textových katalógov, vypracovali sa osobitné systémy analýzy a triedenia melodického materiálu i textov. Boli prevedené výskumy v cca 125 lokalitách metódami monografických lokálnych a tematicky špeciálnych výskumov a

oblastných prieskumov. Z krajových monografických výskumov sa pracuje na komplexnom spracovaní hudobného a tanečného folklóru na Horehroní. Výskumy ensemblovej inštrumentálnej hudby sa uskutočňujú zároveň s filmovaním našich ľudových tancov — zhotovovaním zvukových filmov. Na filmoch je zachytených asi 250 našich ľudových tancov. Piesňový materiál sa začal vydávať v edícii Slovenské ľudové piesne v roku 1951 (ešte v Štátnom ústave pre ľudovú pieseň) a dodnes vyšlo v troch zväzkoch 1918 nápevov. Piesňové monografie obcí priniesli síce veľa nového materiálu, edičná metóda však nebola dostatočne vedecky opodstatnená, materiál sa uverejňoval bez najnutnejších analytických i zrovnávacích poznámok, bez cieľavedomého výberu i roztriedenia piesňového materiálu. V podstate na rovnakej úrovni bola i edícia ľudových peisní, ktorú pripravovalo vydavateľstvo Osveta. Základ pre hudobno-analytickú prácu položil J. Kresánek v r. 1951 svojou prácou „Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného", najmä vypracovaním detailného systému tonálno-melodickej štrukturálnej analýzy. Táto práca sa stala východiskom celého doterajšieho skúmania ľudových piesní, i keď sa okruh problémov podstatne rozšíril, a vzhľadom na to sa štýlovo kritické a komparatívne metódy stali pevnejšou súčasťou hudobnofolkloristickej práce.

Medzi inštitúcie, v ktorých sa uskutočňuje hudobnofolkloristická práca, patrí oddelenie ľudovej tvorivosti Čs. rozhlasu v Bratislave a bývalé Ústredie ľudovej umeleckej tvorivosti, t. č. Osvetový ústav — oddelenie hudobné a tanečné. Rozhlas patrí medzi naše najstaršie inštitúcie, ktoré prevádzali zvukovú dokumentáciu autentického slovenského hudobného folklóru už od 20-tych rokov. Rozhlasoví pracovníci uskutočnili rozsiahle dokumentačné akcie pre vysielanie ľudového umenia a tento zozbieraný materiál čiastočne transkribovali a upravovali pre rozhlasové relácie. Osvetový ústav zameriaval svoju zberateľskú štúdijnú prácu na poskytnutie repertoárového materiálu súborom ľudovej umeleckej tvorivosti.

Pri hodnotení celej doterajšej hudobnofolkloristickej práce na Slovensku musíme prísť k uzáveru, že napriek všetkým ťažkostiam a nedostatkom máme pozitívnu bohatú pracovnú tradíciu, ktorá môže byť solídnym východiskom do ďalšej dokumentačnej i teoreticko štúdijnej práce.

Naši hudobní folkloristi sú teraz postavení pred riešenie celého radu kľúčových organizačno-technických dokumentačných vedeckometodických i edičných problémov, ku ktorým musíme pristupovať s ohľadom na najnovšie výsledky svetovej folkloristiky, s ohľadom na to, že hudobná folkloristika prestáva byť pracovnou disciplínou diletantov, že hudobná folkloristika začína byť exaktným vedeckým odvetvím so široko rozvetvenou oblasťou bádania s presne vyhranenou metodológiou, v ktorej niet miesta pre obrodenecko-romantické krasorečnenie, ani subjektívne estetizovanie. Celá hudobnofolkloristická práca na Slovensku sa bude musieť centrálne riadiť a koordinovať, aby sa riešili vždy najhlavnejšie problémy, a to možno čo najekonomickejšie a najsústredenejšie. Najlepšie predpoklady na vytvorenie takejto inštitúcie má hudobnofolkloristické oddelenie Ústavu hudobnej vedy SAV, pravda, len za tých podmienok, že toto pracovisko sa technicky prebuduje a personálne doplní.

Pokúsime sa zhrnúť hlavné úlohy, s ktorými sa budeme musieť vyrovnať v budúcich rokoch:

1. Dokumentačná práca. Predovšetkým budeme musieť získať čo najdetailnejší prehľad o celej doterajšej dokumentačnej činnosti a sústrediť celý dokumentačný materiál rukopisný i zvukový v Centrálnom archíve slovenského hudobného folklóru. Dnešný stav rukopisných záznamov dosahuje počet vyše 35.000 úplných piesňových zápisov, okrem ktorých máme ešte viac ako 30.000 textov. Na zvukových záznamoch z rokov 1902—1958 máme viac ako 14.000 piesní a inštrumentálnych skladieb, odhliadnuc od bohatých fondov Čs. rozhlasu v Bratislave a v Košiciach a od materiálu v Osvetovom ústave. Vzhľadom na to, že v minulosti sa zberateľské akcie uskutočňovali nesústavne, máme mnohé oblasti, v ktorých ľudovú hudobnú tvorivosť temer vôbec nepoznáme. Z toho dôvodu bude pokračovať sústavný metodický výskum, takže počítame s tým, že o 10—15 rokov budeme mať k dispozícii asi 35.000 zvukových snímok a vyše 60.000 melodických zápisov.

V budúcnosti chceme celú zberateľskú prácu previesť na zvukovú fixáciu, pretože piesňové zápisy sú vždy len subjektívnym pretlmočením hudobných dojmov zberateľa, a preto je nevyhnutná 100-percentná overiteľnosť zápisov. Subjektívnosť zápisu chceme obmedziť uplatnením moderných metód oscilografickej a fonofotografickej transkripcie, s ktorou počítame najmä pri transkripcii inštrumentálnych melódií. Do roku 1965 počítame s tým, že sa skončí celoslovenský teritoriálny prieskum. V budúcich rokoch bude potrebné rozšíriť systematické výskumné akcie u Slovákov žijúcich v európskom i mimoeurópskom zahraničí. Vzhľadom na ozrejmenie si postavenia nášho hudobného folklóru v stredoeurópskej folklórnej oblasti bude potrebné previesť samostatné výskumné akcie do susedných neslovenských folklórnych oblastí, samozrejme, za spolupráce folkloristov týchto krajín. Celý rad hudobno-psychologických, genetických i komparatívnych problémov bude si možno tvorivo ozrejmiť len tak, že v rámci komplexnejších výskumných akcií prevedieme dokumentáciu primitívnych hudobných prejavov u niektorých afrických i ázijských kmeňov a národnostných skupín, čím zároveň nadviažeme na bohatú tradíciu európskej hudobnej tetnológie a získame potrebný pracovný kontakt s európskym aj mimoeurópskym folklórnym a etnologickým bádaním a získame širšiu bázu vedeckometodickú i materiálovú.

2. Základné spracovanie hudobnofolklórneho materiálu. Pod základným spracovaním nerozumieme len vybudovanie široko rozvetvenej katalogizačnej sústavy, ktorá poskytne detailnú evidenciu o materiáli rukopisnom i zvukovom, ale prevedenie základnej analýzy hudobnej i textovej, ktorá nájde svoj výraz v sústave špeciálnych, typových, komparatívno-synoptických, tematických katalógov, ktoré budú východiskom riešenia základných teoretických problémov, i základom edičnej práce. Vzhľadom na to, že takéto základné práce sa dosiaľ u nás temer vôbec nerobili, a vzhľadom na to, že už i doteraz archivovaný materiál je značne rozsiahly, bude treba na zvládnutie tejto úlohy vyvinúť sústredené pracovné úsilie celého radu kvalifikovaných odborníkov.

3. Analytické problémy a triedenie. Vyriešenie oboch týchto problémov má kľúčový význam pre celú hudobnofolkloristickú prácu nielen preto, že bez nich nie je mysliteľné základné spracovanie materiálu, ale najmä preto, že dokonalý systém analýzy aj systematizácie tvorí počiatočné elementárne východisko v ktorejkoľvek vedeckej práci. V základných črtách bol tak systém analýzy, ako aj systém pre triedenie slovenských ľudových piesní po stránke hudobnej vypracovaný a začal sa už úspešne v praktickej práci uplatňovať. I keď koncepcia tejto analýzy vyšla v počiatočnom štádiu zo slovenskej problematiky, v ďalšom sa jej aplikovateľnosť rozšírila na európske i mimoeurópske ľudové hudobné kultúry. Analýza vychádza z charakteristiky týchto stránok: tonalita, tónina, melodika, rytmika, metrika, architektonika, tempo, dynamika, prednes, viachlas — harmonická štruktúra; triedenie je vlastne dynamickou sukcesívnou aplikáciou týchto rozborových prvkov na špeciálne hudobno štýlové osobitosti určitej kultúry alebo historickej vrstvy.

4. Edičná práca je nakoniec najzložitejšia, lebo predpokladá bezchybnú dokumentačnú bázu i analytickú prípravu materiálu. Zretele, s ktorými musí naša edičná technika počítať, sú tieto: Populárne vydania. Tento druh vydaní uvádzame na prvom mieste, pretože je najmenej problematický a je to jediný typ edície, ktorý sa uplatnil pri vydávaní slovenských ľudových piesní. Azda najvhodnejší spôsob praktizujú v Osvete; malý rozsah, krajový výber, tematické triedenie, pritom by bolo potrebné časť komentárovú a rozborovú i pri veľkej úspornosti rozšíriť (aspoň tak, ako v naposledy vydaných Myjavských piesňach). K základnej zmene pri týchto vydaniach musí prísť predovšetkým v dokumentačnej technike, (cieľavedomosť zbierania a podľa toho zodpovednejší výber piesní a vyspelejšia transkripčná metóda). Okrem toho musia byť uvedené presnejšie provenienčné údaje zápisov.

Populárno-vedecké a vedecké vydania môžu byť takého rozmanitého obsahu podľa konečného dokumentačného i vedecko štúdijného zámeru, že nie je možné vyhraniť ich charakter vopred. Pravdepodobne pôjde však o tie typy — ktorých sumárnym výsledkom musí byť získanie uceleného kvantitatívneho i kvalitatívneho prehľadu o našom hudobnom folklóre. Pôjde teda o realizáciu konečného súborného vydania slovenských ľudových piesní a inštrumentálnej hudby.

a) monografické edície — krajové, lokálne, individuálno-reprodukčné, inštrumentálno ensemblové, tématické a iné.

b) špeciálne vedecko-štúdijné edície — napr. komparatívno-synoptické, historicky typové, štýlové a pod.

c) systematické typologické vydania materiálu melodického, textového i tanečného. Sú to súpisové edície na spôsob „Thematisches Verzeichniss", ktoré sa budú musieť uzavrieť a vydať ešte pred započatím súbornej edície. Ich cieľom je v katalógovej forme zachytiť všetky melodické typy hu-

dobného folklóru, spracovať všetok rukopisný materiál a vyriešiť všetky metodické, hudobno-štýlové, historické a provenienčné problémy. Bez takýchto aspoň predbežných príprav nebude sa môcť započať s vydávaním súbornej edície, lebo pri tejto je už neskoro začať riešiť typologické otázky. Napr. vydanie Corpus Musicae Popularis Hungaricae sa uskutočnilo bez náležitej vedeckometodickej prípravy a bez vyriešenia komparatívno provenienčných otázok v predchádzajúcich študijných vydaniach a preto toto vydanie necháva mnoho otázok otvorených, mnoho materiálu predostiera nespracovane. S prácou na týchto typologických vydaniach sa u nás už začalo. Budú trvať 15—20 rokov.

d) Súborná edícia; o tejto ťažko vopred písať, lebo jej realizácia je vecou budúcich 20—25 rokov, a bude výsledkom praktických edičných skúseností so spomínanými edičnými typmi.

Naša edičná práca v budúcnosti nemá byť zviazaná s jednou vydavateľskou metódou, práve naopak; musíme hľadať formy najvhodnejšie a čo možno najpružnejšie a prispôsobiť ich určitej problematike, určitému vedeckovýskumnému zámeru. To nám umožní získať praktickú edičnú skúsenosť, overovať si rozdielne edičné princípy a nájsť najvyhovujúcejší spôsob uverejňovania hudobnofolklorného materiálu.

Osobitnú oblasť edičnej práce tvoria vydania starších rukopisných zbierok a reedície. Zo starších zbierok spomenieme len zbierku B. Bartóka (ktorá sa začala vydávať), E. Jankovca, H. Bíma, ktoré tvoria homogénne celky a pramene našich ľudových piesní medzi XVI. až polovicou XIX. storočia. Z reedícií je najdôležitejšie revidované vydanie Slovenských spevov.

5. Metodika vedeckého bádania. Hudobná folkloristika a hudobná etnológia napriek svojej 50-ročnej tradícii, nemá dodnes vyhranenú pracovnú metódu, hoci v priebehu jej vývoja dominovali viaceré. Od prvopočiatku so svojím označením porovnávacia hudobná veda dostala pri svojom vzniku od vtedajšej etnografie a etnológie prevládajúceho kultúrnohistorického smeru viedenskej školy, do svojich základov zrovnávaciu metódu, lebo historická, muzikologická metóda sa pre „nehistoričnosť" jej problematiky neosvedčila. Zatiaľ čo v etnológii sa táto metóda prežila za dve desaťročia, kultúrnohistorická „Kulturkreilehre" nachádza ešte dodnes širokú podporu najmä tam, kde má zrovnávacia práca dlhšiu tradíciu, ako je to napr. v Nemecku, v Maďarsku a Fínsku. V prvých dvoch školách sa upevnila najmä po tom, čo dostala určité impulzy od hudobnohistorickej práce, respektíve dostala za úlohu svojím bádaním rekonštruovať predhistorický vývoj hudby a tam, kde výsledky tohto bádania mali určité tendenčné nacionalistické zámery. Kultúrnohistorickej komparatívnej metodológii sa vyčíta hlavne to, že vytrháva s ohľadom na určité apriórne vytvorené teórie z celku hudobnej kultúry viacerých národov jednotlivé javy, izoluje a skresľuje ich, statizuje javy dynamické a čiastkové. Porovnávacia práca môže byť len výsledkom dôkladnej znalosti skúmaných kultúr v ich celistvosti, poznaní javov v ich dialektickej súvzťažnosti, vo väzbe hudobnej kultúry na iné javy sociologické a kultúrne. V posledných rokoch sa v svetovej folkloristike uplatnila metóda alebo výlučne štruktuálncho muzikologického popisu, alebo sa nerobili vôbec žiadne rozbory a namiesto toho sa popisovala u piesní len tematika a obsah. V našej folkloristike sa uplatnila najmä druhá, namiesto exaktných vedeckých analýz sa pracovalo so zastaralou romanticko-buditeľskou frazeológiou. Obrat v našej hudobnofolkloristickej práci môže priniesť len príklon k exaktným vedeckým analýzam, pričom hudobnú kultúru, štýl, melodický typ musíme chápať v ich funkčnej životnej začlenenosti, hľadať v hudobnej kultúre jej štýlovú osobitosť v celistvosti, vo svojej väzbe na materiálnu kultúru. Porovnávaciu metódu môžeme používať len pri skúmaní kultúr presne ohraničených a blízkych celou svojou podstatou sociologickou a funkčnou. Našou prvoradou úlohou má byť osvojenie si akejsi hudobnofolkloristickej „štýlovej kritiky" a ňou odhaľovať vnútorné zákonitosti vývoja ľudovej hudby a charakterizovať osobitosť umeleckej podstaty určitých kultúr. Pri skúmaní javov ľudovej hudobnej kultúry je dôležité nepristupovať k nim s apriórne danou predstavou a teóriou, ale vybudovať si ju vždy na základe poznania javu (zdôrazňujeme to preto, lebo v hudobnofolkloristickej práci to zatiaľ nie je samozrejmosťou).

*

Zvládnutie všetkých týchto náročných úloh bude možné len za predpokladu, že sa hudobnofolkloristickú prácu na Slovensku podarí koordinovať, centrálne usmerniť, za predpokladu, že nám za niekoľko rokov vyrastie generácia odborne vyspelých folkloristov, keď sa podarí našu prácu metodicky zjednotiť, keď sa vytvorí stála tradícia, ktorá vyústi v bádateľskú „školu". Bez týchto predpokladov nemožno riešiť otázky s perspektívou na desaťročia.

Hudobnofolkloristická práca má určitú zvláštnosť, ktorou sa líši od iných národopisných a muzikologických disciplín. Objekt skúmania nie je hotovým, skončeným umeleckým prejavom, ktorý sa môže bezprostredne podrobiť analýze, ako napr. určitý výtvarný prejav, hudobná skladba, literárne dielo a pod. Hudobný folklorista pieseň, inštrumentálnu skladbu prvý raz fixuje a dáva jej prvý raz trvalú podobu ako umeleckému faktu, pričom si táto práca vyžaduje temer toľko tvorivej energie, ako keď napr. skladateľ prepisuje do notácie v predstave už hotovú skladbu alebo keď ju pri reprodukcii z nejakého nástroja fixuje jej „opisom". Túto prácu folkloristu len sčasti možno zrovnávať s dešifrovacou prácou hudobného a literárneho historika alebo s prácou výtvarníka — reštaurátora, lebo v týchto prípadoch sa obnovuje už raz vytvorené, „prekladá" sa do inej formy.

Z týchto dôvodov už v samom pojme dokumentácia je zahrnutá celá rozsiahla pracovná činnosť folkloristu, ktorá sa však svojou metodickou podstatou v určitom zmysle približuje viac umeleckej ako vedeckej práci. Len po tomto prípravnom štádiu sa môže začať vlastná vedeckovýskumná práca. Umelecké hodnoty nášho hudobného folklóru si túto námahu v plnej miere zasluhujú, lebo sú jedným z najčistejších prameňov, z ktorých budú čerpať generácie a generácie nielen inšpiráciu na vytvorenie nových umeleckých hodnôt, ale ktoré zostanú jedným z trvalých pamätníkov našej národnej kultúry.

ANTONÍN SYCHRA

Obsah a forma v umení

(Na okraj niektorých štúdií Jaroslava Volka)

Jedným z najdôležitejších noetických problémov v estetike je vzťah obsahu a formy. Bez jeho objasnenia sa nemožno obísť pri riešení mnohých kľúčových estetických otázok: mám na mysli otázku špecifičnosti umenia (na rozdiel od vedy alebo jazyka), špecifičnosti umeleckého zobrazenia (v slovesnom umení na rozdiel od výtvarného, v hudbe na rozdiel od divadla atď.), novátorstva a tradície (pomer problematiky súčasnosti na jednej strane a súčasnosti vyjadrovacích prostriedkov na druhej strane), ďalej pripomínam problém typičnosti v jednotlivých umeniach, národnosti, ľudovosti atď. Avšak správne pochopenie vzťahu obsahu a formy má nemalý dosah i v tvorivej praxi. Stačí uviesť hoci len problém schematičnosti, o ktorom sa stále veľa diskutuje. Ak nám nie je jasný vzťah obsahu a formy, sme neustále v nebezpečenstve skresľovania problematiky sprava (podceňovanie ideovosti, znalostí života, politickej orientácie, realistickej metódy atď.) i zľava (podceňovanie umeleckého majstrovstva, umeleckej formy a techniky a pod.).

Podstatná časť tejto štúdie bola napísaná už pred piatimi rokmi. Podnet k nej mi dala stať Jaroslava Volka Význam posledných prác J. V. Stalina pre niektoré základné otázky teórie umenia[1]) a do určitej miery aj stať Viktora Kochola Ideovosť umeleckej formy[2]); nadväzoval som i na práce Burova[3]), Nikolajevovej[4]), Jegorova[5]) a i. Nie náhodou sa po rokoch vraciam znovu k tejto otázke. Jaroslav Volek, s ktorým som vtedy polemizoval na pôde ČSAV,

[1]) Filosofický časopis II., 1954, č. 3, 240—258.

[2]) Slovenské pohľady LXX—12, 1954, str. 1201—1223.

[3]) A. I. Burov: Estetičeskaja suščnosť iskusstva, Moskva 1956.

[4]) G. E. Nikolajevová: O specifičnosti umělecké literatury, Sovietska literatura III, 1954, č. 4.

[5]) A. Jegorov: Zur Frage des Inhalts und der Form in der Kunst, Kunst und Literatur, 1955, Nr. 1.

napísal od toho času veľa ďalších závažných a podnetných prác, ktorým však škodí práve neobjasnenosť otázky vzťahu obsahu a formy; menujem aspoň stať O pokroku v hudbe[6]), na ktorú som reagoval v štúdii O pokroku, originalite, tradicionalizme a iných pálčivých otázkach.[7])

V úvode nebudem podávať podrobný obsah Volkovej a Kocholovej štúdie; ich zameranie bude jasné z ďalších zovrubných analýz.

I.

Volek vo svojej štúdii dochádza k niektorým veľmi závažným zovšeobecneniam. Na str. 234 hovorí, že z hľadiska tretej črty materializmu, z hľadiska poznateľnosti sveta je obsah nášho poznania objektívny, je ním sama realita, nezávislá od nášho vedomia, a forma je subjektívna, t. j. je práve podielom subjektu na odraze, kým naproti tomu „z hľadiska prvej črty materializmu, z hľadiska «bytia»... je obsah poznania subjektívny, nehmotný, ale forma je objektívna, hmotná, je totiž práve objektivizáciou, objektívnym vyjadrením a reálnou existenciou daného obsahu". Túto svoju tézu demonštruje Volek takto: vyjadruje sa, že napr. vo vede je obsah charakterizovaný pojmom (v umení — podľa Volka — by pojmu pravdepodobne zodpovedala „typická predstava"), forma je však zastúpená slovom (v umení obrazom). Pojem — pokračuje Volek — je niečo nehmotné, iba subjektívne reálne, zato „slovo je objektívne reálny jav (napr. akustický, ak je prednesené; rovnako však existuje objektívne a od ľudského vedomia nezávisle, ak je napísané, vytlačené atď.)." Z toho istého hľadiska zdôrazňuje Volek na str. 248 subjektívny faktor pri chápaní formy, upozorňuje, že „bez subjektu, respektíve presnejšie povedané *mimo* špecifického vzťahu k subjektu, ak sa nechápe ako jav druhej signálnej sústavy, aby sme sa vyjadrili pavlovovsky, napr. pre cudzinca, ktorý nevie slovensky, zoskupenie s-t-r-o-m nie je slovo, nie je formou s určitým obsahom"; ináč povedané: bez podielu subjektu je slovo *strom* rovnako prázdnou formou ako náhodné zoskupenie hlások t-m-o-r-s. A napokon na str. 250 hovorí Volek o procese umeleckého vnímania a zdôrazňuje, že u umelca obsah, t. j. sama objektívna realita, predchádza formu, i keď — z hľadiska času — ide o procesy súčasné, kým naproti tomu u konzumenta umenia „je postup práve opačný: tu je prvý kontakt s formou a ‚potom' (z hľadiska časového de facto však opäť: súčasne) s obsahom diela."

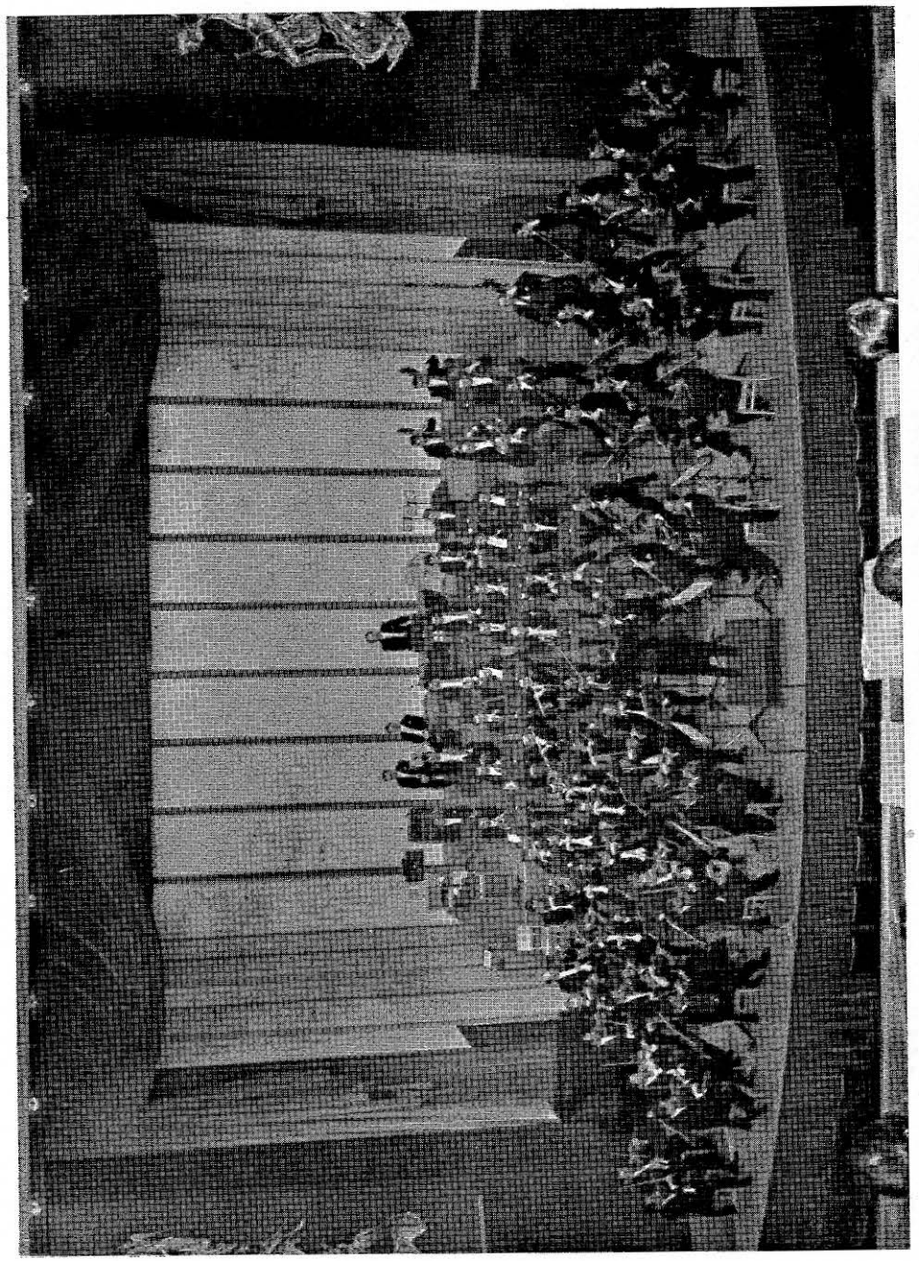
Na prvý pohľad sa tieto Volkove závery zdajú logické a presvedčivé. Lenže iba na prvý pohľad. Pri bližšom skúmaní neobstoja. Volek má pravdu, keď hovorí, že „zoskupenie ‚tmors' nie je slovo... že je bezobsažné, nezmyselné"; má pravdu, keď hovorí, že „bez subjektu... nie je formou s určitým obsahom". Lenže čo platí o jazyku, neplatí doslova o umeleckom diele. Slovo — až na výnimky (onomatopoické slová) — nezobrazuje skutočnosť, je konvencionálnym znakom, ako to presne vystihol už Karol Marx. Naproti tomu vzťah umenia ku skutočnosti je iný ako vzťah jazyka k realite a tiež sa dá predpokladať, že odlišný bude aj vzájomný pomer obsahu a formy a subjektu a objektu pri procese odrazu. Pokúsim sa to konkrétne ukázať na jednotlivých umeniach; vopred sa ospravedlňujem, že — pre obmedzenosť priestoru — zachytím len najzákladnejšie črty.

Vyjdem z divadelného umenia, ktoré svojím spôsobom predstavuje jeden z krajných pólov umeleckého vzťahu k realite. Spomeňte si na predohru Čapkovho R. U. R. Na scéne je typická kancelária s pohľadom na rady továrenských budov v priečelnej stene; vľavo sú ďalšie riaditeľské miestnosti. Pri americkom písacom stole v otáčacom kresle sedí riaditeľ podniku Domin, na stole je lampa, telefón, ťažidlo atď., na stene mapy s lodnými a železničnými linkami, kalendár, hodiny, ukazujúce pár minút pred poludním, plagáty s reklamami, dopravný lodný poriadok, tabuľka s telegrafickými záznamami kurzov atď., na zemi je turecký koberec, vpravo okrúhly stôl s koženými klubovkami a knihovňa s fľašami vína, namiesto kníh. Domin diktuje dievčaťu Sulle obchodný list a medzitým je prerušovaný stručnými telefónnymi rozhovormi; kontextom toho, čo diktuje, i formou rozhovoru je na prvý pohľad dokonale charakterizovaný ako človek neobyčajne pracovitý, chladný, vecný a úsečný, až tvrdý. Máme tu čo robiť s typickou obraznou umeleckou formou. Vzťah k realite, obsah je tu objektivizovaný priamo črtami zhody, podobnosti s realitou. Predovšetkým po optickej, vizuálnej stránke: výstavbou scény, mimikou i gestikuláciou Domina i jeho konaním. Ďalej akusticky;

[6]) Hudební rozhledy XI, 1958, č.16.

[7]) Hudební rozhledy VI, 1958, č. 23 a 24.

BEDŘICH SMETANA
(1824—1884)



Slovenská filharmónia v belgickom meste Charleroi dirigoval Edgard Doneux

auditívne: spôsobom Dominovej reči, jej úsečnou intonáciou, krátkosťou viet, odmlkami, timbrom a tempom reči, po tretie: rozvíjaním deja, správaním a vzájomnými vzťahmi postáv. A konečne znakove v konvencionálnom zmysle slova, totiž pojmovým zmyslom toho, čo Domin a ostatné postavy hovoria; i tým je charakterizovaný Domin, je to reč príznačná pre jeho profesiu, pre vedúceho veľkého podniku. Popri zhode a podobnosti s realitou môžeme konštatovať i typičnosť zobrazenia.

Ak konfrontujeme túto obraznú divadelnú formu s rýdzou konvencionálne znakovou jazykovou formou, zistíme, že sú tu markantné rozdiely. Obsah poznania — na rozdiel od znakovej formy (napr. jazykovej) — je tu objektivizovaný konkrétne zmyslovo, názorne, *hmotne*, o čom sa môžeme presvedčiť celkom objektívnymi metódami: zhodu s realitou si v tomto prípade možno overiť meraním, fotografiou, filmom, zvukovým záznamom a pod. To znamená: nemožno tu len tak bez všetkého aplikovať všeobecnú Volkovu tézu, že len forma je objektívna, hmotná, kým obsah je subjektívny, nehmotný. Čo platí o znakovom vyjadrení, vôbec neplatí v plnom rozsahu o obraznom vyjadrení. Podobná situácia ako v divadelnom umení je aj vo filme a vo výtvarnom umení. Sú tu však niektoré rozdiely. Zatiaľ čo v divadle materiálom zobrazenia, rozumejte: materiálom, ktorý je formovaný v obraz, je — popri dekoráciách — sám človek, vo filme je materiálom zobrazenia pohyblivá fotografia. Pokiaľ ide o výtvarné umenie, to — na rozdiel od divadla — abstrahuje od pohybu, zachytáva len moment pohybu a v prípade maliarstva do určitej miery aj od priestorovosti, od tretieho rozmeru, ktorý je určený iba perspektívou.

Niekto by azda mohol namietať, že to, čo bolo napísané v predchádzajúcich odsekoch, nie je vlastne ešte obsah, že obsahom je až ideová náplň, zmysel, ktorý sa skrýva za týmito názornými obrazmi. Avšak sám Volek správne označuje za idealizmus, ak sa niekto domnieva, že „obsah môže existovať nezávisle od formy ako niečo, čo je skryté alebo v umelcovej hlave a čomu potom forma, t. j. objektívna realita umeleckého diela, viac-menej zodpovedá či nezodpovedá, niečo, čo autor »poznal«, ale nevyjadril, alebo že dokonca obsahom diela môže byť nejaká idea, cit, nálada atď., ktorá sa vôbec len, obrazne povedané, »voľne vznáša nad vodami«, kdesi v neskutočne, vo svete »ducha«, »ideí« a pod." (str. 245). Ak platí táto Volkova téza, a som presvedčený, že platí, potom — presne dialekticky domyslene — materiálny artefakt umeleckého diela divadelného, filmového alebo výtvarného nemožno považovať len za formu, ale *za jednotu formy a obsahu*, za niečo, v čom sú tak forma, ako aj obsah určené hmotne, objektívne.

Podstatne zložitejšia situácia je v umeleckom zobrazení literárnom. Črty, zhody, podobnosti s realitou sú tu obmedzené. Bezprostredné zobrazenie v zmysle spodobenia, zhody s realitou, je tu vlastne určené — s výnimkou zvukomalebných postupov — len v dialógu, ktorý, i keď je iba čítaný, chce byť vnímaný konkrétne zvukovo (vnútorné počutie) a iba v takom prípade úplne charakterizuje postavu a situáciu. Slovosledom, diakritickými znamienkami, vzájomnými vzťahmi parataxe a hypotaxe, úplných viet a súvetí a viet nominálnych a interjekčných i významovou stavbou jazykového prejavu spisovateľ do určitej miery predurčuje spôsob prednesu, ako presvedčivo dokumentovala novodobá jazyková fonológia a literárna teória.[8]) Na potvrdenie uvádzam aspoň jeden príklad z Leoša Janáčka z fejtónu „Studánky", v ktorom nominálnymi vetami, interjekciami, slovosledovými inverziami a pod. je určené dramatické rozvrásnenie melodického toku v drobné nápevkové útržky.

Poznal jsem studánku rozsáhlou — až jezírko. — Zalknuto tmou věků. Když clony věčné noci padly — zásluhou a strastnou prací Aloise Krále — ó, úžas! — Ve věčných tmách rostlo to dílo krásy, růžového nádechu? Lem s jedné strany krajkové jemnosti, utkaný do široka.

Pravda, oveľa častejšie možno hovoriť v slovesnom umení o zobrazení v prenesenom zmysle slova, kde obraz nie je založený na konkrétnej, hmotnej podobnosti s realitou, ale umelec pracuje s predstavami čitateľa vyvolávanými jazykovým znakom. Popritom však vzťah znaku k realite je tu iný ako v jazykovom prejave vedeckom. Jazykový znak vedecký pracuje najbohatšie s pojmami, ktorých cieľom je, aby boli podľa možnosti čo najvšeobecnejšie, a tým čo najjednoznačnejšie. Naproti tomu umelecký jazyk smeruje po stránke lexikálnej, morfologickej, syntaktickej i štylistickej k tomu, aby sa čo najviac opieral o konkrét-

[8]) Viď napr. Mukařovský, Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog. Kapitoly z české poetiky II, Praha 1948.

ne zmyslovo názorné čitateľove zážitky, aby sa rozohrala jeho zraková, sluchová, prípadne i hmatová a čuchová fantázia. Na potvrdenie uvádzam aspoň známy príklad z Babičky Boženy Němcovej, kde nazhromaždením detailov sa obdivuhodne rozohrávajú čitateľove názorné predstavy:

Dívaly se, jak vlny po splavu prudce dolů stékají, vzhůru se vyhoupnuvše v miliony kapek roztřískány nazpět padají, ještě jednou v pěnivém kotli se převalí a teprv spojené v proudu jednom tiše dále plynou.

Naproti tomu v definícii obrazu, ako ju formuloval autor tejto štúdie, nie je prakticky ani jeden pojem, ktorý by apeloval na konkrétnu, názornú predstavivosť čitateľa, všetky pojmy sú vyslovené abstraktá.

Umelecký obraz je názorný (a, samozrejme, subjektívny a aktívny) odraz reality, ktorého podstata spočíva v tom, že objektívne, všeobecné, zákonité je podľa zákonov krásy zachytené prostredníctvom subjektívneho, konkrétneho, emocionálneho, individualizovaného a vyjadrené v zmyslovo názornej forme materiálom niektorého umenia.

A napokon slovesné umenie je nemysliteľné bez emocionálne výrazového, psychofyziologického pôsobenia na čitateľa, respektíve poslucháča. Dobre to možno demonštrovať na príkladoch, ktoré už boli uvedené. I keď experimentálne skúmanie jazykového výrazu, psychofyziologického pôsobenia jazyka ešte nie je dostatočne rozvinuté, predsa niet pochýb o tom, že dramatické rozvrásnenie plynulého intonačného toku v ukážke z Janáčka vyvoláva i v čitateľovi, respektíve poslucháčovi nekľud a vzrušené očakávanie, aké dejové zvraty nastanú; v príklade z Němcovej obrazné líčenie splavu a prevaľujúcich sa vĺn je podtrhnuté bez toho, aby si to čitateľ uvedomil, aj zvukovou výstavbou, najmä v prvej tretine prevahou *l*, *n* a tmavých samohlások, ďalej *ř* a *r* tam, kde sa opisuje trieštenie vodných kvapiek, a napokon i premieňajúcim sa tempom.

Niet pochýb o tom, že v tomto prípade je vzťah subjeku a objektu iný ako v zobrazení divadelnom, filmovom alebo výtvarnom. Predovšetkým kvantitatívne: najväčší podiel pripadá skutočne na subjektívne predstavy vnímateľa, vyvolané však reálnymi objektívnymi podnetmi. A v dôsledku toho, samozrejme, aj kvalitatívne: bez tvorivej vnímateľovej spoluúčasti nie je v tomto prípade postihnutie umeleckého obrazu vôbec mysliteľné. Avšak ani v tomto prípade nemožno, ak preskúmame problematiku skutočne zovrubne a dôsledne, vyvodzovať o vzťahu obsahu a formy také uzávery, aké vyvodzuje Volek. Predpokladajme, že sa s literárnym prejavom, napr. s ukážkou z Janáčka alebo z Němcovej, stretne niekto, kto nehovorí česky. Ak to bude prejav hovorený, prípadne prednášaný hercom, potom, i keď nebude rozumieť obsahu slov, predsa emocionálne výrazové pôsobenie bude i v tomto prípade objektívne, ba dokonca tam, kde dialóg bude čítať skúsený herec, urobí si vnímateľ aj určitú predstavu o charaktere postáv a o povahe jednotlivých situácií, i keď sujetová, dejová motivácia týchto situácií mu nebude jasná. Nedostupná bude však vnímateľovi, ktorý nepozná jazyk, v ktorom je slovesný prejav písaný, predstavová náplň umeleckého obrazu. A predpokladajme, že sa tento čitateľ, vnímateľ stretne s prejavom nečítaným, Prednášaným, ale iba písaným: potom však bude do istej miery, často dokonca celkom (keď nebude poznať ani výslovnosť daného jazyka) ochudobnený aj o emocionálne výrazové pôsobenie spomínaného prejavu. Čo je však dôležité. Ak nebude jazykový prejav, slovesné zobrazenie pre vnímateľa obsahom, tak nebude preňho ani formou, ale iba surovým, neusporiadaným materiálom. A formou sa mu stane vždy len do tej miery, do akej miery sa mu stane obsahom. Tak napr. ak bude vnímateľ, ktorý nerozumie česky, počuť dialóg prednášaný hercom, potom mu bude obsahom iba emocionálne výrazová stránka tohto dialógu, kdežto predstavovej stránke neporozumie. Ale formou v tomto prípade mu bude tiež iba zvukové usporiadanie jazykového prejavu, kdežto formálnu organizáciu predstáv jednoducho nepostihne. A ešte jedna vec. Iný vzťah subjektu a objektu je vo vedeckom prejave a iný je v prejave umeleckom. Vedeckému prejavu môže porozumieť len ten, kto (za a) je zoznámený aspoň do určitej miery s materiálom, ktorým sa určitá práca zapodieva, a (za b) kto rozumie systému pojmov patričnej vedy. Naproti tomu umelecký prejav v podstate apeluje iba na každodennú jazykovú empíriu a na názorné skúsenosti a vnímateľove zážitky; čitateľ nemusí byť priamo zoznámený s predmetom, ktorý sa opisuje (napr. s exotickou krajinou, ktorú opisuje spisovateľ), ale naproti tomu musí mať názorné, konkrétne zmyslové skúsenosti, ak majú ožiť predstavy, ktoré sú vyvolané jazykovým zobrazením, najmä jeho lexikálnou

stránkou (tak napr. kto má porozumieť citovanému obrazu z Němcovej, nemusí poznať splav v Babičkinom údolí, stačí, že videl akýkoľvek splav; a je možný i zložitejší prípad: prostredníctvom názorných predstáv, viažúcich sa k splavu, môže spisovateľ zobraziť prípadne Niagarské vodopády). Skrátka: miera subjektívnosti, respektíve objektívnosti sa nedotýka len obsahu, ako sa domnieva Volek, ale umeleckého artefaktu ako celku, jeho obsahu i formy, forma je chápaná ako forma tam, kde je chápaný obsah.

(Pokračovanie)

ALŠVANG O EXPRESIONIZME

Nech by sa expresionizmus zjavil hocikde, v hocijakej forme, vždy tvrdí o sebe, že je umením antiromantickým a antiimpresionistickým. Hudobná oblasť nie je v tomto nijakou výnimkou. Bádatelia súčasnej hudby, rovnako ako aj sami umelci, všemožne a často prekračujúc každú mieru, zdôrazňujú úplný, absolútny protiklad k impresionizmu ako najcharakteristickejšiu črtu impresionistickej hudby. Podľa našej mienky je hudobný expresionizmus pokračovaním impresionizmu. Expresionizmus sa vôbec tak absolútne neodlišuje od impresionizmu, ako sa to snažia dokázať buržoázni muzikológovia.

Zastavme sa na začiatku pri tonálnych javoch expresionistickej hudby.

Nemožno popierať, že tieto tonálne javy sú veľmi rozmanité, omnoho rozmanitejšie ako v impresionizme. No aj tieto sú úplne zastúpené v expresionistickej hudbe. Stretávame sa tu so všetkými zložitými tóninami, ktoré už poznáme z impresionistických diel. (Príklady: Béla Bartók — Allegro barbaro a Scherzo z op. 14. Schönberg — začiatok „Glückliche Hand" a Komornej symfónie a iné.) No okrem toho v hudbe expresionizmu pozorujeme rad nových tonálnych javov, v značnej miere nových. Je to predovšetkým polytonalita a atonalita.

Pod polytonalitou sa rozumie, ako je známe, súčasné navrstvenie dvoch alebo niekoľkých tonálnych hladín, vypracovaných v rôznych stupniciach dur a mol.

V poslednom čase sa zjavujú skladatelia, ktorí teoreticky rozpracovávajú polytonálnu akordiku a celkom vedome a schematicky ju upotrebúvajú v svojich prácach. (Príklady: Milhaud — Tretia symfónia pre malý orchester, Casella — „Stránky vojny".) Príklady polytonality možno ostatne vidieť u hociktorého expresionistu.

Vedľa polytonality stojí princíp atonality, dôsledne rozpracovaný a používaný skupinou nemeckých skladateľov (Schönbergova škola). Atonalizmus popiera nevyhnutnosť funkčných vzťahov, t. j. napätia medzi tónmi hudobného diela. Všetka hudba atonalistov predstavuje konštrukciu z dvanástich tónov našej tónovej sústavy, nezviazaných napätím, a takto sa priznáva absolútna sloboda akordickým a kontrapunktickým spojom. Atonalizmus bol rozpracovaný prevažne v Nemecku a polytonalizmus vo Francúzsku.

Základný rozdiel medzi obidvoma princípmi vidí Milhaud v tom, že polytonalita má svoj koreň v diatonike a atonálna hudba vyšla z chromatizmu. Ostatne, ten istý autor podotýka, že atonalita a polytonalita sa v určitých stránkach vzájomne približujú a niekedy sa aj stotožňujú.

B. L. Javorskij podrobil názory na atonalitu a polytonalitu vtipnej kritike a poukázal na ich úplnú bezobsažnosť a neopodstatnenosť. Uvádzame jeho slová: „Pretože zvukové vnímanie a zvukové myslenie je závislé od určitej konštrukčnej schémy vnútorného počutia, t. j. od určitého stupnicového — tonálneho ustrojenia, a tvrdenie, že existuje atonálne ladenie vnútorného počutia je ekvivalentné s tvrdením, že vo vesmíre neexistuje príťažlivosť, otáčavosť a podobné procesy, na ktorých sa zakladá naše vedecké myslenie. Je zrejmé, že predstava o atonalite, t. j. o bezprincípovom zvukovom myslení vznikla v »očiach« tých istých hudobníkov, ktorí očami určili bielu farbu C-duru pomocou bielych kláves na klaviatúre klavíra; »preskúmajúc očami« tú istú klaviatúru, určili jej zrakovú »atonálnosť«."

Z tých istých dôvodov musí polytonalita vyhlasovať, že zvukové myslenie sa riadi súčasne mnohými princípmi tonálnych kon-

štrukcií, čo je to isté ako „vedecké" tvrdenie, že zem súčasne visí na reťaziach, pláva na troch veľrybách, stojí na troch slonoch, pláva v mori, atď.

Ani atonalita, ani polytonalita nemôžu byť prijaté za vedecké termíny a znamenajú v literatúre primeranú elementárnu negramotnosť, hoci historicky je vznik pojmu polytonalita reakciou na atonalitu. Zaujímavé je iba to, že niektorí autori nachádzajú vhodnú chvíľu a spôsob skladať tonálne, atonálne aj polytonálne, dokazujúc tým, že tieto pojmy nechápu ako myšlienkové konštrukcie, ale ako určitý spôsob vonkajšej zvukovej stavby.

Ako je zrejmé, oba pojmy protirečia celkovému tonálnemu princípu, princípu vzájomnej závislosti tónov a organizácie hudobnej reči. Predsa sme však náchylní tvrdiť, že takzvaná atonalita so svojím úplným odklonom od dur a mol, anarchiou a roztrhaním funkčných vzťahov je bližšia impresionizmu a polytonalite expresionizmu práve vďaka tomu, že široko používa akordickú a melodickú prax dur a mol. A je skutočnosťou, že tak ako sa impresionizmus snažil vzdialiť od duru a mol a usiloval sa vytvoriť od nich celkom nezávislé, nové harmónie, prevažne labilné, tak zase expresionizmus súčasne s tým akoby v mnohom obnovoval durmolové súzvuky a postupy. Stále častejšie sa znovu objavujú veľké a malé trojzvuky, stále častejšie sa tieto trojzvuky navzájom spájajú podľa dávno známej logiky nasledovania momentov. Obnovujú sa vo veľmi skreslenej podobe durové schémy. Takzvaná polytonalita je vo väčšine prípadov jedným z prejavov pre expresionizmus typického návratu k vonkajšej badateľnosti duru a mol. Preto najmä Milhaud vidí v princípe polytonality pokračovanie diatoniky.

Nie je azda toto dôkazom úplnej tvorivej bezmocnosti v tonálnej sfére? Expresionisti, ktorí nie sú schopní vytvoriť nové formy myslenia, berú z minulosti najotrepanejšie a najmenej výrazné schémy tonálneho pohybu. Prichádza im na pomoc návyk zvukovej apercepcie týchto schém. Posluchač nemusí s napätím sledovať chod tonálneho diania v skladbe. Ľahko prijíma známe postupy a je ochotný odpustiť faloš a kakofóniu, ktoré ich obklopujú, ako daň súčasnosti. Dur a mol sa teda neobnovujú v svojich vysokých klasických formách, ale v najbanálnepších, najviac opotrebovaných schémach, slúžiacich mechanickému pohybu.

Taký je reakčný zmysel väčšiny prípadov návratu k starým tóninám. V jednotlivých prípadoch však predsa nachádzame pokusy umeleckého zdôvodnenia a rozpracovania skupiny nových — hlavne menlivých tónin (Stravinskij — začiatok Okteta).

Súčasne s menlivými stupnicami durového charakteru so septakordovou tónikou hrá dôležitú úlohu reťazová stupnica durového charakteru, ktorej tóniku často nachádzame v hudbe expresionistov. Ale len vo výnimočne zriedkavých prípadoch nachádzame pre túto tóninu typické rozvedenie. Obyčajne sa tónika reťazovej stupnice nevyskytuje ako tónika skutočná, ale ako zvláštny súzvuk, zastupujúci tóniku durovú a molovú, pričom celý zvyšujúci postup používa staré durové schémy. Vzniká iba sluchové podráždenie od „znečistenia" trojzvuku, ale nie rozvedenie reťazovej stupnice v jej zodpovedajúcich formách. Ďalší dôkaz toho, že u expresionistov niet tonálnej tvorivosti!

Už impresionizmus prišiel v dôsledku pasivity myslenia k tomu, že bol ochotný považovať každý akord za tóniku. Už tu sa stretávame s rozpadom tonality, s rozkladom jej funkčných vzťahov. Tento rozklad tonality bol u impresionistov podmienený snahou po absolútnej jedinečnosti hudobnej reči a bol nevyhnutným následkom celej ideológie tohto smeru. Expresionizmus, ktorý sa snaží prejsť od impresionistickej pasivity k aktivite pohybu, jednako nie je schopný rozviesť nové tóniny spôsobom im vlastným. Iba zriedkavo sa vyskytnú jednotlivé krátke epizódy v premennej reťazovej, zväčšenej a dvojnásobnej tónine. V prevažnej väčšine prípadov využíva expresionizmus tonálne dedičstvo impresionizmu — čo v jazyku buržoáznych hudobníkov nesie názov atonalita — alebo používa obvyklé otrepané schémy molových a durových postupov — s ich navrstvením na seba — a nazýva to polytonalitou. V obidvoch prípadoch to znamená úplný tonálny rozklad.

Živý Smetana

Život Bedřicha Smetanu spadá do obdobia, v ktorom sa český národ po kríze, bezmála smrteľnej, znova preberal k životu — do obdobia, v ktorom bol však ešte stále nezmyselne škrtený a znemožňovaný. No česká hudba a jej osobitné hodnoty v časoch Smetanovho života nestrácala nič zo svojej životodarnej sily, ktorou vynikala cez celú dobu českého vývoja za feudalizmu.

Vyjdime z najzákladnejšieho smetanovského faktu, totiž z toho, že Bedřich Smetana bol český hudobník, žijúci v prvej a druhej polovici 19. storočia, že sa jeho hudba líšila od hudby mnohých iných skladateľov tejto doby. Smetanova hudba sa odlišovala od všetkej ostatnej hudby, ktorá vtedy vznikla v Čechách, asi piatimi črtami.

Smetanova hudba je predovšetkým celkom výnimočná a mimoriadna svojimi umeleckými hodnotami. Svojou krásou a dokonalosťou prevýšila všetko, čo sa v oblasti českej hudby v 19. storočí vytvorilo. Bedřich Smetana ako skladateľ nepoznal technické problémy, ktoré by nebol zvládol priam suverénne, a Bedřich Smetana — a to je zvlášť charakteristické — bol hudobník, ktorý splnil s úspechom všetky úlohy, ktoré si uložil, či už išlo o úlohy klaviristické alebo kompozičné, formálne, intonačné atď. Môžeme povedať, že Bedřich Smetana v tejto veci nadviazal priamo na tradície vysokých umeleckých kvalít, ktoré vždy tak dôležito a závažne charakterizovali skladbu českej ľudovej hudby v jej všetkých dôležitých fázach — v husitskej piesni, v bratskej duchovnej piesni a najmä v svetskom ľudovom speve 18. storočia. Je pravdepodobné, že spoločenská úloha, ktorú česká hudba vždy tak skvele plnila, bola podmienená v plnej miere tiež umeleckým majstrovstvom a svojimi mimoriadnymi umeleckými hodnotami a že by ani Smetanova hudba nebola mohla plniť svoju veľkú spoločenskú úlohu, keby Bedřich Smetana nebol splnil túto základnú podmienku, takú významnú v českých hudobných tradíciách.

Druhú črtu Smetanovej hudby vidíme v ďalšej príbuznosti Smetanovej tvorby s ľudovou hudbou 18. storočia: vidíme ju v schopnosti Smetanovej hudby, aby podobne ako české svetské ľudové piesne 18. storočia bola zovšeobecňovaná, aby sa podobne ako nádherné piesne českého ľudu rozšírila po celej pospolitosti národa a prenikla do vedomia všetkých a aby toto pospolité vedomie tiež plne nasycovala. Máme tu teda na mysli, že tak ako sa kedysi šírili české ľudové piesne — každá ako nejaká jednotka českej vzdelanosti, každá ako samostatná a svojbytná ucelená hodnota — rovnako sa rozšírila tiež hudba Smetanova po celom českom národnom spoločenstve a tak ako zovšeobecnená znalosť a platnosť českých piesní stmeľovala českú pospolitosť kedysi v 18. storočí, rovnakým spôsobom združovala, stmeľovala a spojovala český národ o sto rokov neskoršie doslova znárodnená Smetanova hudba, hudba „Věrného milování", hudba Jeníkova, Mařenčina, hudba „Dalibora", „Libuše", „Mé vlasti", Smetanova „Hubička", „Tajemství" a iné zo Smetanovho diela. Máme to na mysli, ako Smetanova hudba všade nadobudla

(nakoniec práve tak ako ľudové piesne) nie individuálnu, ale doslova kolektívnu, celonárodnú platnosť, a pritom iste všetci dobre vieme, ako málo bola vyhradená hudobným dielam taká prenikavá spoločenská platnosť a koľko diel v svetovej hudobnej tvorbe mohlo takto doslovne znárodnieť.

A nielen to. Ďalšiu vynikajúcu príbuznosť Smetanovej hudby s hudbou českého ľudu v 18. storočí spozorujeme, keď si uvedomíme, ako a kde zameral Bedřich Smetana účinok svojej nádhernej hudobnej tvorby. Spomeňme charakteristickú črtu českej svetskej ľudovej piesne 18. storočia, tkvejúcu v skutočnosti, že český ľud si tvoril svoje umelecky skvelé piesne výlučne pre seba — spomeňme, ako sme v úvodnej partii tejto úvahy mohli konštatovať, a to ako priam základnú vlastnosť českej ľudovej tvorivosti v dobe, keď sa česká národnosť bránila najťažšiemu teroru hospodárskemu, ideologickému a spoločenskému, že český spievajúci ľud bol vždy sám sebe obecenstvom, že všetky hodnoty svojho umenia nepochybne tvoril len preto, aby nimi posilňoval sám seba.

Často sa zdôrazňuje — a deje sa tak nesporne podľa skutočnosti — že hudba Bedřicha Smetanu neprenikla za hranice natoľko, ako napríklad, povedzme, hudba Antonína Dvořáka a iných skladateľov. Bohužiaľ, pri takých pripomienkach si neuvedomujeme, prečo to tak bolo a čo, naopak, znamenajú Smetanove výroky z posledných rokov života o jeho hudbe v cudzine: že sa snaží zachovať si v svojom národe miesto, ktoré si vydobyl ako národný skladateľ ... že netúži po tom, aby sa jeho umenie šírilo za hranice, a že sa cíti dokonale odmenený za svoje snaženie uznaním svojho národa ... a inde, že sa cíti byť dlžný svojmu národu ešte dielo veľkého objemu ... atď. Ako by sme boli vzdialení pravde, keby sme nepochopili túto spojitosť Smetanovej hudby s vrcholnými tradíciami českej hudby a keby sme si neuvedomili, že tiež hudba Smetanova — podobne ako česká svetská pieseň českého ľudu — nebola komponovaná v cudzích službách, ale iba preto, aby posilňovala život ohrozenej pospolitosti, pospolitosti bojujúcej o svoju slobodu a právo voľného spoločenského vývoja.

A štvrtá stránka Smetanovej hudby, ktorú hľadáme? Je nemenej typická ako jej predchádzajúce stránky. Je to estetická povaha Smetanovej hudby. Niet pochýb, že Bedřich Smetana by sa bol mohol stať klavírnym virtuózom ako napr. Rubinštajn alebo že by sa bol mohol ako, povedzme, Johannes Brahms, Anton Bruckner a iní venovať skladbe symfónií, koncertov, komornej hudby, sonát a pod. ... a je príznačné, že celé svoje dielo venoval celkom inej estetickej kategórii hudby — i keď neraz dokázal, že ovláda skladbu fúg, symfónií, sonát, rond a podobného do posledných podrobností a nie slabšie ako ostatní skladatelia týchto foriem. Spomeňme strhujúce scherzo zo Slávnostnej symfónie tridsaťročného Bedřicha Smetanu! Smetana sa nestal tvorcom symfónií, koncertov a sonát, ale majstrom opery a symfonickej básne a iných foriem programovej hudby a vypracoval u nás najmajstrovskejšie kompozičný materiál pre programovú hudbu, to jest pre hudbu, do ktorej možno vkladať ešte iný ako rýdzo hudobný obsah. A tiež v tejto veci nadviazal Bedřich Smetana na estetickú kategóriu nie klasickej umelej hudby haydnovskej, ale českej ľudovej piesne 18. storočia, na hudbu, ktorá spojuje vycibrený slovesný prejav s vynikajúcimi hudobnými hodnotami.

Posledná dôležitá črta tohto druhu v Smetanovej hudbe sa nám vynorí, keď si nakoniec pripomenieme — i keď len čo najstručnejšie — Smetanov životopis: Bedřichovi Smetanovi bolo vymedzené prežiť vo svojom národe celkom šesťdesiat rokov. Z týchto šesťdesiatich rokov mohol úplne venovať hudbe len asi necelých štyridsať; temer dvadsať rokov si vyžiadalo vyzrievanie Smetanovho umeleckého nazerania a vyzrenia Smetanovho umeleckého ideálu a z dvadsiatich rokov, ktoré by zvýšili na hudobnú tvorbu podľa jeho konečného umeleckého presvedčenia a zamerania, Bedřich Smetana prežil desať rokov — roky svojej hluchoty — v čoraz ťažšom boji so smrťou a v zhoršujúcich sa podmienkach na skladateľskú prácu. Táto miniatúrna biografická Smetanova schéma nám však napriek stručnosti s plnou názornosťou ukazuje, ako sa Smetanove podmienky pre vyvrcholenie jeho tvorby cez eminentnosť jeho hudobných vlôh neustále úžili a pomaly zanikali, ukazuje nám, ako Smetana žil svoj umelecký život čoraz ťažšie a aké boli okolnosti jeho posledných desiatich tvorivých rokov. Súčasne však ukazuje, a to je v našej úvahe to hlavné, ako bola Bedřichovi Smetanovi hudba — rovnako ako ujarmenému českému ľudu v 18. storočí — priam podmienkou života a základnou nevyhnutnosťou a ako je Bedřich Smetana i v tejto veci spätý s hudobnými tradíciami českého ľudu.

ZOLTÁN HRABUSSAY

Joseph Haydn a Bratislava

(1732—1809)

Bratislavský hudobný život bol v druhej polovici XVIII. storočia stvárňovaný rôznymi činiteľmi. Takýmto činiteľom bolo predovšetkým divadlo. Prvé základy stáleho divadla boli položené roku 1741, keď pri korunovaní Márie Terézie začalo pôsobiť v dočasnej drevenej budove pred Rybárskou bránou. Roku 1764 bolo vystavané stavovské divadlo Csákyho na rohu Sedlárskej a Zelenej ulice (Im Grünen Stübel).

Roku 1776 bolo v Bratislave za divadelného riaditeľstva Christiana Molla slávnostne otvorené divadlo, krásna empírová budova, čím sa umožnilo — i napriek obdobiam dočasného úpadku — stále predvádzanie opier a divadelných hier v tomto meste. Nové mestské divadlo (postavené na mieste terajšieho Národného divadla) sústredilo najlepších výkonných hudobníkov a milovníkov umenia.

Medzi týchto patrí predovšetkým podnikavý divadelný riaditeľ Karol Wahr. Narodený roku 1745, prichádza do Bratislavy už ako skúsený herec a divadelný riaditeľ. Po veľmi pohyblivom živote, korunovanom úspechmi i neúspechmi, preberá v novembri roku 1773 vedenie bratislavského divadla. Človek nadaný, s vážnymi ambíciami, chytil sa s plným elánom do novej práce a podarilo sa mu povzniesť bratislavské divadlo na vysokú úroveň. Eszterházy, poznajúc jeho kvality, pozval ho na vedenie svojho divadla v Eszterháze, kde v lete roku 1774 aj započal svoju činnosť. Takto účinkoval niekoľko rokov (1773—1779) striedavo v Bratislave a v letných mesiacoch v Eszterháze. Tu sa spriatelil s Josephom Haydnom, ktorý už od roku 1766 dirigoval kniežaciu kapelu v Eszterháze, a vzájomne sa podporovali.

Týmto vzťahom možno ďakovať, že Haydnove opery, písané pre Eszterház, mali svoje premiéry v Bratislave často prv ako vo Viedni, v hudobnej metropole, kde na poli opernej tvorby Haydn práve tak pocítil následky dvorných intríg, pôsobených vedením všemohúcej talianskej opery ako jeho veľký súčasník Wolfgang Amadeus Mozart.

Pressburger Zeitung už 6. júla 1774 spomína, že v Eszterháze sa predvádza opera „L'infedeltà delusa" (Potrestaná nevera) od Josepha Haydna. Hudbu pokladá za majstrovské dielo. Od Haydna sa očakáva aj hudba k Shakespearovmu Hamletovi. Veselohra „Der Zerstreute" (Roztržitý) podľa

francúzskeho originálu Regnarda s Haydnovou úvodnou hudbou a medzihrami — ako hovorí Pressburger Zeitung z 23. novembra 1774 — bola v bratislavskom divadle 22. novembra 1774 predvedená s takým úspechom, že finále sa muselo opakovať. Pritom noviny chvália Haydnove vtipné nápady, znázorňujúce roztržitosť hlavnej osoby i členov orchestra. K predvedeniu tejto hry vo Viedni v Kärtnerthortheater došlo až roku 1776.

V tých časoch dal Johann Nepomuk Erdődy na vlastné trovy doviezť opernú spoločnosť, ktorá pod vedením Huberta Kumpfa predvádzala v jeho paláci na Laurinskej (teraz Leningradskej) ul. č. 4—6[1]) od 16. mája 1785 hodnotné opery, medzi nimi i Haydnove diela. Jej dirigentom bol bratislavský rodák, skladateľ Jozef Chudý (asi 1752—1813).

Haydnove opery si nerazili cestu v Bratislave iba Wahrovou pomocou. Ako vzrastala popularita jeho hudby, začínali sa o Haydnove diela zaujímať aj iné divadelné spoločnosti. „La fedeltà premiata" dramma giocoso (opera buffa) a mytologickým námetom z roku 1780 mala svoju premiéru a niekoľko repríz v Bratislave v nemeckej reči ako „Die belohnte Treue" (Odmenená vernosť). Predviedla ju operná spoločnosť Huberta Kumpfa roku 1785. Úspech bol veľký. Pressburger Zeitung z 15. júna 1785 nazýva Haydna „uhorským Orpheom".

V tom istom roku bola v Bratislave predvedená tiež v nemeckej reči aj Haydnova heroická dráma „Armida", pochádzajúca z roku 1783.

Operu „La vera constanza" (Pravá stálosť) objednal od Haydna viedenský cisársky dvor roku 1776 pre viedenské talianske divadlo, ale všemocným Talianom sa podarilo rôznymi intrigami nechať dielo z divadelného plánu škrtnúť ako kedysi tiež na objednávku vyhotovenú Mozartovu operu „La finta semplice". Namiesto Haydnovej opery prišla roku 1777 vo Viedni na scénu opera rovnakého mena od Taliana Pasquale Anfossiho. Haydnova opera bola predvedená až roku 1779 v Eszterháze a roku 1786 v Bratislave pod názvom „Der flatterhafte Liebhaber oder der Sieg der Beständigkeit" (Záletný milenec alebo víťazstvo stálosti). Operu hrali niekoľkokrát a o jej populárnosti svedčí aj tá okolnosť, že Kumpf 17. januára 1787 ohlásil v mene celej divadelnej spoločnosti v Pressburger Zeitung, že operu predvedú v prospech bratislavských chudobných, na ktorý účel sa obzvlášť hodí.

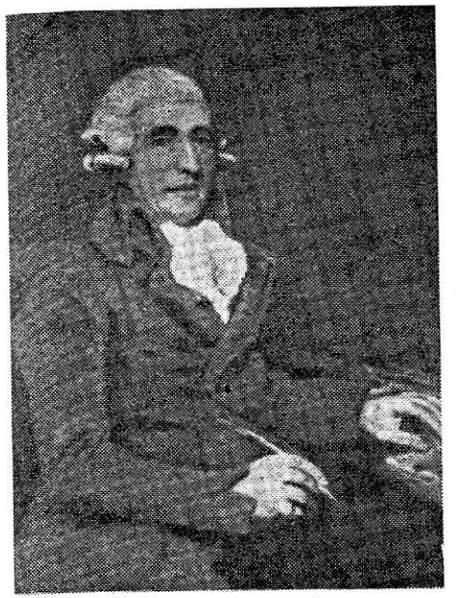
Po Seippovom odchode od konca roku 1786 hrala Erdődyho spoločnosť vo veľkom divadle. Tam bola predvedená roku 1787 aj Haydnova komická opera „Orlando Paladino" pod menom „Roland, der Pfalzgraf", podľa súčasnej kritiky majstrovské dielo, ktoré malo už v roku 1786 svoju bratislavskú premiéru v divadle Erdődyho na Laurinskej ulici.

Z divadelných vzťahov Jozefa Haydna k Bratislave hodno spomenúť aj udalosť, že roku 1777 bola v Eszterháze predvedená Pauersbachova bábková hra „Dido" s Haydnovou hudbou, ktorá je paródiou rovnomennej divadelnej hry, hranej bratislavskou divadelnou spoločnosťou Christiana Hieronyma Molla vo viedenskom Kärtnerthortheater.

Na tomto mieste treba skorigovať jeden historický omyl, ktorý sa udomácnil v odbornej literatúre o Haydnových vzťahoch k Bratislave. Tivadar Ortvay v svojom diele Pozsony város utcái és terei (Pozsony 1905) pokladá Aspremontský palác (neskôr Schiffbeckov palác, teraz dekanstvo Lekárskej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave) za budovu, ktorá patrila Eszterházyovcom a v ktorej účinkoval Haydn za svojho pôsobenia u Eszterházych, teda v rokoch 1761—1790. Toto tvrdenie prevzali aj neskorší dejepisci a stalo sa časom už skoro nevyvrátiteľnou dogmou. Iba Lajos Kemény vo svojich historických článkoch o Bratislave ju popiera, tvrdiac, že rezidenciou Eszterházyovcov v tom čase bol dom na Kapitulskej ul. č. 13. a Aspremontský palác kúpili Eszterházyovci iba v čase napoleonských vojen, takže Haydn v službách Eszterházyovcov neúčinkoval v Bratislave v Aspremontskom paláci, ale v paláci na Kapitulskej ul. č. 13. Toto Keményovo tvrdenie potvrdzujú aj údaje Johanna Matthiasa Korabinského v jeho knihe Geographish-historisches Lexikon von Ungarn, Pressburg 1786, str. 564, kde pri popise paláca na Kapitulskej 13. tvrdí, že sa tu kedysi konali aj hudobné akadémie.

Je teda nesporné, že počas Haydnovho pôsobenia u Eszterházych, t. j. do roku 1790, ešte nebol Aspremontský palác v majetku Eszterházyovcov. Po jeho kúpe onedlho predali palác na Kapitulskej 13, ktorý bol starší a menej pohodlný.

[1]) Mathias Korabinsky: Beschreibung der königl. ungarischen Haupt-Frey und Krönungstadt Pressburg (1780) str. 43. Týmto súčasne opravujem už vžitý omyl. Vo všeobecnosti sa spomína totiž, že Erdődyho divadlo bolo v dome na Ventúrskej 3. Tento dom patril Georgovi (Jurajovi) Erdődymu, a nie Johannovi (Jánovi)!



Jozef Haydn (Maľba J. Hoppnera z r. 1791)

Treba preto plne súhlasiť s Keményom, že v hudobných dejinách Bratislavy často spomínané Haydnove vystupovanie u Eszterházych sa konali na Kapitulskej č: 13, a nie v Aspremontskom paláci.

Ďalšou zložkou v bratislavskom hudobnom živote boli kapely na dvoroch vysokej šľachty, predovšetkým Antona Grassalkovicha a Eszterházyovcov. Keď sa Pavlovi Antonovi Eszterházymu podarilo získať Josepha Haydna za dirigenta svojej kapely, nastalo nové obdobie hudobných a divadelných predstavení na dvore Eszterházyovcov v Eisenstadte a neskôr v Eszterháze, ktoré sa vyrovnali koncertom a produkciám viedenským. Často prichádzali aj do korunovačného mesta Bratislavy, kde vo svojom paláci na Kapitulskej ul. (č. 13) strávili niekoľko týždňov a hostili mnoho významných osôb, medzi nimi aj korunované hlavy. Pritom, pravda, nemohla chýbať hlavná pýcha Eszterházyovcov, ich chýrna kapela a jej vzácny dirigent Joseph Haydn.

Druhým strediskom hudobného života Bratislavy bol Grassalkovichov palác. Anton Grassalkovich, Eszterházyho zať, mal v svojom paláci v Bratislave (teraz Pioniersky dom Klementa Gottwalda) tiež svoju stálu kapelu, pozostávajúcu z 24 členov.

Eszterházy často požičiaval svojho vyhľadávaného dirigenta Josepha Haydna svojmu zaťovi Antonovi Grassalkovichovi do Bratislavy, ktorý dodával jeho kapele nielen vonkajší lesk, ale aj vysokú umeleckú úroveň. Niekedy, pravda, tieto vystúpenia aj zneužívali veľkého génia. Máme záznamy o „okázalom" plese z príležitosti svadby dcéry Márie Terézie so saským princom Albertom roku 1772 v Grassalkovichovom paláci, kde hudobník-lokaj Joseph Haydn dirigoval tanečnú hudbu do rána.

Kult Haydnovej hudby na Slovensku sa neobmedzil len na jeho opery a len na Bratislavu. Oratórium „Sieben Worte Christi" (Sedem slov Kristových) z roku 1801 bolo vydané v Trnave už roku 1803 pod názvom „Die Worte des Heilands am Kreuze" a od tých čias ho spievali každoročne v trnavskom kostole invalidov. Od roku 1833, keď tu založil Dionýz Weber, známy riaditeľ pražské[j] konzervatória, Spolok pre pestovanie hudby (Musikverein) a verejnú hudobnú školu, predvádzali sa v Trnave aj Haydnove symfónie a Nelsonova omša.

Oratórium „Die Schöpfung" (Stvorenie) z rokov 1796—1799 má svoju premiéru v Bratislave už roku 1801, a to v divadle. „Sedem slov" inšpirovalo Andreja Bartayho (1798—1856), rodáka z Krásnej nad Hornádom, k jeho prepracovaniu pre potreby Slovenska. Tak vzniklo v rokoch 1843 až 1849 dielo „Sedem Slow Ježišových" na organ a chorál pre malomestské sbory. Text je písaný štúrovskou slovenčinou, dielo bolo vytlačené kameňotlačou u M. Vincenca Grimma v Pešti.

Z Haydnových nástupcov v Eisenstadte nás zaujíma predovšetkým Haydnov žiak Johann Nepomuk Fuchs (1766—1839), ktorého cirkevné skladby boli rozšírené aj na Slovensku, a bratislavský rodák, klavirista a dirigent Johann Nepomuk Hummel (1778—1837). Haydn sa poznal s Hummelom v Londýne na svojej prvej anglickej ceste a tu vystupoval spolu s ním ako 13-ročným s veľkým úspechom. Na miesto dirigenta Eszterházyovskej kapely v Eisenstadte odporúčal Hummela priamo Haydn. Haydnov žiak Pavol Struch (1777—1820) si zariadil v Bratislave obchod s hudobninami na Zámočníckej ulici č. 11. Tento obchod podľa povesti navštívil aj J. N. Hummel a dodnes viditeľná palica vsadená do brány tohto

domu má byť údajne Hummelova palica.

Kult Haydnovej hudby sa v XIX. storočí na Slovensku stále šíril. Heinrich Klein, Beethovenov priateľ, v dvadsiatych rokoch minulého storočia opätovne predviedol s Cirkevným hudobným spolkom v Bratislave oratóriá „Die Schöpfung" (Stvorenie) a „Die Jahreszeiten" (Ročné obdobia). V tejto tradícii pokračoval Jozef Kumlík a ďalší dirigenti Cirkevného hudobného spolku Thiard-Laforest, Mayerberger, Kossow i Albrecht. Haydnove nesmrteľné symfónie, kvartetá, oratóriá a omše bývali stále na programoch výkonných telies.

Všeobecný kult Haydnovej hudby zúrodňoval talenty mladšej generácie a jeho hudobný odkaz je pevným základom, na ktorom sa buduje hudobné umenie XIX. storočia. Tak i u nás je citeľný Haydnov vplyv. Jeho hudba preniká až do intímnych domácich produkcií a do usilovného štúdia hudobných nadšencov a jej popularita znamená súčasne začiatok nového obdobia.

Aj Ján Levoslav Bella, odchovaný hudbou viedenských klasikov a svetových romantikov, ktorý sa v rokoch 1869—1881 v skromných kremnických pomeroch stal klasikom slovenskej hudby, bol verný Haydnovmu veľkému odkazu. Za jeho pôsobenia v Kremnici často zaznela Haydnova hudba na koncertoch ním dirigovaných alebo na produkciách sláčikového kvarteta, ktoré on založil.

V XX. storočí, po náležitom časovom odstupe, keď Haydn už dávno zaujal svoje miesto medzi nesmrteľnými, kult jeho hudby neochabol, naopak, stal sa pravidelnou zložkou hudobnej kultúry profesionálov i milovníkov hudby, ako aj výchovy mladých adeptov hudobného umenia.

Medzi pietne akty patrila oslava storočnice Haydnovho úmrtia roku 1909. Bratislavský Cirkevný hudobný spolok usporiadal pod taktovkou Eugena Kossowa v Eisenstadte, kde sú uložené Haydnove pozostatky, veľkú slávnosť, v rámci ktorej predviedol Haydnovu Symfóniu G-dur, Violoncellový koncert, rôzne árie a Nelsonovu omšu. Týmto činom Bratislava neskladala iba svoj povinný hold veľkému hudobníkovi, ale súčasne dokumentovala aj svoju vernú tradíciu v zachovávaní a pestovaní vzácnych odkazov minulosti.

Aj teraz majú Haydnovu hudbu často na repertoári naše navýznamnejšie interpretačné telesá, ako je Slovenská filharmónia a Slovenské kvarteto, a o jej pestovanie budúcou generáciou sa starajú naše hudobné školy na všetkých stupňoch.

Terajšia generácia slovenských skladateľov tiež používa Haydnove výdobytky v symfonickej tvorbe, tak aj Eugen Suchoň, ktorý v svojich začiatkoch usilovne pestoval Haydnovu komornú hudbu a jeho Symfonietta D-dur ukazuje blahodarný vplyv klasickej hudby „Otca symfónie".

Joseph Haydn od svojho príchodu do tesného susedstva Bratislavy, do Eisenstadtu roku 1761, stal sa postupne najdôležitejším hudobným činiteľom nielen na knieżacej rezidencii, ale aj na celom okolí. Ako človek pochádzajúci z ľudu, vracia sa k nemu, stýka sa s ním a z neho čerpá bohaté prvky svojej tvorby. Mnohé jeho diela z týchto čias vykazujú ľudové motívy, inšpirované priamo blízkym okolím. A napokon, mnohé Haydnove motívy sa stali populárnymi, že ľud si ich asimiloval, pripojil k nim vhodné slová alebo už hotové básne, a takto vytvorená pieseň si razila cestu do širokých vrstiev ľudu.

Bohatá tvorba Josepha Haydna našla na Slovensku úrodnú pôdu a je našou povinnosťou, aby sme tento cenný odkaz chránili a pestovali ako časť našej minulosti, o ktorú sa opiera naša prítomnosť a z ktorej vyviera i naša budúcnosť.

Teraz, v tejto etape kultúrnej revolúcie, na ktorú nás orientoval XI. sjazd KSČ, ide o nové úlohy: ide o to, všetkými prostriedkami dosiahnuť zásadné, kvalitatívne pretvorenie myslenia našich ľudí tak, aby všetci pochopili historický proces, aby sa na ňom aktívne zúčastňovali, aby sa celé vedomie, svetonázor, politické a právne názory, morálka ľudí a ich estetické názory stali socialistickými. Jedine tak urýchlime proces dovŕšenia socializmu, prispejeme k ďalšiemu mohutnému zvýšeniu životnej úrovne a priblížime víťazstvo komunizmu.

(Z prejavu poverenika školstva a kultúry Vasila Biľaka na zasadnutí pracovníkov v oblasti kultúry a umenia dňa 20. apríla 1959)

JOZEF PLAVEC

Otakar Zich

(K 80. výročiu narodenia a 25. výročiu smrti: 1879—1934—1959)

Na 25. marca tohto roku, práve mesiac po Otakarovi Ostrčilovi, pripadlo 80. výročie narodenia českého skladateľa a estetika prof. Otakara Zicha a dňa 9. júna t. r. uplynie už 25 rokov od jeho predčasnej smrti. Obidva dátumy by mali byť podnetom k zamysleniu sa nad jeho umeleckým i vedeckým prínosom a k uvedomeniu si toho, čo všetko mu dnes dlhujeme.

Otakar Zich, rodák z učiteľskej rodiny z Královho Městca pri Nymburku, bol vždy považovaný za nečasový zjav; povedané inými slovami: nikdy nebol v móde. Prišiel do doby, ktorá obdivovala rafinovanú techniku Richarda Straussa a prejemnenosť Debussyho. Zatiaľ sám rástol z domácich koreňov ľudovej piesne a tanca a z tradície smetanovsko-fibichovskej, zo svetovej hudby si vybral osobité vzory C. M. Webera, H. Berlioza a G. Mahlera. Vyhýbal sa všetkému dekadentnému, od začiatku dôsledne vyznávajúc realizmus. V svojej dobe bol tým priekopníkom, ktorý neoblomne šiel vlastnou cestou, nehľadel na súčasné heslá a módne prúdy. Medzi hudobníkmi bolo vtedy takmer všeobecné presvedčenie, že bohatstvo českej ľudovej piesne bolo už vyčerpané generáciou Smetanovou a Dvořákovou a že tento zdroj naďalej postačí iba druhoradým hudobníkom, ako Jánovi Malátovi a pod. Otakar Zich dokázal, že je to omyl a že i z českej ľudovej hudby možno ťažiť svojrázne a nové prvky. A tak zatiaľ čo jeho vrstovník Vítězslav Novák hľadal inšpiráciu v moravskej a slovenskej piesni, Zich sa venoval českej ľudovej tvorivosti. K nej pristupoval súčasne ako zberateľ, etnograf, vedec i umelec v jednej osobe či už v rodnom Polabí alebo vo svojom ďalšom pôsobisku, v Chodsku (svoju životnú dráhu začal ako profesor na gymnáziu v Domažliciach). Teoretickým skúmaním a umeleckým pochopením objavil nové zložky v českej piesni, do tých čias nevyužité, ako boli napr. striedavé takty v tanečných piesňach typu mateníkov a i. Aj v tom kráčal po ceste Smetanovej, po stopách jeho originálnych „Českých tancov", najmä Furianta a Slepičky, a hlboké poznanie ich formy a štýlu dovŕšil tým, že Smetanove „České tance" inštrumentoval pre symfonický orchester. Vtedy už mal za sebou mnoho vlastných skladieb, ktoré vyrastali z toho istého koreňa

ako komorná Chodská suita pre oktet alebo mnohé piesne a sbory ľudového charakteru, ako kantáta „Osudná svatba" alebo rozmarná „Polka jede" na Nerudov námet. V svojich štúdiách a spracovaní chodského folklóru bol Otakar Zich skutočne prvý. Ludvík Kuba bol síce jeho predchodcom — v 1893—4, t. j. približne desať rokov pred Zichovým príchodom na Chodsko, zapísal „Českou muziku na Domažlicku" — ale táto jeho práca, ilustrovaná vlastnými Kubovými kresbami, vyšla tlačou až v roku 1944, desať rokov po Zichovej smrti. Iný Zichov vrstovník a dnes najväčší znalec chodského národopisu, národný umelec Jindřich Jindřich, spracovával chodské piesne takmer len pre sólový alebo sborový spev, a nikdy nie pre orchester, kdežto Otakar Zich vyťažil z nich s neobyčajným úspechom i veľké inštrumentálne formy, ba aj dramatické. Táto cesta nebola vôbec ľahká; svoju sborovú baladu „Osudná svatba", skomponovanú v roku 1905, počul v predvedení až po 14 rokoch, r. 1919, keď mal už hotové dve opery. Zichov osud tu pripomína vtedajšiu Janáčkovu situáciu: obidvaja vychádzali z ľudového umenia proti vtedajšiemu oficiálnemu smeru, odvodzujúcemu meradlá výlučne zo západoeurópskej hudby, obidvaja sa ťažko a pomaly prebíjali k uznaniu. Ale zatiaľ čo u Janáčka tento čas už prišiel a jeho tvorba je všeobecne oceňovaná, za zhodnotenie Zichovho prínosu treba ešte aj dnes bojovať.

Otakarovi Zichovi priniesla čiastočný úspech premiéra jeho prvej komickej opery „Malířsky nápad", ktorá bola dokončená roku 1908 na libreto podľa humoresky Svatopluka Čecha (prvýkrát v Národnom divadle v Prahe roku 1910). Pôsobila tu najmä srdečná bezprostrednosť a ľudový humor diela, ktoré sa vo vývoji českej komickej opery po Smetanovi priraďuje k Ostrčilovej opere „Poupě". I keď táto pôvabná aktovka u obecenstva odrazu zvíťazila a verejnosti ukázala veľké hudobnodramatické majstrovstvo Zichovo, dodnes — 50 rokov po svojom vzniku — nie je dostupné jej tlačené vydanie alebo zvuková snímka. Pochopiteľne, že to nesmierne sťažilo jej širšie preniknutie na iné scény — profesionálne i ochotnícke, kde by sa, táto hudobná veselohra, plná rázovitého humoru, určite bola dostala.

Trpký osud sprevádzal i druhú Zichovu operu, drámu zo súčasného života vtedajšej spoločnosti „Vina" podľa rovnomennej hry Jaroslava Hilberta. Jej partitúra, dokončená roku 1915, bola skladateľovi vrátená vtedajším šéfom opery pražského Národného divadla Karlom Kovařovicom, rovnako ako Janáčkovi partitúra „Její pastorkyne". Ak Janáčkovi túto chybu Kovařovic odčinil neskorším výborným uvedením jeho diela, Zichovi priniesol zadosťučinenie až Otakar Ostrčil, ktorý sa neváhal postaviť za jeho dielo a uviedol ho medzi prvými novinkami svojho repertoáru v roku 1922. I keď táto premiéra znamenala rozhodné Zichovo víťazstvo, dôsledky boli rovnako neradostné: opera dodnes nevyšla tlačou v klavírnom výťahu, nestala sa repertoárovým dielom a ani v najmenšej ukážke neprenikla na gramofónové platne, hoci svojho času bola jedným z najpriebojnejších diel novej českej tvorby.

Dnes dobre pochopíme príčiny tohto nezáujmu vydavateľských kruhov: obidve prvé Zichove opery boli zamerané sociálne kriticky, prvá zosmiešňovala dedinskú honoráciu, druhá nadstavovala zrkadlo buržoáznej spoločnosti s jej pseudomorálkou. Nie div, že buržoázia tieto diela zatlačovala, v repertoári divadiel, v edíciách a pri každom pokuse o ich oživotnenie. Tieto krivdy by sa však dnes mohli odčiniť a nemalo by sa zotrvávať v nezáujme o tieto pokrokové, smelé a dramaticky veľmi účinné diela.

Po neúspechu obidvoch týchto opier pristúpil Zich k ďalšej, na ktorú si vybral námet z klasickej Moliérovej veselohry „Směšné preciézky". Ani tomuto dielu nechýba ostrie satiry, ktorou autor stíha prepiatosť, vyumelkovanosť a neprirodzenosť v živote i v spoločnosti. Aj to bol námet v tom čase dokonale revolučný, smerujúci proti pretvárke v umení, proti snobstvu a formalizmu. A tak aj toto dielo pri svojom prvom predvedení v pražskom Národnom divadle v roku 1926 pod taktovkou Otakara Ostrčila obecenstvo strhlo, takže ako jediné z dramatických Zichových diel vyšlo i tlačou v klavírnom výťahu nákladom Foerstrovej spoločnosti. Tohoročné nové predvedenie mladými silami Národného divadla všetky tieto hodnoty zrelého Zichovho diela len potvrdilo jeho kritický realizmus, vynikajúci zmysel pre humor, drastickú komiku, na druhej strane jemnú štylizáciu, rovnako ako technické majstrovstvo polyfónie a inštrumentácie. Niet pochýb, že v „Preciézkach" má moderná hudba pozoruhodné dielo i z hľadiska svetového, a je len otázkou času, kedy toto dielo bude vskutku docenené.

Nie je tu možné vyrátať všetky ostatné Zichove diela, z ktorých spomenutá „Chodská suita" pre oktet dostala za okupácie i jasný odbojový zmysel ako symbol odorvaného českého Chodska. Zo Zichovej tvorby žijú všetky jeho sbory, ktoré by bolo potrebné novými edíciami ešte viac spopularizovať. Klasický prínos predstavujú jeho piesňové cykly s orchestrom na slová Jána Nerudu (Ze srdce, Matičce a Z měnické skály), ktoré spolu s melodrámou „Romanca o Černém jezeře" znamenajú nové vystihnutie Nerudovej poézie v českej hudbe. Otakar Zich vzdal hold Slovensku miešaným sborom „Vajanské vatry" na báseň Svetozára Hurbana Vajanského. Veľmi originálne sú aj Zichove komorné madrigaly, písané pre Aimovo spevácke kvarteto. Moderný vývoj predstavuje piesňový cyklus „Střepiny dnů" s bohatým orchestrálnym sprievodom.

Na poli umenia a vedy priniesol Otakar Zich veľa štúdií, od priekopníckeho porokovania o Českých tancoch s premenlivým taktom cez prozodickú štúdiu „Předrážka v českých verších", úvahu „O českých názvech barev, pojednání", „O typech básnických" alebo prenikavú stať „Estetické vnímání hudby" až k najrozsiahlejšej svojej vedeckej práci „Estetika dramatického umění" (1931). Koľko univerzitných profesorov estetiky sa mohlo tak ako Otakar Zich odvolávať v svojej vedeckej práci na vlastné tvorivé umelecké skúsenosti? U Otakara Zicha bolo dokonalé zjednotenie týchto obidvoch pólov jeho osobnosti. U neho teória skutočne vyvierala z praxe a naopak, prax sa opierala o hlboké teoretické poznanie. V obidvoch týchto smeroch bol pokrokovou osobnosťou, ktorá bohato rozvinula učenie Otakara Hostinského, ktorý mu bol východiskom, i početné podnety modernej svetovej vedy o umenie. Preto sa k Otakarovi Zichovi budeme dlho vracať pre poučenie. A jeho umenie musí zostať rovnako živé ako neodmysliteľná zložka modernej českej hudby, živý príklad realizmu a ľudovosti, ideálov, o uskutočnenie ktorých snaží sa i naša doba.

Koncerty Slovenskej filharmónie

Ťažiskom marcových koncertov Slovenskej filharmónie boli koncerty sólistické a sborové, keďže orchester pripravoval a uskutočnil zájazd do Belgicka. Táto skutočnosť ovplyvnila dramaturgickú koncepciu programov abonentného cyklu. Stalo sa zvykom, že dlhší čas pred zahraničným zájazdom sme nútení počúvať už známe veci, lebo orchester sa z časovej tiesne nedostane k naštudovaniu nových diel. Ale vzhľadom na úspech našej reprezentácie v zahraničí musíme v takomto prípade spomínanú skutočnosť, i keď s ťažkým srdcom, prijať.

Hoci sme na programe prvého marcového koncertu (2. a 4. marca) v podaní maďarskej klavírnej umelkyne Anni Fischer počuli diela často hrané, svojím výkonom ukázala, ako možno i dnes už bežne známe skladby podať zaujímavo, vkusne a strhujúco. Anni Fischer zaradila do svojho programu popri dvoch — nášmu bežnému poslucháčovi takmer neznámych Beethovenových sonátach (op. 78 Fis-dur a op. 111 c-mol) známu Waldsteinskú a Mondscheinsonátu. Pri dnešnom stave „obohranosti" týchto sonát môže iba silná umelecká osobnosť vytvoriť atmosféru sústredeného napätia a poskytnúť vždy znovu a znovu pôžitok i vyspelému poslucháčovi. Znie paradoxne, že to nóvum, ktorým nás výkon umelkyne zaujal, nebolo nič iné ako jednoduché zbavenie sa beethovenovského interpretačného štýlu od všetkých „novôt", „vymožeností" a „objavov", ktorými tento štýl v procese vývoja poznačili väčšie i menšie osobnosti. Bola to schopnosť priblížiť sa k ozajstnému Beethovenovi, ktorý v svojej rýdzej podobe, zbavený nadmernej heroičnosti a falošného sentimentalizmu uchváti za každých okolností znovu aj tých, ktorí jeho diela detailne poznajú. Umelkyňa má schopnosť pevnými ťahmi vykresliť jednoliaty celok. Len takýmto prístupom k dielu sa jej podarilo podať celkom nekonvenčne i Sonátu cis-mol. Vrcholným dojmom večera bolo však uvedenie poslednej, 32. Sonáty op. 111 c-mol. Iba málo klaviristov disponuje takým intenzívnym a energickým úderom i v najväčšej rýchlosti.

Škoda, že ďalší hosť z Maďarska, prof. Lajos Hernádi (10. a 11. marca) podal len priemerný výkon. Program jeho koncertu bol zostavený z diel viacerých autorov, ale umelec nevedel uspokojivo zvládnuť širokú výrazovú paletu jednotlivých štýlov. Hernádi je typom klaviristu, sústreďujúceho sa predovšetkým na detail a citové záchvevy skladateľa. Je však schopný iba na mozaikovité priraďovanie. V jeho podaní najdokonalejšie vyzneli malé formy (Kodály: Méditation sur un motive de Cl. Debussy, Bartók: Allegro barbaro, Chopin: Impromtu cis-mol). Prekvapilo nás neprimerané tlmočenie Lisztovej Fantasie quasi sonata „Après une lecture du Dante". I pojmu chopinovského nocturna ostal Hernádi svojím asketickým prístupom veľa dlžný. Do diel klasikov (Voříšek a Mozart) sa snažil umelec vniesť priveľa dynamizmu, ktorý je ich dielam úplne cudzí. Zdá sa, že tento podľa povesti kedysi vynikajúci umelec už prekročil zenit svojej výkonnosti.

Na ďalšom koncerte (12. a 13. marca) sa nám predstavil spevácky sbor Slovenskej filharmónie so svojím dirigentom J. M. Dobrodinským. Po počiatočnom rozospievaní podal vynikajúce výkony sbor v Poulencových Štyroch sboroch. Novákova balada (Nešťastná vojna) by si žiadala vytvorenie napätejšej atmosféry. Vyzdvihnúť treba podanie Kodályho Smútočnej piesne a Křižkovského sboru „Dar za lásku". Jednotvárnosti Spilkovej Skočnej sa dirigent snažil čeliť prílišnou dynamickou diferenciáciou, ktorá pôsobila vo výškach rušivo. Vynikajúci výkon podal madrigalový súbor, ktorý strhol hlasovou prepracovanosťou v Batesonovi a Morleym, kým vo Wilbyeovom Tônistom údolí chýbala náležitá plastičnosť prednesu.

Z dvoch orchestrálnych koncertov prvý (5. a 20. marca) bol akousi generálkou pred zájazdom do Belgicka. Odzneli na ňom Smetanova Vltava, Moyzesov Husľový koncert a Dvořákova Novosvetská symfónia.

Posledný marcový koncert (26. a 27. marca) patril s klavírnym recitalom Anni Fischerovej k najvydarenejším podujatiam cyklu. Koncerty orchestra Slovenskej filharmónie pod vedením Ladislava Slováka sa stávajú udalosťou a získavajú si svojou úrovňou mimoriadny ohlas. Spoločným znakom Slovákových koncertov je predovšetkým precízna technická pripravenosť orchestra. Dirigentovi sa takto pripravený orchester, ktorý nemá problémy technického rázu, ľahko ovláda a bez ťažkostí sa poddáva každému jeho zámeru.

V Gluckovej predohre k Alceste sa dirigentovi podarilo jednoznačne zvýrazniť heroičnosť dramatického procesu. Hlbokým dojmom zapôsobili sláčiky, ktoré sa svojimi pevnými ťahmi a sýtosťou farby stali hlavným nositeľom zmyslu predohry.

V Hanušovej Koncertantnej symfónii pre organ, harfu, tympany a sláčikový orchester sme mali možnosť počuť jedno z vynikajúcich diel súčasnej českej tvorby. Hanušovi sa podarilo vytvoriť dielo mimoriadnej dramatickej potencie. V Slovákovej koncepcii bolo predvedenie mimoriadne úspešne zvládnuté. Popri interpretácii Šostakoviča (V. symfónia) a Cikkera (Dramatická fantázia) patrí uvedenie tohto diela k vrcholným prejavom dirigentského Slovákovho umenia. Sólista dr. Reinberger vzhľadom na bratislavský organ volil skôr zdržanlivý spôsob registrácie, čím najmä v druhej časti potlačil funkciu organa na minimum. — V tlačenom programe koncertu sa vyskytlo niekoľko nepríjemných omylov, ktoré nesvedčia o najlepšej znalosti súčasnej českej tvorby toho, kto ju zostavoval. Pojem „koncertantná" nie je bližším určením Hanušovej Tretej symfónie (cit. „... patrí aj III. symfónia „Koncertantná"), ale ide o dve odlišné diela: Koncertantnú symfóniu op. 31 z roku 1954 a III. symfóniu d-mol op. 38 z roku 1957. Je mylné i tvrdenie, že dielo patrí „... do minuloročnej úrody českých symfónií", lebo prvýkrát zaznela už roku 1956 v Brne a minulého roku ju K. Ančerl po mnohých uvedeniach nahral na gramofónové platne. Diskutabilné je, či Hanušov tvorivý vývoj „... možno rozdeliť na dve etapy" a či práve Koncertantná symfónia neotvára novú etapu skladateľovho vývoja.

Sto päťdesiate výročie narodenia Felixa Mendelsohna-Bartholdyho nám pripomenulo uvedenie Škótskej symfónie na tomto koncerte. Dirigent vyťažil maximum baladičnosti najmä v prvej časti. Príjemne prekvapila skupina dychových nástrojov v obťažných partiách vedľajšej myšlienky Adagia. Škoda, že sa v poslednej vete prejavila únava orchestra, ktorý už nestačil náležite reagovať na dirigentove gestá.

P. Faltin

PREMIÉRA SOVIETSKEHO BALETU V SND

Baletný súbor SND uviedol dňa 28. marca 1959 svoju poslednú premiéru tejto sezóny, balet A. Krejna Laurencia podľa libreta E. Mandelberga, ktoré svoj obsah čerpá z drámy Lopeho de Vega „Fuente Ovejuna". Je to prvá práca choreografa

Z inscenácie Krejnovej Laurencie v SND
Foto: Podhorský

Jozefa Zajku po jeho štúdijnej ceste v SSSR. V porovnaní s jeho predchádzajúcimi choreografiami možno tu badať skvalitnenie väzby krokov v sólistických variáciách, v sborových tancoch prehľadnosť tanečných krokov a po stránke režijnej zvýšenú snahu o aktívne konanie každého jednotlivca, postaveného do dejového rámca. Žiaľ, hudobná predloha, tak ako sa hrala na premiére, bola v mnohých prípadoch na závadu dramatickej jednoliatosti, dĺžkou a hudobnou nezaujímavosťou niektorých tancov, a to tak v prvom, ako aj v druhom dejstve. Myslím, že by dielu iba prospelo vhodné skrátenie, ba tiež vynechanie niektorých pre dokreslenie deja a charakteru diela zbytočných tancov.

Výkony sólistov premiérového obsadenia možno vcelku hodnotiť kladne. V každom prípade treba hovoriť predovšetkým o suverénnom výkone hlavnej predstaviteľky úlohy Laurencie G. Herény-Starostovej, ktorá variácie, technicky veľmi obťažné, zvládla s nevšednou istotou. Ľahkosť v skoku a istota v rotácii bola až obdivuhodná. Herecky je táto úloha v zásade vedená v správnej línii charakteru Laurencie — dievčaťa slobodného, bez vážnejšieho záujmu o skorý vydaj, Laurencie, bojujúcej o svoju česť, Laurencie pohanenej, Laurencie, podnecujú-

cej boj za česť celej Fuente Ovejuny. No úloha sama osebe vyžaduje ešte so zvýšenou pozornosťou dokresľovať hlavne psychologicky najťažšie miesta, ktoré sú v druhom obraze prvého dejstva, pravda, za pomoci partnerov J. Volejníčka ako Frondoza a jej odporcu a násilníka komandora Gomeza (Vl. Marek).

J. Volejníček ako Frondozo v úlohe dlho odmietaného nápadníka, napokon milovaného manžela Laurencie pôsobí celkom prijateľne. Je to nesporne ďalší krok dopredu v jeho umeleckej dráhe, no je čiastočne hatený stereotypnosťou hereckého výrazu, na ktorý si začína navykať. Je to náchylnosť k pozérstvu. Niekedy pekne začatá herecká akcia býva často porušená alebo zbytočnou, nič nehovoriacou pózou, alebo prechodom do absolútneho civilného, nejaviskového postoja či pohybu. To sú veľmi rušivé prvky, ktoré treba odstraňovať zvýšenou sebakontrolou.

Volejníček ako sólista i partner tancoval po technickej stránke čisto. Nakoľko sú však niektoré variácie stavané čiastočne v španielskom charaktere, treba ich v pohybe a postoji dokresliť. Týka sa to hlavne variácie v prvom dejstve.

Vladimír Marek v úlohe komandora Gomeza mal po prvý raz možnosť vytvoriť typ záporného hrdinu — charakter utláčateľa a násilníka. Mám dojem, že sa tejto úlohy zhostil s plným zápalom a svojho Gomeza predstavoval až príliš jednoznačne zlého tak vo výraze, ako aj v geste. Jeho Gomez bol bezcharakterný až do končekov prstov. A predsa „ak chceš hrať zlého na javisku, ukáž najskôr jeho dobrú stránku", hovorí Stanislavskij. A táto zásada platí v plnej miere aj u Markovho Gomeza. Podľa tejto zásady by bol jeho Gomez vyznel charakteristickejšie, mnohotvárnejšie, zaujímavejšie, dostal by postupný vzostup a vyhol by sa priamočiarosti. Kvalitu stvárnenia tejto úlohy zaručuje jeho istota — ako partnera — typ a dôkladne premyslený postup jednotlivých vzťahov.

Tanečne a možno povedať aj herecky vyrovnanú úlohu vytvorila v postave bezstarostnej a veselej Pasqualy Ž. Červeňáková. Všetky variácie tancovala s technickou istotou. Elevácia a rotácia pôsobila ľahkosťou a samozrejmosťou. Herecký prejav je na niektorých miestach detailne dokreslený. Táto úloha má v svojom charaktere veľa vtipných malých nuansí, ktorých nám Červeňáková veľa odhalila. Úlohu potupenej Jacinty, ktorú Gomez nechá napospas svojim žoldnierom, herecky presvedčivo stvárnila T. Boudová. Veľmi pekný a presvedčivý bol moment, keď Jacinta prináša kvety na svadbu Laurencii. Sama akcia v druhom dejstve, kde komandorovi vojaci dorážajú na Jacintu, chránenú Mengom, ktorého typove a charakterove vcelku zodpovedne vytvoril R. Slezák, je miestami nelogická v pomere síl medzi bojujúcimi a v nevyužitej možnosti úteku ohrozovanej dvojice. Tu by sa žiadala čiastočná choreografická a režijná úprava.

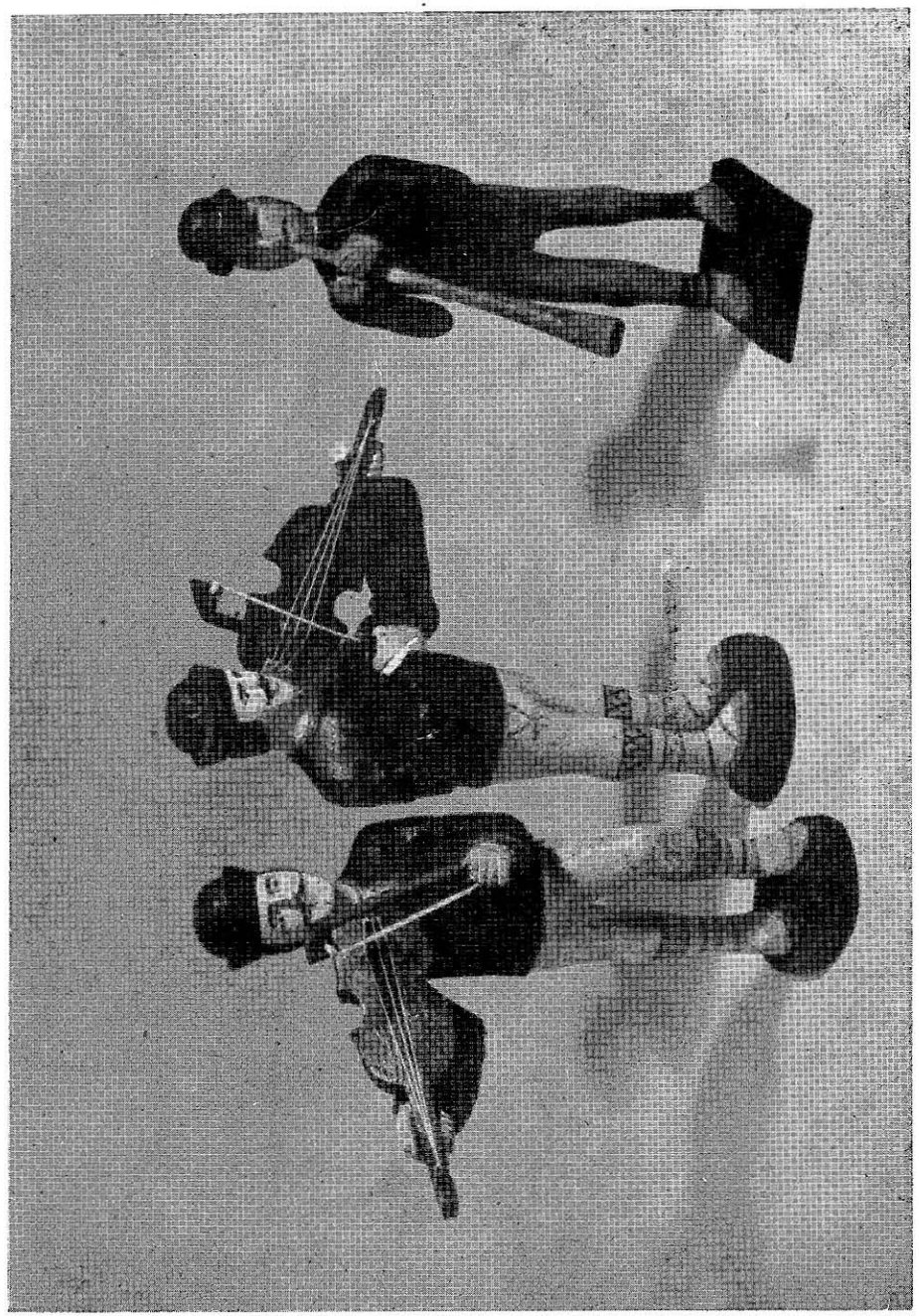
Od baletného súboru by sa okrem zvýšenia jednotnosti v sborových tancoch žiadalo vložiť do nich viac španielskeho charakteru a temperamentu. Choreografia tancov je jednoduchá, a preto hneď vidno každé nedotiahnutie v charaktere rúk, tela, nôh i výrazu. A hlavne toto nedotiahnutie bolo na premiére viditeľné. Pri troche pozornosti, sústredenia a snahy zo strany súboru o dokreslenie španielskych tanečných prvkov môže tento balet veľa získať na svojej originalite.

Hudba baletu vychádza z tradície ruských klasikov 19. storočia, najmä z Glazunova a Čajkovského (častý valčíkový pohyb). Spôsob použitia španielskych tanečných prvkov siaha až ku Glinkovi, kým zo súčasnej sovietskej hudby využíva skladateľ asafievovské a prokofievovské postupy. Hudobný proces sa zameriava na vytvorenie rozsiahleho podkladu pre baletný koncert — množstvo tancov dáva široké pole pre uplatnenie celého baletného súboru. Podmaľúvanie samotného deja tvorí rámec uzavretých baletných čísel, používajúc niekoľko tém na spôsob leitmotívov (motív Laurencie — najvýraznejšia hudobná myšlienka diela, prednášaná sláčikmi, motív komandora — chorál plechových nástrojov).

Orchester podal pod vedením Gerharda Auera vcelku dobrý výkon. Zvláštnu pochvalu si zasluhuje skupina nátrubkových nástrojov — temer neustále exponovaných — za dokonalé zvládnutie svojich náročných partov. Sláčiky uspokojili už menej, najmä tón huslí je príliš úzky a slabý, intonácia neraz nečistá. Žiadalo by sa už konečne pristúpiť k odstraňovaniu tejto Achillovej päty opery SND — sústavnejšou prácou dirigentov a prijímaním kvalitných hráčov. *(ra)*

*

Taliansky skladateľ Nino Rota, ktorý sa stal známym najmä hudbou k Felliniho filmu „La strada", napísal operu „Slamený klobúk z Florencie", ktorej premiéru uviedla milánska Scala.



Figúrky muzikantov z vyrezávaného betlehema v okolí Banskej Štiavnice na konci 19. storočia
Zo zbierok Slovenského múzea v Bratislave. Foto: Ester Plicková

Figúrka muzikanta z vyrezávaného betlehema v okolí Banskej Štiavnice na konci 19. storočia Zo zbierok Slovenského múzea v Bratislave Foto: Ester Plicková

ÚSPECH, KTORÝ NEMÔŽE USPOKOJIŤ

(K premiére talianskeho musicalu na Novej scéne)

Po premiére hudobnej komédie Pietra Garonelliho a Sandra Giovanniho s hudbou Grona Kramera „Keď je v Ríme nedeľa" na Novej scéne boli sme nútení položiť si opäť otázku: Stačí, aby opereta (spevohra, hud. komédia) osviežujúco pôsobila na diváka počas bezprostredného styku s ním, aby ho iba zaujala, alebo si aj od tohto žánru musíme vyžadovať hlbší spoločensko-výchovný dosah?

Moment zábavy stal sa najdôležitejšou funkciou typicky buržoáznej operety, keďže táto nemala záujem na harmonickom rozvíjaní ľudskej osobnosti. Naopak, bieda všedného života mala byť kompenzovaná ilúziou a opereta, ktorá sa preto vyhýbala ideovému podtextu, sa stala komerčne výnosným narkotikom svojej doby. To malo za následok vytvorenie dejových šablón s vykonštruovanými konfliktmi a s naivným riešením, nositeľmi ktorých sú stereotypné, vždy na tom istom sentimentálnom erotizme stavané melodické postupy, často zachádzajúce do polôh bezuzdného vulgarizmu. Nie div, že pojem „opereta" sa stal symbolom umeleckého úpadku.

Také je dedičstvo na tomto poli, s ktorým sa musí dnešná generácia náležite vyrovnať. Podobný figúrkovitý pohyb postáv na šachovnici operetného sujetu nemôže dnes uspokojiť ani kritika ani priemerného diváka, ktorý vie rozoznať gýč od umenia a ktorý i v tomto žánri hľadá odraz svojej doby s jej charakteristickými problémami, riešenými však pre tento žáner špecifickou formou. Riešiť tento problém (súčasnosť v operete) znamená riešiť odrazu celý komplex problémov: problém objektu-námetu, problém jeho odrazu-spracovania, výberu technických a výrazových prostriedkov a pod. Žiaľ, ani spomínaná hudobná komédia talianskych autorov nerieši všetky tieto problémy uspokojivo. No riešením určitých problémov sa stala prínosom do tej miery, že ukazuje, ako možno rozbiť maniéry konvenčnej operety. Chýba tu však prijateľný spôsob riešenia problému. A tak ostalo toto dielo na polceste: rozbilo iba to, čo bolo a čo už nám nevyhovuje, ale svojským spôsobom riešenia nevytvorilo nič nového. A tu si treba položiť otázku, či bolo vôbec potrebné vynaložiť toľkú námahu, akú súbor NS v príprave diela vynaložil (úroveň predstavenia bola na mimoriadnej výške), či bolo nevyhnutné, aby tento nie celkom vydarený pokus o novú operetu náš divák vôbec musel vidieť, a či mu toto dielo vôbec čosi poskytne. Prv ako na túto otázku odpovieme, pozrime sa bližšie na toto dielo.

Príbeh utiahnutého, málo sebavedomého profesora Tuzziho (J. Vašek — I. Strelka), ktorý v priebehu deja „rastie", aby nakoniec nadobudol pocit sebadôvery, radosti zo života a našiel si v ňom svoje miesto, je hlavnou osou, okolo ktorej sa dej rozvíja. Situácie, do ktorých sa profesor dostáva, pôsobia novo a sviežo a dokonca zmierňujú konvenčnosť tradičného „happyendu". Potiaľ je nám hrdina sympatický. Menej nás z hľadiska našich morálnych zásad uspokojuje spôsob a okolnosti, ktoré podmienili profesorov prerod. Autori boli totiž pravdepodobne nútení vybrať si zo skutočnosti iba fakty, ktoré sa v súčasnom Taliansku mohli uplatniť i na javisku. Nežiť utiahnute, venujúc sa iba práci a štúdiu, ale ozaj „žiť" — to znamená napríklad zúčastňovať sa súťaží v roc and roll, vyvolávať škandály s filmovými hviezdami a pod.... to je život, v ktorom tento seriózny človek nachádza radosť a šťastie. (!?) Profesorovo životné krédo po tomto grandióznom (ale nereálnom) „prerode": „Udri skôr, ako ťa udrie iný" — nemôže byť pre nášho dnešného diváka riešením ani v operetnom konflikte. Týmto meštiackym svetonázorom je dielo priďaleko od požiadaviek dnešného života a priemerného diváka môže iba dezorientovať. I keď sa musical pred problémami neizoluje, nezasahuje do nich, nerieši ich ani tam, kde sa o to pokúša, vychádzajú tu na povrch jeho najvypuklejšie slabiny. Autori sa obracajú k riešeniu problému, ktoré je svojím spôsobom nové, ale úpadkové.

Vhodné a vkusné využitie prvkov súčasnej tanečnej hudby bolo azda najcennejším prínosom musicalu. Operetná hudba udržiavala vždy čo najužší kontakt so súčasnou tanečnou a zábavnou produkciou. Prekážal nám častý anachronizmus súčasných operiet, ktorých hudobná zložka využívala typické maniery ofenbachovsko-straussovského typu, kým dnešný poslucháč sa v operete dožadoval súčasnej hudby. I opereta musí žiť zábavnou a tanečnou hudbou dnešných dní. Dokázal to kedysi Ježek a tento nevyhnutný postulát potvrdil i Kramer v hudbe k spomínanej komédii.

Z výkonov, ktoré sme na Novej scéne počuli, zaujal okrem Strelkovho profesora, ktorému by sa zišlo väčšie odlíšenie postavy v jednotlivých štádiách a ktorý svojím príjemne podaným monológom „... som ako

kameň pri ceste" vytvoril jedno z najmocnejších miest musicalu, príjemne prekvapil Rozsíval svojím Hanibalom. Výbornej Giovanne O. Gallovej chýba patričná premyslenosť na úkor prílišnej impulzívnosti. Chybou je štýlová nejednotnosť scény; oproti náznaku v prvej časti tradičné riešenie časti druhej. Orchester pod vedením B. Slezáka podal (až na rytmickú rozkolísanosť sprievodu) vyvážený a plastický výkon.

Žiaľ, ani výborná réžia (K. Konstantín a. h.) nevyťažila z myšlienkovej závažnosti niektorých úsekov libreta maximum. Tuzziho scéna s poslancom namiesto aby sa stala kritikou alebo aspoň výsmechom parlamentárnych machinácií v dnešnom Taliansku, premenila sa na frašku, v ktorej Tuzzi dokazuje svoju životaschopnosť tým, že vie už i poslanca „pritlačiť k múru". Tuzziho osobnosť mohla byť (najmä v prvej časti) výkričníkom za postavením dnešnej drobnej inteligencie v Taliansku. Zaujímavá postava Hanibala (Rozsíval — Kuchár) so svojím „... všetci sa rodíme s rovnakými možnosťami, a úspešnými alebo neúspešnými sa stávame svojím pričinením", je reprezentantom írečitého (niekedy až vulgárneho) zmýšľania prostého človeka. Svojou bezprostrednosťou a reálnosťou je nám zo všetkých postáv najbližší.

Ak chceme teda záverom odpovedať na otázku, aký význam malo uvedenie tohto musicalu v Bratislave, musíme sa vyjadriť negatívne. Je paradoxné, že máme konečne inscenáciu na patričnej úrovni, a predsa s ňou súhlasiť nemôžeme. Uvedenie musicalu bolo prínosom do tej miery, že ukázalo, ako sa možno pri spracovaní súčasného námetu vymaniť z bežných operetných konvencií. Avšak spôsob, akým autori pristupujú k naliehavému problému, je nám celkom cudzí a neprijateľný. V našich pomeroch musíme naplniť nekonvenčnú formu problematikou, ktorá zodpovedá nášmu ponímaniu človeka. I keď si uvedomujeme finančný efekt a nesmierny ohlas diela najmä medzi korzovou mládežou, je o to potrebnejšie zamyslieť sa i nad jeho výchovno-spoločenským dosahom.

Najväčším prínosom uvedenia talianskej hudobnej komédie „Keď je v Ríme nedeľa" by bolo, keby dalo podnet k zrodu našej hudobnej komédie, zodpovedajúcej etickým zásadám nášho diváka.

P. Faltin

*

Kranichsteinské prázdninové kurzy pre novú hudbu sa toho roku uskutočnia od 17. augusta do 5. septembra v Darmstadte.

HAYDNOV ROK V MAĎARSKU

Tohto roku uplynie 150 rokov od smrti Jozefa Haydna (1732—1809), jedného z trojice popredných skladateľov obdobia klasicizmu. Jeho dielo je stále živé a vzbudzuje veľkú úctu a obdiv. Je nielen rozsiahle (počtom diel), ale i hlboké svojím vplyvom a dosahom. Takmer tridsať rokov pôsobil Haydn v kniežacej kapele Eszterházyho a táto jeho činnosť mala veľký význam pre rozvoj tamojšieho hudobného života. Strávil tu svoje najplodnejšie roky (1761—1790). Haydnovo výročie spomína celý svet, avšak dvom mestám pripadne bezpochyby hlavná úloha. Budú to oslavy v Budapešti a vo Viedni. V Maďarsku sa už vlastne začali slávnosti „Haydnovho roku 1959". Celkom zreteľne sa to odráža v programoch koncertov, i keď je vlastne ešte len začiatok roku a sezóna uprostred. V budapeštianskych koncertných programoch druhej polovice januára bol Haydn zastúpený asi štyrikrát, z toho bolo jedno celovečerné oratórium — Stvorenie.

Plán haydnovských osláv je veľkorysý a pripravuje ho niekoľko inštitúcií. Vyvrcholením Haydnovho roku má byť jesenné hudobnovedecké zasadanie, festival a súťaž v Budapešti. V prípravách tu pokročili už dosť ďaleko. Vzali si ponaučenie z mnohých vedeckých konferencií a festivalov usporiadaných v poslednom čase. Najviac im vyhovuje koncepcia podobná pražskej hudobnovedeckej konferencii o Mozartovi (1957), podľa ktorej určujú základný časový rozvrh a priebeh referátov. Konferencia sa má začať 17. septembra a potrvá päť dní. Referátom a diskusným príspevkom by však boli vyhradené len tri dni, ktoré by boli prerušené dvoma významnými spoločenskými podnikmi, ako napr. celodennou návštevou práve reštaurovaného Eszterházyho sídla i s koncertom v týchto historických miestach.

Zasadanie muzikológov sa má zakončiť slávnostným koncertom v Erkelovom divadle, čím sa zároveň otvorí aj festivalový cyklus koncertov a opier z Haydnovho odkazu, ktorý potrvá do 4. októbra. Súčasne s týmito podnikmi sa ešte pripravuje medzinárodná súťaž komorných súborov. S jej vyvrcholením sa počíta asi 1. októbra. Realizácia týchto veľmi premyslených plánov bude vyžadovať pohotovú organizáciu a úplne skoordinovanú prácu. Na čele tohto podujatia stojí festivalové byro a zodpovednosť za dobrý priebeh jednotlivých úsekov prevzali tri inštitúcie. Za vedeckú časť zodpovedá Maďarská akadémia vied, ktorá na

ten účel menovala hudobnovedecký komitét. Tieto práce vedie a riadi hlava maďarských muzikológov Bence Szabolcsi. Priebeh a dramaturgiu festivalu zabezpečuje koncertné zastupiteľstvo a medzinárodnú súťaž má na starosti sekcia koncertných umelcov. Všetky už pracujú na plné obrátky. Predbežné oznámenia sa rozleteli do celého sveta a definitívne pozvánky začnú posielať už v týchto dňoch. Na festivalových koncertoch sa prisľúbili zúčastniť už mnohí poprední zahraniční umelci a s ďalšími sa ešte vyjednáva. Taktiež súťažná porota bude mať medzinárodné zloženie. Všetky prípravy nasvedčujú, že pôjde o naozaj mimoriadny umelecký, vedecký a spoločenský podnik.

Očakávajú sa mnohočlenné delegácie zo Sovietskeho sväzu, od nás a najmä z Nemecka. Z ostatných krajín prídu azda menšie delegácie, budú však zastúpené Francúzsko, Anglicko, Taliansko, Švajčiarsko, Dánsko, Poľsko, Rumunsko, Bulharsko a Juhoslávia. Počíta sa i s referátmi s všeobecne hudobnovedeckou problematikou. Referáty majú trvať 15 minút, avšak niektorí bádatelia už teraz žiadajú o niečo dlhší čas. Predpokladá sa, že v priebehu troch dní odznie asi 20 referátov. Už asi tri štvrtiny z nich prihlásili.

Významnou zložkou týchto slávností bude výstava Haydnových rukopisov a iných pamiatok, ktorú pripraviuje hudobné oddelenie Széchényiho národnej knižnice. Vedúci tohto oddelenia Jenö Vecsey v spolupráci s ďalšími muzikológmi, najmä dr. Majorom, sústreďuje haydnovské pamiatky, ktoré sa v Maďarsku v hojnom počte zachovali. Tieto pamiatky maďarskej proveniencie sú o to zaujímavejšie, že ide v mnohých prípadoch o menej známe alebo dokonca dnes už zabudnuté Haydnove hudobné skladby. Hudobná zbierka Széchényiho knižnice obsahuje okolo 43 autografov a dobových opisov tiež takmer neznámych skladieb. Táto zbierka má svoju unikátnu hodnotu. Jej pramenný význam ešte vzrastie chystaným súborným vydaním Haydnových diel. Na jeho redakcii sa tiež podieľajú maďarskí odborníci.

Snahy o oživotnenie zabudnutých Haydnových diel majú v Maďarsku tradíciu. V uplynulých desiatich rokoch sa uskutočnili mnohé hudobné nahrávky aj takých Haydnových opier, ktoré až doteraz neboli všeobecne známe, ako napríklad La canterina, Il mondo della luna, Le pescatrici, Fedeltà premiata, L'infedeltà delusa, Orfeo, Orlando a iné. I teraz pripravuje hudobné oddelenie Széchényiho knižnice antológiu diel z tamojšej zbierky rukopisov.

Os výstavy tvoria pamiatky hudobnej a divadelnej povahy. Budú to predovšetkým rukopisy, autorizované odpisy a dobové spisy i prvé vydania. Ďalej to budú pramenné dokumenty, ako listy, partitúry, programy divadiel a rôzne iné pamiatky. Niektoré exponáty bude možné vystavovať len ako fotografické kópie. V knižnici je okolo 80 partitúr a hlasov skladieb, ktoré J. Haydn dirigoval, prepracovával a zároveň glosoval svojimi margináliami. Tento cenný materiál môže byť ešte rozmnožený o iné pamiatky i zo súkromných zbierok.

Výstava chce tiež venovať pozornosť obchádzanému dielu mladšieho brata Jozefovho, Michala Haydna. Z obdobia jeho činnosti vo Veľkom Varadíne v hudobnom oddelení zachovalo sa vyše sto rukopisov. Ponúka sa tu príležitosť k odčineniu doterajšej krivdy a k popularizácii jeho osobnosti i hudby.

Výpočet pripravovaných akcií by nebol úplný, keby sme sa nezmienili tiež o pripravovaných edíciách. Akadémia vied chce vydať zvláštny pamätný spis a tiež významné referáty z vedeckej konferencie budú zverejnené. V štádiu pokročilých príprav je haydnovská bibliografia, ktorej vydanie sa pripravuje až na budúci rok, aby v nej boli zachytené mnohé štúdie a dokumenty z tohto spomienkového roku. Niektoré zo známych Haydnových diel budú vydané starostlivosťou Széchényiho knižnice vo faksimile a iné, zriedkavejšie predvádzané diela budú publikované s prihliadnutím predovšetkým k praktickému použitiu.

Přemysl Novák

15. VÝROČIE SNP V BANSKEJ BYSTRICI

V dňoch od 22. februára do 1. marca 1959 uskutočnil sa v Banskej Bystrici prvý Festival československých filmov, ktorý bol prehliadkou rozvoja tvorivých síl našich filmových pracovníkov. Tieto sily vzrástli od slávnych dní historického Slovenského národného povstania nevídanou mierou. Aj keď mnohé z filmov uvedených na tomto festivale majú ešte známky tvorivého hľadania, predsa sú záväzným prísľubom, ktorý nás iste nesklame. Účasť na tvorivých úspechoch nášho filmu má nesporne aj naša hudba k filmom, ktorá vystihla v každom z nich priliehavú mieru vhodného dokreslenia jednotlivých situácií, čím filmy získali na pôsobivosti. Škoda len, že sme medzi delegátmi tohto festivalu márne hľadali na-

šich skladateľov, ktorí sa o úspech tohto festivalu a jednotlivých filmov tiež veľkým dielom pričinili.

Festivalom československého filmu sa začali oslavy 15. výročia Slovenského národného povstania, ktoré budú prebiehať v Banskobystrickom kraji po celý rok, a zúčastnia sa na nich aj význačné hudobné, operné a baletné umelecké telesá, ako sú Národné divadlo v Prahe, Bratislave a Košiciach, a tiež Slovenská filharmónia, ktorá vystúpi na viacerých miestach Banskobystrického kraja v rámci Hudobného leta. Predpokladáme, že túto príležitosť využijú naši skladatelia na dôstojnú reprezentáciu svojho umeleckého diela, vytvoreného v období uplynulých 15 rokov, a že na koncertoch SF budeme mať možnosť vypočuť si aspoň niektoré tvorivé práce, ktoré vyjdú víťazne zo súťaže na hudobné diela k 15. výročiu SNP. Pri tejto príležitosti uskutočnia sa v Banskej Bystrici aj celoslovenské slávnosti sborového spevu, v rámci ktorých vystúpia najvyspelejšie vokálne súbory ľudovej umeleckej tvorivosti v samostatných vystúpeniach aj spoločne. Očakáva sa účasť 1.500 spevákov. Slávnosti piesní a tancov, ktoré sa už tradične konali každý rok vo Východnej, sa v dôsledku týchto osláv uskutočnia v auguste v Banskej Bystrici. Pri tejto príležitosti oslávi aj náš SĽUK 10. výročie svojho založenia, ku ktorému došlo práve v Banskobystrickom kraji. Tieto mohutné oslavy podnietili aj tvorivé sily Krajského symfonického orchestra v Banskej Bystrici, ktorý pri tejto príležitosti uskutoční 10 vystúpení s historickým pásmom o Slovenskom národnom povstaní, ktorého literárnu časť spracovala s. Mária Tichá, pracovníčka KĽK, a zhudobnil Dezider Nágel, dirigent Krajského symfonického orchestra v Banskej Bystrici.

Okrem týchto podujatí sa v máji 1959 uskutoční v Banskej Bystrici koncert Moskovskej filharmónie a mnohé iné koncerty našich aj zahraničných umelcov — sólistov.

Takto v hudobných dejinách už raz preslávená Banská Bystrica nielenže nadobúda niekdajší lesk, ale v mnohom ohľade ho aj presahuje. A to je správne, lebo len tak si najlepšie uvedomíme význam víťazstva v Slovenskom národnom povstaní a pochopíme množstvo, kvalitu aj silu výdobytkov robotníckej triedy, dosiahnutých od rokov po oslobodení až dodnes.

Ján Melek

VÝSLEDOK HUDOBNEJ SÚŤAŽE Z PRÍLEŽITOSTI 15. VÝROČIA SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO POVSTANIA

Poverenníctvo školstva a kultúry, Svaz slovenských skladateľov a Slovenský hudobný fond v snahe zaistiť pre blížiace sa oslavy 15. výročia tohto v dejinách slovenského národa jedného z najvýznamnejších úsekov. vypísali začiatkom roku 1958 hudobnú súťaž. Súťaž obsahovala všetky hudobné žánre, ktorými by skladatelia adekvátnym spôsobom mohli zvýrazniť tento bojový a politický prejav slovenského ľudu v celej jeho šírke, teda v kantátach, symfonických, sborových a piesňových skladbách.

Súťaž sa uzavrela pre prvé dve kategórie dňom 31. XII. 1958 a v druhých dvoch po predĺžení dňom 28. II. 1959.

Poroty pre jednotlivé kategórie, menované Sväzom slovenských skladateľov, zodpovedne posúdili došlé skladby od skladateľov z celej republiky. Ako najúspešnejšia sa ukázala kategória *symfonickej* tvorby, do ktorej došlo 11 skladieb. Porota neudelila I. cenu, pretože nedošlo také hodnotné dielo, ktoré by obsahom a technickým majstrovstvom prinieslo niečo mimoriadneho, zodpovedajúceho doterajšej úrovni slovenskej hudobnej tvorby v tomto žánri. Skladby hodné ocenenia odmenila porota takto:

II. cenu za skladbu Epitaf, venovanú padlým a umučeným hrdinom v SNP (autor Ladislav Burlas), pre obsahove veľmi vhodné spracovanie;

III. cenu za skladbu Preludio eroico (autor Michal Vilec), keďže autor vystihol zámer súťaže a úspešne zvládol skladbu so súťažnou tematikou.

Porota udelila ďalej mimoriadne odmeny za skladby:

Finale (autor Oto Ferenczy) pre jej vysokú technickú úroveň,

Symfónia (autor Miroslav Pelikán, Praha),

Brezy, symfonická báseň (autor Štefan L. Németh-Šamorínsky), pre ich solídnu úroveň, i keď úplne nevystihujú zámer súťaže.

V kategórii *kantátovej* tvorby došlo 6 skladieb. Porota neudelila žiadnu cenu ani odmenu, pretože nedosahovali úroveň na dôstojné zobrazenie námetu súťaže.

Do kategórie sborových skladieb došlo 23 skladieb. Priniesla pomerne hodnotné skladby, aj keď medzi nimi neboli skladby vynikajúcej úrovne po každej stránke.

I. cena nebola udelená.

II. cenu udelila porota za skladbu „Ty krásna zem“ (autor Alexander Moyzes), za jej hudobnú i technickú hodnotu.

III. cenu rozdelila porota dvom skladbám: Margita a Besná (autor Ján Valach) za svojrázne využitie možností sborového prejavu; Mor ho! (autor Ján Mária Dobrodinský) za snaživé a technicky vyspelé zhudobnenie rozsiahlej časti Chalupkovho textu.

Odmeny udelili ešte za cyklus piesní „My jdem“ (autor Jaroslav Josef Wolf z Plzne) a sborovej piesni „Sokoli“ (autor Štefan L. Németh-Šamorínsky) za cenný hudobný prejav.

Porota konštatovala neuspokojivý stav súťažiacich skladieb v kategórii *piesňovej* tvorby, do ktorej došlo len 7 skladieb.

I. a II. cena nebola udelená.

III. cenu dostala pieseň „Partizánske noci“ (autor Viliam Bukový, Praha).

Odmenu dostala pieseň „Starí priatelia“ (autor Karol Elbert).

Súťaž teda nepriniesla okrem symfonických skladieb očakávaný úspech.

15. výročie SNP podnietilo k tvorbe takmer všetkých našich skladateľov, ktorí mimo súťaže dokončili alebo dokončujú ďalšie skladby kantátových, symfonických aj iných žánrov, takže skladateľská obec prispeje dôstojným dielom k oslave tohoto významného jubilea. *(let)*

HUDOBNÍ UMELCI S ĽUDOM

Pred niekoľkými rokmi začal Svaz slovenských skladateľov podľa vzoru „komandíroviek“ sovietskych skladateľov organizovať koncertné vystúpenia popredných výkonných umelcov a skladateľov v rôznych závodoch a na dedinách takmer na celom Slovensku. Táto činnosť nebola širšej kultúrnej verejnosti známa, hoci predstavuje významný moment vo výchovnej a propagačnej práci svazu. Preto treba aspoň stručne upozorniť na prvé tohoročné akcie — a to aj z toho dôvodu, že sa v nich uplatnili nové, veľmi úspešné prvky. Kým v predchádzajúcich rokoch organizoval „komandírovky“ spravidla sám Svaz skladateľov, dochádza čoraz častejšie k spolupráci s inými umeleckými a kultúrno-osvetovými ustanovizňami. Veľmi dôležitá je najmä spolupráca s Čs. rozhlasom a so Sväzom slovenských výtvarných umelcov, kým Svaz spisovateľov prejavuje o spoločné akcie malý záujem.

V prvom štvrťroku mali veľký úspech koncertné vystúpenia medzi družstevníkmi v Kráľovej, Komjaticiach a Šali, u baníkov v Handlovej a Prievidzi a pracujúcich novozámockého Elektrosvitu. Súčasne s koncertmi sa pravidelne konali výstavky diel súčasných slovenských maliarov (D. Milly, L. Čemický, J. Kostka) a v programe koncertov vystupovali ako recitátorky členky ND, M. Kráľovičová a E. Kristínová. Hudobná časť týchto „komplexných“ umeleckých podujatí bola zverená Slovenskému kvartetu, sólistom opery ND dr. Pappovi, A. Kucharskému, A. Hornungovej, klaviristom E. Fišerovej-Martvoňovej a M. Váňovi, huslistom M. Országhovej a R. Kalupovi. Zo skladateľov sa na týchto podujatiach zúčastnili A. Moyzes, D. Kardoš, Š. Jurovský, A. Očenáš, B. Urbanec, J. Zimmer a T. Hirner.

Spomínané „komandírovky“ len potvrdzujú staršie skúsenosti, že i koncerty „vážnej“, a to i súčasnej hudby (na „komandírovkách“ sa predvádza výlučne naša súčasná hudba) môžu mať úspech u pracujúcich, pravda, za predpokladu, že skladby boli vhodne vybrané a vynikajúco predvedené. Neplatí teda tvrdenie, že o súčasné umelecky náročné diela nie je u pracujúcich záujem. Dôležité je to, či príslušní osvetoví pracovníci vedia koncertné akcie správne propagovať. Tam, kde sa tejto činnosti venujú s láskou a nadšením (Šaľa), sú výsledky veľmi pekné. Znovu teda prichádzame k poznatku, že problém rozvoja kultúrneho života na vidieku (rozvoj koncertnej činnosti je len jeho časťou) je z veľkej časti problémom agility a správneho výchovného zamerania práce osvetových pracovníkov a vedúcich osvetových zariadení (závodné kluby, Domy osvety a pod.). Veľmi cennou pomocou je podpora straníckych organizácií (Šaľa, Komjatice).

Bol by však omyl predpokladať, že stačí jeden koncert, a z návštevníkov sa stanú nadšení milovníci súčasnej hudby. Za veľmi dôležitú treba považovať už skutočnosť, že záujem, s akým pracujúci na tieto koncerty prichádzajú (často ide o prvý koncert v histórii obce vôbec), získava v dôsledku umeleckého zážitku nové popudy a vedie k živšiemu vyhľadávaniu možností stretať sa s hodnotným hudobným umením. Takto sú „komandírovky“ podnetom k rozvoju koncertného života i tam, kde koncertné kancelárie vyhlasujú uskutočnenie koncertu pre údajný nezáujem publika za nemožné. Na druhej strane však nemožno čakať, že by akcie Sväzu slovenských skladateľov mali byť jedinou formou rozvoja hudobného života na vidieku. Túto úlohu musia spĺňať predovšetkým iné inštitúcie, najmä krajské koncertné agentúry. „Komandírovky“ sú

Záber z koncertu Svázu skladateľov medzi pracujúcimi v Galante

jasným dôkazom, že reči o nezáujme publika sú najčastejšie iba výhovorkou.

„Komandírovky" Svázu slovenských skladateľov nemôžu byť jedinou formou pestovania našej súčasnej hudby na vidieku, pretože táto musí byť primerane zastúpená vo všetkých umeleckých podujatiach. Ich význam je a v budúcnosti musí byť ešte viac hlavne v práci samých členov svázu. „Komandírovky" sú totiž jedným z najvhodnejších spôsobov styku skladateľov s pracujúcimi, ktorý je ešte vždy nedostatočný. Pri besedách s nimi spojených môžu skladatelia najlepšie spoznať, či ich tvorba má naozaj široký spoločenský dosah, aké problémy zamestnávajú nášho pracujúceho človeka a pod. Stykom s ľuďmi sa nepochybne vzbudzuje čoraz živší záujem skladateľov o konkrétne otázky výstavby našej vlasti a jej budovateľov. V tom je veľký politicko-výchovný význam „komandíroviek" pre prácu Svázu skladateľov. Treba ich však stále cieľavedomejšie zameriavať ta, kde v súčasnosti najintenzívnejšie prebieha proces dovŕšenia výstavby socializmu. Treba sa tiež usilovať, aby zájazdy skladateľov medzi pracujúcich neboli len jednorazovými akciami, ale aby sa stali trvalým stykom a spoluprácou medzi nimi. Foriem tejto spolupráce je dosť, treba ich len začať používať. *lv*

Nemožno byť umelcom, vedcom, kultúrnym pracovníkom, kritikom umenia v socializme, žiť uprostred obrovskej a nádhernej premeny všetkého okolo nás a nepriložiť ruku ku spoločnému dielu, rozhodne, aktívne, vedome. Nemožno si zachovávať mentálne rezervy a výhrady, vyčkávať a prezimovávať. Nie je možné, aby v našej kultúre, v ktorejkoľvek jej oblasti, zostávali ľudia dvojakej tváre, o ktorých pred niekoľkými dňami hovoril vo svojom prejave súdruh Antonín Novotný ... Jediná cesta každého skutočného umelca je cesta do života, jeho práca je dnes, v zápase svetov, viac než kedykoľvek predtým spoločná s veľkým dejinným dielom všetkého ľudu.

(Sergej Machonin „Živé posolstvo Sjazdu socialistickej kultúry", Literární noviny z 30. IV. 1959).

PIEŠŤANSKÉ HUDOBNÉ LETO 1959

Tradičný piešťanský hudobný festival bude tohto roku pozostávať z temer dvadsiatich podujatí. Začne sa 20. júna a potrvá až do konca júla. Budú tu účinkovať Miešaný sbor, orchester a trio Slovenskej filharmónie, opera ND z Prahy, opera a balet SND, Český komorný orchester, sólisti Kijevskej opery a baletu a i. Na rozdiel od predchádzajúcich rokov zaradili usporiadatelia do festivalu aj činoherné predstavenie — Višňovského Optimistickú tragédiu v podaní bratislavského súboru SND. Program Hudobného leta budú tvoriť významné diela našich i svetových majstrov; zo slovenskej hudby zaznie napr. premiéra Kardošovej Slávnostnej predohry, Moyzesov Koncert pre husle a orchester, Cikkerova symfonická báseň Ráno a Suchoňova Krútňava, predvedená v Piešťanoch s veľkým úspechom už r. 1957. Z českej tvorby budú poslucháči počuť Smetanovho Dalibora (v podaní pražského ND) a Predanú nevestu, Dvořákov Husľový koncert a Slovanské tance; českej tvorbe bude venovaný i samostatný večer českých umelcov a koncert symfonických skladieb s revolučnou tematikou. Na úvodnom koncerte zaznie Beethovenova IX. symfónia pod taktovkou Deana Dixona za spoluúčinkovania sólistov z NDR. Z ostatných skladieb, ktoré majú byť predvedené na piešťanskom festivale, uvedieme aspoň Šostakovičovu V. symfóniu, Čajkovského VI. symfóniu a Berliozov Rímsky karneval. Za dirigentským pultom sa popri dr. Ľ. Rajterovi a L. Slovákovi vystriedajú zaslúžilý umelec F. Stupka, E. Doneux, R. Benzi a už spomínaný D. Dixon. — Väčšia časť podujatí sa bude konať v amfiteátri, ktorý predtým slúžil poväčšine len na divadelné predstavenia; tam zaznejú i všetky symfonické koncerty. *(ra)*

ORCHESTRÁLNY KONCERT VŠMU

Dňa 15. marca sa konal v Divadle VŠMU večierok inštrumentálnych koncertov. Poslucháčov VŠMU sprevádzali členovia SF pod vedním dr. Ľ. Rajtera. Prvým číslom koncertu bolo Beethovenovo Rondo B-dur pre klavír a orchester, op. posth., v podaní D. Rezánkovej. Výkon bol poznačený čiastočnou neistotou, no nemožno sa tomu diviť, nakoľko Rezánková je iba v prípravnom ročníku. Veríme, že od mladej poslucháčky budeme počuť ešte viacero vydarených výkonov. Program pokračoval I. časťou málo známeho Husľového koncertu D-dur W. A. Mozarta KV 27 la. Hra L. Kupkoviča sa vyznačovala veľkou muzikantskou istotou. Cítiť v jeho hre široký hudobný fundament a ďalší vývoj istotne privedie Kupkoviča k zladeniu detailnosti s globálnym koncipovaním — posledné už dnes mladý huslista vlastní. Prvá polovica koncertu sa končila I. časťou Mendelssohnovho Klavírneho koncertu g-mol v predvedení D. Strýčka, ktorý podal skutočne pozoruhodný výkon tak po stránke muzikálnej, ako i technickej. Po prestávke predniesol K. Sedlák I. časť Beethovenovho Husľového koncertu. Sólista prekvapil svojou technickou pripravenosťou (Kreislerova kadencia) a miestami úplne zrelými reprodukčnými schopnosťami (kantilény). Menšie akcidentálne kazy nemohli porušiť výsledky, ku ktorým sa Sedlák veľkou usilovnosťou dopracoval.

Koncert uzavrela Weberova koncertná skladba f mol pre klavír a orchester v podaní E. Kuskovej. Výkon bol pôsobivý a svedčil o svedomitej technickej a muzikálnej príprave.

Iná otázka je dramaturgický plán koncertu. Podľa nášho názoru patria časti cyklických skladieb spolu. I keď snáď ekonomické problémy toto riešenie nepripustili, veríme, že v budúcnosti si budeme môcť vypočuť skladby v takom súvise, v akom si ich predstavovali ich tvorcovia.

-ft-

*

Učitelia I., II. a III. hudobnej školy v Bratislave sa rozhodli založiť spevohru pre mládež. Sólistami súboru majú byť popri absolventoch Štátneho konzervatória aj členovia Mieš. sboru Slovenskej filharmónie. Spev vytvoria členovia spevokolov závodných klubov a orchester učitelia, doplnení nadanými absolventami hudobných škôl. Majú vo výhľade už aj miesto vystúpení — sálu Závodného klubu Dimitrov. Ak sa plán uskutoční, prispeje sa k zlepšeniu hudobnej výchovy medzi deťmi, nehovoriac o tom, že sa dá viac príležitostí nádejnému hudobnému dorastu.

*

CIKKEROVA OPERA TIENE DOKONČENÁ

24. apríla 1959 dokončil Ján Cikker inštrumentáciu svojej tretej opery Tiene, ktorá podľa námetu Ch. Dickensa vznikla za pomerne krátky čas — 15 mesiacov. Premiéra na scéne SND za naštudovania dirigenta Ladislava Holoubka, réžie Karola Jerneka a. h. a výtvarníka Zbynka Koláča bude v novembri t. r.

EUGEN ŠIMÚNEK:

PROBLÉMY ESTETIKY HUDOBNEJ INTERPRETÁCIE

Štúdiou Eugena Šimúnka dostáva sa do našej literatúry prvá obsiahlejšia rozprava o estetických problémoch hudobnej interpretácie. Splnenie obťažnej úlohy zachytiť a formulovať nezriedka pálčivé teoretické otázky, ktoré nastoľuje interpretačná prax, je potešiteľné o to viac, že sa tak deje dôsledne z pozície marxistickej estetiky. Šimúnek na rozdiel od doterajších osobitných štúdií rozpracováva v trinástich kapitolách celý systém, ktorý má byť teoretickým úvodom do realistickej interpretácie. Autor postupuje metodicky, aplikuje všeobecné estetické poznatky na oblasť hudobnej reprodukcie, vyhľadáva špecifické problémy tohto odvetvia a rieši ich z hľadiska estetických požiadaviek našej doby. Nepodáva teda ani dejiny interpretácie, ani sa nezameriava psychologicky; jeho vývody vyrastajú zo základu estetico-teoretického. Kladom Šimúnkovej práce je, že je vzdialená od dogmatizmu a schematičnosti — ktoré bývajú úskalím podobných prác — a naproti tomu neustále zdôrazňuje prvky tvorivosti a pokroku v každom z rozpracovaných problémov. Jeho kniha úmyselne nemá normatívny charakter, preto sklame tých, ktorí očakávajú hotový „recept" na realistickú interpretáciu. Šimúnek skôr naznačuje cestu, ktorou sa má uberať intepretácia, aby splnila kritérium realizmu. Myšlienkovým sledom svojich vývodov dovádza čitateľa k pochopeniu *podstaty a náplne* realizmu bez toho, že by sa pokúšal o definovanie alebo o únik do frázizmu. Spôsob, akým Šimúnek vedie k uzáverom v tomto zmysle, je veľmi inteligentný a sympatický. Všeobecný ráz tejto knihy, určený autorovou koncepciou i rozsahom, sa mi preto nezdá nedostatkom, lebo poskytuje základňu, z ktorej bude možno vyjsť pri rozpracovaní úzko špecializovaných interpretačných problémov toho-ktorého odboru, čo však už bude viac úlohou samých interpretov. Šimúnek vyslovuje mnoho myšlienok, ktoré sú vzdelanému intepretovi už známe z vlastnej praxe, ktorých správnosť a pálčivosť cíti bez toho, že by sa pokúšal formulovať ich. Fixovanie týchto myšlienok a nastolenie celého radu ďalších bude viesť čitateľa k aktívnemu uvedomeniu si tvorivého procesu a k jeho myšlienkovému zdôvodňovaniu. Preto môže byť Šimúnkova práca podnetná i pre toho, kto očakával detailnejšie príklady, než uvádza autor, i pre toho, kto sa estetickými otázkami intepretácie už zaoberal, čerpajúc zo starších prác.

Na adresu príkladov, ktoré sú väčšinou z husľovej literatúry (k nej má autor najbližšie) treba povedať, že by sa ich žiadalo viac. Tak isto mohol autor uviesť skôr všeobecne prístupné gramofónové alebo rozhlasové nahrávky než citovať koncertné výkony, ktoré sú jednorazové, v istom zmysle jedinečné a ktorých svedkom mohol byť čitateľ len náhodne. Potom by tiež bolo možné konkrétnejšie sa zastaviť na jednotlivých úsekoch uvádzaných diel.

Svojou prácou vychádza Šimúnek z koncepcie „dynamickej formy" diela. (Kvôli zamedzeniu konfúznosti pojmov „dynamické poňatie", „dynamická výstavba", atď., ktoré ešte nie sú vžité, by sa žiadalo vysvetlenie pod čiarou.) Toto cítenie vnútornej dynamiky diela ako výrazu spoločensko-historického poňatia skladby sa stáva centrom Šimúnkových vývodov. Detaily, do akých zachádza, svedčia o tom, že sa dlho zamýšľal a hlboko zainteresoval o túto problematiku. Nové problémy, ktoré prináša, nové vzťahy, ktoré objavuje a pre ktoré musí vytvárať nové alebo málo známe pojmy, sú neobyčajne podnetné. Kapitoly ako „O dynamickom výraze poňatia skladby", „Ponímanie obsahu skladby", „Národný prvok v hudobnej intepretácii" a najmä „Historičnosť, aktualizácia a dnešný interpretačný štýl" by mal preštudovať každý interpret. Hovorím „preštudovať", lebo Šimúnkov literárny sloh je ťažký a vyžaduje zamyslenie sa nad obsahove priam nabitou vetou. Šimúnkove zložité asociačné pochody sú viazané premyslenou logickou stavbou, čo sa však odráža v koncentrovanosti a komplikovanosti vetnej skladby. Vety sú obsažné, nezriedka zastupujúce celý odstavec.

Súhrnne možno povedať, že Šimúnkova práca je podarená a záslužná, lebo v čase ešte nedostatočne vyhranených názorov na interpretáciu priniesla ako prvá aktuálny, ideove a odborne vyspelý súhrnný pohľad na problémy realistickej interpretácie.

Je oprávnené očakávanie, že podnieti interpretov k aktívnejšiemu a dôkladnejšiemu zaoberaniu sa problematikou tvorivého tlmočenia diel a povzbudí aj kritikov k zodpovednejšiemu a hlbšiemu hodnoteniu. Autorov úspech je súčasne záväzkom k ďalším prácam v tomto odbore, ktorému sa u nás venuje len minimálny počet odborných pracovníkov.

Kniha je vybavená priliehavým ruským a nemeckým súhrnom. Škoda, že obálka je málo výrazná.

Ferdinand Klinda

VL. KARBUSICKÝ A V. PLETKA:

DĚLNICKÉ PÍSNĚ

Praha 1958. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. 2 zväzky. Strán 911.

Vieme, že štúdium robotníckej piesne, ktorá sa stala neodlučiteľným sprievodcom robotníckeho hnutia, bolo buržoáznymi bádateľmi zabúdané. Pokrokový Bedřich Václavek s Rob. Smetanom pri všetkej snahe zoznámiť širokú verejnosť s robotníckou piesňou v svojom nedocenenom Českom národnom spevníku (1940) nemohol v čase okupácie z cenzúrnych dôvodov venovať robotníckej piesni a spevu plnú pozornosť. Iní pracovníci po oslobodení vzali si za úlohu rozmnožiť počet tlačených spevníkov robotníckych piesní a prehĺbiť znalosť robotníckych spevov, ale táto cesta nemohla postihnúť dôležitosť robotníckeho spevu v plnej šírke a hĺbke. Boli potrební bádatelia-špecialisti, ktorí by zasvätili svoj prieskum len robotníckej piesni, lebo nešlo o nové zabúdané pole našej folkloristiky, ale o nerozlučného spojenca robotníckeho hnutia.

Hudobný historik a folklorista Vladimír Karbusický a literárny historik a archívny pracovník Václav Pletka vytvorili vzornú dvojicu a v družnej spolupráci predložili verejnosti dielo, ktoré je chválou našej folkloristiky, literárnej i hudobnej histórie aj podstatným prínosom k vývoju robotníckeho hnutia. Bolo zrejmé, že je potrebné vyjsť z archívneho materiálu, ku ktorému mal zvlášť blízko dr. Pletka, ďalej z rukopisných pamiatok, pamätí, zberu robotníckych piesní a konfiškátov. Veď to, čo kedysi vychádzalo z robotníckej piesne v spevníkoch, boli len trosky toho, čo prepustili tlačoví cenzori a policajné orgány. Práve brnenský Fr. Komprda-Lysický vynikal veľkou obratnosťou, dokázal napriek zákazu cenzúry uverejniť priebojnú robotnícku pieseň aj za cenu malej textovej úpravy. A preto Karbusický a Pletka venovali prvoradú pozornosť bádaniu medzi robotníkmi, zberateľmi, prešli archívne a rukopisné materiály a usilovnou prácou zozbierali na 3000 dosiaľ zistených robotníckych piesní a prešli najmenej 6000 záznamov piesní, aby získali dostatočný zrovnávací materiál. Obaja sa na zodpovedné dielo dôkladne pripravili početnými čiastkovými štúdiami. Vl. Karbusický vydal r. 1953 knihu „Naše dělnická píseň" a s dr. Jar. Vanickým zostavil „Český revoluční zpěvník". V. Pletka uverejnil pôsobivé časopisecké štúdie. Nie div, že vznikla spoločná reprezentatívna práca, ktorá v súčasnej svetovej folkloristike nemá obdoby. Pritom je zvlášť cenné, že do svojej edície pojali autori tiež slovenskú robotnícku pieseň, čím práca dosiahla celoštátny význam.

Prednosťou a skutočnou cenou publikácie je, že plní dvojakú funkciu: vedeckú i popularizačnú, edičnú a bibliografickú, že postupuje ideologicky i metodicky správne, spájajúc svetové i domáce politické a pokrokové udalosti s odrazom v piesni a popevku. Tak napríklad nájdeme tu piesňové ohlasy poľského povstania (1831), pádu francúzskeho cisárstva (1871), parížskej komúny, ruskej buržoáznej revolúcie (1905) a tiež piesne, ktoré reagovali na zápas Búrov proti anglickému imperializmu, zvlášť pozoruhodné piesňové doklady o vplyve Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie, z domácich potom ohlas na zavraždenie Fr. Pavlíka o brnenskom Volkstágu (1905), početné piesne husitské, protiklerikálne s ohlasom výročia Žižkovej smrti (1924), štrajky, vzbury a i. Plynie z toho nesmierny význam piesne pre víťazstvo robotníckeho hnutia doma i za hranicami. Dohromady je v publikácii uvedených 650 robotníckych piesní z celkového počtu okolo 3000 zistených.

Edíciu 650 piesní rozdelili vydavatelia do 4 skupín podľa obsahu a vývoja. Prvú skupinu tvorí oddiel nazvaný „Demokratické písně pracujících" (86 piesní). Sú tu zahrnuté piesne, ktoré majú pokrokovú a sociálnu tematiku, ale ešte nie sú robotnícke. V podstate tu ide o demokratické a pokrokové tradície politického spevu od obrodenia až do 70. rokov minulého storočia, keď sa začalo rozvíjať organizované robotnícke hnutie. Upútajú tu najmä ukážky piesňových protestov vidieckeho ľudu, piesne banícke, hutnícke, z vojenského života a i. Zvláštne miesto tu zaujímajú piesne s husitskou tematikou a umelá „Píseň českého dělníka" od Karla Bendla z šesťdesiatych rokov XIX. storočia. Je tu tiež zdôraznený význam Em. Züngela, libretistu Smetanových Dvoch vdov.

Vlastné robotnícke piesne delia vydavatelia na 3 skupiny. Prvá s názvom „Písně průkopníků socialismu" (1870-90) uvádza triedne uvedomelé piesne českého robotníctva (na 100 piesní) z doby, keď vznikla Československá sociálnodemokratická strana (1878) a začali sa prvé perzekúcie robotníkov. Robotnícke socialistické piesne tu vedome nadväzujú na tradíciu politických piesní a popevkov šesťdesiatych rokov u nás, sú ovplyvnené vyspelou robotníckou

piesňou nemeckou, ale zachovávajú si český ráz tým, že preberajú nápevy ľudových a zľudovených piesní a tancov českých. V edícii týchto piesní ožívajú zásluhy J. B. Pecku a jeho spevníkov robotníckych piesní, Fr. Cajthamla-Liberté, L. Kochmanna, N. Zoulu s jeho známou Piesňou väzňa, Fr. Hlaváčka, ktorý podal cennú zprávu, ako vznikla česká „Píseň práce".

Druhá časť robotníckych piesní „Písně masového rozmachu dělnického hnutí" obsahuje tridsaťjeden rokov robotníckeho spevu (1890—1921) do vzniku Komunistickej strany Československa. Periodizačným rozdelením medzi predchádzajúcou priekopníckou epochou a obdobím rastu robotníckej piesne v masovom hnutí proletariátu je parížsky sjazd II. internacionály v lete roku 1889 a nástup robotníckeho hnutia od pamätného Prvého mája 1890. Počet piesní uvedených v tejto časti vzrástol na 220. Podstatu medzi nimi tvoria piesne „Prvních májů" na obľúbenú pieseň Tovačovského „Přijde jaro, přijde", tkáčska tematika, biedny osud drobných roľníkov, sborová robotnícka tvorba a protiklerikálne piesne.

Na Slovensku vzniká uvedomelé robotnícke hnutie najmä po ruskej revolúcii roku 1905 a s ním robotnícka pieseň. Tá spočiatku čerpá zo vzorov českých a maďarských, neskoršie vytvára vlastnú robotnícku pieseň. Prvý slovenský robotnícky spevník vyšiel roku 1911. Rozvoj slovenskej robotníckej piesne však čaká na špeciálneho bádateľa zo Slovenska.

Taktiež prvá svetová vojna zanechala stopy v robotníckom speve, ktorý vtedy dosiahol najväčšieho podnetu vo Veľkej októbrovej socialistickej revolúcii. Mená robotníckych pracovníkov J. Krapku-Náchodského, V. Davida, Fr. Komprdu-Lysického, Jul. Myslíka vystriedali pokrokoví básnici, o ktorých sa opieralo robotníctvo. Sv. Čech („Písně otroka"), Fr. Šrámek („Dubinuška") a S. K. Neumann tvorili prvý predvoj básnikov, obľúbených u robotníkov. Popri ich prácach vytláčajú vydavatelia vybrané ukážky z robotníckej poézie a piesne, napr. agitácia pomocou satiry z Rašplí: „Proč bychom se netěšili" („když nám pánbůh zdraví dá") by sme málo zarobili (pán Khun sa už postará). Ďalej sa vyskytujú charakteristické apoteózy robotníka robotníckej Marseillaisy, obe znenia Internacionály, „Rudý prapor" a známy „Chorál dělnictva" na nápev pomalej časti Beethovenovej Appassionáty. Zvláštnosťou edície je uverejňovanie kupletov, sólových výstupov, fejtónov i pokrokových článkov, ktoré prispievajú k objasneniu piesne, napríklad fejtón „Josef Hybeš a slovenská dělnická píseň". Priemyselné Ostravsko má svoje zastúpenie najmä „Novou písní stávkujících horníků" na Moravsko-Ostravsku.

Posledná skupina robotníckych piesní zahrňuje roky 1921 až 1945 a obsahuje piesne, ktoré vznikli v dobe medzi dvoma svetovými vojnami, v celkovom počte 244. Autori im dali názov: „Písně boje za chléb, práci a jednotnou frontu". Odrážajú sa v nich významné udalosti komunistického hnutia, napríklad vzbura na Kladne, v Lidovém domě v Hybernskej ulici, „Pochod Modré bluzy", ďalej satiry na popevky v reakčnom tábore („Orelský slet", „Jede Henlein na Beranu"), je tu „Píseň Thälmannova", „Píseň o Leninovi", „Partyzánská" a i. Českí básnici a skladatelia sa manifestačne hlásili ku komunistickej strane a k ľudovým masám. Jos. Stanislav, E. F. Burian, J. Urban, Jar. Ježek, J. Teklý, Al. Hába, Vít Nejedlý a K. Reiner komponovali na básne Fr. Němca, S. K. Neumanna, V. Nezvala, Jos. Horu, K. Biebla a i. Robotnícka pieseň prvej republiky je presiaknutá duchom politického uvedomenia. Satirickými šľahmi švihá meštiakov a ich pomocníkov, bojuje proti fašistom a agrárnikom, opisuje časy nezamestnanosti a krízy, obracia sa k výchove komunistickej mládeže. Robotnícka pieseň vplyvom rozvoja komunistického hnutia a sovietskej masovej piesne prechádza pomaly do piesne masovej a prejavuje silné cítenie internacionálnej proletárskej solidarity. Pochod s. Kl. Gottwalda z r. 1936 je dokladom, ako bol Gottwald v rokoch pred okupáciou uznávaný ako strážca revolučnej línie strany a popredný bojovník za socializmus v našej vlasti. Záverečná „Píseň svobody" nacistami zahubeného Erv. Schulhofa, bola zaradená na koniec edície ako motto k novému, šťastnejšiemu životu po oslobodení, keď na troskách a rozvalinách vyrástli nové zeme slobody a socializmu.

Každú pieseň sprevádzajú autori bohatým komentárom a výkladom, pripojujúc niekedy tiež celé články a pramenné rozpravy. Najdôležitejší z nich je Němcov návod, ako sa robí pesnička, to jest robotníčka. Vidieť z neho, ako politická aktualita bola najdôležitejším podnetom, akou úlohou všetkých robotníckych piesní je pohotovosť, bystrosť a ľudovosť. Z toho tiež pramení obľuba ľudových a zľudovených piesní, ktoré si robotnícki skladatelia vyberali omnoho viac než kuplety. Nápevy preberá robotnícka pieseň niekedy doslova, niekedy

len v rytmickej schéme. Jej hlavná prednosť je v tom, že obohacuje spev vlasteneckej buržoázie o sociálny pokrokový tón. Autorom sa dobre podarilo vystihnúť i typ melodickej stavby robotníckej piesne. Bojový rozmach robotníctva sa odráža v obľube predtaktia a kvartového intervalu, známeho z revolučných piesní vôbec.

Štúdie o dejinách, povahe a význame robotníckeho spevu v našej národnej kultúre, bibliografický súpis prameňov, zoznam literatúry, obrazové prílohy a registre uzatvárajú veľmi cenné dielo Vl. Karbusického a V. Pletku. Niet v ňom podstatných chýb alebo väčších nedopatrení. Treba len upozorniť, že variant nápevu „Klerikální děvče" je hanácka „Na tej naší Hané", v „Písni českého dělníka" (str. 112) nesprávne vytlačené cis[1] miesto a, Hlaváčkova zpráva o vzniku českej „Písně práce" nie je po prvý raz vytlačená v Karbusického-Pletkovom diele, bola odtlačená už r. 1924 v publikácii Fr. Strnada: O našich hymnách. Pieseň „Již jsem dost pracoval" nie je od J. L. Dusíka, ale od jeho otca Jana Dusíka. Medzi autorov textu Beethovenovej druhej časti Appassionaty patrí tiež A. V. Šmilovský. Životopisy robotníckych skladateľov mali byť obšírnejšie a prácnejšie. Slovenské znenie Marseillaisy nepresne datované, väčší lapsus sa prihodil s Nešverovou „Písní práce" (str. 791), ktorá je zameraná konzervatívne.

Posudky oboch autorov sú teraz triezvejšie a uváženejšie, oba vynikajú skutočnou znalosťou histórie robotníckeho hnutia a marxistického pohľadu ako základu, z ktorého vychádzajú a ku ktorému sa zase vracajú.

Ich spoločné veľké dielo možno preto plným právom odporúčať pracujúcemu ľudu ako základné monumentálne štúdium robotníckeho spevu, neochvejného sprievodcu robotníckeho hnutia.

Bohumír Štědroň

A. ŠPELDA: ÚVOD DO AKUSTIKY PRO HUDEBNÍKY

Koncom roku 1958 vyšla v SNKLHU Praha knižka Antonína Špeldu — Úvod do akustiky pro hudebníky. Po úvodnej kapitole „Kmity a vlny" sú definované a popísané „Základní pojmy a poznatky" a nasleduje „Hudební akustika", zaoberajúca sa predovšetkým teóriou stupníc. V ďalších kapitolách je spracovaná „Akustika hudebních nástrojů", „Fysiologická akustika" a „Akustické vlastnosti látek a uzavřených prostorů". Dielo uzatvára „Elektroakustika", ktorá preberá otázky snímania, reprodukcie a záznamu zvuku a končí sa poznámkou o generátoroch zvuku.

Kniha je v našej literatúre (ak neberieme do úvahy značne primitívne koncipovaný Barvíkov Přehled hudební akustiky z roku 1949), prvým dielom svojho druhu, čo v dobe poznačenej takým búrlivým vzostupom vedy a techniky, ako je naša súčasnosť, rozhodne pre význam publikácie neznamená málo. Ba aj v okruhu prác venovaných akustike všeobecne, nielen so zameraním hudobným, je Špeldova kniha v domácej literatúre článkom, oddeleným od svojich predchodcov dosť dlhými časovými medzerami (Strouhal 1902, Zahradníček 1938). Nezainteresovaný čitateľ, podliehajúci vplyvu tradičných učebníc, ťažko si vie predstaviť, aké obrovské pole nových výskumov a možností sa otvorilo experimentálnej i teoretickej akustike technickými pokrokmi povojnových rokov a množstvom prác, publikovaných v svetovej literatúre posledného obdobia.

Dielo, ktoré zaujíma pozíciu práve opísanú si stavia veľmi vysoké nároky a musí spĺňať rôznorodé požiadavky. A neváhajme hneď vyhlásiť, že Špeldova kniha sa vyrovnáva s touto ťažkou úlohou veľmi dobre. V súčasnosti sú tu možné dva protikladné typy prác: Jednak originálne práce, prinášajúce celkom pôvodný poznatok, prípadne opravu starého, ktoré sú potom nevyhnutne veľmi úzko špecializované. Po druhé — práce sumárneho charakteru, zhrňujúce výsledky predchádzajúcich. Vyznačujú sa šírkou predmetu. Samozrejme, nesmú tým nič ubrať na exaktnosti a súčasnosti. Nejaké diletantsko-pseudovedecké potpourri už dnes nemá miesta.

Špeldova Akustika, prirodzene, patrí k druhému typu, a to veľmi dôkladne zaberajúcemu do materiálu. Skoro by sa dalo povedať, že titul „Úvod" je priskromný. Autor cituje a v zozname literatúry uvádza 431(!) prác zahraničných i domácich. Pri tejto šírke spĺňa i požiadavku aktuálnosti — spracúva hodne publikácií, vydaných v poslednom desaťročí. Nemožno ani vyčítať, že výsledky niekde len kladie vedľa seba, a nezaujíma stanovisko hodnotiace. O svojej vlastnej práci sa zmieňuje len na jedinom mieste — pri výskume regionálneho a relatívneho sluchu.

Nasledujúce kritické výhrady k niektorým názorom alebo formuláciám treba chápať hlavne ako pripomienky doplňujúceho charakteru, nie ako kvalitatívny súd o celom

diele. Špeldova kniha je v najlepšom zmysle slova moderná; istý ústupok z toho môžeme zbadať azda len na odvodení tritoniky superpozíciou kvint (str. 58). Ako je známe, na podstatu tritoniky sú dva odlišné názory a kvintové odvodenie by som najstručnejšie charakterizoval ako mechanisticky ovplyvnený ústupok pytagorovskej autorite kvintového monoprincípu. Niet tu miesta na podrobnejší rozbor. Medzi názory zavinené vplyvom starej teórie sa zaraďuje tiež veta: „Mezi základní hudební intervaly patří... 1, v2, v3, č4, č5, v6, v7, č8." Ich „základnosť" bola neoprávnene odvodená intervalovou analýzou durovej diatoniky len vzhľadom k základnému tónu. Moderná náuka musí stáť na princípe úplne hudobnej rovnocennosti veľkých a malých intervalov. Podobne mechanickou „štatistikou" intervalov stredovekých modov (72) vychádza zaradenie frygického, dórskeho a mixolýdického modu medzi „tónorody, pohybující se mezi dur a mol" (i keď predtým je ich charakter určený správne). V harmonickej interpretácii pentatoniky pri voľbe rôzneho tonického centra (59) je inverziou chybne vyvodené f—c ako „modulační harmonie do subdominanty" (tonika je g—d). Odborníci vo vokálnej pedagogike by iste mali oprávnené námietky proti tomu, že (192): „školení zpěváci používají tvrdého nasazení toliko tam, kde jde o vytvoření určité zpěvní techniky (staccato)."

Potiaľ výhrady hudobníka.

Pokiaľ ide o hudobnú akustiku, dovolím si ešte uviesť, prípadne korigovať niekoľko miest. Pri citovaní (96) názorov A. T. Jonesa na prirodzené (čisté) ladenie durovej diatoniky (C) je nesprávne uvedená ako „nečistá" tercia h—d^1; táto nemá hodnotu 32/27, ako je udané, ale 6/5, je teda prirodzená. Naproti tomu tercia d—f nie je čistá, lebo má hodnotu 32/27. Tieto dve tercie si vymenia kvalitu jednoducho znížením 2. stupňa (d) o syntonické koma a vzniká stupnica, citovaná v ďalšom odseku (Redfield-Jones). Nesúhlasil by som s formuláciou, že „nově uvedená stupnice vyhovuje harmonicky i melodicky právě tak dobře jako dnešní dur" preto, lebo o b i d v e treba pokladať za „dnešní dur" (pri nástrojoch schopných prirodzeného ladenia) práve v zmysle naznačenej variability 2. stupňa. V citovanom náhľade je, samozrejme, správny poznatok rovnocennosti, ktorý sa tiež jednoducho vysvetlí predchádzajúcim porovnaním tercií. Na podklade praktického výskumu pokladám za nesprávne doteraz rozšírené zabsolútňovanie čistého ladenia práve len na prvú z uvedených stupníc.

Na inom mieste (220) A. Špelda píše, že: „O. Zich upozornil... že barva tónů závisí na jejich frekvenci a jeví oktávovou periodicitu." Tento výrok je zámenou pojmov; presnejšie povedané: omyl vzniká tým, že pojem farby tónu, ktorá je objektívne daná tvarom kmitu, je priradený subjektívnej vlastnosti tónu, podľa ktorej majitelia absolútneho sluchu rozoznávajú tóny čo do výšky, a ktorú často nesprávne nazývajú farba alebo timbre. Táto potom skutočne javí oktávovú periodicitu, ale nemá nič spoločné so skutočnou farbou tónu. Kardinálnym omylom (Zichovým) je dokazovanie tejto nepravej „farby" pomocou Fourierovho rozvoja: „Protože v rozvoji je obsažena veličina $\omega = 2\pi f$... je spojitost mezi barvou a frekvencí i matematicky vyjádřena." Dôkazom nie je ani to, že M. Touzé „hudebně-estetickou úvahou došel ke stejnému výsledku" a že tento názor „ověřil experimentálně A. Bachem", lebo tieto výskumy sa tiež týkajú nepravej „farby". Mylné je teda stotožňovanie tejto vlastnosti s objektívnou farbou tónu.

Rozsah časopiseckej recenzie mi vôbec nedovoľuje dostatočne rozviesť a hlavne dokázať uzávery, ktoré som iba naznačil. Dúfam, že budem mať príležitosť urobiť tak na inom mieste.

Odôvodnenie, že tóny pikoly (153) sú „ve vysoké poloze ostré a pronikavé, neboť vyšší harmonické složky zde mají značnou intensitu (obr. 59)", nezodpovedá celkom skutočnosti, lebo a) tóny pikoly majú najväčšiu priebojnosť približne v štvorčiarkovanej oktáve, kde sú však najchudobnejšie na vyššie harmonické (ale je tu maximum citlivosti sluchu!), b) v hlbokej polohe je síce tón pikoly pomerne dosť obdarený alikvotmi, ale je slabý a neprenikavý (obr. 59 podáva spektrum najhlbšieho tónu pikoly).

V teórii kmitavých pohybov nie sú efektívne veličiny totožné so strednými. Kvôli mnohým analógiám akusticko-elektrickým nie je účelné stotožňovať stredný (priemerný) tlak s efektívnym (39).

Pri violončele je uvedené rezonančné maximum okolo 1 kHz; spektrum ukazuje opak. Údaje o výškovej rozlišovacej schopnosti sluchu (0,02 %) a hlavne o intonačnej presnosti spevákov (lepšia ako 1 %) by som pokladal za neúmerne optimistické. Schéma elektronického nástroja (308) nevzbudzuje prílišnú dôveru. Obávam sa, že by to vôbec nehralo. Okrem toho existuje

viac zapojení jednoduchších a účelnejších. K „rozdílu mezi mluvenou a zpívanou řečí" nakoniec malú pripomienku: okrem uvedených znakov bežne známych pokladám za podstatný a charakteristický úkaz, ktorý som označil ako „koncentráciu formantov" a rozobral v štúdii „Oscilografický výskum vokálov".

Uvádzanie ďalších detailov by, myslím, aj pri odôvodnenej snahe o úplnosť vyznelo malicherne. Nie sú rozhodujúce pre kvalitu knihy.

Záverom je potrebné zopakovať, že reagovanie na niekoľko sporných pasáží nemá vyvolať v čitateľovi negatívny dojem o diele, skôr naopak, Špeldova práca má úroveň, ktorá znesie prísnejšie meradlá a nepotrebuje zhovievavé posudzovanie (čo nemožno povedať o kapitolách akustiky v niektorých iných prácach).

Napísal som, že kniha je moderná. Konečne Akustika, ktorá podtitulom „pro hudebníky" nerozumie súčasne primitívnosť. Uvítajme v nej priekopnícku prácu v tom zmysle, že sa nevrhá na čitateľa s celým predhistorickým arzenálom Seebeckových, Savartových a neviem akých sirén, ako bývalo zvykom, a nekončí sa u Helmholtza, ale že predovšetkým skoncuje s predstavou, podľa ktorej sa pokladá za nemiestne (a zbytočné) obťažovať normálnych hudobníkov so všelijakými sínusmi, decibelmi a ypsilónmi na druhú.

Miroslav Filip

BOHEMIKA A SLOVENIKA VO FRANCÚZSKYCH KNIHÁCH

André Coeuroy, Dictionnaire critique de la musique ancienne et moderne. (Paríž, Payot 1956. Str. 413.) Vladimír Jankélévitch, La Rhapsodie. Verve et improvisation musicale. (Paríž, Flammarion 1955. Str. 247.)

Autori obidvoch týchto kníh majú k našej hudbe veľmi kladný vzťah a ich informovanosť o českej i slovenskej hudbe stojí nad bežným priemerom. André Coeuroy, dnes už takmer sedemdesiatnik, bol medzi obidvoma vojnami po dlhé roky hlavným redaktorom Revue Musicale. Napísal vyše dva tucty hudobno-historických kníh, medzi nimi encyklopedické diela o súčasnej hudbe, o francúzskej hudbe a o hudbe nemeckej. Je tiež autorom baletných a operných libriet, ktoré zhudobnili Martinů, Ferroud a iní súčasní skladatelia; je vydavateľom partitúr Berliozových, Bizetových a Franckových (Eulenberg). Jeho činnosť v oblasti hudby obsahuje skoro všetko od vlastných skladieb (pod menom Jean Belime) až do hudobnej kritiky dennej tlače.

Erudícia a celoživotné bohaté skúsenosti autorove zjavujú sa na každej stránke jeho kritického slovníka, ktorý nechce iba informovať, ale ako autor v predohre píše, „zaujíma stanovisko, súdi, chváli alebo odsudzuje, vždy s rozhodnosťou, niekedy s jedovatosťou". Myšlienka kritického slovníka nie je nová. V Anglicku mu predchádzala publikácia pod tým istým názvom (Percy M. Young), ale celkom rozdielna ako svojou usporiadanosťou, tak neúplnosťou, najmä pokiaľ ide o súčasnú hudbu, ktorá sa v ňom končí Debussym. Coeuroy postupuje vo svojom slovníku abecedne od začiatku XVII. storočia do dneška a pod kapitolou Modernej školy zhrňuje skladateľov podľa štátov, ako ich vidí z Paríža. Z tohto jednostranného pohľadu vyplýva hocktoré negatívne poučenie, tiež to, ako sa v praxi pripravuje a ledabolo robí hudobná lexikografia.

Bohemiká v Coeuroyovom slovníku sú pomerne početné. V kapitole „Moderné školy" pod titulom „Česi" je v chronologickom poradí rokov narodenia 1854—1923 štyridsaťtri hesiel o českých a iba päť hesiel o slovenských skladateľoch: V. Figuš-Bystrý, M. Schneider-Trnavský, Mikuláš a Alexander Moyzes a Eugen Suchoň. Sú tu napodiv ešte dnes uvedení štyria nemeckí skladatelia (Fidelio Finke a i.) a dokonca dvaja rakúski skladatelia (Petyrek a Willner), narodený v Čechách a na Morave. Americký dirigent a pražský rodák Jozef Stránsky, na konci svojho života hlavne zberateľ obrazov, a brnenský J. Mráček, dostali sa do českej rubriky priamo z americkej encyklopédie Thompsonovej. Pod zvláštnymi heslami v abecednej časti slovníka je z českých skladateľov uvedený Smetana, Dvořák, Janáček, Martinů a Alojz Hába, zo starších J. L. Dusík, J. V. Stamic a A. Rejcha; F. X. Richter a A. Fils figurujú pod Mannheimskou školou. V osobitných rubrikách výkonných umelcov, pod heslami nástrojov, figurujú Ondříček, Ševčík, Kubelík a Kocian (J. Kubelíkovi je okrem toho venované osobitné heslo v abecednej čiastke). Z klaviristov je uvedený iba Firkušný, z violončelistov David Popper, z dirigentov Talich, Jirák, Krombholc a ich počet je rozmnožený o Nyaziho.(!!) K. Ančerl je uvedený medzi českými skladateľmi ako žiak Hábovej štvrťtónovej školy. Zo spevákov nik, ani Destinová, ani Burian. Domnievam sa, že nemá zmysel pokračovať vo vypočítavaní nedostatkov a chýb tohto slovníka. Au-

tor, ktorému vôbec nechýba dobrá vôľa, určite by prijal pre ďalšie vydanie slovníka všetky vecné opravy a prípadné doplnky.

Profesor Jankélévitch je Francúz ruského pôvodu po otcovi, ktorý bol taktiež profesorom na Sorbone. Nie je muzikológ z povolania, ale zasadá na Sorbone v skúšobnej komisii pre dizertácie z hudobnej vedy. Jeho vlastný odbor je filozofia s osobitným zreteľom na etiku. Bibliografia jeho vydaných prác vykazuje popri desiatkach diel filozofických, päť kníh, venovaných hudbe, z ktorých monografia o estetike a piesňach Gabriela Fauréa je najrozsiahlejšia a najpôvodnejšia. Novou koncepciou sú pozoruhodné tie Jankélévitchove knihy, v ktorých svoje vývody opiera o bohaté znalosti slovanskej hudby, predovšetkým ruskej a českej, a stavia solídne hrádze premiére hudobno-historickej nemeckej propagande. Tak vidíme hneď na začiatku knihy, o ktorej tu referujeme, vo francúzskej pravopisnej úprave a s notovým príkladom motto „Ne khvalno v Nemtsách pravdy nam iskať", ktoré Rimskij-Korsakov vo svojej férickej opere Mlada vkladá do úst českého barda Lumíra. Celá kniha je inteligentnou a nadšenou obhajobou národných hudobných škôl a toho, čo autor nazýva národným rapsodismom, ktorému, ako píše, ustupuje v XIX. storočí „racionálny univerzalizmus a homo symphonicus, zákonodarca sonátovej formy". Kto hovorí národný, hovorí ľudový... Zatiaľ čo symfónia, učená stavba, predpokladá remeslo a odborníkov, rapsódia necháva spievať ľud. Vedomie folklóru tvorí základy rapsodického nacionalizmu a ten nepochybne predstavuje právo európskej modernosti". S takým temperamentným zaujatím stavia autor svoju hrádzu, ktorú rozvádza, osvetľuje a dokazuje v kapitolách o Lisztovi, Rimskom-Korsakovovi, Albenizovi a Severacovi a dopĺňuje piatu všeobecnú kapitolu o improvizácii. Sedemdesiat notových príkladov, medzi nimi jeden z Novákovho Pana, dopĺňuje text knihy.

Viac ako dvadsať odkazov v Jankélévitchovej knihe týka sa českej hudby, Smetanu, Dvořáka, Janáčka, Suka a Nováka, okrem zmienky o husitskom speve a slovenskom folklóre. V prípade Sukovom a Novákovom sú to hlavne klavírne skladby. Jankélévitch je vášnivý klavírny amatér a z predvojnového pobytu v Prahe poznal českú hudbu ako málokto z cudzincov. Môže na nej do určitej miery uplatniť svoje bojovné heslá a prejaviť svoje vášnivé zaujatie pre tvorivú bezprostrednosť, opojenie prírodou a živelnosť. (Novákov Pan, Sukove Jaro, Letné dojmy), Smetanova Má vlasť je pre Jankélévitcha veľká rapsódia, spev slobody; rapsodické je pre neho Novákovo trio Quasi una ballada, Dvořákove Dumky. V Janáčkových operách zdôrazňuje „vôľu prevádzať", „nerečniť, ale stavať vedľa seba" a v tomto skladateľovom postupe vidí najvyšší stupeň realizmu.

Nie je úlohou tejto recenzie preniknúť do veľmi hustého a pestrého pradiva celej knihy, ktorej register, hlavne v ruskej hudbe, je mimoriadne bohatý. Pre nás je kniha pozoruhodná nielen pohotovým zaradením bohemík do celkového myšlienkového kontextu, ale celým svojím zameraním, v ktorom autor vyzdvihuje slovanskú a románsku hudbu a zaslúžene ju zaraďuje do celkového vývoja modernej hudby a približuje citeniu súčasného človeka.

Miloš Safránek

*

Šostakovičovu operetu „Moskva—Čeriomuški" po veľkom úspechu v Moskve pripravuje Divadlo hudobnej komédie v Sverdlovsku, ktoré oslávilo 25. výročie svojho založenia.

*

Kantáta Dmitrija Kabalevského „Leninci", zložená na počesť XXI. sjazdu KSSS, mala premiéru na slávnostnom koncerte, konanom vo Veľkej sieni moskovského konzervatória. Súčasne bola po prvý raz predvedená „Pozdravná predohra" Arama Chačaturiana, zložená taktiež na počesť sjazdu.

*

Sovietski pianisti E. Gilels, D. Pollak, J. Zak a Sv. Richter nahrali na dlhohrajúce platne päť z deviatich klavírnych sonát Sergeja Prokofieva. Sovietska kritika vyzdvihuje najmä nahrávku 9. sonáty, ktorá sa v podaní Sv. Richtera stala umeleckým objavom.

Po temer dvadsaťročnej prestávke mali sovietski poslucháči možnosť znovu počuť hudbu Prokofievovej opery „Semjon Kotko", ktorú nedávno vysielal Všesväzový rozhlas.

*

Tohoročná 12. konferencia Medzinárodnej rady pre ľudovú hudbu sa bude konať v dňoch 12.—17. augusta v Sinaii (Rumunsko). Rumunskí folkloristi pripravujú pre zahraničných účastníkov bohatý program, v ktorom je okrem iného dvojdenná folkloristická terénna expedícia a prehliadka bukureštského Folkloristického ústavu, patriaceho medzi najvýznamnejšie pracoviská tohto druhu na svete.

Prehľad zahraničných časopisov

MUSIK UND GESELLSCHAFT

svojím marcovým číslom významným spôsobom prispieva k celonárodným oslavám G. F. Händla v NDR. Na čelnom mieste je uverejnené vyhlásenie ÚV SED k Händlovmu roku 1959, v ktorom sa okrem iného hovorí: „G. F. Händel je jednou z najvýznamnejších osobností kultúrnych dejín. V procese socialistickej kultúrnej revolúcie NDR bude mať dielo tohto veľkého revolucionára hudby pre pracujúce masy nášho ľudu novú platnosť." — Riaditeľ Händlovho múzea v Halle K. Sasse opisuje spôsoby pestovania Händlovho umenia v jeho rodisku v minulosti a v prítomnosti. Je všeobecne známe, že vďaka veľkorysej podpore strany a vlády je dnes Halle centrom händlovskej renesancie, ktorá má čoraz väčší ohlas aj v zahraničí. — W. Rackwitz rozoberá pozitívne skúsenosti z propagácie Händlovej tvorby v závodoch a na dedinách NDR. — Jedným z ústredných problémov oživenia Händlových opier, otázkou ich vokálneho slohu, sa zaoberá v obsažnom príspevku prof. dr. W. Siegmund-Schultze. Cenné je zhodnotenie skúseností z interpretácií postáv Händlových opier súčasnými spevákmi. — Händlovej melodiky, a to z hľadiska jej artikulácie a ornamentiky, sa dotýka aj príspevok T. Obermeierovej. — E. Rebling analyzuje novšie inscenácie Händlových opier v Halle, Chotebuzi a v Lipsku (lipskú inscenáciu komickej opery „Agrippina" považuje Rebling za povrchnú a skreslenú, lebo bola násilne aktualizovaná). — J. Rudolphová sa bližšie zaoberá západonemeckým vydaním Händlovho spoločensky najúčinnejšieho oratória „Belsazar", v ktorom sa zámerne vynechal záverečný sbor, kde idea celého diela vyúsťuje v mohutnú mierovú výzvu. — Pre nás je mimoriadne zaujímavý článok rektora drážďanskej Vysokej hudobnej školy prof. dr. K. Lauxa, v ktorom podrobne rozoberá nové operné inscenácie v Drážďanoch a okolí. Veľmi vysoko oceňuje naštudovanie Bega Bajazida drážďanskou [illegible]nou operou, ktorému jednoznačne dáva prednosť pred Školou žien prominentného švajčiarskeho skladateľa R. Liebermanna a pred novinkou Thyl Claes od P. Kurzbacha, ktorú označuje za „odvážny experiment v NDR". O opere prof. Cikkera medziiným píše: „Láska k vlasti, rozhodovanie medzi vonkajším leskom a vnútorným pokojom, vernosť vlastnému ľudu sú ozajstné humanistické ideály, ktoré sa tu prostriedkami hudobného divadla prenikavým spôsobom približujú poslucháčovi. Keďže sa opera končí takrečeno beethovenovským pátosom, pripomínajúc finále Fidelia, má toto dielo čo povedať súčasnosti, a preto z nej necítime len „vánok z hôr a lesov" skladateľovej vlasti, ale aj mohutný dych lásky k vlasti, ktorý má aj nás oduševňovať v našom boji".

*

MUZSIKA 3—4/1959. Významné miesto v treťom čísle Muzsiky je venované pamiatke 40. výročia Maďarskej sovietskej republiky, ktorá, i keď jej krátkodobá existencia nedovolila realizovať plány týkajúce sa významných reforiem v kultúre, predsa znamenala významnú epochu aj vo vývine maďarského hudobného života. Ako dokumenty uvádza časopis spomienkové články na mimoriadne plodnú a úspešnú operné sezónu 1918—1919 a portrét významného činiteľa v maďarskom hudobnom živote tohto obdobia, skladateľa Bélu Reinitza. — F. Bónis oživuje pamiatku takmer zabudnutého skladateľa, posledného významnejšieho reprezentanta maďarskej romantickej hudby Károlya Aggházyho. Profesor Kókai venuje v informatívnej štúdii pozornosť vývinovým cestám súčasnej opery a najmä jej dvom význačným predstaviteľom, Brittenovi a Orffovi.

Štvrté číslo prináša príspevok k dejinám maďarskej hudby 17. storočia — oboznamuje s novoobjaveným opisom rukopisu zo 17. storočia, vyhotoveným maďarským historikom 19. stor. I. Nagyom, ktorý obsahuje dva maďarské tance, písané v organovej tabulatúre. Z nových pôvodných diel maďarskej hudby referuje o skladbe „Jarné concerto" Tibora Sáraiho a o premiére jemne lyricky ladeného organového diela E. Huzellu „Epilóg". Článok z cyklu prednášok o súčasnej hudbe je venovaný životu a dielu Paula Hindemitha. *(m)*

*

OPERA 1959/3. — Popredný anglický muzikológ W. Mellers v stručnom príspevku zaujímavo osvetľuje spoločenské korene opery buffy. — J. W. Klein sa z príležitosti stého výročia premiéry Gounodovho Fausta zamýšľa nad osudmi tejto dodnes veľmi populárnej opery. — C. Wallis rozoberá literárnodramatickú činnosť Eugena Scribea (1791 až 1861), popri Metastasiovi azda najúspešnejšieho operného libretistu všetkých čias.

V RIO de Janero mala premiéru opera Izaht, dielo svetoznámeho brazílskeho skladateľa Heitora Villa-Lobosa. Trvalo vyše 40 rokov, kým bolo toto v pucciniovskom duchu písané dielo predvedené, obecenstvo však aj s takým oneskorením prijalo veľmi srdečne.

*

Okrem Halle a Göttingen usporiadajú Händlove hudobné slávnosti aj v Lüdenscheide. Najvýznamnejšie slávnosti budú však v Halle vďaka veľkorysej podpore, ktorú tamojšiemu festivalu venuje vláda NDR, V Göttingen, kde sa v roku 1920 začala renesancia Händlových opier, budú festivalové programy oveľa skromnejšie. Ich ťažiskom má byť nové naštudovanie opery „Ariodante".

*

Černošský džezový trúbkár Dizzy Gillespie zložil hymnu pre africkú černošskú republiku Nigériu, ktorá v budúcom roku získa samostatnosť.

*

Švajčiarsky skladateľ Rolf Liebermann zložil na výzvu parížskej základiny Lamoreux koncert pre soprán, husle a orchester. Dielo je venované manželom Irmgard Seefriedovej a Wolfgangovi Schneiderhanovi a malo premiéru 1. marca v Paríži.

*

V Zürichu sa v dňoch 26. apríla až 4. mája t. r. konal hudobný festival, venovaný veľkému majstrovi neapolskej opery G. B. Pergolesimu (1710—1736). Okrem málo známych skladieb tohto neprávom zabúdaného skladateľa odzneli na festivale dve skladby súčasných skladateľov, inšpirované Pergolesiho tvorbou: Koncert pre hoboj na Pergolesiho témy od známeho anglického dirigenta Johna Barbirolliho a sólová kantáta „Di Giovanni Pergolesi" od Švajčiara Wladimira Vogela, zložená pre zürišský festival.

KONKURZ

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA v Bratislave (Fučíkova 3) vypisuje konkurz na uvoľnené miesta v skupine husieľ, viol, kontrabasov, pozaun a bicích nástrojov vo svojom orchestri. Uchádzať sa môžu absolventi vysokých, prípadne vyšších hudobných škôl najmenej s 3 ročnou orchestrálnou praksou. Veková hranica 35 rokov. Termín konkurzu je 12. VI. 1959. Nástupný termín najneskôr 1. X. 1959. Prihlášky, doložené životopisom, prijíma do 20. V. 1959.

Riaditeľstvo

OBSAH

Eugen Šimúnek: Pred Sjazdom socialistickej kultúry 209
Zdenko Nováček: Tvárou v tvár kultúrnej revolúcii 211
Mikuláš Kresák: Významné úspechy Slovenskej filharmónie v Belgicku . 214
Oskár Elschek: Dnešný stav a perspektívy hudobnej folkloristiky 218
Antonín Sychra: Obsah a forma v umení 223
Alšvang o expresionizme 227
Róbert Smetana: Živý Smetana . . . 229
Zoltán Hrabussay: Jozef Haydn a Bratislava 231
Jozef Plavec: Otakar Zich 235
Koncerty Slovenskej filharmónie (P. Faltin) 238
Premiéra sovietskeho baletu v SND (ra) 239
Úspech, ktorý nemôže uspokojiť (P. Faltin) 241
Haydnov rok v Maďarsku (P. Novák . 242
15. výročie SNP v Banskej Bystrici (J. Melek) 243
Hudobní umelci s ľudom (lv) 245
Piešťanské Hudobné leto (ra) 247
Recenzie (Problémy estetiky hudobnej interpretácie — Dělnické písně — Úvod do akustiky pro hudebníky — Bohemiká a sloveniká vo francúzskych knihách) 248
Prehľad zahraničných časopisov . . . 255
Drobné zprávy 256

Slovenská hudba — Vydáva Sväz slovenských skladateľov v Bratislave. Šéfredaktor dr. Eugen Šimúnek, redaktor dr. Jozef Šamko. Redakčná rada: dr. L. Burlas, dr. Teodor Hirner, dr. I. Hrušovský, Šimon Jurovský, docent dr. Jozef Kresánek, prom. hist. Ladislav Mokrý, dr. Z. Nováček, Andrej Očenáš, dr. Roman Rychlo. — Redakcia a administrácia Bratislava, Gorkého ul. 19, telefón 353-31. — Tlačia Polygrafické závody, z. 2, Bratislava, ul. Februárového víťazstva 6b. — Vychádza mesačne. — Predplatné na rok 1959 Kčs 36,—. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19512 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky predplatiteľov prijíma a vybavuje kazdy doručovateľ a poštový úrad.
A-841439

STAŇTE SA ČLENOM EDÍCIE

Slovenské pedagogické nakladateľstvo a Slovenská kniha začínajú vydávať novú edíciu, pomenovanú *Kruh priateľov pedagogickej literatúry.*

Do tejto edície sme zaradili najvýznačnejšie pedagogické diela, bez ktorých sa pedagogický pracovník nemôže obísť.

Edícia *Kruh priateľov pedagogickej literatúry* má dve časti, a to:

a) *Základný (povinný) rad,* v ktorom sú zaradené štyri základné pedagogické diela.

b) *Výberový (dobrovoľný) rad,* do ktorého sme zaradili ďalších 13 významných pedagogických diel.

Výhoda predplatenia edície *Kruh priateľov pedagogickej literatúry* je v tom, že riaditeľ školy (alebo knihovník) nemusí s každou dobierkovou zásielkou chodiť na príslušný národný výbor vybavovať jej predplatenie.

Ďalšou výhodou pre členov edície *Kruh priateľov pedagogickej literatúry,* je, že odberateľ nemusí sledovať počas roku vydávanie pedagogických diel, lebo má záruku, že sa mu dostane na stôl každá aktuálna pedagogická kniha, uvedená v tejto edícii.

Členom edície *Kruh priateľov pedagogickej literatúry* sa môže stať každý, kto má záujem o výchovu našej mládeže, okrem toho aj každá knižnica.

Edícia *Kruh priateľov pedagogickej literatúry* bola založená na podnet Slovenského pedagogického nakladateľstva v spolupráci so Slovenskou knihou a súhlasom Povereníctva školstva a kultúry zo dňa 31. I. 1959, č. 8635/1959/A-I/I.

Edíciu *„Kruh priateľov pedagogickej literatúry"* vydáva

SLOVENSKÉ PEDAGOGICKÉ NAKLADATEĽSTVO A SLOVENSKÁ KNIHA, N. P. V BRATISLAVE

Podmienky členstva v edícii KPPL

1. Členstvo KPPL vzniká potvrdením prihlášky a možno ho zrušiť len koncom každého kalendárneho roku doporučeným listom. Členstvo takto nezrušené sa predlžuje vždy o ďalší rok.

2. Edícia KPPL má základný (povinný) a výberový (dobrovoľný) rad.
Základný (povinný) rad.
Člen je povinný odobrať ročne 4 knihy základného radu, spolu asi za Kčs 100.—.
Výberový (dobrovoľný) rad.
Knihy výberového radu si každý člen objednáva dobrovoľne, každý rok podľa vlastných záujmov z pestrého výberu.

3. Knihy budú vychádzať postupne.

4. Člen je povinný zálohove predplatiť základný rad v sume Kčs 100.— a z Výberového radu plnú hodnotu objednaných kníh. Koncom roku zúčtujeme odobrané kniby

a prípadný nedoplatok (ktorý môže vzniknúť z rozdielu medzi plánovanou a skutočnou predajnou cenou kníh) je člen povinný uhradiť.

V prípade, že by skutočná predajná cena knihy bola nižšia než cena plánovaná, Slovenská kniha, n. p., pripíše tento preplatok členovi k dobru pre budúci rok. Ak zanikne členstvo riadnym zrušením, vráti Slovenská kniha preplatok. Týmto predplatiteľom budeme zasielať jednotlivé knihy doporučenou zásielkou.

5. Ak sa členom stane školská knižnica, treba prihlášku dať potvrdiť príslušnému národnému výboru, ktorý sa týmto zaviaže, že uhradí celú sumu predplatného tejto edície.

6. Člen — fyzická osoba (jednotlivec) si môže, ale nemusí predplatiť ZÁKLADNÝ, ako aj VÝBEROVÝ RAD. Členovi, ktorý si nepredplatí edíciu KPPL, budeme expedovať knihy výhradne na dobierku. Takýto člen je povinný pri doručení zásielky uhradiť poštovné za dobierkovú zásielku.

Táto výnimka sa robí preto, aby jednotlivec nemusel naraz zaplatiť celú sumu.

7. Člen je povinný každú zmenu adresy do troch dní ohlásiť a uviesť aj starú adresu.

Základný rad edície „Kruh priateľov pedagogickej literatúry"

J. A. Komenský: ORBIS PICTUS — viaz. Kčs 30.—
Marx-Engels: O výchove a vzdelaní — Plánovaná cena viaz. Kčs 20.60
V. I. Lenin: O ľudovom vzdelaní — Plánovaná cena viaz. Kčs 24.20
Danilov-Jesipov: Didaktika — Plánovaná cena viaz. Kčs 25.70

Výberový rad edície „Kruh priateľov pedagogickej literatúry"

J. A. Komenský: Vybrané pedagogické spisy, IV. zv. — Plánovaná cena Kčs 26.—
Juraj Brtka: Metodika výchovy k uvedomelej disciplíne — Plánovaná cena Kčs 8.80

Autor metodicky spracoval tematiku výchovy k uvedomelej disciplíne. Všíma si najmä otázku obsahu a metód výchovy k uvedomelej disciplíne, dôsledne sa pridržiava základných poučiek socialistickej pedagogiky a usiluje sa podať nový pohľad na výchovu k uvedomelej disciplíne.

Michaličková a kol.: Výživa detí školského a predškolského veku — Plánovaná cena Kčs 7.—

Lekárky a odborníčky podávajú v tejto práci súhrn najlepších skúseností z oblasti výživy našej školskej mládeže. Kniha obsahuje aj žiadúce množstvo pokynov pre prípravu jedál pre deti rozličného veku.

Holéczyová—Klindová—Berdychová: Hry v materskej škole — Plánovaná cena Kčs 17.—

Príručka oboznamuje učiteľky materských škôl a žiačky PŠM s hlavnými problémami jednotlivých druhov hier a s ich výchovným využitím. (Tvorivé hry; Didaktické hry; Pohybové hry; Výber pohybových hier a metodiky ich uskutočňovania; Ľudové pohybové hry).

Papík: Zemepisný náčrtník — Plánovaná cena Kčs 13.40
Ján Poliak: Vlastenecká výchova v slovenskej beletrii — Plánovaná cena Kčs 6.30
Jozef Butvin: Obrazy zo slovenskej minulosti — cena Kčs 12.50
Karol Dubecký: Metodika topografických prác v teréne — cena Kčs 6.40
Němec—Puchýř—Zhoř: Výtvarná výchova v družinách mládeže — Kčs 7.10
Anton Dubec: Metodika vyučovania deskriptívnej geometrie na JSŠ — Plánovaná cena Kčs 5.10
Jozef Kuric: Poznáte svoje dieťa? — Plánovaná cena Kčs 9.50
Gustáv Pavlovič: Polytechnická výchova na školách v SSSR — Plánovaná cena Kčs 10.20
Pedagogické myšlienky Samuela Tešedíka (1742—1820) — Plánovaná cena Kčs 12.90

Záujemci posielajte prihlášky na adresu:

SLOVENSKÁ KNIHA SLUŽBA ČITATEĽOM, Bratislava, Dunajská č. 47/a.

NOVÉ HUDOBNINY STÁTNÍHO NAKLADATELSTVÍ KRÁSNÉ LITERATURY, HUDBY A UMĚNÍ

Pre dychové súbory:

František Kmoch: Vždy milá
František Kmoch: Na motoru
František Kmoch: Jarabáček
František Kmoch: Česká muzika
František Kmoch: Po starodávnu
František Kmoch: V zátiší
František Kmoch: Kolíne, Kolíne
František Kmoch. Pode mlejnem
Karel Vacek: Tichou dědinou
Karel Vacek: Koryčanská

Pre zábavný orchester:

Josef Poncar: Osecká
Josef Poncar: O pouti
Jaroslav Marek: Zadumaná
Jaroslav Marek: Hajá
František Heller: Podzimní láska
František Haller: Nerozvážné mládí
Josef Hotový: ...A rok uplynul
Josef Štěpánek: Svatební oznámení
Rudolf Urbanec: Květy jara
Josef Buder: Trombone-Bells
Ladislav Bezubka: Kolem dokola
Jiří Verberger: Když hrají blues
Zdeněk Petr: Tanec nad propastí
Alois Wolf: Jen tak jsem se otočil
Alexej Fried: Ostýchavý
Alexej Fried: Vzpomínáš si
Alois Wolf: Může se stát...
Václav Pokorný: Domů
Malý zábavní soubor, výber obľúbených a populárnych melódií
Zpíváme s kytarou
Adolf Langer—Emil Mach: Hrajeme na foukací harmoniku
Jaroslav Ježek: Výber melódií na slová V+W
S. de Yradier: La Paloma
Přehlídka tanečních melodií, spev a klavír

Inštruktívna literatúra:

Beran: Prvé etudy pro nejměnší houslisty
Josef Blatný: Instruktivní skladbičky
Classique et moderne, výber najznámejších husľových skladieb
Clementi—Dusík—Kuhlau: Sonatiny a ronda
Hanon: Klavírní virtuos
Kolář: Praktická škola pro cornet, piston, trubku a křídlovku, 2, 3
Stanislav Krtička: Lidová škola pro klarinet
Leopold: Praktické instrumentační tabulky

Operné libretá:

Rad I.

B. Smetana: Braniboři v Čechách
A. Dvořák: Rusalka
Zd. Fibich: Šárka
Zd. Fibich: Námluvy Pelopovy
Zd. Fibich: Smír Tantalův
Zd. Fibich: Smrt Hippodamie
B. Smetana: Dalibor
B. Smetana: Prodaná nevěsta
A. Dvořák: Čert a Káča
J. B. Foester: Eva
A. Dvořák: Jakobín
B. Smetana: Hubička
B. Smetana: Dvě vdovy
B. Smetana: Tajemství
B. Smetana: Libuše
B. Smetana: Čertova stěna
Zd. Fibich: Nevěsta Messinská
V. Blodek: V studni
L. Janáček: Její pastorkyňa
O. Ostrčil: Honzovo království

Rad II.

P. I. Čajkovskij: Eugen Oněgin
W. A. Mozart: Don Juan
A. P. Borodin: Kníže Igor
M. P. Musorgskij: Boris Godunov
G. Bizet: Carmen
G. Verdi: Rigoletto
W. A. Mozart: Figarova svatba
R. Wagner: Tannhäuser
Ch. Gounod: Faust a Markétka
L. v. Beethoven: Fidelio
M. I. Glinka: Ruslan a Ludmila
P. I. Čajkovskij: Piková dáma
W. A. Mozart: Kouzelná flétna
G. Rossini: Lazebník sevillský
G. Verdi: Aida
G. Verdi: La traviata
C. M. Weber: Čarostřelec
R. Wagner: Mistři pěvci norimberští
J. Offenbach: Hoffmannovy povídky
N. Rimskij-Korsakov: Pohádka o Caru Saltanu
G. A. Lortzing: Car a tesař
R. Wagner: Bludný Holanďan

SLOVENSKÁ HUDBA

ROČNÍK III. JÚN 1959 ČÍSLO 6

Úlohy hudby v našej kultúrnej revolúcii

Besedami s pracujúcimi miest a dedín v celej našej vlasti vyvrcholili prípravy na Sjazd socialistickej kultúry. Na mnohých z vyše 2000 besied sa zúčastnili aj naši hudobní pracovníci, skladatelia, výkonní umelci a muzikológovia, poprední predstavitelia našej súčasnej hudobnej kultúry. Ťažko je zhrnúť to bohatstvo dojmov a podnetov, ktoré si z besied prinášali, jednako však treba vyzdvihnúť tie základné poučenia, ktoré z nich vyplynuli pre ich tvorivú a spoločenskovýchovnú prácu. Možno bez nadsadzky tvrdiť, že sú to skúsenosti, ktoré budú mať rozhodujúci vplyv na celý ďalší vývoj našej hudby. Naši umelci totiž nikdy doteraz nemali príležitosť oboznámiť sa tak dôkladne a hlboko s problémami kultúrneho života pracujúcich ako teraz, keď na podnet strany šli priamo medzi náš ľud získať konkrétne poznatky o tom, aké sú potreby a úlohy našej kultúrnej revolúcie, a to nie iba v zásadných obrysoch, ale v celkom konkrétnych otázkach. Právom preto označil národný umelec Eugen Suchoň besedy kultúrnych a umeleckých pracovníkov s pracujúcimi za akciu, ktorá nemá príklad v dejinách našej kultúry.

Za rozhodujúcu skutočnosť pre prácu našich hudobných umelcov treba považovať to, že sa im úlohy kultúrnej revolúcie, ktorá v tejto etape výstavby socializmu v našej vlasti vystupuje do popredia ako jedna z hlavných úloh, ozrejmili a priblížili natoľko, že spoznali, že našu hudbu čakajú úlohy, ktoré sú zdrojom veľkého tvorivého nadšenia. Všetkých vzrušili veľké úlohy nášho umenia, všetkých nadchýnajú jeho skvelé perspektívy. Aby tieto úlohy boli naozaj realizované, je potrebné, aby si celá naša kultúrna obec hlboko osvojila aj celkové zásady našej kultúrnej revolúcie, aby svoje nadšenie a zápal oprela o pochopenie teoretických osnov tohto významného spoločenskohistorického procesu. Bolo by totiž nesprávne, keby nadobudlo prevahu stanovisko, že ide iba o čiastkové problémy: zlepšenie práce rozhlasu, koncertných kancelárií, o odstránenie nedostatku masových piesní a pod. Všetky tieto parciálne otázky, na ktoré sústavne upozorňovali pracujúci na besedách, vyplývajú zo základných úloh našej kultúrnej revolúcie, ktoré na naše pomery konkrétne rozviedol v svojom referáte poverenník školstva a kultúry Vasil Biľak na ustanovujúcom zasadnutí Kultúrnej a umeleckej rady a najmä tajomník ÚV KSS Jozef Lenárt na májovom zasadnutí ÚV KSS. Spojiť toto zásadné stanovisko s praktickými úlohami, vedieť ho v konkrétnych prípadoch správne aplikovať a vidieť v poradí dôležitosti je významná úloha každého pracovníka v oblasti kultúry. Každý musí v svojej vlastnej práci vychádzať z konkretizovaných úloh, ktoré vytýči Sjazd socialistickej kultúry.

Pre činnosť hudobných pracovníkov, vyplynul z besied veľmi dôležitý poznatok i v tom, že si viac než doteraz uvedomili, že za osudy našej hudobnej kultúry sú zodpovední predovšetkým oni sami. Je pravda, že túto skutočnosť ako všeobecnú poučku opakujeme dávno, no doteraz sme málo urobili, aby sa plne realizovala. V poslednom čase sme napríklad pripisovali všetky nedostatky v šírení hudby a v jej konzume našimi pracujúcimi neuspokojivému stavu hudobnej výchovy na školách. Podnikali sa rôzne akcie, konferencie a prijímali sa memorandá, čo iste malo svoj význam, no nedostatočne sme využívali tie možnosti, ktoré máme na prehĺbenie hudobnovýchovnej činnosti aj teraz — že sú to možnosti nemalé, presviedčali sa účastníci besied s pracujúcimi na každom kroku. Zodpovednosť za ďalší vývoj celej našej hudobnej kultúry, teda nielen tvorby a jej interpretácie v centrách, ale i za jej prenikanie do najširších vrstiev, si naši hudobníci uvedomovali najmä tvárou v tvár obrovského záujmu o hudbu a všetky problémy jej tvorby i pestovania, s akým sa stretali na besedách s pracujúcimi. Tento záujem, spontánny a nefalšovaný, patrí k najsilnejším zážitkom všetkých účastníkov besied. Každého muselo nadchnúť to, že i na miestach, kde bola kultúra donedávna neznámym pojmom, dnes v dôsledku revolučných premien, spojených s industrializáciou a kolektivizáciou a zvýšením životnej úrovne, existuje takrečeno hlad po kultúrnych hodnotách. To na jednej strane znamená, že okruh pôsobenia našej hudby sa — často bez toho, že by sme si to boli náležite uvedomovali — obrovsky rozrástol. Na každom kroku sa dnes možno presvedčiť, že pracujúci človek, ktorý sa aktívne zúčastňuje výstavby socializmu, chce žiť kultúrne, chce sa oboznamovať s celým bohatstvom nášho i svetového umenia. Naozaj existujú podmienky na to, aby sa realizovalo naše heslo „Umenie ľudu". Na druhej strane sa však čoraz viac stáva zrejmým, že doterajšie formy kultúrnej a umeleckovýchovnej práce vôbec nestačia držať krok s týmto prudko sa rozvíjajúcim záujmom o kultúru. Treba preto vážne uvažovať nad tým, čo treba urobiť v záujme odstránenia týchto nedostatkov. Podnetov k úvahám i k praktickým opatreniam získali naši hudobní umelci i teoretici na besedách celé desiatky.

V pomere nášho ľudu k umeniu pozorujeme dnes popri veľkom záujme ďalšiu cennú črtu: ľud považuje problémy umenia za svoje, za niečo, čo sa ho bezprostredne dotýka a tvorí súčasť jeho každodenného života. V tom najlepšie vidno, aký obrovský dosah má revolučná zmena v našom spoločenskom živote, aké nové kvality sa uplatňujú v myslení nášho človeka. To, že problémy nášho umenia sú našim pracujúcim blízke, prejavovalo sa nielen v tom, že sa k nim — neraz veľmi kriticky — vyjadrovali, ale že sami upozorňovali na možnosti nápravy.

Pre každého skladateľa je veľkým povzbudením poznatok, že o jeho tvorbu sa dnes prejavuje záujem nielen v niekoľkých centrách, ale v celej našej vlasti. To ho, pravda, na druhej strane zaväzuje tvoriť tak, aby jeho diela poskytovali čo najbohatší estetický zážitok a boli naozaj určené širokému okruhu milovníkov hudby. V súčasnej etape našej kultúrnej revolúcie mimoriadne vystupuje do popredia otázka prehĺbenia výchovnej funkcie nášho umenia. V boji o nového socialistického človeka je to hlavná úloha umenia. Vplývať na morálny profil nášho pracujúceho ľudu a na jeho este-

Na besede o príprave Sjazdu socialistickej kultúry s členmi čitateľského krúžku pri závode 29. augusta v Partizánskom vystúpila v diskusnom príspevku o probléme piesňovej tvorby Anna Pavlovová (so zdvihnutou rukou)

tické obohacovanie môžu všetky žánre a druhy hudby, no na to je potrebné, aby naozaj mali tie vlastnosti, ktoré vyvolávajú v človeku bohaté estetické zážitky a ušľachtilé city. Aj pred hudbou stojí veľmi naliehavá úloha umelecky stvárniť veľkosť doby, v ktorej žijeme.

Otázky hudobnej tvorby sú nerozlučne spojené s problémami jej šírenia. Nemožno dosiahnuť plný výchovný a umelecký vplyv hudby dovtedy, kým nevytvoríme všetky predpoklady, aby sa hudba skutočne dostala k tým, pre ktorých ju skladatelia vytvárajú — k našim pracujúcim. V besedách s pracujúcimi sa ukázalo, že tu existuje mnoho nedostatkov. Nemožno ich tu vyratúvať, treba však upozorniť aspoň na niektoré najzávažnejšie skutočnosti. Predovšetkým treba v praxi realizovať zásadu, že nám dnes ide o rozvoj socialistického hudobného života, a preto sa nemožno uspokojiť s tým, že budeme zotrvávať na formách pestovania hudby, ktoré sa vyvinuli v buržoáznej spoločnosti. Napr. vznik Slovenskej filharmónie bol nepochybne činom, ktorý bol u nás možný až po víťazstve nášho pracujúceho ľudu. No nemožno sa uspokojiť s tým, že toto významné umelecké teleso orientuje svoju činnosť v značnej miere iba na Bratislavu a doteraz nenašlo účinné formy, ako sa stať významným činiteľom v hudobnom živote na vidieku. Vôbec sa čoraz jasnejšie ukazuje, že sústredenie hudobného života iba v niekoľkých centrách, najmä v Bratislave, sa stáva vážnou brzdou v ďalšom rozvoji hudobnej kultúry na celom Slovensku. Všetky zainteresované inštitúcie a organizácie budú preto v zmysle uznesení Sjazdu socialistickej kultúry musieť nájsť

konkrétne cesty, ako čo najskôr skoncovať s týmto stavom — doterajší priebeh decentralizácie hudobného života vonkoncom nemožno považovať za uspokojivý.

Spoločným poznatkom všetkých účastníkov besied je mimoriadne dôležitá úloha rozhlasu a televízie ako šíriteľov hudby. Sú to často jediné zdroje oboznamovania sa s „vážnou" hudbou. O túto prejavovali pracujúci záujem takmer na každej besede, no súčasne veľmi dôrazne pripomínali, že na pochopenie vážnej hudby potrebujú vhodný výklad. Z toho plynie pre pracovníkov rozhlasu i pre celú hudobnícku obec potreba hľadať čo najvhodnejšie formy, ako hudobnovzdelávacími reláciami rozhlasu a televízie približovať „vážnu" hudbu. Bude potrebné, aby rozhlas a televízia o túto prácu zainteresovali najlepších odborníkov z praxe a venovali jej oveľa významnejšie miesto v štruktúre rozhlasových a televíznych programov než doteraz. V programoch rozhlasu a televízie tiež treba viac než doteraz brať do úvahy čoraz mnohostrannejšie záujmy poslucháčov a umožňovať im výber programu podľa vlastného záujmu (programovým osamostatnením existujúcich troch vysielaní?). Treba tiež začať systematický prieskum záujmov poslucháčov a dosahu výchovnej práce rozhlasu a televízie, bez ktorých nie je možné robiť rozhlasovú a televíznu hudobnovzdelávaciu prácu, ktorá by bola ozaj adresná a konkrétne zameraná na potreby rozvoja našej hudobnej kultúry. V takomto chápaní poslania rozhlasu a televízie v hudobnovýchovnej činnosti sa najlepšie prejavuje rozdiel v ich funkcii u nás a v kapitalistických krajinách. Kým my tieto veľké vymoženosti modernej techniky chceme čoraz viac využívať v prospech celej našej kultúry, kvalifikujú na Západe stále rastúci vplyv rozhlasom a televíziou prenášanej hudby za krízový príznak (nemyslia len úpadkovú hudbu tanečnú, ktorej podiel na ohlupovaní širokých más je skutočne prejavom krízy kapitalistickej spoločnosti, ale formu šírenia hudby rozhlasom a televíziou vôbec).

Bolo by, pravda, chybou, keby sme celý problém šírenia hudby, najmä na vidieku, redukovali na programy rozhlasu a televízie. Aktívne pestovanie hudby je a zostane najdôležitejšou formou styku s hudobným umením. I v tomto smere však besedy vyniesli na povrch mnoho nedostatkov. Súborom na vidieku chýbajú školení vedúci, vhodný repertoár (existujú notové vydania, vo väčšine prípadov ich však distribúcia nevie dodať záujemcom), častý je nezáujem a neochota u pracovníkov, ktorí sú priamo poverení organizovať ochotnícku hudobnú činnosť a pod. I tu dávajú výsledky besied cenné podklady na prijatie konkrétnych opatrení pre ďalšiu prácu súborov ĽUT, ktoré často stagnujú, pre činnosť DO, závodných klubov, červených kútikov a pod. Aby sa tieto opatrenia stali skutkom, bude však treba, aby sa aj v kultúrnej práci viac než doteraz uplatňovala iniciatíva nadšených milovníkov hudby, ktorých je takmer na každom mieste dosť. Treba skoncovať s názorom, v minulých rokoch rozšíreným, že kultúrna činnosť je záležitosťou platených pracovníkov, ktorí, ako sa to na niektorých miestach ukázalo, nemajú k nej na to potrebné schopnosti, ba ani záujem. Tak ako v priemyselnej a poľnohospodárskej výrobe je hybnou silou ďalšieho vývoja iniciatíva pracujúcich, tak treba podchytiť v kultúrnej práci nadšenie a záujem tých pracujúcich, ktorí už našli v tejto činnosti záľubu.

Potreba rozvoja kultúrneho, a teda aj hudobného života, je zvlášť naliehavá na dedinách, kde mládež často odchádza do miest nielen preto, že v továrňach má možnosť ľahšieho zárobku, ale aj bohatšieho kultúrneho života. Preto treba so zmenou pracovných podmienok urýchlene rozvíjať kultúrny život i na dedinách a vyrovnávať aj v tomto smere rozdiely medzi mestom a dedinou. V mnohých družstevných obciach sa už dosiahli veľmi cenné výsledky, ktoré sa môžu stať vzorom aj pre iné dediny. Kultúrnemu životu na dedinách však treba venovať pozornosť aj zo strany umeleckých telies a umelcov-sólistov, pretože z vlastných zdrojov tam často nemožno dosiahnuť bohatší hudobný život. Na tomto úseku sú veľmi povzbudzujúce skúsenosti, ktoré naši výkonní umelci získali práve na besedách a pri „komandírovkách" Svätu slovenských skladateľov, usporiadaných v družstevných obciach. Na druhej strane plným právom boli kritizované pseudoumelecké vystúpenia rôznych, často koncertnými kanceláriami organizovaných estrád, ktoré za premrštené ceny servírovali bezcenné alebo priam škodlivé „umenie", urážajúce vkus dedinského človeka. V súvislosti s často diskutovanou otázkou vkusu našich ľudí treba konštatovať, že hoci je ich umelecké cítenie často nerozvinuté, vždy viac sa dostáva na povrch jeho zdravé jadro. Veľký vplyv tu hrá tiež revolučný prerod v živote nášho ľudu, ktorý ho stále viac vyzbrojuje proti vplyvom buržoázneho úpadkového umenia. Bolo by však chybou nevidieť, že vplyv najmä úpadkovej tanečnej hudby je ešte stále značný. Najmä u mládeže je tento problém veľmi akútny. Ak si mnohí činitelia donedávna mysleli, že sa tento problém vyrieši tým, že o ňom nebudeme hovoriť, presvedčili sa na besedách, že otázka vzťahu mládeže k tanečnej „džezovej" hudbe je veľmi vážnym problémom, dotýkajúcim sa celkového charakterového profilu našej mladej generácie. To, že mladí ľudia majú záujem predovšetkým o tanečnú hudbu, nie je, pravda, tragické. Chybou je však, a to veľkou, že sme sa málo starali o to, akú tanečnú hudbu majú možnosť poznať. Zvlášť v posledných rokoch k nám preniklo mnoho bezcenných alebo priam škodlivých tanečných skladieb. Preto nemožno túto otázku naďalej bagatelizovať, treba sa s ňou vyrovnávať predovšetkým tým, že budeme propagovať vkusnú tanečnú hudbu a zosilníme hudobnovýchovnú činnosť medzi mládežou tak, aby mala možnosť prekonať svoju jednostrannú orientáciu a spoznala iné, hodnotnejšie druhy hudby.

Podobne by bolo možné rozoberať ďalšie veľmi cenné a zaujímavé podnety, ktorými sa na besedách obracali pracujúci na hudobníkov. Nejeden z členov delegácií mal neraz ťažkú situáciu, keď mal dať odpoveď na otázku, prečo hudobní umelci tak zriedka prichádzajú medzi pracujúcich, a keď, tak iba „na návštevu", a nesnažia sa zblízka poznať problémy, ktorými žijú ľudia, majúci byť inšpirátormi a konzumentmi ich umenia. Besedy sa takto stali pohnútkou i pre hudobných umelcov aktívnejšie sa zúčastňovať nášho spoločenského diania a prekonať izoláciu, v ktorej sa ešte do značnej miery nachádzali. Skvele ich vyzbrojili konkrétnymi skúsenosťami a bohatými podnetmi na Sjazd socialistickej kultúry a na ďalší rozkvet nášho hudobného umenia v procese dovŕšenia kultúrnej revolúcie a výstavby socializmu v našej vlasti.

LADISLAV BURLAS

Otázky súčasnosti

V súčasnej dobe vyvinuli sa v hudobnom umení u nás i u národov celej svetovej socialistickej sústavy dve základné kritériá na posudzovanie hudobných diel: je to kritérium umelecké, ktoré skúma vlastnú umeleckú hodnotu diel, a kritérium spoločenského poslania skladieb.

Pokiaľ ide o kritérium umeleckosti u nás, nemožno ho mechanicky stotožňovať s kritériami, ktoré pod týmto pojmom platia v kapitalistickom svete. Hudba je u m e n í m — a ak ním má byť, musí spĺňať tie najvyššie požiadavky estetické. Veď čo by zostalo aj z tej najlepšej autorovej snahy, keby svoje myšlienky nevedel formulovať umelecky. Hudobná veda osvetlila však už dosť jasne, že umelecké majstrovstvo nie je iba súhrn technických kompozičných prostriedkov a schopností. Napr. z našich pracovníkov Kresánek charakterizuje umelecké majstrovstvo ako mieru súhlasu umeleckej formy s významným životným obsahom. Teda nielen spôsob umeleckého zobrazenia, ale i predmet zobrazenia, jeho správne videnie a chápanie patrí k atribútu umeleckého majstrovstva. Z tohto hľadiska zdá sa veľmi neúplným a teda i nesprávnym, ak sa pod pojmom súčasnosti a modernosti chápe iba novosť v oblasti technických prostriedkov. Hoci posledné desaťročia v západoeurópskej hudbe vytvorili úplnú hegemóniu tomu pochybenému stanovisku, že umelec sa celkom racionálnym spôsobom venoval iba hľadaniu novej kompozičnej techniky bez ohľadu na to, ako túto techniku použije, dnes sa stáva čoraz zrejmejším, že otázku novátorstva v hudbe nemožno začať riešiť z tohto konca. Práve naopak, zdá sa, že tieto posledné výstrelky prepiateho individualizmu a do absurdnosti privedeného romantizmu dostávajú sa do neriešiteľného závozu a protirečení.

Ak hovoríme o súčasnej slovenskej hudbe, musíme tiež jasne vidieť, čo je z hľadiska estetického súčasné. Veď nie všetko, čo v súčasnosti vzniká, je skutočne súčasné umenie. Rozhodujúcim momentom tu však nie je dátum vzniku diela, ale niečo oveľa hlbšieho. V súčasnom umeleckom diele nachádzame predovšetkým kvality odpovedajúce novej životnej skutočnosti. Tieto kvality sa dotýkajú, prirodzene, tak sféry obsahovej, ako aj sféry rečových prostriedkov. Výrazové prostriedky sú však eminentne závislé od sféry obsahovej. Je nezmyselné domnievať sa, že sme súčasní v umení, ak sa nám azda podarí skombinovať taký zvuk, ktorý tu ešte nebol. A objaviť práve niečo také po ére hľadania nových zvukov v západoeurópskej hudbe nie je veru ľahké. Niet takého tónového zoskupenia, ktoré by sa už nebolo vyskúšalo a uplatnilo. Preto musí ďalšie „hľadanie" prechádzať u súčasných extrémistov na oblasť elektrofonickej a konkrétnej hudby.

Dobré je zastaviť sa ešte u otázky, čo znamená správne videná súčasnosť. Súčasná tematika v hudbe, to nemôže byť mechanický obraz, fotografia dnešného života, pretože aj v reálnom objektívnom živote sú prvky, ktoré odumierajú a patria už minulosti, a prvky, ktoré sú zárodkom nového života a majú povahu perspektívnu. Súčasnosť teda treba vidieť z takéhoto posudzovania hodnôt. Ak je teda umelec tým, ktorý vie takto vidieť súčasnosť,

potom aj celý spôsob jeho tvorby, prostriedky jeho hudobnej reči sú závislé od adekvátneho tlmočenia svojho zámeru. To, pravda, dokáže len skutočný umelec, a nie každý, kto píše noty. Neostáva iná cesta ako cesta smelého novátorstva, vychádzajúceho zo smelého a pravdivého umeleckého vyznania našej životnej prítomnosti.

Kritérium pokrokovej spoločenskej úlohy dostáva sa do popredia všade tam, kde sa kladie dôraz na spoločenskú funkciu hudby. Jedným zo znakov debaklu súčasných extrémistov je, že táto tvorba stratila svoje pokrokové spoločenské poslanie. Umenie bez konzumenta je mŕtvym umením. Cieľom každého ozajstného umelca je nájsť kontakt prostredníctvom svojho diela so spoločnosťou, a tým čosi spoločnosti povedať, oznámiť. Je príznačné, že zástancovia extrémnych kompozičných smerov odmietajú akúkoľvek diskusiu o téme spoločenskej účinnosti a spoločenského kontaktu umenia.

Celková problematika spoločenskej účinnosti hudby vo vzťahu k problémom kompozičným väzí v tom, že k vnímaniu hudobného diela sú nevyhnutné isté minimálne predpoklady u poslucháča; ak sa tieto nesplnia, hudobné dielo stráca pre neho zmysel, stáva sa zhlukom rôznych zvukov, v ktorých sa nevie orientovať. Tieto predpoklady sú pre estetické vnímanie hudby rôzne podľa žánrov a štýlov hudby.

Táto rozdielnosť v schopnosti vnímať hudbu je u poslucháčov podmienená dvoma faktormi: predovšetkým stupňom hudobnej a umeleckej výchovy a jednak individuálnymi predpokladmi a záľubami. Ak v socializme bojujeme za heslo „umenie patrí každému", myslíme tým predovšetkým na to, že hudobnou výchovou a osvetou musíme každému umožniť, aby bol v rámci svojho vzdelania natoľko oboznámený s umením, žeby sa mohol stať účastníkom na umeleckom zážitku i toho najnáročnejšieho typu — ak má o to záujem a ak to vyhovuje jeho osobnostnému založeniu. Hudobná tvorba našej súčasnosti, keď ešte nie sú splnené všetky podmienky hudobnovýchovné, musí však vychádzať zo situácie, aká je v spoločnosti dnes, a nemôže jej byť ľahostajné, nakoľko dokáže získať kontakt so spoločnosťou, nakoľko sa pričiní o zdokonaľovanie a zošľachtenie nášho človeka.

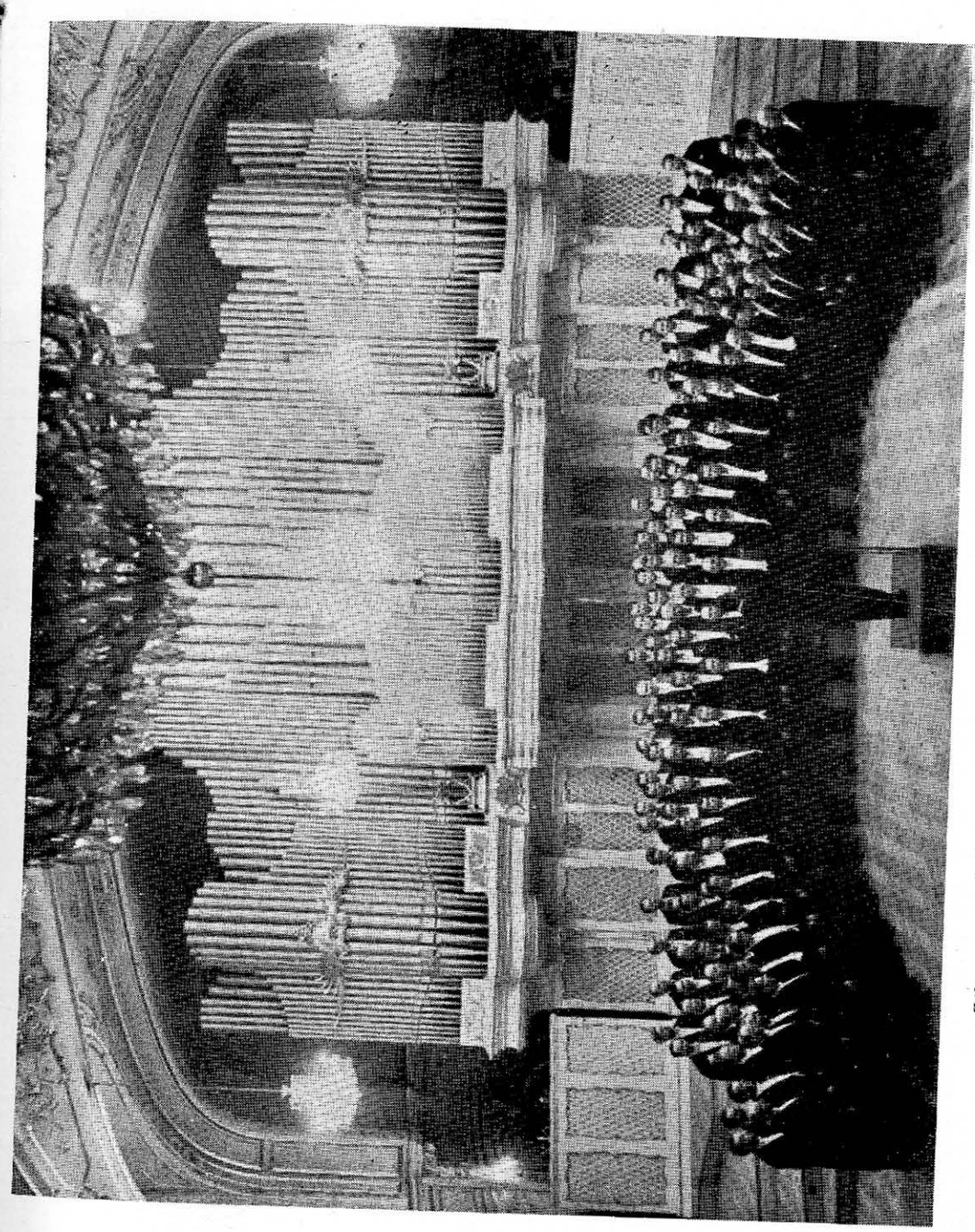
Kritériá umelecké a kritériá spoločenského poslania sú vo vzájomnom dialektickom vzťahu. Nám, prirodzene, záleží na tom, aby tieto kritériá boli vo vzájomnom súlade, a nie v protiklade. Disproporcie medzi umeleckosťou a spoločenským účinom, s ktorým sa stretávame, boli v minulosti podmienené rôznymi okolnosťami nášho spoločenského i umeleckého vývinu. Ponajviac dvoma skutočnosťami: že sa v predošlých spoločenských formáciách neriešila a nemohla riešiť celková hudobná vzdelanosť širokých vrstiev spoločnosti a umenie sa vyvíjalo v pomernej izolácii od týchto vrstiev, pretože sa nemohlo o ne oprieť. Jednou z hlavných našich úloh je odstraňovať túto diskrepanciu. Hudobnej tvorby sa z tejto skutočnosti priamo dotýkajú dva poznatky. Do popredia umeleckého vývinu dostávajú sa všetky tie žánre, ktoré sú spoločensky najaktuálnejšie a ktoré majú čo najširší dosah na konzumentov; tieto treba starostlivo a všestranne rozvíjať. Také sú napr. opera, vokálna a vokálnoinštrumentálna hudba, niektoré programové útvary a pod. Druhým poznatkom je, že odborná nevyspelosť nášho publika nesmie sa stať normou pre úroveň našej tvorby. Vysoké umelecké majstrovstvo je podmien-

kou ďalšieho úspešného rozvoja našej hudby. Nepodceňujme však naše obecenstvo! Veľké súčasné umenie má oveľa viac predpokladov na to, aby si našlo cestu k poslucháčom, ako umenie staršie. Pravda, za predpokladu, že ide o skutočne veľké umenie, prichádzajúce s aktuálnymi problémami a s veľkou životnou pravdou. To však závisí predovšetkým od umelca samého! Aj v našej hudobnej tvorbe máme diela, ktoré sa stretávajú s veľkým záujmom u nášho prostého ľudu. Hudba, ktorá rástla na realistických základoch a vychádza z aktuálnej životnej problematiky, má na to všetky predpoklady.

Vážnou úlohou našej súčasnej hudobnej tvorby je však to, aby sme dohonili zaostávanie tých hudobných žánrov, ktoré majú čo najširší spoločenský dosah. Treba si želať, aby sme dosiahli také úspechy v piesňovej a sborovej tvorbe, ako ich dosahujeme v tvorbe opernej a symfonickej.

Perspektívy ďalšieho rozvoja slovenskej hudby nemožno, pravda, vidieť izolovane od hudby českej, sovietskej a od hudby celej svetovej socialistickej sústavy. Veľké spoločné ciele, idea proletárskeho internacionalizmu nás spájajú. Ťažkosti a zložitosť súčasného vývinu hudby a umenia vôbec sú podmienené skutočnosťou, že umenie sa dnes rozvíja v dvoch rozdielnych svetových spoločenských sústavách, čo nemôže nevplývať i na oblasť hudby. V súčasnom kapitalistickom svete je vývoj hudby usmerňovaný predovšetkým na jeho tzv. „autonomný" alebo „čisto hudobný" vývoj. Takto obmedzene chápaný vývin hudby už dôkladne ukázal svoje negatívne stránky a dnes sme svedkami toho, do akých absurdností sa dostáva tzv. avantgardná hudba na Západe. V socialistickej svetovej sústave vychádzame z vedomia spoločenskej funkčnosti umenia, a v dôsledku toho máme aj iný názor na to, čo je v oblasti vývoja hudby krok dopredu a čo je poblúdením a zaostávaním. Preto existujú aj dva diametrálne odlišné názory na hodnotenie a chápanie súčasnosti v umení a sú dva triedne vyhranené obsahy *modernosti* a *súčasnosti*. Umenie je triedne a spoločensky viazané, a preto sa aj v oblasti hudby stretávame s antagonistickými vývinovými tendenciami. Tieto nemožno zotrieť alebo dostať do súladu. Treba však zdôrazniť, že celú problematiku neslobodno vidieť schematicky a zjednodušene. My máme dnes priateľov medzi západnými umelcami, ktorí sa v konečných dôsledkoch znažia v kapitalistických podmienkach o to isté, o čo my u nás v podmienkach socialistických. Dokonca aj niektorí zástancovia extrémnych smerov začínajú uvažovať o mnohých otázkach celkom triezvo. Konštatuje sa napr., že elektronická hudba prekročila hranice umenia práve v pokuse dehumanizovať umenie a poprieť v ňom moment spontánnosti. Volá sa po tom, aby sa meradlom umenia znova stal *človek*.

II. sjazd SČS, ktorý bol manifestačným primknutím našich skladateľov k myšlienke veľkého a spoločensky účinného umenia v našej vlasti, vyslovil sa k mnohým konkrétnym otázkam tejto problematiky. Je našou úlohou, aby sme tieto ideály premenili v skutočnosť, a tým dosiahli ďalší rozkvet hudobnej kultúry v našej vlasti.



Záber zo spoločného vystúpenia PSMU a SSSU na zájazdových koncertoch po ČSR s dirigentom dr. J. Halužickým

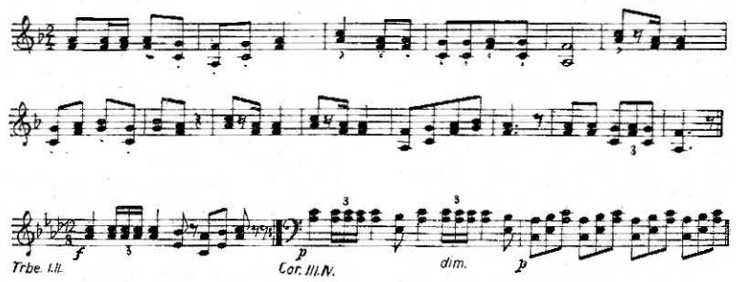
Z premiéry Tannhäusera v Košiciach: H. Gmucová (Alžbeta) a A. Matejček (Landgraf)
Foto: M. Litavská

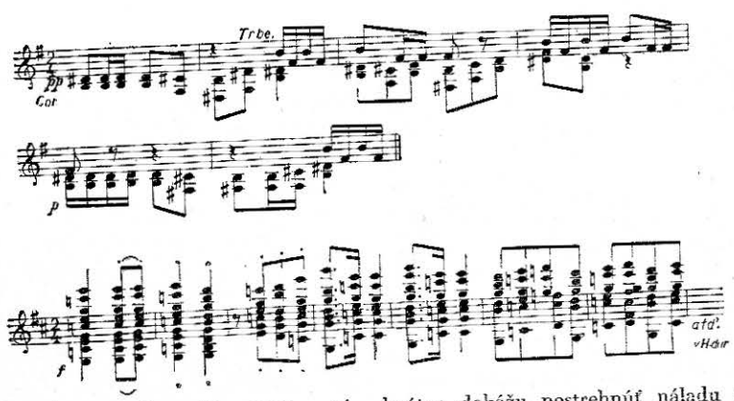
ANTONÍN SYCHRA

Obsah a forma v umení

(Na okraj niektorých štúdií Jaroslava Volka)

Pokračovanie

Aspoň v niekoľkých zásadných poznámkach by som sa ešte chcel zmieniť o situácii v hudbe. Ak chceme rozumieť vzťahu hudby ku skutočnosti, tak najlepším východiskom sú žánre užitej hudby, bezprostredne späté s praxou, s každodenným životom kolektívu. Vzťah ku skutočnosti v užitých hudobných žánroch je — podobne ako v architektúre alebo v umeleckej výrobe — určený maximálnym prispôsobením spoločenskej funkcii, ktorú má daný hudobný útvar plniť. Dobre to môžeme ukázať na pochode alebo na tanečných piesňach najrôznejšieho druhu, ktoré, hoci po invenčnej stránke sa čo najslobodnejšie rozvíjajú, sú nevyhnutne viazané na základnú rytmickú osnovu toho-ktorého útvaru, koordinovanú s pohybovým prejavom. Avšak touto vonkajšou súvislosťou sa nevyčerpáva vzťah užitého žánru k realite. Užitý žáner sa súčasne prispôsobuje spoločenskej funkcii i svojím výrazom, psychofyziologickým pôsobením, chápe sa tak, aby navodil, resp. dokreslil náladu situácie, ku ktorej sa viaže. Dobre to možno demonštrovať na Smetanovom slávnostnom sbore „Věno". Ak porovnáme

skizzu s konečným znením, zistíme, ako Smetana sleduje dve tendencie, dialekticky protikladné, nakoniec však splývajúce v jeden základný syntetický dojem: na jednej strane sa snaží o to, aby pôsobil kompaktnou harmonickou masou, monumentálnym zvukom, ktorý sa mohutne nesie ako jeden jediný prúd; na druhej strane sa však usiluje o to, aby tento zvuk bol vnútorne čo možno najdiferencovanejší, aby sa akordy chorálne premieňali a aby pohyb jednotlivých hlasov bol čo najmelodickejší a čo najslobodnejší. Keby bol Smetana rezignoval kompaktný zvuk, stratil by jeho sbor monumentalitu, bol by krátkodychý a tým nepresvedčivý. A keby bol rezignoval bohatú harmonickú premenlivosť a živý pohyb hlasov, pôsobil by tvrdo a jednotvárne, šedivo, čo by bolo ťažko zlučiteľné so slávnostnou atmosférou. Realizmus užitých žánrov je v emocionálne výrazovom prispôsobení funkcii, ktorú má skladba plniť. Iné sú Smetanove fanfáry k Libuši, navodzujúce slávnostnú náladu štátnych aktov leskom plechových nástrojov, imitačným prepletaním a živo rytmizovanou prodlevou, a iné sú Dobiášove fanfáry, venované komunistickej strane, so zámernou spevnou lyričnosťou, usilujúce sa o vystihnutie subjektívneho vzťahu každého poslucháča k hnutiu, na ktoré sa vzťahujú. Citlivo a s jemným realistickým postrehom rozlišuje fanfáry Dvořák v symfonickej básni Zlatý kolovrat. Z jedného a toho istého tematického materiálu vyvodzuje fanfáru loveckú v F dur, inokedy vojenskú poľnicu, strácajúcu sa v As dur, inokedy zas intrádu v H dur, kde prepletajúce sa hlasy oslavujú kráľov návrat z boja a konečne slávnostnú znelku celého orchestra v C dur a potom (viď prvý príklad na str. 266) v H dur, dávajúcu signál k dvornej svadobnej slávnosti (viď druhý príklad na str. 266).

A podobne citlivá na spoločenskú funkciu, na danú situáciu je už aj ľudová hudba, ako som sa to pokúsil demonštrovať v skriptách „Realizmus v hudbe" na slovenských zbojníckych piesňach. Žánre užitej hudby — to treba podčiarknuť, pretože v teórii

to ešte nebolo dostatočne zdôraznené — sú základom, východiskom a podhubím všetkej hudby. Ak chce skladateľ — v opere, vokálnej alebo programovej hudbe — navodiť situáciu, objektivizovať scénu, vytvoriť kulisu svojho deja, tak sa, prirodzene, obracia k žánrom užitej hudby, ktoré — opakujem — sú späté priamo v spoločenskej praxi s určitými situáciami a ku ktorým sa viažu konkrétne nálady, predstavy, áno, niekedy aj idey, ako je to napr. v Smetanových hrdinských témach, viažúcich sa na pochody, ktoré boli typické pre ovzdušie revolúcie roku 1848; to dobre pochopil Dvořák v citovaných príkladoch zo Zlatého kolovratu.

Zaoberajúc sa žánrami užitej hudby, poznali sme už vlastne dvojaký vzťah hudby k realite. Hudba je s realitou spätá predovšetkým konkrétnou funkčnosťou, praktickým spoločenským poslaním, ktorému sa prispôsobuje. Na konkrétnej funkčnosti je založená — pokiaľ je však realisticky chápaná — i konvencionálna znakovosť, symbolika v hudbe; konvencionálna citácia ráta s tým, že sa poslucháčovi spolu so zaznením určitej témy vybavia aj okolnosti, v ktorých v živote obyčajne zaznieva; a štylizácia, to znamená hudobno-básnické vystihnutie slohu určitej doby a určitého prostredia, ráta s tým, že v poslucháčovi ožijú emócie, asociácie a idey, ktoré sú späté s daným slohom. A po druhé je hudba úzko spojená s realitou emocionálnym výrazom, konkrétnym psychofyziologickým pôsobením, schopnosťou navodiť náladu. Žánre užitej hudby sú súčasne praktickou previerkou objektívnosti, reálnosti hudobného výrazu, psychofyziologického pôsobenia hudby; natrvalo alebo aspoň na dlhší čas sa v praxi udržia len tie skladby, ktoré adekvátne dokážu postrehnúť náladu situácie, pre ktorú sú určené.

Týmto však vzťah hudby ku skutočnosti nie je vyčerpaný. Nemalú úlohu — i keď ani zďaleka nie takú ako v divadle alebo výtvarnom umení — hrá v hudbe i zobrazenie v užšom zmysle slova, napodobenie; mám na mysli zvukomalebné postupy najrôznejšieho druhu. Pritom treba mať na mysli, že pôsobnosť napodobenia v hudbe je obmedzená a) tým, že svet sluchových predstáv je menej konkrétny ako svet zrakových predstáv a b) tým, že hudba v podstate používa len tóny, t. j. výber zo zvukovej oblasti, a tóny sa v prírode a v spoločnosti okrem hudby vyskytujú len zriedkavo. Pomerne najviac sa napodobenie v hudbe uplatňuje tam, kde ide o vystihnutie spádu reči hudobnej melódie. Iba pripomínam, ako znamenite vystihol napr. Dvořák vo Vodníkovi drsnosť otázky „Co to zpíváš, ženo má“ dvojicou fagotov a najmä neurvalosť slov „nechci toho zpěvu“ dovetkom lesného rohu.

Avšak i tu je príznačné, že obsah textu nie je hudobne vyjadrený po stránke predstavovej, do určitej miery by bolo možné podkladať i rôzne repliky; no adekvátne je vystihnutá nálada, výraz, duševné rozpoloženie hovoriaceho.

Ak hovoríme o vyjadrení obsahu v hudbe, totiž o racionálne logických súvislostiach a konštrukciách, je potrebné zmieniť sa ešte o jednej veci. Najcharakteristickejšou z týchto postupov v hudbe je logika tematickej práce a najmä použitie príznačných motívov. Do určitej miery je to vlastne prenesenie typicky jazykového postupu do hudby: príznačný motív má charakter znaku, je „pomenovaný“ situáciou (napr. dramatickou), v ktorej sa ozve, podobne ako slovo

je — z hľadiska genetického — pomenované mimojazykovou situáciou, v ktorej je použité. Avšak — podčiarkujem — táto analógia s jazykom platí len so značným obmedzením. Zatiaľ čo slovo je len a len znak, nemusí sa, ako som sa už o tom zmienil, zhodovať s realitou, ku ktorej sa pripína, príznačný motív je úplne adekvátny len vtedy, ak aj emocionálnym výrazom zodpovedá danej skutočnosti, ak nie je určený iba konvenciou, zvyklosťou. Tak napr., ako som ukázal v štúdii o symfonických básňach Bedřicha Smetanu, príznačné motívy v Smetanovom Tábore a Blaníku nie sú „pomenované“ — v tom je ich prednosť, reálnosť — len súvislosťou s textom chorálu „Ktož jsú Boží bojovníci“, ale i tým, že melódia prvého štvortaktia chorálu „Ktož jsú Boží bojovníci a zákona jeho“ je hudobne uvedená ako apel, bojová výzva, melódia druhého štvortaktia „prostěž od Boha pomoci a dúfejte v něho“ ako chorál — modlitba, a melódia tretieho štvortaktia „že konečně s ním vždycky zvítězíte“ ako bojová pochodová fanfára; ináč povedané: všetky tri príznačné motívy sú tu „pomenované“ i rýdzo hudobne, intonačne žánrovou charakteristikou. Celkom na okraji hudby, už mimo rámca jej špecifičnosti, zostávajú symboly len pre oči alebo čisto logicky vykonštruované, ako je to napr. v Hindemithovej melodráme „Plöner Tag“ kde skladateľ veľrybu zobrazil usporiadaním notového zápisu do rybacieho tvaru, alebo ako je u Richarda Straussa zobrazená láska hudobným motívom a nenávisť jeho inverziou.

Je načase, aby som pristúpil k uzáverom, vyplývajúcim z tejto kapitoly. Zo všetkých analýz, ktoré som dosiaľ previedol, vyplýva celkom jednoznačne, že vzťah obsahu a formy a tiež vzťah subjektu a objektu je iný v jazyku, iný v umeleckej tvorbe a iný vo vede. A nielen to: i v jednotlivých umeniach a dokonca v ich jednotlivých žánroch je daný odlišným spôsobom. Ak chceme dospieť k všeobecným, zásadným uzáverom, musíme prihliadať k týmto rozdielnostiam, k špecifičnosti jazyka, vedy, umenia i jednotlivých umeleckých oblastí a ich rozmanitých žánrov; ináč sa nevyhnutne utopíme v papierových špekuláciách. Videli sme, že v niektorých umeniach, napr. v divadle, filme a vo výtvarnom umení, nie sme ani trochu oprávnení hovoriť o subjektívnosti obsahu a objektívnosti formy, obsah je v ňom daný objektívne, materiálne práve obraznosťou, zhodou, podobnosťou s realitou. V iných umeniach, napr. v slovesnom umení alebo v hudbe, je vzťah k realite, a tým aj vzájomný vzťah obsahu a formy, ako aj subjektu a objektu, zložitejší. Napodobeniu tu pripadá oveľa menšie pole, zhoda s realitou na prvý pohľad nie je taká jasná. Nemožno tu hovoriť o zobrazení v užšom zmysle slova, t. j. v zmysle napodobenia, ale o zobrazení v širšom zmysle slova. Umelecký obraz je tu daný komplexne, jednotou, súvislosťou napodobovacích, emocionálne výrazových (psychofyziologické pôsobenie) a znakových, resp. symbolických postupov. Avšak ani tu nemožno hovoriť o subjektívnosti obsahu a o tom, že len forma je objektívna. I tu sa usporiadanie formy riadi predovšetkým objektívnymi zákonitosťami obsahovými: prispôsobením sa spoločenskej funkcii, zákonitosťami psychofyziologického pôsobenia a historickou tradíciou jazykového alebo hudobného systému. I tu forma nie je nič iné ako usporiadanie materiálu do obrazu, a to reálne, objektívne dokumentovateľné, pravda, v obraz v širšom zmysle slova. Znovu podčiarkujem, čo som už zdôraznil: forma sa chápe ako forma len potiaľ, pokiaľ vnímateľ rozumie obsahu, ktorý je v nej zobrazený. A samozrejme: ako pri pochopení obsahu, tak i pri pochopení formy v umení hrá úlohu subjektívny faktor, lenže trochu ináč, ako si to predstavuje Volek. Stupeň pochopenia obsahu i formy určite závisí od osobnej skúsenosti a vnímavosti diváka, čitateľa a poslucháča, a to ako od jeho skúsenosti životnej, tak i umeleckej. To však nič nemení na fakte, že obsah je daný v obraznej forme objektívne, materiálne (či už ide o obraznú formu v užšom alebo širšom zmysle slova) a že forma nie je nič iné ako usporiadanie umeleckého artefaktu do obrazu. I v umení platí Leninov výrok z Materializmu a empiriokriticizmu, že obraz „sa nemôže nikdy úplne rovnať modelu“, že však „obrysy obrazu sú historicky podmienené, ale nepodmienené je to, že tento obraz podáva objektívne existujúci model“. Ak Volek z hľadiska bytia označuje obsah za subjektívny a iba formu za objektívnu, z toho vyplýva, že umelecké dielo považuje nie za obraz, ale len a len za konvencionálny znak, symbol (v Helmoltzovom zmysle slova) alebo hieroglyf (podľa Plechanovovho vyjadrenia), a tým sa ocitá na samých hraniciach subjektívno-idealistickej koncepcie.

M. SABININA

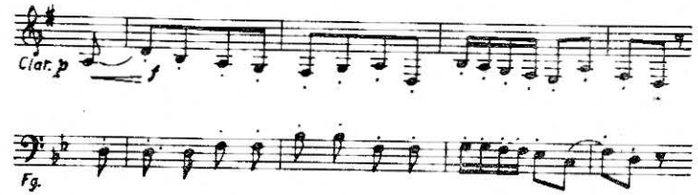
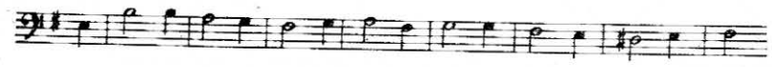
„Moskva — Čeremušky" od D. Šostakoviča

(Písané pre Slovenskú hudbu)

Šostakovič v operete! Bolo to prekvapenie, nad ktorým mnohí užasli. Dokáže sa Šostakovič, tvorca grandióznych filozoficko-tragických symfonických diel, intelektuálne hlbokej komornej hudby stať takým „jednoduchým" a „prístupným", ako to vyžaduje opereta? A ak dokáže, neprejaví sa to umeleckým znížením štýlu, stratou umeleckého „ja"? Nie, nič podobné sa nestalo. Veď *jednoduchosť* v pravom zmysle slova — to je najvyššia ekonómia všetkých výrazových prostriedkov, krajne presný odhad každej črty, veľké majstrovstvo. Takáto jednoduchosť je možná v hociktorom žánri, od „vysokého" filozofického až po bežné žánre. Obraz práve takejto jednoduchosti vytvoril Šostakovič vo svojej operete „Moskva — Čeremušky".

Obrátenie sa k žánru operety skladateľom, ktorý napísal nemálo veľkolepých masových piesní a filmovej hudby, vynikajúceho majstra hudobnej paródie, ťažko nazvať niečím neočakávaným. V Šostakovičovej tvorbe sa už dávno rozvíjali rôzne línie zároveň. Pritom sa intonačné „nahromadenie", dosiahnuté ním v piesni alebo vo filmovej hudbe, často uplatňovalo i v susednej symfonickej sfére, nesúc so sebou nový obrazný obsah. Časom určite bádatelia rozanalyzujú celý komplex zložitých medzižánrových vzťahov v Šostakovičovej hudbe. No to, že existujú, je zrejmé i bez škrupulóznej analýzy. Populárne žánre slúžili autorovi ako primárna etapa zovšeobecnenia a pretvorenia súčasných žánrových intonácií, čím sa sluchová zásoba jeho pozorovaní nepretržite obohacovala a obnovovala. Humor, sklon k vysmievaniu filisterskej triviálnosti, k odhaľovaniu zla a násilia hanlivou groteskou, to sú charakteristické črty Šostakovičovej tvorivej povahy. V mladých rokoch prevláda u neho huncútska paródia nad utvrdzovaním humanistického ideálu. V čase zrelosti sa vzájomný pomer zreteľne zmenil v prospech obrazov vysoko etických, obsahujúcich kladné ľudské princípy. Jednako však životná satira, zameraná na konkrétne a každodenné, sa už dávno nevyskytla v tvorbe tohto umelca. Jej svojrázny odraz možno odhaliť iba nepriamo v parodických epizódach jeho hudby — napríklad v Scherze V. symfónie alebo v niektorých častiach IX. symfónie. Jednako humor ako taký — od smutného „smiechu cez slzy" v cykle z hebrejskej národnej poézie po radostné ľudovo-žánrové momenty v cykle Prelúdií a fúg (napr. fúga D-dur) — nikdy z jeho umenia nevymizol.

Opereta „Moskva-Čeremušky" znamená Šostakovičov návrat k dramatickému žánru (od posledného dramatického diela, opery Lady Mackbeth Mcenského obvodu, prešlo už štvrť storočia) a zároveň návrat k aktuálnej komicko-životnej tematike. V raných baletoch sa snažil ňou zaoberať. Toto však môžeme nazvať iba relatívnym návratom. Veľký odstup delí groteskný „clowniádu" „Bolta" alebo predstierané „sedliactvo" „Jasného potoka" od veselého, dobrého úsmevu operety „Moskva-Čeremušky". Niet v nej rovnakých príkladov parodovania „banálnosti"? Banálnosť bola a zostane nepriateľom citlivého umelca. Zmenilo sa stanovisko, z ktorého proti nej vystupuje: negatívne odhaľovanie uvoľnilo miesto pozitívnému — karikatúre kvôli karikatúre — zdravému, radostnému smiechu.

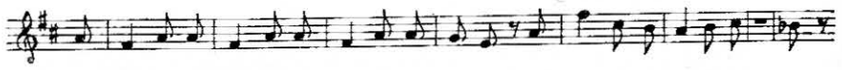
Nemožno sa čudovať, že taký umelec-novátor ako Šostakovič, pristupujúc k operete, obnovuje a kriticky reviduje jej zdroje. Ukázal sa ako geniálny symfonik: partitúra „Moskvy-Čeremušiek" je naozaj virtuózna, oplýva vtipnými timbrovými a koloristickými nápadmi, je ľahká, priezračná a hýrivá. Čo sa týka orchestra, je veľmi skromný, klasický, s neveľkou skupinou bicích nástrojov a s harfou. Značná časť vokálnych čísel je sprevádzaná jednou sláčikovou skupinou s krajne ekonomickým využitím melodických hlasov driev a niekedy i lesných rohov. Voľba inštrumentu, voľba timbrovej farby sú zakaždým určené osobitou, individualizovanou úlohou, typickým zámerom. Komičnosť situácie, charakterizácia obrazu sú často vykresľované orchestrálnymi prostriedkami. Napríklad: humoristické „dueto" klarinetu a fagotu v scénke podliaka — správcu domu Barabaškina s tupou, namyslenou „veliteľskou" osobou — Drebednevom. „Ľstivý" klarinet (v unisone so spevákom) sa zhovára so „solídnym", frflavým fagotom, dávajúc veľmi zábavnú timbrovú portretizáciu. Obsah scénky i jej parodická ostrosť sú pre posluchača očividné i bez textu a spevu.

Vo všeobecnosti: ak máme krátko určiť to *nové* v hudobnej komédii „Moskva-Čeremušky", je to na jednej strane posilnenie a rozšírenie funkcie hudby a na druhej strane obnovenie roly humoru, znateľne oslabenej v našej súčasnej operete. „Moskva-Čeremušky" sa môže pokladať za žáner revuálny. Jej sujet je nenáročný: Moskovčania sa sťahujú zo starých domov do práve vybudovaných, do komfortných mestských bytov a dva mladé páry počas sťahovania, spojeného s neočakávanými komplikáciami, nachádzajú svoje šťastie. Byrokrati so svojimi koristníckymi záujmami, ktorí sa snažia narušiť všeobecnú spokojnosť, sú odhalení. Tento nenáročný každodenný námet dáva skladateľovi podmienky na vytvorenie celej galérie skutočných obrazov života i charakterov. Jedných vykresľuje súcitne, s jemným smiechom; stále prítomný humor dáva osobitý lesk sentimentálnym prejavom lyriky. Prostredníctvom celkom prostých a štrukturálne žánrových intonácií piesne — romance alebo valčíka (lyrických valčíkov je v operete veľmi veľa) Šostakovič zobrazuje dojímavú dvojicu „bez bytu" — Mašu a Šašu Bubencovcov, v lyrickom duete prvého dejstva zaľúbenú Ljusju, ktorá márne čaká príchod

Kogda po ulicam chožu, v guživ okna ja gľažu

svojho druha Sergeja na schôdzku, rojčivú Lidočku a mnohých iných sym-

Uže „Viegorku" na sčite, čitajem storož v temnote, a mne kakoje delo

patických kladných hrdinov operety. No v operete je zobrazená i protikladná kategória obrazov: podliak-správca domu, hlúpy byrokrat Drebednev a jeho skúpa, vulgárna žena. Tu už Šostakovič nie je skúpy na ostrú grotesku, na úprimný postup. V duete Drebedneva a jeho manželky používa „surové" intonácie tango-foxtrottu, zjavuje sa nenútene ľahkomyseľná hudba kankánu, odhaľujúca falošstvo a triviálnosť ich zdanlivej „lásky":

Drebednev:

Vava: V gľaza posmotri mne moja dorogaja

Za čto, nu za čto ja tebja poľubila, čtob jezdiť v trollejbuse? Mrak!

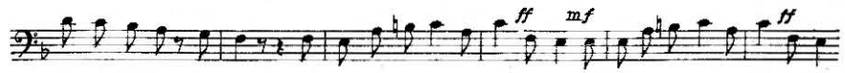
Je tu ešte jeden objekt grotesky: muzikálna triviálnosť, stelesnená rock-and-rollom. Šostakovič nekopíruje tvorcov ultramodernej tanečnej hudby. Túto tanečnú, nedisciplinovanú triviálnosť podáva takrečeno z historického aspektu, s jej predchodcami a genealógiou. Do parodistického tanca Lidy a Borisa v druhom dejstve vsúva medziiným aj v dvadsiatych rokoch populárny tanec „Pečené kurča". Celá táto zliatina aktuálnou karikatúrou poukazuje na prázdnosť a úplne zodpovedá podstate odhaľovaného javu. K tej istej skupine hudobných karikatúr patrí aj parodistické „putovanie do XVII. storočia" (dueto Lidy a Borisa) — v konvenčne archaizovanom štýle „pseudo-russe", vybudované na intonáciách starej romance. I hudba baletnej pantomíny (ktorú možno nazvať „Ako naivne si predstavovala Lida sťahovanie do nového bytu") výstižne paroduje triviálnosť a sladkastosť rôznych „baletných hudieb".

No, chvalabohu, najzávažnejšou kategóriou komicko-humoristických obrazov operety, určujúcou jej slnečné, optimistické znenie — je oblasť smiechu, akým sa smeje človek jednoducho preto, že veselo a radostne žije, pretože je preplnený životnou energiou. Takou iskrivou radosťou sú preplnené dve veľké, rozvinuté hudobné čísla operety: galop „Prechádzka Moskvou" (prebraný z ranej „Baletnej suity" Šostakovičovej, doplnený však vokálnym ensemblom) a polka-štvorylka obyvateľov nových domov. Aká nevyčerpateľná je v týchto epizódach skladateľova orchestrálna vynaliezavosť, akú pružnú, prudkú dynamiku vnáša do rytmov, ktoré sú na prvý pohľad také jednoduché! V polke-štvorylke našiel výraz „prerušenia" (výkriky „Gorko") ktorý sa opakuje ako refrén, no zakaždým prináša niečo nové, neočakávané!

K tejto skupine obrazov, vytvárajúcich celkove jasnú atmosféru diela, patrí

i pôvabný malý sbor prológu („Nechceli by sme pri stretnutí hovoriť zbytočné slová"), dueto manželov Bubencovcov o zvonku i pieseň-serenáda Borisa. Ich štýl je neobyčajne klasický, pripomína čistotu a ľahkosť haydnovsko-mozartovských a schubertovských partitúr, búrlivú napínavosť komických Rossiniho a čiastočne i Offenbachových opier.

Hľa, pesnička Borisa v duchu serenády — humoresky. Má charakterizovať ľahkomyseľnosť a samoľúbosť hrdinu, akéhosi Don Juana našich čias. Ako sa patrí v klasickej serenáde, sprevádzajú ju iba sláčiky, ktoré imitujú mandolíny pizzicato akordami:

Taram taram, nina, nina, vstrečajet meňa vesna, vesna. Bušujet vo vsem krase, i

okna otkryty vse. I v každom okne ona, ona, i mysľ u nejo odna, odna.

Melodika i forma sú jednoduché, jednoduchý je i tóninový plán (F-dur ⇄ a-mol). Na základných melodicko-rytmických formulách je vybudovaná väčšina hudobných epizód operety. Odkiaľ ich autor čerpá? Zo symfonickej klasiky, z komickej opery, z klasickej operety, z piesní a tanečných žánrov. Najmä posledné sú hojne zastúpené. No celý tento prvotný materiál prechádza prísnym výberom, cez svojrázny, osobitý filter očistky a sortírovania. Existuje sféra skladateľovi absolútne cudzia a starostlivo obchádzaná: je to sféra prehnanej citlivosti, afektovanosti. Všetko, čo je s ňou späté, či už sentimentálno-romancové melodické obraty alebo harmónie, nachádza sa v nejakej osobitej situácii. Obyčajne sa uplatňujú skúpo a vždy so zámerom odhaľovania, hoci ako zámerné zdôraznenie pri vykreslení charakteru.

V partitúre „Moskvy-Čeremušiek" Šostakovič skvele operuje „tóninovou dramaturgiou". Kľúčová, vedúca tónina operety je G-dur, ľahká, jasná tónina, obľubovaná hlavne viedenskými klasikmi. Je to tónina leitmotivickej piesne o nových Čeremuškách, ktorou sa dielo začína a končí, sboru v prológu, piesne Lidy (začiatok ktorej je autocitáciou znamenitej piesne „Nás ráno víta chládkom"). Žartovnú, huncútsku líniu udáva hlavná tónina Borisovej serenády F-dur. Lyrika, naopak, je sústredená v paralelnej tónine G-dur, e-mol. Vniektorých prípadoch Šostakovič používa veľmi bystrý a zriedkavo používaný postup: parodické prehodnotenie tradičného výrazu stupníc. Môže byť zreteľnejšie použitá smutná, tragická funkcia cis-molu? Šostakovič ju vyberá pre tragikomickú epizódu zrážky byrokrata-správcu domu s nájomníkmi, mučenými dlhým čakaním na kľúče od svojich budúcich bytov. Niečo podobné sa stáva i s „dramatickým" d-molom v groteskom duete Drebedneva a Vavy i s komickým efektom v „plytkom" C-dure v pas de deux baletnej pantomímy.

V operete doslova panuje lyrický, búrlivý i radostný valčík. Aj pieseň „Čeremušiek" je valčík, ktorý naberá na seba veľmi známe životné intonácie, ktoré sa poslucháčom predstavujú v esteticky pozdvihnutej a šľachtenej for-

me. No, hľa, čo badať: valčík používa iba na charakteristiku poetických a ľudských obrazov. Keď sa hovorí o záporoch, keď karikuje, Šostakovič hľadá oporu v iných tanečných a piesňových žánroch. Používa rytmy foxtrottu a tanga, štýl estrádnych kupletov.

Predstavenie Moskovského divadla operety pripravilo poslucháčom dobré pobavenie. Režiséri V. Kandelaki a A. Zaks vycítili novosť a originalitu diela, šikovne spojili živé tempo scénického diania s rýchlym striedaním kontrastných epizód, prekrižovaním plánov — lyrického, groteskného, fantastického. Nemálo objavov je i v texte operety, autormi ktorého sú V. Massu a M. Červinskij. No text a hudba sú nerovnocené; dialógy časom zdržujú dej, znižujú gradáciu, stanovenú hudbou, a inokedy sa prehrešujú príchuťou banálnosti — tej istej banálnosti, ktorej sa s takou brilantnosťou vysmieva hudba ...

Predstavitelia v novom diele obdivuhodne spievajú a hrajú, najmä talentovaná T. Šmyga a V. Alčevskij. Veľká a ťažká práca čakala orchester a jeho dirigenta G. Štoljarova — partitúra „Moskvy-Čeremušiek" je pre operetný orchester neobyčajne zložitá a rafinovaná, no dobre ju zvládli. Tejto operete je predurčený dlhý život na scéne. Je možné, že iné divadlá budú vedieť do jej inscenácie vniesť ešte veľa tvorivých podnetov, ostrejšiu kresbu, viac scénickej dynamičnosti, tanečnosti. Šostakovičova opereta-revue poskytuje v tomto zmysle neohraničené možnosti. No aj po prvom predvedení na divadelnom pódiu možno povedať: zrodilo sa výnimočne zaujímavé, majstrovské a osobité dielo, ktoré vlieva sviežu, novátorskú krv do žánru hudobnej komédie a smelo, ostro odhaľuje udalosti súčasného diania.

Preložila E. Faltinová

GABRIELA MÓZIOVÁ

Viac pozornosti malým formám

Dôležitou úlohou na hudobnom poli je v súčasnej etape kultúrnej revolúcie vyriešenie problémov v oblasti malých foriem. Treba si uvedomiť nesmierny význam týchto foriem, ktoré denne počúvajú, hlavne prostredníctvom rozhlasu, státisíce našich pracujúcich. Je to žáner hudobnej tvorby, ktorý má najmasovejší dosah, a ktorý práve preto ovplyvňuje citový život človeka a spolupôsobí pri formovaní jeho vedomia. Z toho vyplýva, že práve na tomto úseku hudby sú najväčšie možnosti estetickej výchovy širokých vrstiev ľudu. Využívajú sa plne tieto možnosti?

Súčasný stav v tejto oblasti zatiaľ dostatočne nevyhovuje našim kultúrnopolitickým potrebám. Dôkazom toho boli i početné pripomienky na adresu malých foriem v diskusiách pracujúcich s kultúrnymi pracovníkmi. Nedostatky sú jednak v tvorbe, jednak v interpretácii. Ide o piesne, estrádne piesne, tanečné kusy, rôzne orchestrálne miniatúry a hudbu dnešných tancov.

Problematika malých foriem sa diferencuje ešte na problémy jednotlivých žánrov, ktoré nie sú jednoduché. Dôkazom toho sú omyly niektorých skladateľov v podstatných otázkach, ktoré vyplývajú z hodnotenia masových piesňových žánrov a ľahkej hudby zo zvláštnych hľadísk: „Radi zdôrazňujú črty rekreačné, zábavné a sympatické ako podstatné kritériá hodnotenia,

ŠTÁTNE CENY KLEMENTA GOTTWALDA NA ROK 1959 V OBLASTI HUDBY

Prezident republiky udelil štátne ceny s čestným titulom „Laureát štátnej ceny Klementa Gottwalda v roku 1959" za hudobné diela týmto významným skladateľom:

Pavlovi Bořkovcovi za II. sonátu pre husle a klavír,
Deziderovi Kardošovi za Koncert pre orchester.

Laureátom úprimne blahoželáme!

akoby práve tieto črty vymedzovali ich žánrovú špecifičnosť a boli podmienkou ich masového rozšírenia a úspechu. Žánrovú špecifičnosť však nemožno vidieť v obľube alebo v oprávnenosti nižšej umeleckej úrovne tzv. zábavnej hudby. Nie je možné na jednej strane hovoriť o výchove umeleckého vkusu, o masovej hudobnosti, o demokratizácii umenia, na druhej strane sa snažiť o obhajobu obľúbenosti, remeselnosti a iných neduhov ľahkej hudby." Zdá sa, že tento problém je jedným z najzávažnejších. Ako môžeme hovoriť o zvyšovaní vkusu a výchove poslucháčov, keď hudba, ktorú im podávame, nevyhovuje kritériám, ktoré si nárokuje umelecké dielo? Skladbám tejto oblasti chýba škála výrazovej pestrosti, vynachádzavosť a náležitá obsahovosť. D. Šostakovič správne vystihuje tento stav týmito slovami: „Mnohokrát sa podceňuje novátorské hľadanie v tomto odbore. Raz nájdené schémy sa

donekonečna opakujú. Ich výraznosť slabne, stáva sa mdlou a málo pôsobivou. Pieseň sa stáva všednou a prestáva sa páčiť. Milióny poslucháčov však nečakajú, hľadajú nové dojmy. A tu to tiahne poslucháča do bahna estrádnej triviálnosti.“ A ďalej hovorí: „Len prúd nových, tvorivým spôsobom sviežich piesní sa môže stať zbraňou proti triviálnosti.“ Z týchto slov vyplýva uzáver, ako zabrániť tomu, aby sa u nás nešíril gýč a paumenie. Potrebujeme veľa dobrých estrádnych piesní, ktoré môžu byť rôzneho charakteru lyrické, satirické, žartovné atď. Pritom si treba uvedomiť, že nie každá estrádna pieseň sa môže stať masovou. Napr. pieseň, ktorá kladie vyššie požiadavky na interpretáciu. To ale neznamená, že pieseň nie je dobrá a že sa nepáči. Na druhej strane sa zasa nesmú estrádne piesne veľmi približovať umelej piesni koncertnej. Výrazové prostriedky majú byť čo najjednoduchšie. Pieseň zaujme poslucháča vtedy, ak zasahuje jeho city, odráža život, ktorý sám prežíva. Musí cítiť v piesni opravdivú radosť z úspechov v práci. Estrádna pieseň má zobrazovať umeleckou formou najrôznejšie úseky nášho života. Aby sme dosiahli túto umeleckú formu, je potrebné, aby sa estrádnym a tanečným piesňam venovali profesionálni skladatelia a básnici. Na tomto mieste treba podotknúť, že nám chýba príliv mladých skladateľských kádrov, ktoré by sa venovali komponovaniu malých foriem.

Novovytvorené spoločenské vzťahy nenašli ešte u našich skladateľov adekvátny výraz v tvorbe zábavnej a tanečnej hudby inštrumentálnej. „Šablóna starých, veľa ráz škodlivých vzorov nebola nahradená tvorivou vynaliezavosťou ani v tejto oblasti.“ Stav tohto žánru je napriek jednotlivým úspechom neuspokojujúci. Z nových podmienok socialistického budovania vyplýva i nová funkčnosť hudby dnešnej spoločnosti. Vytvorenie našej novej tanečnej hudby nemôže ísť cestou kopírovania džezovej hudby Západu, preberania jej melodiky, tematiky atď., lebo tým sa vylučuje možnosť svojrázneho vyjadrenia súčasného myšlienkového a emocionálneho života našich ľudí a v konečnom dôsledku vedie k popretiu národnosti v tanečnej hudbe. To, pravda, neznamená, že nemôžeme študovať najlepšie vzory západnej ľahkej hudby.

Pri tanečnej hudbe si treba okrem nápadu všímať aj inštrumentáciu a interpretáciu. Tak ako si nápad vyžaduje určitý talent, rovnako je tento talent potrebný aj pri inštrumentácii. Nedostatok inštrumentačných schopností znižuje možnosti skladateľa, nehovoriac o diletantizme. Inštrumentácia musí byť vtipná, kvalitná a musí zodpovedať hudobnej myšlienke (melódii) skladby. Sú vítané experimenty, hľadanie, lebo všetko sa vyvíja, ale nie je možné chcieť za každú cenu niečo nové zvláštne — módne výstrelky. Nepopierateľným faktom ale je, že ani najlepšia inštrumentácia, ktorej chýba dobrá hudobná myšlienka, nemôže zakryť tento podstatný nedostatok. Dôležitým faktorom skladby je tiež jej reprodukcia a kvalitné nahrávky. Núka sa nám otázka, kto má robiť tieto kvalitné nahrávky, keď ani Čs. rozhlas nemá tanečný orchester.

Je veľa problémov v oblasti malých foriem, ktoré čakajú na riešenie. Ak chceme, aby sa zábavná hudba stala dobrým výchovným prostriedkom hudobného vkusu, musí ju poslucháč dostať v dokonalej umeleckej forme. K tejto otázke by sa mali vyjadriť hlavne skladatelia a aj diskusiou prispieť k tomu, aby sa malým formám venovalo viac pozornosti.

BENCE SZABOLCSI

Haydn a doznievajúci klasicizmus

Jozef Haydn mal šesťdesiattri rokov, keď sa vrátil z Londýna, z mesta, kde zažil najväčšie úspechy svojho života, do Viedne. Jeho činnosť nebola ešte ukončená, naopak, mal pred sebou ešte poslednú výšinu, ktorú dosiahol v poslednom pol druha desaťročí pred svojou smrťou dvoma veľkými oratóriami: Stvorenie a Štyri ročné obdobia, šiestimi veľkými omšami a najmä poslednými deviatimi sláčikovými kvartetami. Nevytvoril už nijaké symfónie, ale jeho vokálna a komorná hudba ako keby najplnšie rozkvitla až v týchto pozdných dielach. Jeho vývojová cesta zostávala teda otvorená aj po uzavretí mohutného cyklu symfónií, ba smerovala možno ešte strmšie do výšky ako kedykoľvek predtým. V tomto poslednom rozkvete ohlásili sa u neho temer naraz a s rovnakou intenzitou požiadavky veľkého umenia a prístupnosti súčasne; bol to nárok, v znamení ktorého sa stretávajú všetci klasickí majstri. Veď aj Mozartova Čarovná flauta a Beethovenova IX. symfónia mali sa napokon spojiť v jednom venci s poslednými dielami Haydnovými.

Ale Mozart je mŕtvy. Zomrel mladý, 35-ročný, a tak zostane mladým navždy. Stojí vedľa starého Haydna ako génius, ukazujúci smer, ako volajúci hlas a záväzný prísľub; žiari — ako priskoro vyhasnutá, a predsa svietiaca kométa — čoraz jasnejším svetlom. Treba ísť za ním; treba splniť sľub, ktorý voľakedy spolu zložili ideálom a snom svojej mladosti; musí dokázať aj v jeho mene, za neho, to najväčšie. Takto to cíti Haydn. Táto úloha je nesmierne ťažká, tým ťažšia, že jeho fyzická sila a energia takmer zo dňa na deň upadá. Poznáme dva dojímajúce Haydnove listy z tohto obdobia, obidva sú dokumentom ťažko vydobytého víťazstva a tvorivého šťastia, sú ponosou a súčasne pokornou samochválou. „Moja práca sa, žiaľ, tak isto množí ako počet mojich rokov,“ — píše v lete 1799 svojmu vydavateľovi — „a predsa akoby moja chuť k práci rástla úmerne s ubúdaním mojich síl. Panebože, čo všetko sa dá ešte urobiť v tom nádhernom umení, koľko je ešte práce aj pre takého človeka, akým som bol ja! Svet ma síce veľa, denne chváli a vynáša aj oheň mojich posledných diel; ale nikto by neveril, čo námahy ma to stojí, nik by neveril, ako ma až k zemi vie zraziť to, že mi slabne pamäť a popúšťajú nervy; vtedy sa dostávam do najúbohejšieho stavu a ešte niekoľko dní potom nie som schopný prísť čo len na jeden nápad, až kým prozreteľnosť zase nerozjasní moje srdce a ja si zas môžem sadnúť ku klavíru... Vtedy však, chvalabohu, nachádzam nápady zas...“

A iný jeho list z jesene 1802 citeľom v Rügene: „Kedykoľvek som musel bojovať s prekážkami, kedykoľvek ochabovali moje duševné a telesné sily a ťažko mi bolo vydržať na svojej ceste, vždy mi niečo našepkávalo: Tak málo je šťastných a spokojných ľudí na svete, tak veľa je starostí a trápenia! Možno práve tvoja práca sa stane tým prameňom, z ktorého ustatý, starosťami utrápený človek načerpá na niekoľko chvíľ pokoj a úľavu... Táto myšlienka ma poháňala vpred, a preto aj dnes hľadím s pocitom šťastia a radosti na svoju námahu, ktorú som po dlhé roky nepretržitou prácou vynakladal na toto umenie.“ Inde akoby toto všetko doplňoval: „Nech sa svet dozvie, že som nebol neužitočným členom spoločnosti a že aj hudbou možno činiť dobro.“

Najvýstižnejší je však jeho výrok, ktorý zaznamenal prvý Haydnov biograf Georg August Griesinger ešte neskoršie, až v roku 1806. „Hudobné umenie nemá hraníc“ — hovorí tu 74-ročný Haydn. — „Čo sa ešte môže vykonať v hudbe, toho je oveľa viac a je to oveľa väčšie, než čo sa urobilo dosiaľ. Často sa vo mne prebúdzajú myšlienky — pokračuje — ktoré by moje umenie doviedli ešte omnoho ďalej; ale moje fyzické sily už nedovoľujú, aby som sa pustil do ich uskutočnenia...“ Vidíme: pre Haydna, ktorý dosiahol starecký vek, sa svet nielenže nezúžil, ale až teraz sa stáva vskutku nekonečným.

Nekonečným, ale súčasne schodným, lebo starý majster bezpečnejšie ovládal prostriedky výrazu a formovania ako kedykoľvek predtým. Umenie členenia a rovnováhy mu bolo vlastné už dávno; teraz vydobýva aj umenie náznakov a súmraku, melancholie a rezignácie, polotieňa a bleskového osvetlenia: umenie krajností. Dosiaľ skôr spájal a uzatváral, teraz skôr uvoľňuje, otvára, drobí. Jeho úžas nad svetom je väčší ako kedykoľvek predtým a nikdy nebol taký nešetrný a smelý. Je zrejmé, že aj tu sa vnútorné zákony umelca stretávajú so zákonmi historického vývoja: Haydna pod-

necujú veľké krízy doby vždy k niečomu novému a zase k novšiemu a k najnovšiemu. Azda nič necharakterizuje lepšie jeho veľkú, až uchvacujúcu, temer nekonečnú regeneračnú schopnosť ako to, že aj v starobe bije jeho srdce v jednom pulze so srdcom oveľa, o desaťročia, mladšej generácie. V tých istých rokoch, keď 74-ročný Haydn hovorí o nekonečných, nových možnostiach hudby, vyhlási o sebe istý 30-ročný mladík, že týmto dňom počnúc, pôjde po nových cestách, lebo je nespokojný s tým, čo bolo dosiaľ — a tento mladík je: Beethoven.

Nie je to prvá kríza Haydnovho obrazu o svete: raz sa už rozvrátil a znovu usporiadal v sedemdesiatych rokoch. Ale po roku 1790 ho zrejme stihol nový otras, taký mocný, že sa ním v pravom zmysle slova znovuzrodil ako človek i ako umelec.

Tu sa musíme rozhovoriť predovšetkým o účinku jeho cesty do zahraničia.

Mozart má 6-rokov, keď prvý raz prekračuje hranice svojej vlasti; a hoci neskôr nezostáva tým svetobežcom, akým bol za detstva, rôzne pohostinské vystúpenia v zahraničí ho sprevádzajú až do smrti. Zostáva umelcom sveta, so svetovou perspektívou i v časoch svojej osamelosti. Aj Haydn chodí po cudzine, veď svoju prvú symfóniu napísal na jednom českom šľachtickom sídle a eszterházyovské rezidencie v starom západnom Uhorsku sú po tridsať rokov hlavným dejiskom jeho činnosti. Ale ani české ani maďarské šľachtické rezidencie neznamenali vtedy skutočné zahraničie pre rakúskeho umelca; nie preto alebo nielen preto, že tvorili súčasť habsburskej monarchie, ale hlavne preto, že ich ovzdušie a pomery sa vlastne ničím nelíšili od ovzdušia a pomerov v Rakúsku za Márie Terézie alebo Jozefa II.

Haydn žil aj tam ako v nejakej rakúskej rezidencii; a že pritom začul aj maďarskú a českú ľudovú hudbu, že do jeho hudby presiakli aj motívy slovanského a tureckého rázu, možno pripísať temer náhodnému šťastiu, predovšetkým jeho špeciálnemu záujmu. Keď sa v jednotlivých listoch žaluje na svoju opustenosť v Eszterháze, mrzí ho skôr slabé zaopatrenie, ubytovacie a stravovacie pomery, ale nie cudzota „zahraničia"; tak isto by sa mohol ponosovať v ktoromkoľvek rakúskom šľachtickom sídle. V podstate bol ešte doma, aspoň v bližšom okolí svojej vlasti. Preto bolo pre neho tým väčšou udalosťou, keď ako 60-ročný prvý raz prekročil tento okruh, aby zo sveta rakúsko-česko-maďarských vidieckych šľachtických rezidencií, z ovzdušia habsburského feudalizmu vstúpil zrazu bez prechodu do života najmodernejšieho meštianskeho centra vtedajšej Európy; aby po Rohrau a Hainburgu, po Viedni a Lukavci, po Eisenstadte a Eszterháze naraz spoznal veľké, pravé svetové mesto, mesto budúcnosti: Londýn. Pravda, nie je náhodou, že sa ta dostal; jeho meno malo vtedy už európsky chýr; jeho hlas prenikol už do celej Európy, jeho umenie je svetovým umením, ba čoraz väčšmi sa v ňom poznáva *jediný* spôsob riešenia súčasnej hudby, čoraz väčšmi sa pokladá za *jediné* klasické umenie na celom svete. Ale predsa pre neho znamenali jeho dve cesty do Londýna nesmierne veľa; jedinečný úspech, ktorého sa tam dožil na sklonku života, ale v plnosti síl, vo svetle reflektorov najväčšieho svetového fóra.

A práve taká dôležitá je aj chvíľa tohto veľkého stretnutia, poznávania nového meštianskeho sveta. Deväťdesiate roky 18. storočia znamenajú medzník vo svetových dejinách; a Haydn, ktorý si doma v prepychovom, veľkopanskom, vidiecky konzervatívnom rakúsko-uhorskom prostredí bezpríkladnou húževnatosťou vydobýjal svoju umeleckú nezávislosť, sa v starobe stretol s modernou západnou spoločnosťou, ktorú nedávno otriasol revolučný vichor. Bola to spoločnosť, ktorá sa stavala k revolúcii nepriateľsky, a predsa bola mimovoľne pod jej vplyvom. Parížske udalosti sa odzrkadľovali nielen v kríze londýnskeho koncertného života, ale aj v spoločenských, literárnych, divadelných a hudobných konfliktoch. Tu, kde divadelné obecenstvo neraz prerušovalo predstavenia demonštratívnym spevom anglickej hymny a francúzskych revolučných pochodov — tu sa Haydn prvý raz stretol s pojmom masovej piesne a masovej hudby a je veľmi pravdepodobné, že jeho neskoršia národná hymna by nikdy nebola vznikla bez vzrušujúceho a otriasajúceho vplyvu masových piesní. Ten nový svet, ktorý vznikal na západe, naučil aj umenie východných končín novej slobode.

Ale Haydn sa musel v Londýne stretnúť aj s už klasickými, staršími pevcami západného sveta, predovšetkým so Shakespearom a Händlom. Títo svojho času spájali v svojom umení najvyššiu náročnosť s prístupnosťou práve tak, ako si to prial Haydn. Jeho stretnutie so Shakespearom bolo asi len povrchné, hoci vieme, že bol raz na predstavení Hamleta a vraj sa zaoberal aj myšlienkou skomponovať sprievodnú hudbu ku Kráľovi Learovi. Dve shakespearovské, alebo Shakespearovi prisudzované básne, ktoré zhudobnil v týchto rokoch, rozhodne

svedčia o tom, že aj Haydn, ako väčšina jeho súčasníkov, videl v anglickom básnikovi spisovateľa romantických, dobrodružných, akoby súmrakom zahmlených, vždy zvláštnych hier.

Jeho vzťah k Händlovi bol iný: tu ho uchvátil ten plnokrvný skladateľ prekypujúcej predstavivosti, ktorý myslel predovšetkým v triumfujúcich zvukových masách, vo zvučiacich ľudových drámach. Jeho odkaz, donedávna ešte živý v ostrovnej ríši, začal už trošku blednúť a ustúpil metodicky budovanej, veľkej, takmer oficiálnej tradícii. Haydn tak vstrebal do seba túto tradíciu, že z nej vytvoril čosi celkom iné. Miesto Händlovej biblie, miesto jeho tragických a skvelých hrdinov s melódiami mohutného dychu spieva Haydn o útulnejšom, užšom a azda sladšom domove, stáva sa básnikom ešte spevnejšej a ľudskejšej prírody, ešte reálnejšieho a bližšieho ľudstva; tak sa z Mesiášov a Judášov Makabejských stal šťastný a dôverčivý, detsky a starecky múdry hudobný svet Stvorenia a Ročných období. Ale aj tu zostalo niečo z dychu nového západného sveta; ľudová slávnosť, rozozvučanie bohoslužieb más, obhajoba *veci Človeka;* a hudobná reč, ktorá sa prihovára ku každému: také umenie, v ktorom bola súčasne a v nerozlučnej jednote prítomná viera a nádej revolučnej inteligencie i ľudu, pripútaného k hrude. V týchto dielach sa stretlo doznievajúce 18. a nastupujúce 19. storočie — veď v čase ich prvého predvedenia sa ľudia — v samom strede dejinnej smršte — práve lúčili so starým storočím a vítali nové.

V takomto svete sa uskutočňovalo znovuzrodenie Haydnovho umenia; a to najmä v komornej hudbe, v sláčikových kvartetách. Roku 1795 sa 104 symfóniou zatvoril v Londýne mohutný rad symfónií a ním doba vzniku, rozvoja a vzostupu jedného umeleckého druhu v dejinách hudby. Pokračovanie symfónií vidíme zčasti vo veľkých sborových skladbách: v omšiach a v oratóriách, sčasti a azda oprávnenejšie v deviatich sláčikových kvartetách, ktoré vznikli v troch fázach, v početne ubúdajúcich skupinách v rokoch 1797—1803. Znamená to tragické neuzatvorené ukončenie celej Haydnovej činnosti, že posledné 83 kvarteto zostalo torzom, že jeho prvú a poslednú vetu skladateľ už nemohol napísať.

„Romantika" — tak nazývali tón Haydnových pozdných diel už za jeho života. Ako dôkaz môže poslúžiť veľký francúzsky spisovateľ Stendhal, ktorý v jednej práci z mladosti, zväčša odpísanej z taliančiny, vyhlasuje s plným presvedčením, že Haydn je v podstate romantický umelec, pripomínajúci najväčšmi Shakespeara a Tintoretta. Hoci neprijímame túto asociáciu, predsa môže byť podnetom na zamyslenie sa nad tým, že mladá umelecká generácia *už* — a *ešte* — nevnímala Haydnovo umenie ako klasické umenie.

Ale čo vlastne znamenal klasicizmus a čo znamenal rozklad tohto slohového ideálu v čase Haydnovej staroby? Možno, že sa stalo iba to, že sa trochu rozkolísala, uvoľnila a zakalila tá dovŕšená jednota, tá zhrňujúca harmónia, v ktorej klasické umenie vyrovnávalo protiklady života; a priblížili sa tie víry a záhady, o ktorých toto umenie nechcelo vedieť, alebo ich aspoň nepripúšťalo na hlavné miesto; teraz žiadali, aby sa umelec s nimi vyrovnal. Ale umelec — umelec epochálneho formátu — ich pozná, vie, kam patria, pozná ich riešenie, nebojí sa im pozrieť do očí. Toto umenie sa obzerá z veľkej výšky, naučilo sa, ako sa treba lúčiť a ako robiť závet. Nie je to už klasicizmus a ešte to nie je romantizmus. Zdá sa však, že rozhodujúcim problémom umenia tejto doby bolo práve toto: vymaniť sa z klasicizmu — radšej ho zanechať než ho opakovať, stať sa jeho epigónom. V tejto historickej chvíli — medzi Mozartovou Čarovnou flautou a Beethovenovou I. symfóniou — v Haydnovi a zaiste aj v iných zrejme dozrelo poznanie, že požiadavky klasického umenia sú oproti rastúcim novým požiadavkám čoraz neudržateľnejšie. Otázka bola: môže sa zrodiť to nové zo starého, alebo musí prísť celkom odinakadiaľ?

A teraz už chápeme, že umelec, ktorý cítil v sebe tie nové požiadavky, v podstate už musel vystúpiť aj zo spoločenských foriem starého sveta. Svet rokokových šľachtických sídiel, ktorému Haydn tak dlho slúžil, si v umení obľuboval najmä dobrý priemer: prial si pekné melódie, priezračnú formu, dobrý zvuk, kultúru „elegantného zjavu"; ale prial si — ba požadoval iba to, čo bolo obvyklé podľa bežných vzorcov, to, čo nenamáhalo a neunavovalo, uhladene úslužný a stále rovnaký úsmev. Priemerný vkus, priemerná úroveň sa tým veľmi zvýšili, ale tá spoločnosť, ktorá sa ľakala všetkého neobvyklého a odmietala všetko zložité v umení, musela sa stať iba brzdou a bremenom pre pravý, veľký klasicizmus. Nebola schopná prijímať umenie, ktoré vyrástlo nad určitý stupeň — a preto sa aj Haydn aj Mozart i Beethoven v určí-

tých rozhodujúcich chvíľach museli rozísť s týmto svetom, lebo ho prerástli.

Áno: klasické umenie, len čo vyrástlo pod krídlami sveta šľachtických palácov, už aj ho prerástlo a muselo ho prerastať čoraz väčšmi, ak sa nechcelo stať umením na vlečke, ak sa nemienilo rozmeniť na drobné v tvorbe priemerných epigónskych skladateľov. Pokračovať v tomto umení, skutočne pokračovať vedel v ňom iba ten, kto sa z neho zároveň aj vymanil, kto mu odporoval, kto ho uvoľnil. Toto vyslobodenie, toto uvoľnenie nie je iba Beethovenovým epochálnym dielom, ale už aj dielom starého Haydna; najobdivuhodnejšie na tom je, že ho vykonal starec, ktorý v podstate bol doma v tom starom; ale zostal taký mladý silou, vnímavosťou a pružnosťou, že aj namiesto mladých začal revolúciu proti svojmu vlastnému starému svetu. On, ktorý o jednu generáciu skôr vytvoril klasické umenie, teraz, keď ho vidí blednúť a rozkladať sa, sám sa stáva jeho sudcom a ukazuje cestu jeho nástupcom, utvára to nové, zložitejšie, budúce. Klasické umenie v tejto svojej lúčiacej sa podobe nielenže vystúpilo samo zo seba, ale súčasne sa povznieslo ešte vyššie, vyrástlo k širším a smelším obzorom, podobne ako Goetheho klasicizmus v jeho pozdných, v starobe vytvorených dielach.

„Zapadajúce slnko sa ešte raz obzrie" — tak sa spieva v scéne „Ročných období", kde sa končí leto. Táto chvíľa večerného súmraku u starého Haydna, tento lúčiaci sa slnečný svit nie je však napodiv zaťažený nijakým skleslým odriekaním; naopak, hlása čiru obnovu. Pripomeňme si, čo vyhlásil staručký skladateľ svojmu pisárovi v slávnom výroku: „Budúcnosť hudby je nedozerná." A on sám išiel v svojich posledných dielach v ústrety tejto nedozernosti tak ako ten, čo vie, že stúpa čoraz vyššie, a že to je on, ktorý — so zdvihnutou hlavou a s istým vedomím víťazstva — otvára bránu budúcnosti.

Z predsjazdovej diskusie

NA BESEDÁCH V PLZENSKOM KRAJI

Besedy zástupcov umeleckých svázov s našimi pracujúcimi, ktorých som sa zúčastnil v Plzenskom kraji, ukázali celkom presvedčivo, že náš ľud má ozajstný záujem o kultúrne hodnoty a že si želá, aby naša kultúra čím skôr dovŕšila svoj socialistický charakter vo všetkých svojich črtách a stránkach. V dňoch 20.—23. IV. besedoval som o hudobných problémoch v baníckej obci Zbůch s osvetovými pracovníkmi Plzenského kraja, s robotníkmi, roľníkmi a osvetovými pracovníkmi obce Štěnovice, so zamestnancami hrudkovne v Ejpoviciach, s divadelnými ochotníkmi z Rokycian a s plzenskými vysokoškolákmi. Môj prvý poznatok bol predovšetkým ten, že neslobodno ani trocha podceňovať úroveň našich pracujúcich, ich rozhľad v kultúrnej problematike a že je skutočne načase, aby sa medzi naším ľudom a umeleckými, vedeckými a inými kultúrnymi pracovníkmi nadviazal čo najužší kontakt, ktorý v budúcnosti iste prinesie veľmi kladné výsledky. Styk kultúrnych pracovníkov s našimi pracujúcimi pred sjazdom socialistickej kultúry dokazuje, že sjazd nemôže byť len úzkou stavovskou otázkou kultúrnych pracovníkov, ale že je záležitosťou celej našej vlasti; že dovŕšenie kultúrnej revolúcie je neodmysliteľnou súčiastkou celého procesu dovŕšenia výstavby socializmu u nás.

Pokúsim sa aspoň zhruba načrtnúť problematiku, ktorá sa vyvinula pri besedách v súvise s hudobným umením a s hudobnou kultúrou v najširšom zmysle slova.

Vari najzaujímavejšie boli otázky súvisiace s vlastnou hudobnou tvorbou, postojom umelcov k súčasnosti, ako aj problémy súvisiace s funkciou jednotlivých hudobných žánrov v našej spoločnosti. Vari najpálčivejšou otázkou, ktorú nám kládli naši pracujúci, je, prečo chodia skladatelia a umelci **vôbec tak málo medzi pracujúcich**. Nebyť Sjazdu socialistickej kultúry, nepohli by sa umelci od svojich pracovných stolov? Niektorí z našich pracujúcich vysvetľovali skutočnosť, že v našej súčasnej umeleckej tvorbe nachádzame toľko pesimizmu, karikatúry, grimasy, neviery v človeka práve preto, že umelci príliš málo poznajú kladný typ dnešného človeka. Z toho asi pramení tak schematizmus kladných hrdinov, s ktorým sme sa stretli v predchádzajúcich rokoch umeleckej tvorby, ako aj zaznávanie pozitívnych čŕt pracujúceho človeka v súčasnosti, ktorá sa dnes najzreteľnejšie prejavuje v súčasnej filmovej tvorbe. Je zaiste veľmi správne a potešiteľné, keď ľud sám volá našich umelcov medzi seba, aby sa prišli inšpirovať veľkými myšlienkami doby a problémami, ktoré majú prostí ľudia.

Napriek tomu, že sa všeobecne uznáva potreba i dôležitosť symfonického a operného žánru, pýtajú sa pracujúci, prečo skladatelia, a to predovšetkým poprední a najvynikajúcejší, obchádzajú také žánre, ktorými by mohli získať čo najlepší kontakt so spoločnosťou. Sťažujú si na nedostatok dobrých piesní a zborov. Konštatujú prílišnú a jednostrannú zaujatosť mládeže hudbou tanečnou, a to neraz problematickej úrovne. Dožadujú sa viac a lepších úprav ľudových piesní. Čaká sa na operety so súčasnou tematikou. Kladú sa otázky, ako sa mienia naši skladatelia vyrovnať so súčasnosťou v symfonickej, komornej i opernej hudbe...

Z oblasti výkonného umenia sa príspevky diskutujúcich zameriavali hlavne na hudbu reprodukovanú rozhlasom a televíziou. Znova a znova sa pretriasala programová línia rozhlasu a televízie. Množstvo požiadaviek a pripomienok — i keď protichodných — dokazuje, že náš rozhlas a pomaly i televízia sú u nás masovými prostriedkami šírenia hudby; stoja neustále pod kritikou poslucháčov. Vzhľadom na túto masovosť má rozhlas a televízia veľkú zodpovednosť za šírenie dobrého hudobného umenia a musíme sa snažiť dosiahnuť v ich vysielaní maximálne dosažiteľnú úroveň tak z hľadiska umeleckého, ako aj ideovo-politického. Zaujímavé sú pripomienky, že by sa mali nájsť nové a účinnejšie formy na šírenie hudobnej výchovy a osvety pomocou rozhlasu a televízie. Systematické cykly z oblasti hudobno-vzdelávacej by mohli odstrániť nedostatok hudobných pracovníkov na vidieku. Doterajšie formy hudobnovzdelávacích relácií však nedosahujú vytýčený cieľ.

Besedy vyzneli tiež v tom zmysle, že ďalší úspešný rozvoj našej socialistickej kultúry musí dosiahnuť oveľa intenzívnejší kontakt medzi umeleckou tvorbou a spoločenským konzumom. Bez neho je nemysliteľný ďalší vývoj hudby v socializme. Táto skutočnosť sa dotýka tak oblasti tvorby, ako aj oblasti hudobnej výchovy a osvety. Volá sa po skvalitnení hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách i na základných hudobných školách. Vyučovanie techniky hry na hudobných nástrojoch musí byť vhodne doplňované výchovou k umeniu ako špecifickej oblasti kultúry. V podmienkach, za akých sa u nás rozvíja ľudová umelecká tvorivosť, je potrebné dbať na to, aby sa u nás naďalej rozvíjalo amatérske pestovanie hudby, ktoré zastáva dôležitý článok v celkovej hudobnosti našej spoločnosti. K aktívnemu pestovaniu hudby treba viesť predovšetkým mládež, u ktorej badať dnes sklony orientovať sa viac na posluch hudby než na jej aktívne pestovanie.

Veľa sa očakáva tiež od hudobnej kritiky. Viacerí diskutéri pripomenuli, že kritika sa diskvalifikuje, ak sa plne zasadzuje za dielo, o ktorom vysvitne, že má vážne nedostatky. Od kritiky sa vyžaduje nekompromisnosť pri presadzovaní nového socialistického typu umenia, ako i to, aby kritika pomáhala priblížiť umelecké diela širokej verejnosti.

Vidno, že besedy sa dotýkali temer všetkých podstatných aktuálnych problémov hudobného umenia, ktorými sa bude musieť zaoberať aj Sjazd socialistickej kultúry — prirodzene, v širšom i všeobecnejšom pohľade na celkovú umeleckú tvorbu. Podnety získané na besedách s našimi pracujúcimi ukazujú, že na ďalšom napredovaní našej kultúry je zainteresovaná celá verejnosť a že na riešenie smelých úloh kultúrnej revolúcie v morálnopolitickej jednote našich kultúrnych pracovníkov s ľudom sú dané všetky predpoklady na rýchle dovŕšenie socialistickej výstavby našej vlasti.

Ladislav Burlas

ABY SA KOLESÁ ROZTOČILI...

Pri kultúrnych besedách s pracujúcimi som neraz prišiel k poznatku, že niekde stačí urobiť malý krôčik, aby sa aj na vidieku roztočili kolesá kultúrneho života.

Ľudia sa majú dobre, lepšie bývajú a predsa niekde neurobia z vlastnej iniciatívy temer nič a neprichádzajú v ústrety — aspoň na pol cesty — nášmu súčasnému umeniu. No pocit potreby každodenného kultúrneho života sa rozvíja, ľudia si to neustále uvedomujú, a mnohé úkazy nás nenechávajú na pochybách, že múdrosť pomaly predsa len vytláča nevedomosť. Ľudia, ktorí sa ešte pred desaťročím pozerali na hudobné školy ako na príležitosť získať „predpísané" spoločenské vzdelanie, tešia sa z úspechov miestnych škôl, so zvláštnou priateľskou náklonnosťou sledujú, ako sa hudobné školy zapájajú do verejného života, a vedia byť nečakane prísni, ak sa im zdá, že hudobná škola si neplní poslanie. Význam hudobných škôl na vidieku vzrástol, sú často stredobodom miestneho kultúrneho života, a preto tá zvýšená zodpovednosť za ich prácu.

A ako sa začína i na vidieku rozumieť našim orchestrom? Za masou hudobníkov symfonických telies vidia ľudia veľa mravčej práce jednotlivcov a nevedia sa nasýtiť obdivom, že stovka ľudí sa ideálne zohrá a v súhre nesklame. Toto uvedomenie má ďalekosiahle dôsledky. Ľudia si kladú ako normálnu a vývojove už celkom zrelú požiadavku, aby reprezentačné symfonické orchestre navštevovali v rámci abonomán aspoň raz mesačne okolité mestá Bratislavy. Pripomínajú však, že nový poslucháč na vidieku nie je pre umeleckú hudbu vychovaný. Veria, že v mladších i starších možno vypestovať vyšší umelecký vkus, že v socialistickom človeku možno hudbou podnietiť veľa činorodosti. Hovoria, že ak dnešný človek môže zvládnuť myšlienky o novej agrotechnike, nových strojoch a vynálezoch, prečo by si nemohol obľúbiť ozajstné umenie. Predpokladajú však, že v pochopení umenia im pomôže osobný styk s majstrami kultúry. Veria, že styk im urobí hudbu príťažlivejšou a premení mnohých, ktorí sa ešte ostýchajú dotknúť pravých hodnôt.

Donedávna si mnohí ľudia mysleli, že im do smrti vystačí oddávať sa len zábavnej hudbe. Čoraz viac ľudí sa však pomaly dostáva z tohto sebeklamu. Chcú byť múdrejší, vzdelanejší, v citoch i v preciťovaní rozvitejší, a preto si hľadajú cestu aj k vyššiemu umeniu. Netreba si, pravda, zastierať oči, že niekde sa umenie uplatňuje ešte v nevýhodných podmienkach. Kultúrne domy sa stavajú pomaly, niekde vôbec nie, a to najmä preto, lebo ešte nikto nevedel ľudu vysvetliť, že kultúrne domy sú určené pre ich každodenný život. Keď ide človek našou krajinou a vidí, čo všetko sa stavia, iste uverí, že urýchlime aj výstavbu kultúrnych domov.

Je to zvláštna črta našej demokracie, že ľudia chcú na svoje požiadavky veľmi konkrétne odpovede. Preto po kultúrnych besedách na vidieku s mimoriadnym napätím sledujú, čo prinesú Krajské kultúrne aktívy a čo všetko nám dá Sjazd socialistickej kultúry.

Zdenko Nováček

Stretli sme sa so Sergeom Niggom

V prestávke II. sjazdu čs. skladateľov, sme sa zišli s mladým francúzskym skladateľom Sergeom Niggom, ktorý sa zúčastnil sjazdu ako predstaviteľ pokrokových francúzskych hudobných umelcov. Prv ako prinesieme jeho prejav a zdravicu, ktorú predniesol na záver sjazdu, povieme vám niekoľko poznámok z jeho života.

Po svojom štúdiu na parížskom konzervatóriu, kde v triede Oliviera Messiaena študoval skladbu, získal Blumenthalovu cenu, Chabrierovu cenu a napokon v roku 1958 cenu Italia za rozhlasovú tvorbu.

Veľa cestoval po Európe a začal poznávať krajiny tábora socializmu, bol v Prahe, v Bukurešti a Budapešti.

Na otázku, ktoré súčasné dielo z tvorby československých skladateľov ho najviac zaujalo, povedal doslova: „Nevravím tak zato, že sa rozprávam so Slovákmi, ale verte mi, že si najviac vážim Suchoňovu Krútňavu, z ktorej mám snímku vo svojej diskotéke. Význam tohto diela, hoci je rýdzo národnej povahy, príliš presahuje rámec národnej hudby a stáva sa majetkom svetovým.

Pokiaľ ide o môj vlastný vývoj, bol som po oslobodení od roku 1944 prívržencom dodekafónickej techniky, ktorú som vo Francúzsku propagoval. Od tých čias som sa však celkom odklonil od tohto smeru a prilipol som k oveľa realistickejším témam, poskytujúcim širokej poslucháčskej verejnosti bohatšiu výrazovosť hudobnej tvorby.

Pýtate sa, čo robím a na čom teraz pracujem. V ostatnom čase som dokončil husľový koncert, ktorý v budúcej jeseni predvedie v Paríži Christian Ferras, umelec, ktorého istotne poznáte z vlaňajšej Pražskej jari. Pripravujem sa teraz na vytvorenie novej rozhlasovej opery, ktorú si objednal parížsky rozhlas. Budete sa azda čudovať, ale nebyť rozhlasu, zomreli by sme hladom.

Drahí priatelia!

Som rád, že vás smiem pozdraviť z tohto miesta a tak môžem vyjadriť radosť nad tým, že som zasa v Prahe a prizerám sa vášmu druhému sjazdu. Predovšetkým však patrí moja vďaka vášmu sväzu za pozvanie, ako aj za privítanie, ktorým znova preukázal tradičné pohostinstvo.

Pre hudobného umelca, prichádzajúceho do vašej krajiny zo Západu a prinášajúceho so sebou svoje nie menej komplexné problémy, je veľmi zaujímavé pozorovať vašu prácu a metódy, ktoré používate pri rozvíjaní hudobného života.

Problémy sa od jednej krajiny do druhej menia, no skúsenosti z minulosti sú vždy veľmi užitočné pre toho, kto ich vie priliehavo interpretovať. Za našich čias je dosť ťažké nepoznať, čo vytvárajú iné krajiny, aké ovzdušie ovláda ich umelecký život. Vzájomné dokumentovanie sa stalo životnou nevyhnutnosťou pre všetky krajiny, ktoré si starostlivo vytvárajú svoju úlohu, ktorú chcú hrať vo svete.

To, čo si predovšetkým viem vážiť v hudobnom vývoji určitej krajiny, nie je vývoj v smere pokroku, ale aj rozmanitosť hlasov, ktoré používa každý jednotlivec, aby k pokroku došiel. A práve táto rôznorodosť oživuje duchovnú atmosféru krajiny a spôsobuje, že sa táto atmosféra stáva zaujímavou a príťažlivou.

No takúto rôznorodosť možno vytvoriť iba vtedy, ak je tu nadostač tvorivej potencie, aby vedela zabrániť vyvráteniu stromu pod ťarchou prílišného počtu konárov. Je to teda ten životný elán, ktorý vám dopomáha k veľkým úspechom v najrôznejších oblastiach života vášho ľudu a ktorý pociťujem vo všetkej vašej činnosti.

Ak sa vo svojom úsilí obraciate k jasným cieľom, hoci aj ťažko dosiahnuteľným, sme my na Západe obklopení radom iných problémov, ktoré sa často svojou povahou od seba líšia.

Jedna z charakteristických čŕt západnej hudby (hovoriac tu o vážnej hudbe) je v tom, že technický duch našej doby môže mať skazonosné dôsledky pre činnosť istých skladateľov. Pod zámienkou toho, že vo svete zastávajú veda a technika čoraz väčšiu a dôležitejšiu úlohu, chceli by istí hudobníci, aby do oblasti hudby prenikli prvky, ktoré sú vo vzťahu k nej celkom cudzie. Títo skladatelia si azda myslia, že byť „m o d e r n ý m“ značí premeniť sa na inžiniera akustiky; ich práca by spočívala v organizovaní zvukov, ktoré nám môže poskytnúť elektronická alebo takzvaná konkrétna hudba. Aj keď nemáme dôvod odporovať týmto pokusom, zameraným na veľmi obmedzené ciele, treba napriek tomu vidieť smrteľné nebezpečenstvo v skutočnosti, že priveľa ľudí vidí účel tam, kde jestvujú iba eventuálne možnosti, a zamieňa surový materiál s hudobným cieľom, ktorý treba dosiahnuť. Rovnako veľké nebezpečenstvo vidím v tom, že hudobný cieľ je celkom maskovaný, ak napokon vôbec nechýba a najviac v tom, že takýmto pokusom chýba akékoľvek srdce. Nebezpečenstvo je reálne potiaľ, pokiaľ by vplyv takýchto rozkladných tendencií nadobudol taký význam, že by skutočná výrazová hudba, hudba ako nositeľka myšlienok, obdarená umeleckými myšlienkami, bola pre nás stratená a začala by ustupovať do pozadia spomienok.

Necítim sa povolaný, aby som rozprával o západonemeckej hudbe, ktorá dnes rozhodne stojí v čele útočných radov, namierených proti hudbe vytváranej zdravým duchom. No pokiaľ ide o moju vlasť, je tu na šťastie situácia oveľa menej vážna. Poskytnem vám možnosť ujasniť si to, čo som práve teraz povedal: V nedávnej ankete, usporiadanej medzi parížskymi skladateľmi, spytovali sa redaktori hudobného časopisu „Le Guide du Concert“ každého z nás, čo súdime o takzvanej avantgardnej hudbe. Temer všetky odpovede veľmi známych hudobníkov vyzneli v jeden spoločný tón — „odmietnuť podrobenie sa výpadom likvidátorov umenia a prikloniť sa k vyjadrovacím hodnotám hudby, nepodrobovať cit technike!“

Na uzáver by som chcel povedať, že tak isto všetci francúzski skladatelia, ako aj duch obecenstva francúzskych koncertných siení (s výnimkou malej skupinky snobov, ktorí podporujú abstraktné umenie), stoja oveľa bližšie vašim skladateľom a vášmu obecenstvu, ako hudobníci-inžinieri, ktorí by chceli konkurovať matematikom a elektrotechnikom. Chcem vám povedať, že ozajstný francúzsky duch neprechováva vonkoncom nijaké sympatie k tým, ktorí vedú umenie do záhuby, sympatizujú však s tými, ktorí, tak isto ako vy, pracujú na hľadaní výrazu zdravého človeka. Ak sú napriek tomu naše prostriedky iné ako vaše, ak sa tiež u nás usilujeme o vyjadrenie našich myšlienok a citov jazykom súčasnejším a ak častejšie načierame do veľkých prúdov novodobej hudby, napokon sa však predsa zídeme v podobnom cieli, ktorý sa usiluje o rozvinutie humánnych cností hudobného umenia.

Skôr než odídem z tohto pódia, chcem vám vyjadriť svoje úprimné priateľské city a lúčim sa s vami s vaším pozdravom „N a z d a r !“

Preklad a interview
Henri Schick

Dňa 19. mája sa dožil 50 rokov Oto Kaušitz, autor mnohých slovenských operetných libriet a textov piesní (vyše 700). Jubilantovi prajeme do ďalšej práce ešte veľa tvorivých úspechov!

MÁRIA POTEMROVÁ

Za plánovitú hudobnú regionalistiku

Slovenská hudobná historiografia dosiahla r. 1957 vydaním kolektívnej práce „Dejiny slovenskej hudby" dôležitý medzník. Uzavrelo sa tak prípravné štádium, vytvárajúce predbežný súhrnný pohľad na vývoj hudobnej kultúry na Slovensku z hľadiska ideologického i z hľadiska doteraz známeho faktového materiálu a literatúry. Bez celostného, i keď len predbežného pohľadu na vývoj hudobného diania na Slovensku sa nezaobíde žiadny pracovník na čiastkovej téme z oblasti dejín hudby na Slovensku. „Dejiny slovenskej hudby" súčasne ukazujú na najnaliehavejšie úlohy slovenského hudobného dejepisectva. L. Mokrý v tomto časopise (1957, str. 128—130), poukázal na tieto úlohy z hľadiska celoslovenského, ale súčasne zdôraznil potrebu regionálneho výskumu. V tomto príspevku chcela by som poukázať na niektoré problémy regionálneho výskumu na poli slovenských dejín hudby. Dejiny slovenskej hudby i doteraz publikované práce na tomto poli ukazujú, že hudobná regionalistika je u nás ešte takmer nedotknutá celina. Tak sa to javí v porovnaní s hudobnou regionalistikou v Čechách (O. Fric: Dějiny české hudby a vlastivědná práce regionální, Praha 1940, V. Gregor: Hudební vlastivěda Olomouckého kraje, Olomouc 1956, atď.), ale najmä v porovnaní s výsledkami hudobnej regionalistiky v iných štátoch, napr. v Nemecku (R. Schaal: Stand und Aufgaben der musikalischen Lokalforschung in Deutschland, Musikforschung X. 1957, str. 114—124).

Rozvoj hudobnej regionalistiky bude závisieť predovšetkým od ľudí, ktorí budú chcieť a môcť pracovať priamo v teréne, prakticky teda mimo Bratislavy. Ďalej bude závisieť od vytvorenia priaznivých pracovných podmienok a od sprístupnenia archívneho a ďalšieho materiálu pre hudobnohistorický výskum.

V minulosti sa regionalistickým výskumom v každom vednom odbore zaoberali kultúrni nadšenci na našom vidieku. Svojej regionalistickej práci sa venovali mimo svojho hlavného zamestnania, ktoré patrilo obyčajne k odborom veľmi vzdialeným od predmetu regionalistického výskumu. K výskumnej práci často chýbala vedecká pripravenosť, a preto aj výsledky tejto práce slúžili viac k uspokojovaniu nadšenia samého pracovníka a najužšieho okruhu kultúrnych zanietencov a len zriedkakedy obohacovali celonárodné vedecké poznatky. Nijako tým nechcem podceňovať prácu týchto nadšencov. Robili tak, ako najlepšie vedeli, často za veľkých časových i finančných obetí bez akéhokoľvek výhľadu na morálne alebo hmotné uznanie. Situácia sa však dnes podstatne zmenila. V Bratislave máme základné vedecké ustanovizne, ktoré pripravujú a vykonávajú výskum podľa jednotného plánu vedeckých prác podľa najaktuálnejších potrieb našej spoločnosti. Slovenská akadémia vied zriaďuje svoje pracoviská i mimo Bratislavy všade tam, kde si to potreby plánu vedeckých prác vyžadujú. Sú však odvetvia vedeckého výskumu, ktoré ešte nemajú pracoviská mimo Bratislavy, a tak sa zdá, že tak skoro ani mať nebudú. Medzi tieto odvetvia patrí aj hudobná história. Znamená to, že terénny, resp. regionálny výskum na Slovensku bude treba robiť i naďalej

pracovníkmi, ktorí už teraz „v teréne" sú a vedľa svojho hlavného zamestnania chcú a môžu sa zúčastniť na hudobnohistorickom výskume svojej oblasti. V súčasnosti sme však v šťastnejšej situácii o to, že na našom vidieku vyrastajú inštitúcie, ktoré s hudobnou kultúrou priamo alebo nepriamo súvisia a zamestnávajú pracovníkov, ktorí majú väčšie-menšie hudobnohistorické vzdelanie. Myslím tu hlavne na rozvetvenú sieť hudobných škôl a jej učiteľov, na knižnice a jej pracovníkov. I keď neprechovávam prílišný optimizmus, verím, že v každej oblasti Slovenska sa nájde pracovník s hudobným vzdelaním, ktorý môže a chce vykonať kus primeranej práce na výskume hudobných dejín svojej oblasti. Treba len urobiť cieľavedomý prieskum napr. mimoškolskej činnosti učiteľov našich hudobných škôl, a určite sa nájdu pracovníci, ktorí prechovávajú schopnosti viac k bádateľskej alebo zhromažďovateľskej práci ako napr. k osvetovej práci. Títo pracovníci by sa určite radi prihlásili k spolupráci na hudobnohistorickom výskume svojej oblasti, ak by táto spolupráca bola uznávaná nadriadenými úradmi a priaznivo hodnotená ústrednými vedeckými ustanovizňami. Nijako by to nemalo znamenať vyťahovanie sa z doterajšej mimoškolskej činnosti na poli osvetovom, ale naopak, zapojenie každého schopného pracovníka do takej práce, v ktorej môže byť najužitočnejší.

Cieľavedome vybraní spolupracovníci na regionálnom výskume by takto mohli byť centrálne usmerňovaní pri voľbe témy výskumu a pri metodike jej spracovania. Izolovanosť našich regionalistov od celoslovenského plánu vedeckých úloh mala často za následok, že sa spracovávali témy neaktuálne, že sa mohlo dospieť k „svojráznym" výsledkom, o ktoré nemal nikto ani taký záujem, aby sa to niekde zverejnilo. A práve o to, často len o to šlo regionalistickým pracovníkom bez nároku na finančnú odmenu. Poznám hudobného folkloristu, ktorý zozbieral obsiahly hudobnofolkloristický materiál za značných časových a finančných obetí bez akejkoľvek morálnej alebo hmotnej podpory a dnes by bol rád, keby mu niekto „povolaný" vedel objektívne povedať, či vykonal kus dobrej práce alebo nesprávne a zbytočne premrhal svoj čas i peniaze. V druhom prípade by bol povďačný aj za usmernenie, ako by mal usmerniť svoju hudobnofolkloristickú činnosť osožnejšie. Sú teda ešte nadšenci na našom vidieku, ktorí nemyslia len na vedľajší zárobok. Nebolo by však správne, keby sa hudobnohistorický výskum mal zakladať len na nadšení a nezištnosti niektorých pracovníkov. Nevidím v tom nič nepekného, ak by regionálny pracovník v prípade vykonania úspešnej práce chcel, aby jeho práca bola uverejnená, a dostal za to aj autorský honorár.

Organizovaný prístup k riešeniu jednotlivých otázok hudobnej regionality si vyžaduje aj to, že na našom vidieku už pracujú vedecké školské a osvetové ústavy, ktoré majú v svojej pracovnej náplni starostlivosť o materiál, o ktorý má záujem hudobná história. Tieto ústavy svoju prácu s hudobnohistorickým materiálom neusmerňujú podľa jednotne stanoveného plánu, ba stáva sa, že ju vôbec zanedbávajú. Spomeniem len otázku dokumentácie súčasného hudobného života v našich mestách a okresoch. Niet ani ústredného ani decentralizovaného miesta, ktoré by zbieralo plagáty, programy a pod. o hudobných podujatiach. Ani len Košice nie sú v tomto výnimkou. Pri vytváraní obrazu hudobného života napr. za posledných 15 rokov nemožno sa spoľahnúť ani

na archívny materiál našich národných výborov. Vykonal by sa veľký kus práce pre budúceho historika, keby sme mohli zariadiť, aby okresné domy osvety alebo knižnice zbierali všetok dokumentačný materiál o dnešnom hudobnom živote. Je to tým potrebnejšie, že naša ústredná i miestna tlač venuje veľmi málo pozornosti hudobnému životu nášho vidieka.

O koordinácii prác našich administratívnych archívov, múzeí, knižníc a ďalších ústavov na poli hudobnohistorického výskumu by sa dal napísať osobitný článok. Je to problém vážny, lebo každý ústav niečo robí bez ohľadu na celoslovenské potreby a je to súčasne problém ľahký, lebo každý ústav má pracovníka, ktorý sa do hudobnohistorického výskumu môže zapojiť v rámci svojho hlavného zamestnania.

V tomto viac mobilizačnom ako analytickom príspevku som len načrtla názor vidieckeho pracovníka na naliehavé otázky zorganizovať hudobnoregionalistickú prácu. Podľa môjho názoru mal by sa jej chopiť hudobnovedný ústav SAV. Som presvedčená, že po prekonaní počiatočných personálnych ťažkostí sa hudobnoregionalistická práca bude môcť preukázať kladnými výsledkami.

TANNHÄUSER V KOŠICIACH

Takmer na každej opernej scéne sa striedajú úspešné inscenácie s menej úspešnými. Ak sme nedávno premiéru Janáčkovej „Jej pastorkyne" zaradili medzi úspešné, ba až objavné predstavenie, potom Wagnerov Tannhäuser do tejto kategórie isto nepatrí. Pravda, nie je možné zabudnúť na objektívne ťažkosti opery Štátneho divadla v Košiciach, ako je napr. veľmi nízky počet členov operného súboru, už dlhoročný nedostatok vlastného hrdinného tenoru, dramatického barytonistu, a s uznaním treba vyzdvihnúť veľké pracovné úsilie všetkých členov operného súboru pri naštudovaní tejto opery i dobrú režijnú prácu Kornela Hájka. No napriek spomínaným objektívnym príčinám, ako aj niektorým kladným momentom, nemožno o Wagnerovom Tannhäuserovi jednoznačne hovoriť ako o úspechu. Nemôžeme neustále spomínať objektívne nedostatky, rozmanité ťažkosti alebo ospravedlňovať menej úspešné predstavenia podobným spôsobom ako napr. „... najlepšie to síce nie je, ale na Košice je to dosť".

O opere Tannhäuser a o Wagnerovej hudbe vôbec je v mysliach ľudí vžitá určitá predstava. V oveľa umocnenejšej miere možno tak hovoriť o predohre, ktorá žije na koncertných pódiách ako samostatný symfonický útvar. Kedykoľvek počúvame predohru k opere Tannhäuser, vždy v nej objavujeme nové svety emócií. S napätím očakávame veštecké fanfáry lesných rohov, roztúžené violončelá, najprv hravé — neskôr znepokojivé trioly sláčikov, vášnivé motívy dynamických vzdychov, kontrastujúce so strohým asketizmom — až k mohutnému záveru umeleckých vízií. Taká je vžitá predstava. Miesto toho sme počuli hudbu technicky nezvládnutú, od ktorej sme potom, pochopiteľne, nemohli očakávať ani veľké zvukové plochy, mohutnosť stavby wagnerovskej klenby.

Rovnako ani náročné ensemblové scény, ako napr. na konci prvého dejstva, niektoré miesta v sbore — kde mnohí externisti zvyšovali iba počet spevákov — niektoré sólové hlasy nemohli vyhovieť predstavám wagnerovského spevu. Počúvajúci hudobník pociťoval na týchto miestach návaly znepokojivej tiesne, ktorá vyvierala z obáv pred rytmickou anarchiou. Tu sa mohol každý presvedčiť, že najmä v predohre, v 1. a v 2. dejstve boli niektoré scény nad momentálne sily košického operného súboru. Scény menej náročné pre interpretačné schopnosti našich umelcov však dokázali, že sa naštudovaniu venovalo veľa statočnej umeleckej práce, že máme v Košiciach aj niekoľko (žiaľ, málo) wagnerovských hlasov, že technicky zvládnuté miesta vieme aj výrazove stvárniť (hudobne naštudoval operu šéf opery J. Vincourek).

Dôsledná režijná koncepcia Kornela Hájka, ktorá (až na detaily) celkove vystihuje romantické ovzdušie tohto Wagnerovho diela, si našla vhodné inscenačné doplnenie už v tradične vydarených kostýmoch Magdy Radvániovej. Scéna prof. arch. Martina Brezinu bola síce romantická, no miestami v detailoch nedomyslená (1. obraz — portál, 2. obraz — stromy a pod.).

Najlepšie, do najjemnejších dynamických i výrazových nuansí bola vypracovaná úloha Alžbety v podaní Anny Polákovej. Predstaviteľka tejto úlohy v druhom obsadení — Elena Gmucová — napriek prirodzenému dramatickému hlasovému zafarbeniu nedosiahla takého značného napätia vo výrazovom stvárnení ani natoľko účinnej charakterovej drobnokresby. Výkon Gity Abrahámovej svedčil aj v úlohe Venuše o veľkom talente. Výkon Jarmily Krásovej v druhom obsadení nebol napriek dobrému muzikálnemu citeniu hlasove vyvážený. Tiesnivý dojem zanechal František Janda, ktorý síce vládne veľkým hlasovým fondom, no tentoraz bol pravdepodobne hlasove značne vyčerpaný. V takej exponovanej úlohe, ako je Tannhäuser, nevládal, najmä vo vyššom registri, spievať. Vhodným spôsobom hral a spieval úlohu Hermanna, kniežaťa Durínskeho, Anton Matejček. Z dvojice, ktorá stvárnila postavu Wolframa von Eschenbach bol Anton Hucík spevácky značne lepší ako Boleslav Gregor. Pekný bol tiež výkon Lucie Ganzovej v malej úlohe pastierika. V ďalších úlohách účinkovali: Walter von Vogelweide — Július Regec, Stanislav Martiš, Bitterolf — Karol Mareček, Heinrich der Schreiber — Ladislav Kucko, Jozef Konder, Reinmar von Zwetter — Ladislav Neshyba, pážatá — Lucia Ganzová, Helena Stubňová, Jolana Koronská a Mária Adamcová.

Ľubomír Čížek

V ČESKÝCH BUDĚJOVICIACH PREDVIEDLI SPADAVEKKIOVHO STREČKA

Je niečo nanajvýš radostné v skutočnosti, že to bola práve naša najmladšia operná scéna, Juhočeské divadlo v Českých Budějoviciach, ktorá k oslave výročia Víťazného februára si svoju úlohu nijako neuľahčila, a doslova objavila okrem sovietskej hlavnej scény revolučnú operu z talianskeho revolučného hnutia minulého storočia, ktorej autorom je Antonio Spadavekkia, sovietsky skladateľ z generácie päťdesiatnikov, ktorý je po svojom starom otcovi talianskeho pôvodu. Námet i názov opery sú vzaté z románu Ethel Bullovej-Vojničovej Strečok. V opere ide o revolučnú činnosť Arthura Burthona, ktorý je synom príslušníka vysokého talianskeho kléru a Angličanky a ktorý sa kryje menom Strečok. Opera opisuje osudy Burthonove až po jeho hrdinskú smrť a jej záver je neobyčajne javiskove účinný. Otec Burthonov, v tom čase už kardinál Montanelli, po smrti svojho syna, ktorého nechcel zachrániť tým, že by sa bol pridal k revolucionárom, preklína svojho boha a zrieka sa ho, keď sa nestane zázrak a mŕtvy sa neprebudí.

Táto dejová kostra je rozvinutá v ôsmich dramaticky vzrušujúcich, divadelne neobyčajne účinných obrazoch, ku ktorým vedel autor napísať rovnako dramaticky a divadelne cítenú hudbu. Strečok je pritom dielo neobyčajne spevné, jeho autor nezaprie, že v jeho žilách zostalo niečo z talianskej krvi jeho starého otca, a tak jeho invencia osciluje medzi touto talianskou, ale aj ruskou spevnosťou na jednej strane a medzi snahou o moderný, harmonicky zaujímavý a niekde až prokofievovsky zhustený výraz na druhej strane. Cez tieto zdanlivo nesúrodé prvky sú technické umenie i cit pre stavebnosť a štýl u skladateľa tak silno vyvinuté, že nikde nemáte pocit nejakej slohovej nejednotnosti. Rozpor základného motívu vševládnej cirkevnej moci s revolučnými spevmi povstalcov, ľúbostnými a ľudovými intonáciami partnerskej dvojice Burthona a jeho nešťastnej, pretože nikdy nesplnenej lásky Gemmy, spolu s hudbou veselosť karnevalovej noci a plesu u advokáta Grassiniho vytvárajú mnohotvárnu, bohatú a kontrastnú hudobnú náplň diela, o sviežosti a životnosti ktorého nemôže byť pochýb. Jeho predvedenie v Českých Budějoviciach (prvý raz 28. februára) je teda dramaturgickým prínosom, ktorý treba vysoko vyzdvihnúť.

Budějovičania pozvali pri tejto príležitosti skladateľa, ktorý pozvaniu vyhovel a uvidel druhú reprízu svojej opery. Bolo to predvedenie šťastné, pri ktorom iste všetci účinkujúci vydali zo seba to najlepšie. Rozhodne najsilnejšou stránkou inscenácie opery, písanej pre veľké divadlo, je réžia Otta Haasa. Mal k dispozícii neobyčajne vkusnú funkčnú scénu Joana Brehmsa, ktorá mu umožnila podtrhnúť veľmi citlivo tie momenty, v ktorých mohol vyniknúť i menší súbor, sústredil sa na prácu s hercom a svetlom a vyťažil z deja všetko, čo bolo pre autorov zámer podstatné. Dirigent Emil Křepelka nebol so sporým obsadením orchestra už taký šťastný, i keď aj on dokázal v stavebnom rozvrhu i detailnom vy-

pracovaní veľmi mnoho. Speváci hlavných úloh vyvážili pod jeho vedením menšiu skúsenosť zvýšenou sústredenosťou na výraz, a vedení režisérom, dokázali vytvoriť ostro vyhranené typy. Najlepšie si viedli tenorista Roman Kratochvíl (Arthur), sopranistka Věra Štiborová (Gemma) a basista Emil Brada (Montanelli), i keď v tomto prípade mladý umelec nemohol vždy celkom zodpovedať požiadavkám úlohy, určenej zrejme interpretovi šaľapinovského formátu. V menšej úlohe Cigánky Zitty zaujala altistka Libuše Salabová. Referát by nebol úplný, keby sme sa nezmienili o podiele baletu a jeho choreografa Jiřího Hoščálku, ktorý svoju iste nie ľahkú úlohu vo veľkej karnevalovej baletnej scéne splnil s nepatrnými silami, ktoré mal k dispozícii, vkusne a dobre. Možno teda zhrnúť, že Budějovičanom sa vďaka ich neohrozenosti, iniciatíve a spoločnému úsiliu podarilo z uvedenej súčasnej sovietskej opery vytvoriť dôležitú udalosť celoštátneho významu.

Vilém Pospíšil

KONCERTY SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE

Na prvom aprílovom koncerte (2. a 3. IV.) uviedol Z. Bílek cyklus Smetanových symfonických básní Má vlast. Všeobecne známe dielo mohlo nanovo upútať a strhnúť iba v jedinečnej dirigentovej koncepcii. V predvedení sme obdivovali pregnantnú rytmickú pulzáciu jednotlivých častí diela. Najúčinnejšie zapôsobili dramaticky vyhrotené úseky Šárky a Tábora, no Bílek dokázal svoj osobitý prístup i k bezproblémovitým úsekom (Z českých luhů a hájů). S potešením sme sledovali zvlášť kultivovaný výkon orchestra, ktorý po počiatočnej nervozite v úvodnom Vyšehrade podal najmä v druhej polovici programu ukážkový výkon.

Ťažiskom druhého orchestrálneho koncertu (9. a 10. IV.) bolo predvedenie Brahmsovej II. symfónie. Dirigent dr. Rajter sa opäť predstavil ako vynikajúci znalec Brahmsovho diela. Zdôraznil idylicko-pastorálny charakter diela. Upútať poslucháčovu pozornosť i za takých okolností, keď hudba plynie bez prekážok, keď ho nenúti sledovať dramatický proces, žiada si nielen skúseného dirigenta, ktorý sa tentoraz svojej úlohy jedinečne zhostil, ale vyžaduje si aj nadmieru vyrovnaný a vyspelý orchester, ktorý zaujme nie hutnosťou zvukových efektov a navodením problémov, ktoré je poslucháč nútený riešiť, ale predovšetkým upúta schopnosťou vytvoriť uhladenú a vyrovnanú, jednoliatu zvukovú plochu. A vo zvládnutí tejto požiadavky ostal orchester za zámerom dirigenta. Po vlaňajšom uvedení Brahmsovho Requiem dokázal dr. Rajter, že má v tejto oblasti nášmu obecenstvu ešte veľa čo povedať. Ouvertúrou programu bola Suchoňova Symfonieta rustica v štandardnom podaní. Bratislavské obecenstvo by iste s vďačnosťou prijalo aj dosiaľ málo hrané diela skladateľa, Baladickú suitu, Kráľa Svätopluka (aká by to bola vhodná anticipácia chystanej premiéry rovnomennej opery!), aby si mohlo vytvoriť ucelený obraz o Suchoňovej umeleckej osobnosti.

S netrpezlivosťou sme očakávali sólistické vystúpenie koncertného majstra filharmónie Bohdana Warchala, ktorý svojou zápalistou hrou vzbudil v tejto funkcii už neraz záujem obecenstva. Jeho podanie Dvořákovho Husľového koncertu nieslo na sebe všetky znaky, typické pre začínajúceho umelca, najmä prísny prístup k dielu, bez uplatnenia podstatnejších svojských zásahov do celkovej koncepcie. Z tohto zorného uhla treba upozorniť na jedinečnú kvalitu tónu a sláčikovú techniku, kým v niektorých technicky náročnejších úsekoch bolo cítiť (najmä vo štvrtok) neistotu, prejavujúcu sa v intonačnej rozkolísanosti. Tento Warchalov výkon je však prísľubom do budúcnosti. Za najcennejšiu treba považovať skutočnosť, že sme mali možnosť objaviť ďalší domáci talent a uvedomiť si, že za účelom umeleckého pôžitku netreba upierať zraky až za oceán, ale stačí sa lepšie poobzerať u nás doma. Je však smutnou pravdou, že bratislavské obecenstvo trpí na kult zahraničných hviezd a mierou umeleckého pôžitku sú mu kilometre, ktoré nás delia od vlasti interpreta, a nie výkon umelca. Na túto fixnú ideu obdivu exotičnosti doplatilo obecenstvo, ktoré naplnilo koncertnú sieň na nasledujúcom koncerte cyklu 16. a 17. apríla.

Brazílska klaviristka Anastella Schic predviedla už svojím výberom veľmi nevďačný program. Najmä po náhlom vynechaní ťažiskových čísel repertoáru, Brahmsových rapsódií, museli sme skonštatovať veľkú odlišnosť koncepcie tejto umelkyne od tej, na akú sme navyknutí. Týka sa to najmä interpretácie Haydnovej Sonáty Es-dur. Bachovo Organové prelúdium, ináč technicky jedinečne zvládnuté, bolo pre nás zaujímavé, pokiaľ sme obdivovali transkripciu tohto diela pre klavír, najmä keď sa u nás podobné úpravy hrajú veľmi zriedka. Ďalej si umelkyňa vybrala Glazunovove Variácie, op. 72. Päť skladieb brazílskeho skladateľa Villu Lobosa nám priblížilo hudobné snaženie ďalekej krajiny. Umelkyňa tu mala možnosť dokázať svoju technickú zbehlosť, i keď niektoré miesta pôsobili svojou snahou po maximálnom využití zvukových možností nástroja naturalisticky.

Prvý tohoročný samostatný koncert Tria sólistov SF (23. a 24. apríla) bol sympatický už výberom repertoáru. Umelci objavili bratislavskému obecenstvu skvosty modernej komornej hudby, i keď interpretácii Ravelovho Tria chýbala oná typicky impresionistická vzdušnosť (najmä v bohato exponovanom klavírnom parte). Vysokú kultivovanosť dokázali umelci podaním Mozartovho Tria C-dur. V Suchoňovom kvartete (ako hosť účinkoval A. Hyksa). Žiadalo by sa viac pregnantnosti a istoty, najmä v poslednej variačnej časti.

Vrcholnými podujatiami aprílového cyklu boli koncerty dirigované Z. Bílkom. Nielen už spomenuté uvedenie symfonických básní Má vlast, ale aj posledný aprílový koncert (29. a 30. apríla) dokázal kvalitatívny rast tohto mladého umelca. Interpretácia Beethovenovej VII. symfónie patrí medzi najlepšie predvedenia hudby tohto druhu v tejto sezóne. Zdôraznením tempových a dynamických kontrastov sa Bílkovi podarilo vytvoriť neustále dopredu sa rútiaci hudobný prúd. Vrcholom jeho reprodukčného umenia bol prístup k štvrtej časti. Volil maximálne tempo, ktoré vďaka starostlivej príprave dokonale zvládol a stal sa po celý čas suverénnym pánom orchestra, ktorý až na malé chyby (dychové harmónie v 1. časti) podal vrcholný výkon.

Pražský huslista B. Bělčík s úplnou istotou (vo štvrtok) predniesol sólový part Husľového koncertu B. Martinů.

Komorná suita Igora Stravinského Pulcinella by si žiadala viac pozornosti zo strany dirigenta i orchestra (najmä v zložke intonačnej). Je však ťažko pochopiteľné, prečo nepredstavuje filharmónia širokému bratislavskému obecenstvu takmer neznámeho skladateľa dielom preň viac typickým a charakteristickým.

P. Faltin

DVE PRAŽSKÉ SYMFONICKÉ PREMIÉRY

Bohatá žatva našej súčasnej symfonickej hudby bola v minulom mesiaci obohatená dvoma významnými dielami: IV. symfóniou Miloslava Kabeláča a III. symfóniou Jaroslava Doubravu. Obidve boli svedomite naštudované a výborne predvedené: Kabeláčovu symfóniu uviedol Pražský komorný orchester bez dirigenta na treťom koncerte svojho cyklu: „Hudba európskych metropolí" (3. marca) a Doubravovu symfóniu predniesla Česká filharmónia s Karlom Ančerlom na abonentnom koncerte (5. a 6. marca).

Kabeláčova IV. symfónia in La-Camerata (dokončená v roku 1958) organicky nadväzuje na skladateľove orchestrálne monumenty poslednej doby: passcagliu Mystérium času a III. symfóniu pre plechy, organ a tympany. Posledná symfónia má všetky typické črty Kabeláčovho súčasného umeleckého postoja: črtu pevne zomknutej architektonickej výstavby štvorvetného celku (ktorý je vyklenutý od úzkostnej prvej vety cez scherzo a citovo meditujúce lento až k energickému finale) a hlbokú vážnosť obsahového vyznenia. Výraz je skromný, málovravný, i keď jeho účinok dolieha veľmi hlboko, s priehľadnou faktúrou. Tak ako v predchádzajúcich Kabeláčových dielach, aj tu spočíva ťažisko vo vnútornej koncepcii, v tektonickom poriadku. Pritom však nedochádza k preťaženiu potencie invenčného materiálu. S úprimnými sympatiami obecenstva sa stretla nová symfónia práve pre tento súlad invencie a koncepcie (samozrejme, v rovine Kabeláčovej mysliteľskej umeleckej povahy).

Pražský symfonický orchester bez dirigenta oprávnene zaradil Kabeláčovu symfóniu do repertoáru svojho veľkého letného zájazdu do Južnej Ameriky.

III. symfónia Jaroslava Doubravu bola dokončená tiež v roku 1958. Po pätnásťročnej prestávke sa skladateľ opäť obrátil k symfonickej forme (II. symfónia vznikla v období vojny 1943-4), ktorej podoba na prvé počutie prezradí Doubravovo ľudské i umelecké dozrievanie posledných rokov (spomeňme jeho balety Král Lávra z roku 1951 a Don Quijote z r. 1955 alebo niekoľko piesňových cyklov Prostopravda, Mladosť, Čarovná láska, Ráj domova). Tragickým predznamením III. symfónie bola smrť skladateľovho otca. V päťvetnom odvážne rozvrhnutom diele zasväcuje autor poslucháča do hlboko subjektívneho prežívania predtuchy smrti, katastrofy smrti a zmierenia so smrťou: medzi tieto dramatické obrazy vkladá dva clivé žalospevy — intermezzá. Reč je výrazná, motívy sú tesané s mužnou lapidárnosťou, ktoré sa úplne rozhovoria až mnohohlasným spracovaním vo veľkom symfonickom orchestri (6 horien, rozšírená bicia skupina atď.). J. Doubrava

tu odvážne pristúpil k hudobnej objektivizácii „posledných vecí človeka", čo bola úloha o to ťažšia, že skladateľ mal na tejto ceste viac predchodcov (napr. Beethovenova III. symfónia, Brucknerova VII., Strauss Smrť a Vykúpenie, Sukov Asrael, Ostrčilova Křížova cesta — aby sme zostali iba pri symfonických dielach) a bol na téme hlboko a subjektívne zainteresovaný (smrťou svojho otca). Zdá sa, že práve táto hlboká bezprostredná skladateľova účasť sa odrazila v expresívnej vypätosti celku, ktorý sa ani v závere nevyjasní (napr. v porovnaní so Sukovým Asrealom), skôr tragicky rezignuje.

Hana Hlavsová

KONCERTY PRE MLÁDEŽ

„Hudbou k mládeži" sa nazývajú nedeľné matiné, ktoré pravidelne raz do mesiaca poriada Koncertná a divadelná kancelária v Bratislave. O tom, akým významným činiteľom sú tieto koncerty netreba veľa hovoriť. Všetkým je nám jasné, že pri dnešnom stave hudobnej výchovy sú veľkým pomocníkom pri výchove hudobnosti i vkusu našej mládeže. Treba len vysoko hodnotiť snahu pracovníkov KDK i Československého rozhlasu v Bratislave, že konečne i mládež v našej kultúrnej metropole dostáva aspoň časť z toho, čo jej patrí.

Prvý koncert tohto pozoruhodného cyklu sa uskutočnil 25. januára t. r. Odznela na ňom predohra zo suity Sen noci svätojánskej od F. Mendelssohna, Šostakovičove Piesne na hebrejskú poéziu (čs. premiéra), Mierová symfónia Š. Jurovského a Bizetova Arlezianka (I. suita). O dobrej organizácii koncertov nás presvedčila i tá skutočnosť, že zaradenie skladieb súčasných autorov publikum neodradilo, ba práve naopak, Šostakovičove hebrejské piesne sa tešili azda najväčšiemu úspechu. Hlboko sociálne ladené Piesne na hebrejskú národnú poéziu sú malými scénkami pre soprán, alt a tenor so sprievodom orchestra (pôvodne boli komponované so sprievodom klavíra). V peknej interpretácii T. Kresákovej, Ľ. Baricovej a Ľ. Buchtu vyzneli tieto obrázky v celej svojej šírke rozličných nálad od tragizmu biedy cez humornú drobnokresbu až k svetlým tónom, ktoré sú odrazom drobných životných radostí. Orchester bratislavského rozhlasu výborne viedol Ladislav Slovák, ktorý znovu potvrdil svoje majstrovstvo pri interpretácii modernej hudby.

Ďalší koncert bol 22. februára. Ťažisko programu tvorila VII. symfónia S. Prokofieva. Symfónia, venovaná deťom, v Slovákovej koncepcii vynikala neobyčajnou priezračnosťou a ľahkosťou. Jej zaradenie do programu bolo vskutku šťastlivé. V prvej časti matiné odznela Moyzesova Februárová predohra a symfonická báseň Vodník od A. Dvořáka, ktorú J. Rybárik uviedol prednesením rovnomennej básne K. J. Erbena.

Tretí koncert, operné matiné, sa uskutočnil 22. marca. S OBR pod taktovkou Tibora Frešu vystúpili najlepší sólisti bratislavského SND: M. Česányová, N. Hazuchová, A. Hrušovská, dr. J. Blaho, dr. G. Papp a G. Zelenay. Program pozostával z najznámejších diel svetového operného repertoáru. Rozsah príspevku nám nedovoľuje hovoriť o všetkých účinkujúcich, no nemožno sa nepozastaviť pri vynikajúcom výkone Gejzu Zelenayho, najmä v piesni Varlaama z Musorgského opery Boris Godunov. Zelenay vlastní krásne zafarbený zamatový barytón s veľkou hlasovou kultúrou. Na tomto mieste môžeme smelo povedať, že zo Zelenayho nám vyrastá spevák nevídaného formátu. Strhol i dr. G. Papp áriou Jánošíka z rovnomennej opery Jána Cikkera. A rovnako kladne môžeme hodnotiť i výkony ostatných účinkujúcich. Nemôžeme byť však spokojní s výkonom T. Frešu, ktorý zvuk orchestra natoľko preexponoval, že miestami zahlušil i taký priebojný hlasový fond, aký vlastní dr. J. Blaho.

Všetky koncerty boli sprevádzané slovným výkladom, ktorý býval viac alebo menej vydarený. Nemožno súhlasiť napr. s vysvetlením odlišnosti štýlov, ktorá na prvom koncerte bola približne takto komentovaná: mali ste možnosť počuť štýlový rozdiel medzi Mendelssohnom a Šostakovičom. Keď sa neuvádza charakteristika jednotlivých štýlových období, rozdielnosť medzi tými-ktorými štýlmi nemožno takto, povedali by sme, až vulgárne odbaviť. A podobných perličiek v sprievodných textoch by sme našli ešte viac. Od zostavovateľov programov by sa žiadalo viac novátorstva, viac pútavosti i hravosti v sprievodnom slove. Malé chyby i nedostatky v programovej koncepcii sa časom určite odstránia a usporiadateľom tohto koncertného cyklu musíme byť povďační, že mladým otvárajú brány k hudobnému umeniu a tým aj zároveň vychovávajú nové, mladé, snobizmom nezaťažené hudobné publikum.

E. Faltinová

Predpoludňajšie nedeľné matiné bratislavského rozhlasového orchestra by mohli na seba sústrediť väčší počet záujemcov, než aký bol 26. apríla, keď množstvo poslucháčov len o málo prevyšovalo počet účinkujúcich. Programy týchto koncertov sú totiž zostavené takým spôsobom, že si ozaj každý milovník hudby môže prísť na svoje: zo známych, pomerne často hraných skladieb a z jednej novinky. Do prvej kategórie patrili tentoraz predohra k Rossiniho opere Straka zlodejka a suita z Händlových Slávností na vode, do druhej premiéra symfonickej básne Strečno od Jána Zimmera. Uprostred pólov tradičnosti a novosti stálo Sukovo Fantastické scherzo. Za dirigentským pultom sme uvítali mladého, veľmi sľubného Jozefa Svobodu, ktorý vynaložil celý svoj temperament na dokonalé podanie nového Zimmerovho diela. Symfonická báseň Strečno pokračuje v línii posledných predvedených Zimmerových orchestrálnych skladieb. Je vybudovaná z niekoľkonásobného striedania výbušných a lyrických úsekov, zladených na základný elegický tón (vyjadrenie hrôz vojny a besnenia fašistov), ktorý v pomerne krátkom závere vystrieda apoteóznejšia hudba (oslava víťazstva). V skladbe sa výdatne uplatňuje technika ostinátnych figúr. Inštrumentácia dramatických úsekov je neraz prehustená, lyrickým partiám chýba pregnantnejší nápad.

I. Vajda

KONCERT Z DIEL G. F. HÄNDLA

Svetové kultúrne výročie G. F. Händla oslávila Bratislava prvým oficiálnym koncertom 4. mája v koncertnej sieni Slovenskej filharmónie, na ktorom účinkovali Ján Valach (organ), Vladislav Brunner (flauta), Michal Karin (cembalo) a Komorné združenie za dirigovania Vlastimila Horáka.

Na programe boli u nás zriedka hrávané skladby: ouvertúra Esther, VII. sonáta pre flautu a cembalo, kde nás Vl. Brunner upútal vysokým majstrovstvom, muzikálnosťou a štýlovou čistotou svojho prejavu; serenádu Hudba na vode sme si vypočuli v originálnej úprave, kde sa úspešne uplatnili kultivované lesné rohy (Švenk), hobojky (Novák), flauty (Brunner) a precízne sláčiky vedené koncertnými majstrami V. Gabrielom a B. Warchalom, L. Mařašovským, R. Hoffmannom, J. Koupanom a F. Gabrielom.

Ťažiskom programu boli Händlove koncerty pre organ a orchester, a to populárny F-dur a zriedkavejšie uvádzaný g-mol. Rozdielna nálada týchto diel sa odzrkadlila aj v ich interpretácii, keď vážnejší a majestátnejší koncert g-mol kontrastoval s jasavejším, ba až hravým koncertom F-dur v muzikálne presvedčivom a technicky suverénnom podaní sólistu J. Valacha. Napriek mnohým celkovým nedostatkom organa a obavám o vzájomné farebné vyváženie komorného orchestra s týmto zvukove predimenzovaným a v jednotlivých registroch intonačne nevyrovnaným nástrojom príjemne nás prekvapili zvolené registračné kombinácie svojou vynaliezavosťou a decentnosťou. Sólista aj pri dosť nešťastne skonštruovanom hracom stole organa (zlá viditeľnosť) a len po jednej skúške prejavil veľkú pohotovosť a zmysel pre súhru s orchestrom.

Bratislavské Komorné združenie poznáme dosiaľ zväčša iba z rozhlasových relácií. Pre naše publikum je radostné vidieť vynikajúcich hráčov našich profesionálnych orchestrov zgrupovaných v komornom orchestri, ktorý najmä po odmlčaní sa komorného orchestra SF môže vykonať veľké poslanie. Aj na tomto händlovskom koncerte pod spoľahlivým vedením iniciatívneho dirigenta V. Horáka obdivovali sme jednoliatosť, nadšenie a vzácnu obetavosť všetkých členov tohto sympatického telesa, ktoré by sa nemalo schádzať len príležitostne, naopak, mala by sa mu poskytnúť možnosť pravidelnej a ideovo-umelecky správne zacielenej činnosti.

J. Šamko

KONCERT SPEVÁCKEHO KOMORNÉHO SÚBORU

V stredu 22. apríla t. r. vystúpil v Koncertnej sieni Povereníctva vnútra Spevácky komorný súbor s bohatým programom našich i zahraničných umelých a ľudových piesní. Umelecké vedenie súboru s dirigentom prof. Kornelom Schimplom a prof. Martou Ratajovou-Schimplovou, ako aj nadšená práca jednotlivých členov súboru, ktorí popri svojom hlavnom zamestnaní vedeli spamäti naštudovať dlhý a náročný program, boli predpokladom úspešného vystúpenia.

Z prvej časti, v ktorej sme si vypočuli piesne Mendelssohna, Schumanna, Brahmsa, Griega, Čajkovského a Rubinsteina, vyzdvihujeme brilantne prednesenú pieseň J. Brahmsa „Sestry" a prirodzenou farbou ladenú pieseň „Úsvit" od P. I. Čajkovského. Z umelých piesní našej tvorby zaujali Fibichov „Túžebný jara čas" a Trnavského „Kukučka" so sólom M. Ratajovej-Schimp-

lovej. Z ľudových piesní, ktoré tvorili poslednú časť programu, vynikli Urbancove „Goralské piesne“ so sólom Gity Ďurindovej, írska pieseň „Posledná ruža letná“ a Suchoňove piesne „Aká si mi krásna“, „Husičky“, „Bodaj by vás“. Na koncerte SKS sme si vypočuli aj dve prvé predvedenia prác našich skladateľov. Bola to pieseň Miloša Kořínka, nadšeného a obetavého spolupracovníka súboru, „Hedvábný šátečck“, ktorá svojou melodickou invenciou a presnou interpretáciou súboru dosiahla prenikavý úspech. Ďalšou premiérou večera bola pieseň Šimona Jurovského „Zavej, vetrík, zavej“, ktorú obecenstvo prijalo s nadšeným aplauzom, ktorý zintenzívnel najmä po ukončení koncertu a stal sa najvýraznejším ocenením účinkujúcich.

J. M. Mařík

PREMIÉRA VOJENSKÉHO UMELECKÉHO SÚBORU

Prvého mája t. r. konala sa v Národnom divadle premiéra tohoročného programu Vojenského umeleckého súboru. Repertoár súboru sa čoraz viac zameriava na reprodukciu veľkých tanečných obrazov, v ktorých sú spojené slovo, hudba i pohyb v jeden celok. Je to do určitej miery línia odvážna svojou objavnosťou, no sčasti pochybená, lebo spájaním umelých a ľudových prvkov autori nadväzujú na nedávne nevydarené pokusy s vytvorením tzv. národného baletu, ktorými sú poznačené práce mnohých súborov spred niekoľkých rokov.

Tieto snahy jasne vyznievajú najmä z prvej časti programu, nazvanej „Orlie hniezda nedobyjú“, námetove čerpajúce zo Slovenského národného povstania. II. časť, „Veselá vojna“, spája v sebe niekoľko výjavov zo života vojakov, ktoré sa nesú v pestrej, až revuálnej nálade.

Hudba Milana Nováka k obom častiam nepotrpela si tak na závažnosť obsahu, ako na technickú dôslednosť spracovania námetov, nie vždy pôvodných.

Pri celkovom hodnotení programu treba však brať do úvahy výchovnú funkciu, ktorú súbor vykonáva v radoch príslušníkov našej armády. Vychádzajúc z tohto aspektu je program zostavený neveľmi vhodne, pretože predstavuje dve hodiny lacnej zábavy, ktorá nekladie na poslucháča ani diváka žiadne vyššie nároky, čo by mohli rozvíjať jeho vkus. Na druhej strane treba však oceniť dobrú reprodukčnú úroveň, ktorá bola bez podstatných nedostatkov vo všetkých zložkách.

J. Szelepcsényi

HÄNDLOVSKÝ KONCERT NA VŠMU

Prvou bratislavskou hudobnou inštitúciou, ktorá uctila pamiatku dvojstého výročia smrti G. F. Händla, bola Vysoká škola múzických umení. Pravda — ako to ani inak nemohlo byť — koncert mal obvyklú úroveň podujatí tejto školy.

Solídne výkony podali z inštrumentalistov klaviristi Dušan Martinček (Allemanda a Presto z III. suity d-mol), Dagmar Rezánková (Fúga zo IV. suity e-mol a Passacaglia zo VII. suity g-mol) a speváčka Yvetta Funková (árie M'io mai vi possa, O mio cor). Sľubný talent ukazuje tiež Štefan Sklenka (koncert pre hoboj so sprievodom klavíra) a zo zostavy, ktorá predniesla triovú sonátu g-mol huslista Juraj Saturay (ostatní účinkujúci v tomto čísle: Viola Ďuráková — husle a Ľudmila Kalusová — čembalo). U Ľudmily Štamberovej, ktorá zaspievala dve árie z oratória Mesiáš, by sa mal vývoj uberať k prirodzenejšiemu tvoreniu tónu a lepšej zrozumiteľnosti spievaného slova. Vlasta Rojková ukázala v troch koncertných áriách dobrú koloratúrnu techniku, treba jej však ešte vybrúsiť horný register.

Najväčším prínosom večera bol nesporne úvodný prejav odbor. asistenta VŠMU dr. Ivana Hrušovského, mnohostranne osvetľujúci dielo G. F. Händla (vyšiel v skrátenom znení v Kultúrnom živote z 30. apríla). — Na tomto mieste treba vysloviť prinajmenšom údiv nad tým, že naše prvé orchestrálno-sborové teleso — SF — neprichystalo doteraz ani jeden(!) koncert z Händlovej tvorby naštudovaním niektorého jeho oratória.

I. Vajda

ABSOLVENTSKÉ VEČERY VŠMU

Dňa 6. apríla bola v Divadelnom štúdiu VŠMU premiéra operno-baletného programu, v ktorom sa nám predstavili ďalší absolventi školy. Čarodejnou láskou Manuela de Fallu, Weberovým Vyzvaním do tanca a scénou z Čajkovského Luskáčika absolvovala choreografiu *Oľga Chodáková* (vedúci prof. Robert Braun). Zmysel pre dramatickú výstavbu diela dokázala absolventka v Čarodejnej láske a v krátkej scéne na hudbu K. M. Webera, ktorá sa vyznačovala vtipnými nápadmi absolventky.

Valéria Sieglová (vedúci prof. J. Strelec) absolvovala úlohou Azucény z II. dejstva Verdiho opery Trubadúr.

Počas celého večera dominoval nad javiskovou akciou orchester pod taktovkou *L. Némethа* (vedúci prof. dr. Ľ. Rajter).

I keď Németh dokázal väčší zmysel pre myšlienkovo závažnejšie symfonické formy (viď jeho orchestrálny absolventský koncert z 25. apríla), bol spoľahlivou oporou účinkujúcim na javisku.

V stredu 29. apríla uskutočnila sa na VŠMU premiéra Donizettiho buffy Don Pasquale. Absolvovali tu *P. Chudoba* v titulnej úlohe (ved. prof. A. Korinská) a *O. Kobela*, ako synovec Ernesto, z triedy prof. I. Godina. Druhú premiéru dirigoval ako diplomovú prácu *Bystrík Režucha*. Sbory nacvičil absolvent *Ivan Luknár*.

Obaja absolventi-speváci podali spoľahlivé výkony. Zaujal najmä Chudobov spevácky a herecký výkon.

P. Faltin

ABSOLVENTI VŠMU SO SLOVENSKOU FILHARMÓNIOU

Dňa 22. apríla konal sa vo veľkej sieni Reduty orchestrálny koncert, dirigovaný dvoma tohoročnými absolventmi Vysokej školy múzických umení z triedy dr. Ľudovíta Rajtra — Pavlom Baginom a Ladislavom Némethom.

Pavol Bagin podal pri interpretácii Mozartovej Symfónie g-mol výkon, ktorý ešte nemôže byť považovaný za záver jeho štúdia, v ktorom sa musí zamerať na dôslednejšie zvládnutie technických problémov. Oproti štýlovosti predvedenia by sa dali tiež vysloviť mnohé námietky, avšak treba tu brať do úvahy malý počet skúšok, ktoré mali dirigenti k dispozícii.

Druhý absolvent, *Ladislav Németh*, mal domyslenejšie gesto, ktorým dobre ovládal orchester po tempovej i výrazovej stránke. Aj keď to miestami nebolo na pohľad pekné, predsa vyjadrovalo veľký dirigentský a muzikálny temperament, hlavne v Kodályho Tancoch z Galanty a Lisztových Prelúdiách. Vhodne sa mu podarilo stvárniť aj Smútočnú hudbu od Petra Kolmana (poslucháča III. ročníka, z triedy Jána Cikkera), v ktorej treba oceniť predovšetkým množstvo bohatých melodických a inštrumentačných nápadov. Hoci je to dielo umeleckého dozrievania, je veľkým prísľubom do budúcnosti.

Orchester Slovenskej filharmónie pripravil svojím muzicírovaním a porozumením vhodné prostredie na debut našich mladých umelcov.

I. Vajda

*

Poslucháči dychových tried VŠMU vystúpili na samostatnom celovečernom koncerte z diel českého klasicizmu 21. apríla. Ján Martanovič predniesol Koželuhov Koncert pre fagot, E. Bombara a F. Griglák zahrali Kramářov Koncert pre dva klarinety (bratislavská premiéra). J. Steinecker predviedol Štichovo Adagio a Lovecké rondo, ako aj Ružičkovo Allegro Moderato. Na záver koncertu zaznelo dychové kvinteto op. 88, č. 2 A. Rejchu v podaní L. Šoka (flauta), M. Ježu (hoboj), E. Bombaru (klarinet), J. Martanoviča (fagot) a O. Babinca (lesný roh). Koncert mal veľmi dobrý priebeh.

KONCERTNÝ ZÁJAZD VŠMU V KOŠICIACH A ŽILINE

V dňoch 5. a 7. apríla uskutočnila delegácia z piatich poslucháčov VŠMU koncertný zájazd do Košíc a Žiliny. Obidva koncerty boli v budovách Vyššej hudobnej školy a boli určené hlavne učiteľom a žiakom týchto škôl.

Účinkujúcimi boli klavirista D. Strýčko, ktorý zahral Janáčkovu skladbu „V hmlách“, J. Sarmoray zaspieval áriu z opery „Ivan Susanin“, huslista K. Sedlák predniesol Suchoňovu Sonatínu, klaviristka Valéria Puškášová zahrala dve Chopinove prelúdiá a baladu As-dur a huslista Ladislav Kupkovič bol interpretom Husľovej sonáty od George Enescu. Klavírnym partnerom oboch huslistov bola Helena Gáfforová.

Koncerty vzbudili v Košiciach a Žiline nadšený ohlas a mali veľký úspech. Obecenstvo bolo vďačné, prostredie povzbudzujúce. Aj keď sa konali v akusticky nevyhovujúcich miestnostiach a pri nie najlepších klavíroch, koncertná nálada neklesla. Po každom koncerte bolo milé, príjemné posedenie. Bolo trochu aj sklamaním, že sa koncerty organizovali len pre školy interne a nie aj verejne pre mestské publikum. Napriek tomu mal zájazd svoj význam, úlohu splnil a je počiatočným krokom ku krásnej umeleckej činnosti, ktorá pomaly prejde aj na plecia mladých, je krokom k prekonaniu nedostatkov hudobnej kultúry na Slovensku a k rozvoju koncertnej činnosti. Dúfame, že nasledujúce koncertné zájazdy budú ešte plodnejšie a poskytnú umelecké zážitky všetkým.

(St)

*

V štúdiu populárnovedeckých a náučných filmov prebiehajú záverečné práce na čiernobielom stredometrážnom filme o československých organoch. Na tomto umeleckom diele snímanom metódou Cinemascope so stereofónnym zvukom pracuje režisér Zdeněk Hrubec a ako odborní spolupracovníci dr. Jiří Reinberger a dr. Jaromír Pečírka (z Prahy) a za slovenskú časť Ján Valach (z Bratislavy).

MLÁDEŽ VZDALA HOLD J. HAYDNOVI

150. výročie smrti veľkého hudobného klasika Jozefa Haydna oslávili ako prví žiaci základných hudobných škôl v Bratislave dňa 26. apríla 1959 celovečerným programom v koncertnej sieni Slovenskej filharmónie.

Koncert za účasti verejných činiteľov a zástupcov konzulárneho zboru a plnej účasti širokej verejnosti, ktorý otvoril úvodným prejavom predseda Sväzu slovenských skladateľov laureát štátnej ceny Dezider Kardoš, vyznel nielen ako hold nesmrteľnému majstrovi, ale stal sa zároveň dôstojnou a radostnou prehliadkou vyspelosti nášho hudobného školstva.

Program nám poskytol ukážky z Haydnovej mnohostrannej a bohatej realistickej tvorby, vyvierajúcej z intonácií ľudu, pre ktoré je taká strhujúca a zrozumiteľná i širokým vrstvám pracujúcich.

Z klavírneho dorastu zvlášť vyniká talentovaná žiačka III. hudobnej školy Z. Majerská, ďalej M. Bradová z V. hudobnej školy, D. Jurčacko zo IV., V. Krnáčová z V. hudobnej školy a technicky najnáročnejšie Variácie f-mol pre klavír predviedla vyspelá žiačka I. hudobnej školy S. Skarbová.

Z huslistov vynikal J. Binder zo IV. hudobnej školy prednesom prvej časti Husľovej sonáty G-dur, ďalej A. Kemény temperamentným predvedením Allegra zo Sonáty C-dur.

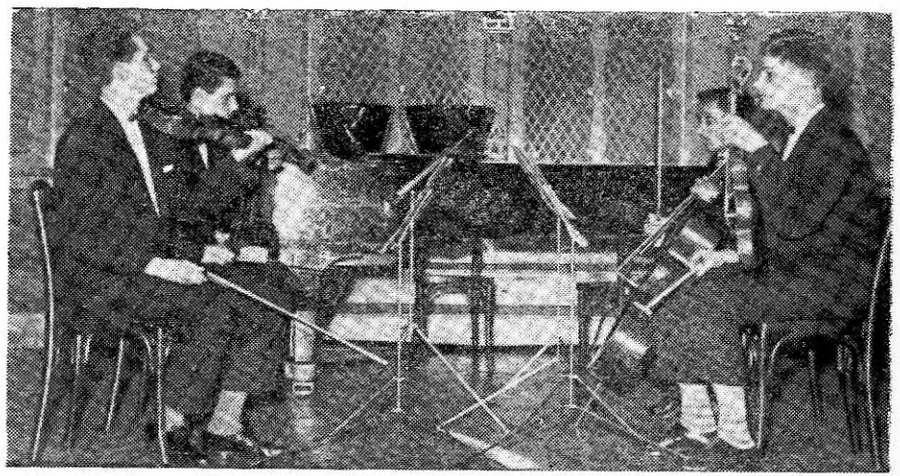
Aj komorné súbory mali peknú úroveň. Ako najvyspelejšie prejavilo sa sláčikové kvarteto III. hudobnej školy predvedením Menuetta, ďalnej klavírne trio prednesom slávneho Uhorského ronda, pri prednese ktorého vynikla klaviristka Stanislava Čabáková.

Šťastne volenou ukážkou bolo predvedenie troch málo známych kánonických spevov (slovenský preklad Jarko Elen), ktoré svedomite naštudovala a viedla L. Križanová so žiakmi I., III., IV. a V. hudobnej školy. Spevy vyzneli presvedčivo a mohutne a považujeme ich za veľmi vhodný cvičebný intonačný materiál.

Osobitne treba vyzdvihnúť skutočnosť, že program koncertu poskytol publiku aj pedagogicky správny prehľad vývoja hudby ukážkami, ktoré umožňujú chápať kolektívnu hru a nabádať našich najmladších umelcov k radostnému muzicírovaniu počnúc od Detskej symfónie (predviedli ju žiaci I. a II. hudobnej školy pod vedením J. Ikera) až po vážny a presvedčivý prednes Menuetta a Allegra z XI. symfónie Es-dur vybranými žiakmi III., IV. a V. hudobnej školy (dychové nástroje obsadili žiaci Štátneho konzervatória) za dirigovania skladateľa a znamenitého dirigenta J. Kowalského.

V čase príprav Sjazdu socialistickej kultúry a besied o dovŕšení kultúrnej revolúcie na našom vidieku treba privítať zrodenie žiackeho symfonického orchestra v Bratislave. Už haydnovským programom (koncert by sa mal v Bratislave reprízovať) mohol by účinne prispieť k rozvoju hudobnej kultúry nášho ľudu.

J. Samko



Sláčikové kvarteto III. hudobnej školy v Bratislave: A. Kemény, M. Hatala, K. Rusznyák a P. Ondriš Foto: Přibyl

Z. BÍLEK DIRIGOVAL OTHELLA

Operná sezóna, ktorá sa už pomaly chýli ku koncu, i keď po stránke dramaturgickej vo výbere diel z opernej literatúry nie celkom uspokojila, obsiahla niektoré inscenácie či jednotlivé predstavenia, ktoré znamenajú krok k zvýšeniu interpretačnej úrovne nášho operného súboru oproti predchádzajúcim obdobiam. Predstavenie Verdiho hudobnej drámy Othello, ktoré 19. III. 1959 pohostinne dirigoval Zdeněk Bílek, stavia sa v rade týchto úspešných produkcií na popredné miesto.

Dirigent pristupoval k práci s operným súborom bez predbežnej praxe a skúseností v tomto smere (doteraz sme ho poznali iba ako koncertného dirigenta). Pri podmienkach, ktoré vôbec nemožno charakterizovať ako priaznivé (minimálne možnosti kontaktu s operným súborom pred predstavením, iba jedna skúška), dokázal zjednotiť a viesť všetky zložky súboru k ozaj profesionálnemu výkonu. Na tom má zásluhu dirigentova dokonalá znalosť Verdiho v tomto diele mimoriadne náročnej partitúry, čo sa prejavilo vo veľkej istote pri vedení orchestra i v spolupráci so zborom a sólistami a zároveň mu umožnilo plne sa venovať výrazovej zložke intepretácie, hlavne však dramatičnosti diela, vypracovaniu jeho zvukovej stránky. V Bílkovej interpretácii nezanikli jednotlivé detaily, uchvátila nás však predovšetkým gradačná výstavba celej opery i jednotlivých dejstiev, citové vlnenie pritom však ustavične stupňované k tragickej katastrófe. Ak pri výrazne a účinne budovaných dramatických miestach lyrické pasáže vyzneli bledšie, možno to pripísať najmä na účet výkonov na javisku v týchto scénach a nie orchestru, ktorý tentoraz nezápasil s prekážkami technického rázu a citlivo reagoval na dirigentove gestá.

Prekvapením večera bol ozaj nádherný výkon sboru, výkon, aký sme azda od Chalabalovho naštudovania Krútňavy ani nepočuli. Operný zbor podal veľmi sústredený, hudobnej perfektný (hoci jeho práca bola sťažená nezvyklosťou spolupráce s novým dirigentom i jeho občasnými, najmä na začiatku trochu nervóznymi gestami), zvukovou bohatosťou poznačený výkon. Jeho zásluhou patrili scény búrky v prvom dejstve k najlepším miestam predstavenia. Kulminačným bodom večera bolo dramaticky nabité druhé dejstvo, najmä démonické krédo Jaga a monológ Othella. Z radu dobrých výkonov všetkých sólistov vyniká herecky pôsobivé a spevácky dobre disponované stvárnenie titulnej úlohy dr. Pappom a po každej stránke skvelý B. Hanák, predstaviteľ. Jaga. Priam zarážajúca bola samozrejmosť s akou pristupoval dirigent v práci v opere ešte nie dostatočne skúsený, k spolupráci so sólistami, kde nikdy nezatienil spevákov vokálny prejav na úkor ostatných zložiek.

Samožrejme, z jedného, čo ako úspešného operného predstavenia, nemožno vynášať definitívne súdy o schopnostiach dirigenta. Bílek však podal dosť presvedčivých dôkazov o predpokladoch na úspešnú prácu a zdá sa, že ak by sa mu dalo viac príležitostí aj v našej opere, splnil by očakávanie.

Z. Marczellová

HOSTIA V KOŠICKEJ OPERE

Hostia v operných predstaveniach — je to zaužívaná zvyklosť, ktorá má svoje oprávnenie už preto, že znamená osvieženie repertoáru, a keď sa stane, že hosť je aj pozoruhodným umelcom, môže jeho vystúpenie priniesť veľa cenného pre obecenstvo i súbor domáceho divadla. Lenže ani tu každý povolaný nebýva vyvoleným! Únava z cesty, neznalosť partnerov i akustiky, málo času na dostatočné skúšky, ba často iná reč — to všetko tvorí neľahké podmienky a nečudo, že aj z hosťov košickej opery, ktorých tu registrujeme, nie všetci obstáli čestne a odišli so štítom.

Po úspešnom vystúpení Lucii Stanescu z Rumunska v úlohe Mimi (Bohéma — 25. XII. 58) čakali sme tým viac aj od jej krajana — Valentina Teodorjana výkon medzinárodnej úrovne. Znovu sa však potvrdilo, že aj vysielajúci štát aj angažujúca agentúra by mali používať pri výbere serióznejšie kritériá. V. Teodorjan sa predstavil ako Alfréd v Traviate (29. XII. 58) a sklamal hlasove (lyrický tenor, no absolútne nepriebojný a bez spoľahlivej vysokej polohy) i herecky, keď mátožná postava pohybujúca sa po javisku až komicky, nepripomenula ani najbujnejšej fantázii Verdiho Alfréda.

Podobné nepríjemné prekvapenie pripravila košickému obecenstvu aj Alena Pechová z Prahy, ktorá pravdepodobne len narýchlo zaskočila za indisponovanú domácu predstaviteľku Violetty na predstavení „Traviaty" (17. I. 59). Jej hlasove veľmi priemerný výkon bol handicapovaný neznalosťou základov hereckého „remesla" (pohyb na scéne,

zachádzanie s kostýmom atď.). O nejakom precítení či koncepcii úlohy ťažko hovoriť. Reputáciu hosťov však v plnej miere napravili dvaja hostia z opery v Tbilisi. 12. I. 1959 spieval národný umelec SSSR Petru Amiranašvili Scarpiu v obnovenej Tosce (dirigent B. Velat) a 20. I. 1959 zaslúžilý umelec Zurab Andžaparidze Cavaradossiho. Obaja si zaslúžene získali srdcia obecenstva. Klady: veľká osobnosť zrelého umelca Amiranašviliho; krásny, zvučný a mužný tenor a veľké herecké nadanie Andžaparidzeho. Zápory: časté priestupky proti rytmu a notovému zápisu u Amiranašviliho a u obidvoch zjavný herecký štýl starej talianskej opery — patetické gestá, vysoké tóny na obecenstvo atď. Napr. obecenstvo si nadšene vynútilo opakovanie Cavaradossiho árie, árie v II. dej. — umelec ju opakoval po taliansky a tak, že zrazu zmizlo hudobné divadlo a boli sme svedkami akéhosi operného koncertu, po ktorom sa ľudne pokračovalo v „hre".

9. III. 59 vystúpili v „Tosce" až dvaja hostia. Jeden zahraničný — Hildegard Thiersse (NDR) — Tosca, a dr. Papp (SND Bratislava) — Cavaradossi. Pani Thiersse nesklamala naše očakávanie, ani nás neohromila. Premyslený herecký výkon, veľký, i keď nie vždy svieži hlas a kvalitná technika vynikli po rozpačitom začiatku hlavne v II. dej. a vo finále opery. V Košiciach veľmi obľúbený dr. Papp znovu potvrdil svoje kvality hlasove pevným, inteligentným prejavom muzikálnym i hereckou pohotovosťou.

Záver našich riadkov je na šťastie dobrý. Zaslúžil sa oň Jess Walters z londýnskej opery Covent Garden, ktorý vystúpil ako Germont v Traviate (16. III. 59). Zaslúžene zožal veľký úspech za svoj tmavý, mužný barytón krásneho timbru, ovládaný vyspelou technikou. Žiaľ, že táto úloha mu nedovolila ukázať aj schopnosti herecké.

Prajeme nášmu obecenstvu i umelcom čím viac podnecujúcich vystúpení a čím menej takých hosťov, po ktorých ostane jediný zisk: uvedomenie si toho, že doma máme tiež kvalitných (niekedy i kvalitnejších) umelcov!

DVA KLAVÍRNE KONCERTY V KOŠICIACH

Marcové koncerty priniesli hudbymilovným Košičanom bohatú úrodu v odbore klavírnom. Po vynikajúcej Juhoslovanke Mirjane Vukdragovičovej, ktorá s bravúrou a veľkým štýlovým pochopením predniesla vo februári s orchestrom Ravelov Klavírny koncert G dur, privítali sme 18. marca opäť zahraničného klaviristu, tentoraz z Holandska. Theo Bruins, klavirista napriek svojmu mladému veku u nás nie celkom neznámy (koncertoval pred časom v Prahe, Bratislave a iných mestách), prišiel s mimoriadne zaujímavým a poučným programom. Kým prvá polovica jeho recitalu sa niesla v znamení klasikov (Couperin, Haydn, Beethoven), druhú venoval hudbe novšej a súčasnej (Fauré, Debussy, van Baaren, Webern). Na tejto programovej zostave bolo sympatické predovšetkým to, že sa zámerne vyhol efektným, virtuóznym, no obsahove prázdnym skladbám, i keď si na ne so svojou ozaj brilantnou technikou mohol trúfnuť, a dal svoje umenie do služieb diel doposiaľ málo známych a neprebojovaných, hoci tým riskoval svoj úspech u publika. Na šťastie košické koncertné obecenstvo je už natoľko vyspelé, že vie oceniť veľké umenie. Mohol sa teda Bruins tešiť jednoznačnému úspechu, i keď Variácie Antona Weberna vyvolali u časti publika značné rozpaky. Tieto rozpaky nad skladbou Schönbergovho žiaka sú, pravda, celkom pochopiteľné, nakoľko s kompozičnou technikou moderny sme dosiaľ nemali možnosť sa prakticky zoznámiť. Nechcem po jednom počutí zaujať k Webernovým Variáciám zásadné stanovisko — toľko však možno povedať, že táto hudba ťažko môže ukazovať cestu ďalšiemu vývoju hudobnej tvorby najmä preto, že tu ide o púhu suchú harmonickú a formálnu konštrukciu bez muzikantsko-tvorivého prístupu k materiálu, bez čoho si neviem predstaviť ďalší vývoj hudobnej tvorby. V každom prípade však musíme byť holandskému hosťovi vďační za to, že nás s touto hudbou oboznámil.

O interpretačnom umení Thea Bruinsa možno hovoriť iba v superlatívoch. Napriek tomu, že si zvolili program takého veľkého štýlového rozpätia, vedel dať každému dielu, čo vyžaduje. Jeho Couperin a Haydn dostali brilantnosť, úplnú presnosť a prehľadnosť v pasážach, grációznosť a pôvab v kantilénach, slohove čisté vypracovanie ornamentiky. Beethovenova Appassionata napriek tomu vyznela v energickom a mužnom výraze a zdravom, zbytočne neromantizujúcom pátose. V dvoch menších dielach Gabriela Faurého, v istom zmysle predchodcu impresionistov, a troch skladbách Clauda Debussyho odkryl Bruins veľké bohatstvá svojej výrazovej a farebnej palety. Súčasne dokázal, ako nesmierne veľa záleží u impresionistov na zdravom, muzikálnom prístupe k ich interpretácii, aby nepôsobili dojmom bezkrvnosti a prázdneho farbičkárenia. V precíznom prednese Sonatíny K. van Baarena splatil napokon Bruins svoj dlh holandskej tvorbe.

Theo Bruins nám ukázal klavírne umenie ozaj svetovej úrovne a v budúcnosti ho u nás vždy s radosťou privítame.

V značne nevýhodnej situácii sa ocitla pražská klaviristka Eva Bernáthová, ktorá hrala zhodou okolností o pár dní (23. marca) po skvelom Holanďanovi. Súčasne bola handicapovaná zjavnou indispozíciou, takže jej recitál vôbec nesplnil očakávanie. Po pekných výkonoch, aké sme od nej v minulosti počuli, pôsobila tentoraz jej hra matným, nevýrazným dojmom. Dúfame, že išlo skutočne iba o momentálnu indispozíciu a nie o väčšiu krízu v práci tejto umelkyne. Bernáthová uviedla Mozartovu Sonátu F-dur, Bartókove 2 Burlesky op. 8. a 15 maďarských sedliackych piesní, ďalej Janáčkovu Sonátu es-mol „1. X. 1905" a napokon opäť Beethovenovu Appassionatu (Prečo?). Pomerne najviac uspokojila interpretácia Janáčka a Bartóka, hoci u toho druhého by sa bolo žiadalo viac tvrdosti a zemitosti. Kým Mozart trpel nejasnosťou šestnástinových pasáží (priveľa pedálu), tak Beethoven bol aj po prednesovej stránke vyloženým sklamaním. Chýbalo mu totiž práve to, čo robí Appassionatu Appassionatou — vášnivý, energický výraz, ak už Bernáthovej odpustíme viac preklepov.

Roman Skřepek

Z ČINNOSTI SPEVÁCKEHO SBORU SLOVENSKÝCH UČITEĽOV

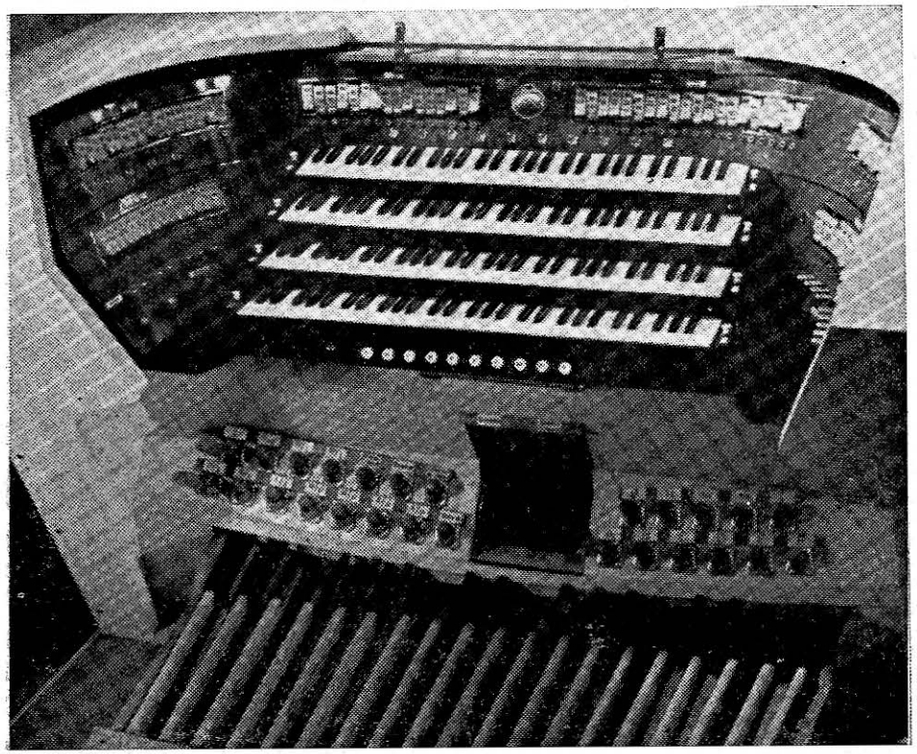
V popredí snáh Speváckeho sboru slovenských učiteľov bolo vždy utužovať bratskú spolupatričnosť slovenského a českého národa vzájomným poznávaním. Tradičné koncertné zájazdy sboru do Prahy a mnohých českých miest a najmä manifestačné a svojho druhu jedinečné spevácke festivaly spojených učiteľských telies: Pěveckého sdružení moravských učitelů, Pěveckého sdružení pražských učitelů a Speváckeho sboru slovenských učiteľov, ktoré sa konali z iniciatívy SSSU, sú toho dostatočným dôkazom. Na túto tradíciu nadviazal sbor aj v tomto roku. Dominantou jeho umeleckej a kultúrno-politickej práce v poslednom pracovnom období (od januára do mája 1959) bol koncertný zájazd, uskutočnený spolu s Pěveckým sdružením moravských učitelů v dňoch 24. II.—2. III. 1959 po významných strediskách na Slovensku a na Morave. V rozpätí jedného týždňa absolvovali učitelia-speváci pod vedením svojich dirigentov, zaslúžilého umelca Jana Šoupala, dr. Juraja Haluzického a Jána Valacha osem koncertov, a to v Trenčíne, v Nitre, v Bratislave (3), v Olomouci, v Ostrave. a v Brne, aby v prvej časti programu v samostatnom vystúpení telies oboznámili poslucháčov s tvorbou svojich národných skladateľov a v druhej potom, aby spojení v jeden sbor, manifestovali spoločné úsilie na budovaní vlasti. Vypredané koncertné siene boli svedkami srdečných prejavov spolupatričnosti. Umelecká a kultúrna práca Speváckeho sboru slovenských učiteľov nie je však určená iba tzv. vyspelým strediskám. Naopak, v prevažnej miere je to náš vidiek, na ktorý SSSU preniká často ako jediný šíriteľ živej hodnotnej hudby. Sbor, vedený snahou prispieť k úsiliu o dovŕšenie kultúrnej revolúcie, podnikol v mesiaci apríli koncertný zájazd na náš často zaznávaný a aj v mnohom podceňovaný východ, do Sečoviec, Kráľovského Chlmca a Moldavy, aby sa tam na mieste presvedčil o neobyčajnej vnímavosti a záujme ľudu o umenie. Vhodným sprievodným slovom navodený program, pozostávajúci aj z náročných diel súčasných skladateľov, ako Suchoňa, A. Moyzesa, nachodí živú spontánnu odozvu aj u tzv. hudobne nevzdelaného poslucháča. Malé koncertné pódiá sú najlepšou školou poznávania vkusu a túžob nášho pracujúceho človeka po hodnotných dielach. Tie isté poznatky odnášal si Spevácky sbor slovenských učiteľov aj zo svojej koncertnej cesty po oblasti podtatranskej (24.—26. IV.), z Podolínca, Starej Ľubovne, Ružbach a z Kežmarku, práve tak ako zo zájazdu do Krompach, Levoče a Spišských Vlach (22.—24. mája).

Koncom júna otvorí SSSU hudobné leto v Trenčianskych Tepliciach a pokloní sa dielu národného umelca Mikuláša Schneidra-Trnavského koncertom v Trnave, kde sa súčasne postaví do služieb diplomovej práce ďalšieho absolventa sborového dirigovania na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, Ivana Luknára, aby tak dokumentoval svoju už tradičnú ochotu a pohotovosť uvádzať do umeleckého života mladých adeptov-sbormajstrov. Tohoročnú sezónu zakončí Spevácky sbor slovenských učiteľov začiatkom júla koncertom v Luhačoviciach

J. Šamko

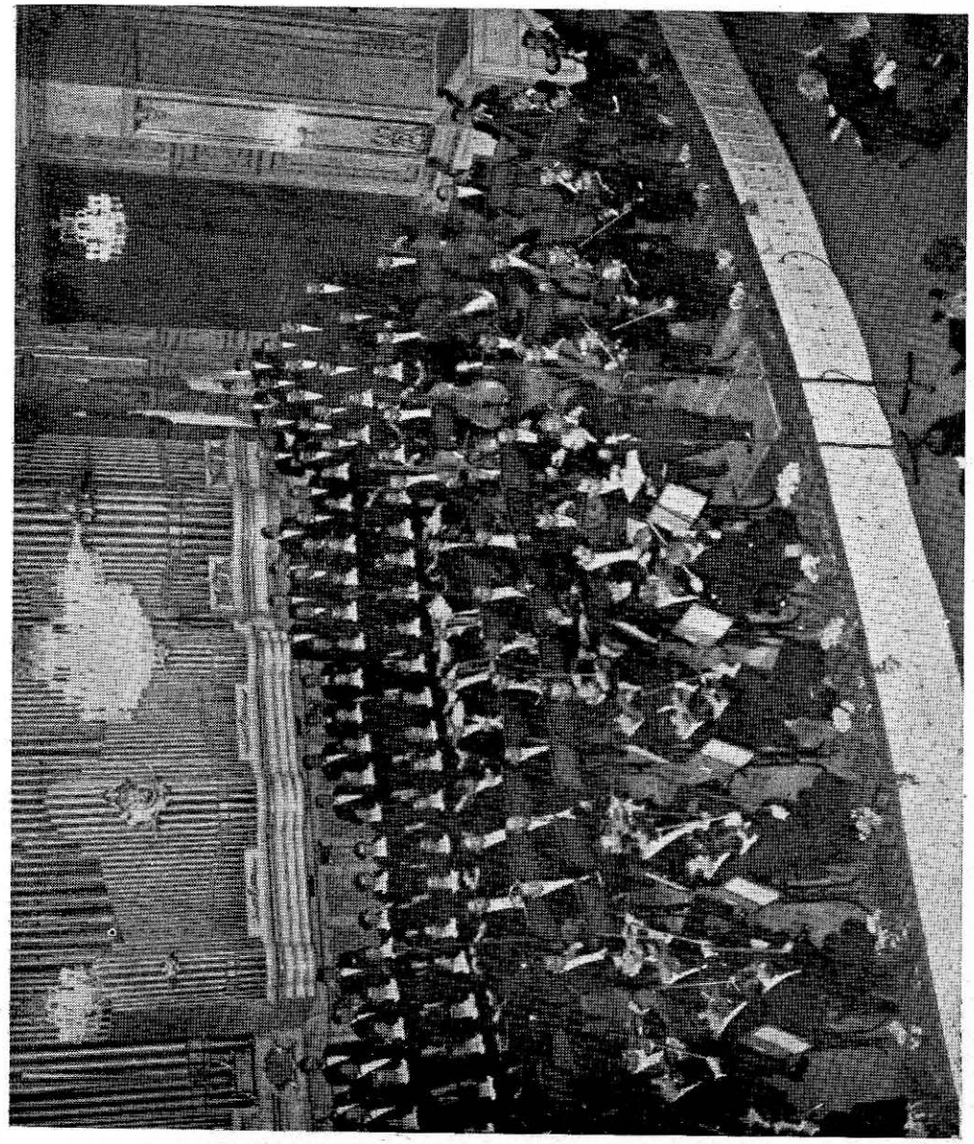
Československé organy do Sovietskeho sväzu

Severomoravské mestečko Krnov bolo 14. mája t. r. dejiskom zaujímavého stretnutia organových umelcov z celej republiky, ktorí sem prišli vo veľkom počte na pozvanie n. p. Továrny na varhany z príležitosti odovzdania veľkého koncertného organa, vyrobeného pre Čajkovského koncertnú sieň v Moskve (4 manuály, 80 registrov). Treba hneď poznamenať, že krnovskí organári dodali aj v minulosti veľa organov pre export a vyrobili aj veľké nástroje. Prečo teda ten mimoriadny záujem práve o najnovší výrobok? Predovšetkým ide tu — ako to zdôraznil navrhovateľ nástroja a expert pre dodávku organov do SSSR, prof. Reinberger — v pravom slova zmysle o kvalitatívny prelom v spôsobe výroby u nás, charakterizovaný dôsledným uplatňovaním umeleckých zásad v stavbe organov v protiklade s úzko technickým nazeraním, ktoré uplatňovalo v mechanizme organa rozličné konštrukčné prvky bez ohľadu na súvislosť medzi technickým riešením a zvukovou kvalitou. Najdôležitejšiu úlohu v tomto smere hrajú zásuvkové vzdušnice, ktoré sa dnes pre svoje úplne zrejmé prednosti všeobecne zavádzajú, aj keď sú výrobne náročnejšie. (Pre informáciu: nejde o novú vymoženosť, ale o novodobé uplatnenie najdokonalejšieho systému v historickom vývoji stavby organov). Ďalšia podstatná požiadavka sa týka takej menzurácie a intonácie, aby zvuk zodpovedal klasickému ideálu. Zase niekoľko slov pre bližšie vysvetlenie: u umeleckého



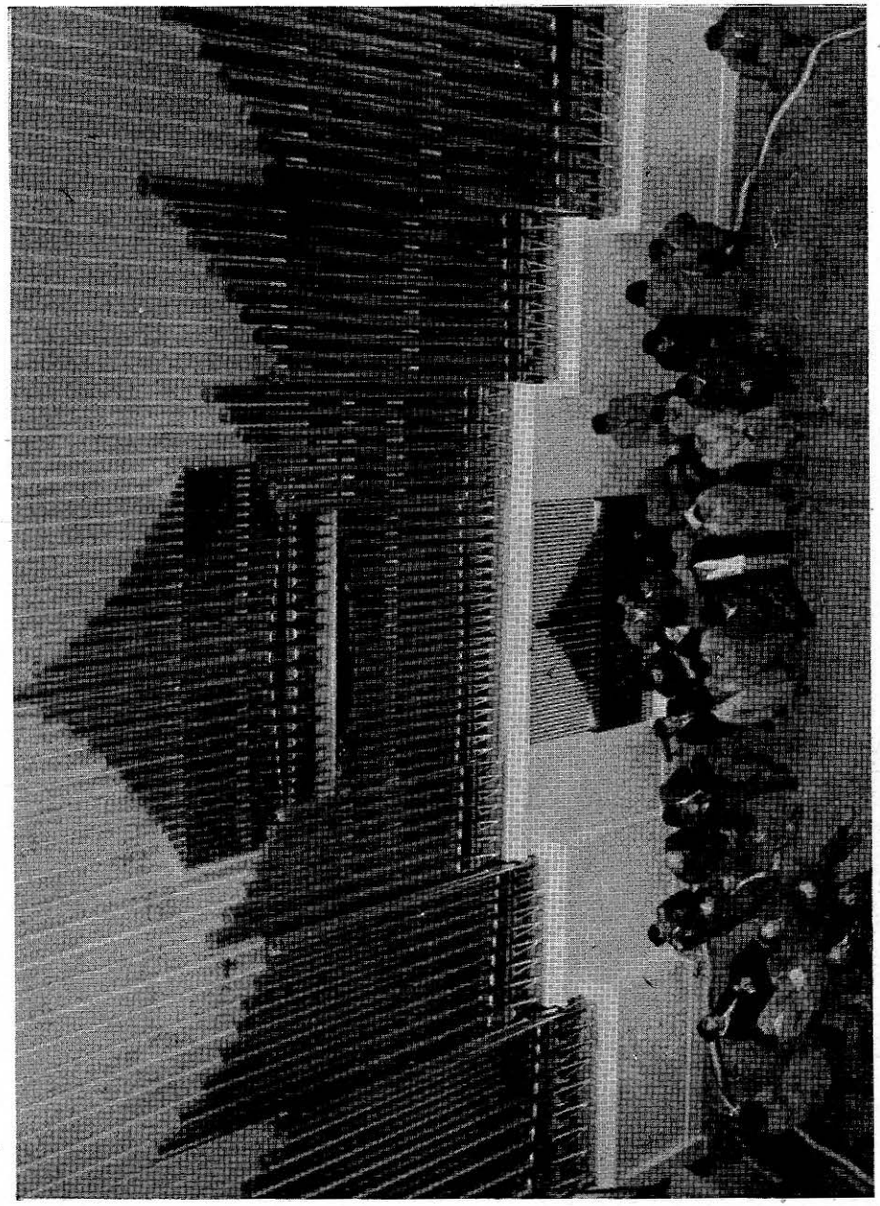
Hrací stôl organa pre SSSR

Foto: Zd. Hrubec



Miešaný zbor a orchester Slovenskej filharmónie s dirigentom Ladislavom Slovákom predviedli Haydnovo oratórium Štyri ročné obdobia v Bratislave

Foto: ČTK



Prospekt organa postaveného Továrňou na organy v Krnove pre Čajkovského sieň v Moskve
Foto: Zdeněk Hrubec

nástroja nie je napríklad principálový sbor hrmotnou, bezfarebnou zvukovou masou, ale skutočne z á k l a d n o u, najpríťažlivejšou skupinou hlasov, ktorou organ čo do ušľachtilej krásy a ničím nenapodobiteľnej špecifičnosti prevyšuje všetky ostatné nástroje (len tu možno hovoriť o „kráľovskom nástroji"). Overiť si tieto kvality na novom nástroji — to bol dôvod, pre ktorý sme neľutovali cestu do Krnova. S radosťou môžeme konštatovať, že tento nástroj má všetky predpoklady k tomu, aby čestne reprezentoval náš priemysel hudobných nástrojov pred náročným moskovským publikom a získaval ďalšie tisíce a desaťtisíce nadšencov pre organovú hudbu.

A tu sa dotýkame ďalšieho faktu, ktorý napĺňuje nádejou občas pesimistické srdcia organových umelcov. Zo Sovietskeho sväzu prišla objednávka na celý rad organov pre koncertné siene vo veľkých mestách. Dá sa očakávať, že tento nástroj, u nás niekedy považovaný za muzeálnu rekvizitu, dožije sa práve v SSSR takej renesancie a všeobecnej obľuby, akej sa netešil ani v časoch svojho najväčšieho rozkvetu. Nevšedný záujem sovietskeho publika pri koncertných vystúpeniach našich a iných zahraničných organových umelcov tomu jasne nasvedčuje.

Pravda, keď vyslovujeme uznanie krnovským organárom za svedomitú prácu, ako Bratislavčania, nemôžeme sa nezmieniť o probléme tunajšieho koncertného organa. Treba povedať, že tento nástroj bol postavený tesne predtým, než sa u nás začali zavádzať už spomenuté zásuvkové vzdušnice, ktoré samy osebe takmer vylučujú možnosť takých zvukových chýb, aké sa vyskytli v Redute. Dôležité je, že z iniciatívy mladých organových umelcov pristúpilo sa k zvukovej revízii nástroja. Prvá etapa prác sa uskutočnila v marci t. r., pokračovať sa bude v letných prázdninách SF. Samozrejme, tento prvý pozitívny prejav kolektívneho postupu mladých bratislavských organistov znamená len začiatok. Vynaložíme všetky sily, aby sme už v budúcej sezóne zabezpečili usporiadanie cyklu organových koncertov za účasti 3—4 hosťujúcich umelcov, pritom však s hlavným zreteľom na rozvoj slovenského organového umenia, čiže na zabezpečenie pravidelného vystupovania bratislavských organistov.

Ferdinand Klinda.

*

Leninovu cenu za rok 1959 v oblasti hudobnej tvorby dostal Aram Chačaturian ako tvorca baletu Spartakus a V. S. Sedoj.

PRVÉ KONCERTY NA NOVOM NÁSTROJI

Po tri dni ozývala sa montážna hala krnovskej továrne tónmi nového organa. V stredu 13. mája na koncerte pre zamestnancov podniku prehovoril o nástroji dr. J. Reinberger a zahral Bachovu Toccatu a fúgu d-mol. Umelecký vedúci továrne inž. O. Veverka oboznámil poslucháčov so stavbou a zvukovými zvláštnosťami nástroja a predniesol Adagio od L. Boelmana. Záverom odznel Franckov Chorál a-mol v podaní D. Lédlovej z Prahy.

Vyvrcholením bol druhý štvrtočný koncert za účasti oficiálnych verejných i politických činiteľov a hostí, uvedený slávnostným prívetom riaditeľa závodu J. Hradila. Program natáčaný rozhlasom a televíziou zahájil Ján Valach Toccatou F-dur od J. S. Bacha, M. Šlechta z Prahy zahral Mozartovu Fantáziu f-mol, V. Hawlík z Brna Sonatu od Mendelssohna a dr. F. Klinda Wiedermannove Prelúdium a fúgu f-mol. Na záver uviedol dr. J. Reinberger verejne po prvý raz Prelúdium a fúgu d-mol od D. Šostakoviča. Je to úprava klavírneho diela s fúgou na ľudovú tému,

ktorá v organovom podaní graduje z jemných dynamických polôh až do majestátneho pléna nástroja.

Na tretí deň vystúpili poslucháči a absolventi AMU a JAMU: V. Rabas (Toccata od M. Sokolu), J. Hora (Kuchař: Fantázia g-mol), A. Veselá (Passacaglia od J. S. Bacha) a iní.

Ján Valach

*

25. apríla sa v Bratislave uskutočnil koncert revolučných piesní v podaní Robotníckeho spevokolu Bradlan, Ľudového spevokolu učiteľov Slovenska (zo Žiliny), sboru KNV Žilina, seredského ZVONa, Detského rozhlasového sboru a orchestra bratislavského rozhlasu. Na programe boli skladby M. Schneidra-Trnavského, O. Ferenczyho, O. Franciscího, D. Šostakoviča a i. Spojivo hudobných čísel tvorili básne Fraňa Kráľa. Vrcholom podujatia bolo predvedenie Mierovej kantáty Dezidera Kardoša všetkými sbormi.

*

Na jeseň tohto roku má operná scéna v Rjeke uviesť operu Krútňava od Eugena Suchoňa. Libreto do chorvátčiny prebásnil dr. Josip Andrić.

VYNIKAJÚCA MONOGRAFIA O JANÁČKOVI

Jaroslav Vogel: Leoš Janáček, Leben und Werk. Autorizované nemecké znenie dr. Pavla Eisnera, Artia 1958. Str. 531.

Sťaby ako záver minuloročných významných umeleckých a vedeckých akcií, podnietených 30. výročím Janáčkovho úmrtia, vyšla nedávno prvá systematická a kritická monografia o živote a diele tohto geniálneho majstra súčasnej hudby. (Ako je známe, zostala Helfertova monografia torzom.) Predbežne ju však máme k dispozícii iba v nemeckom znení (údaj, uvedený na rube titulného listu, že ide o preklad českého pôvodného vydania, je žiaľbohu iba pia fraus), pretože vydavateľstvo Artia bolo zrejme pohotovejšie ako SNKLHU alebo iné domáce vydavateľstvo. Treba preto dúfať, že na české vydanie nebudeme čakať dlho — tým viac, že Voglova kniha bude celkom iste vedieť splňať veľmi záslužné poslanie i doma.

Známy český dirigent Jaroslav Vogel, ktorého však poznáme aj ako skladateľa a hudobného spisovateľa, sa ako znalec Janáčkovho diela osvedčil jednak skvelými interpretáciami majstrových diel, jednak svojou knihou „Janáček-dramatik", ktorá až do jeho monografie patrila k najprenikavejším pohľadom na Janáčkovu tvorbu a bola do monografie včlenená. Vogla ako povolaného autora v pravom zmysle slova kritickej monografie (t. j. vecne zvažujúcej klady a zápory) kvalifikoval i jeho nevšedný rozhľad v domácej i svetovej hudbe, bezpochyby súvisiaci s jeho profesiou, no nesmierne cenný pre prácu o modernom skladateľovi, ako aj obdivuhodná kultúrnosť a kultivovanosť. Že k tomu pristúpil, žiaľ, dosť zriedkavý dar sviežeho a pútavého líčenia, treba oceniť ako osobitný prínos jeho knihy.

Voglova obsiahla práca, podávajúca život a tvorbu Leoša Janáčka ako organický celok, je zarámovaná dvoma veľmi dôležitými samostatnými kapitolami. Prvá tvorí úvod knihy a podáva na 35 stranách prenikavý súhrn znakov Janáčkovej protikladnej tvorivej osobnosti a jeho hudobného slohu. Vogel tu vyzdvihuje ako základné črty Janáčkovej tvorby jej dramatičnosť, realizmus a programovosť, prináša viac bystrých postrehov o Janáčkovej hudobnej reči (obšírnejšie sa zaoberá najmä Janáčkovou motivickou prácou vo vzťahu k nápevkovým zdrojom motivických prvkov, čo, pravda, vyplýva z podstaty jeho tvorby) a o jeho mieste v modernej českej a svetovej hudbe. Zvlášť treba pripomenúť Voglovu konfrontáciu Smetanu a Janáčka, kde právom vystupujú do popredia príbuzné znaky, takže oprávnene možno hovoriť o tom, že Smetana a Janáček sa v českej hudobnej kultúre dopĺňajú. Vývoj Janáčka-skladateľa člení Vogel do troch období: etnografickej (presnejšie by azda bolo: folkloristickej), revolučnej a intímne biografickej, i keď sa, pravda, ich tri inšpiračné zdroje: nacionálny, sociálny a etický, u Janáčka prelínajú. Už prvá kapitola Voglovej knihy znamená prínos k celkovému chápaniu Janáčkovho diela, i keď na druhej strane nie je Voglovo hodnotenie definitívne uzavreté a všestranné. Viaceré referáty minuloročného brnenského kongresu o Janáčkovi prehlbujú a rozširujú Voglove zistenia, nerobia ich však vonkoncom zbytočnými.

Veľmi cenné sú aj záverečné poznámky o interpretácii Janáčkových diel, kde Vogel očividne vychádza zo svojej vlastnej tvorivej praxe a popri detailných poznatkoch prináša viac všeobecnejšie platných zásad o tlmočení Janáčkových orchestrálnych a vokálnodramatických diel (o problémoch jeho komornej tvorby sa tu konkrétne nehovorí, no zase sa možno odvolať na príspevky iných autorov, najmä na brnenský referát prof. dr. Kunderu).

Takmer na 500 stranách rozoberá potom autor v chronologickom slede Janáčkove životné osudy i všetky jeho diela. Vďaka uvedenému rozsahu môže sa pritom podrobne venovať nielen partiám analytickým, ale aj biografickým (miestami, napr. „Janáček v Londýne", by tieto mohli byť aj stručnejšie). Opiera sa v nich o doterajšiu veľmi obsiahlu literatúru i o pramenné doklady, pochádzajúce od samého Janáčka a jeho najbližších (korešpondencia, memoáre Janáčkovej manželky a pod.). Treba pritom zdôrazniť, že biografické údaje necituje ako zhluk nerovnako dôležitých faktov, ale že na ich základe vytvára ucelený a plastický obraz Janáčkovej osobnosti. Preto majú plné oprávnenie v kritickej monografii. Janáčkovou tvorbou sa zaoberá vždy v súvislosti so životnými okolnosťami, za ktorých vznikla, pričom však jednotlivým skladbám vydeľuje samostatné podkapitoly (miestami sú tieto, najmä pri kľúčových dielach, pomerne obsiahle). V týchto sa potom sústreďuje na analýzu a tlmočenie diela, pričom v žiadnom prípade nepostupuje šablónovite a násilne (pri analýzach ide prevažne o analýzy motivické). Tak neopomenie upozorniť na súvislosti s ostatnou Janáčkovou tvorbou, na prípadnú príbuznosť s inými majstrami a na inšpiračné zdroje. Osobitne si cením spôsob, akým tlmočí myšlienkovú podstatu skladieb a ako ich celkove hodnotí. Je to jeden z najkrajších príkladov zasvätenej hudobnej hermeneutiky, vyvierajúci z hlbokej znalosti a prežitia diela, založený nie iba na vonkajších náznakoch a nenásilný. Vogel sa pritom nevyhýba ani polemike s inými vykladačmi zmyslu toho-ktorého Janáčkovho diela, ba neraz polemizuje aj s tvrdeniami samého Janáčka, ktoré, ako je známe, často treba brať s rezervou.

To, že Vogel postupuje od skladby ku skladbe, nevylučuje možnosť vsúvať do textu zistenia všeobecnejšieho charakteru, ktoré nespomínal v úvodnej kapitole s porovnaním s ostatnou časťou knihy, azda trochu pristručnej. Bezpochyby sa tým uľahčí aj orientácii čitateľa, ktorého bude v istom okamihu zaujímať iba určitá skladba.

Nemám možnosť upozorniť na všetky cenné a nové Voglove zistenia, ktoré prinášajú analytické partie jeho knihy, no musím zdôrazniť, že spôsob, akým tu postupuje, vyvoláva i v čitateľovi, ktorý určité dielo ešte nepozná, jeho zreteľnú predstavu, a to je azda najvyšší cieľ každej literárnej state o hudobnom diele. Veľmi názorne osvetľuje Vogel skladateľov prerod od slohove nevýrazných a málo osobitných začiatkov (označovať Janáčkovu vtedajšiu orientáciu ako „klasickú" nie je pritom najvýstižnejšie) k opravdivému „Janáčkovi", rovnako výstižne upozorňuje aj na slabiny i prínosy skladieb, ako boli prvé opery (nedávno premiéra „Osudu" plne potvrdzuje Voglovu charakteristiku tohto diela) a prináša dôležité argumenty u tých skladieb, kde Janáčkovo pôvodné znenie bezpochyby vyžaduje korektúry (Kovařovicove zásahy do inštrumentácie „Pastorkyne", Brodova úprava „Líšky Bystroušky" a Felsensteinova verzia tejto úpravy, zásahy do znenia opery „Z mŕtveho domu" a pod.).

Celkove teda predstavuje Voglova kniha doteraz najvýznamnejší príspevok o živote a diele Leoša Janáčka (aké výsledky dosiahol Hans Hollander vo svojej pripravovanej anglickej monografii o Janáčkovi, nie je doteraz známe), ktorý spracúva túto náročnú a dôležitú tému nielen dostatočne široko no predovšetkým veľmi hlboko.

Ako každé ľudské dielo, nie je, pravda, ani Voglova kniha bez nepresností alebo nie celkom presvedčivých miest. Nepresné je napr. viackrát opakované stotožňovanie stredovekých „cirkevných" stupníc so stupnicami antickej gréckej hudby, tým viac, že najnovšie sa začína pochybovať o tom, či v stredovekej jednohlasnej hudbe skutočne máme do činenia so stupnicami v modernom chápaní tohto slova. Nepresné sú tiež niektoré tvrdenia o slovenskej ľudovej piesni a pod. Na celkovú hodnotu knihy však tieto detaily nemajú podstatnejší vplyv. Naproti tomu treba veľmi ľutovať, že ku knihe nebol pripojený systematicky zostavený a všetky dôležité údaje obsahujúci súpis Janáčkovej tvorby, ktorý by v nej zahraničnému čitateľovi umožnil okamžitú orientáciu. Osožný by bol tiež súpis gramofónových nahrávok Janáčkových skladieb a zoznam literatúry o ňom (tým viac, že v texte sú odkazy na literatúru miestami neúplné a nepresné).

Záverom treba osobitne oceniť prácu nebohého dr. Pavla Eisnera, veľkého citeľa Leoša Janáčka, ktorý prekladom Voglovej knihy dovŕšil svoju významnú činnosť v propagácii českej hudby v nemeckom jazykovom okruhu. Eisner v tomto prípade však nebol iba prekladateľom, ale tiež autorom veľkého počtu obšírnych poznámok, vysvetľujúcich čitateľovi, nepoznajúcemu české pomery, osoby a udalosti, o ktorých je v knihe zmienka. Zdá sa mi tiež, že tu i tam pridal Eisner vetu i do textu, aby príslušnú partiu priblížil nemeckému okruhu. Preklad je majstrovský, čítať ho je pôžitok. Len výnimočne sa vyskytnú drobné nepresnosti (napr. sborník „Musikologie" je raz označený ako „Zeitschrift", inokedy ako „Fachveröffentlichung").

Vydavateľstvu Artia patrí vďaka nielen za vydanie Voglovej knihy, ale aj za peknú vonkajšiu úpravu (len papier mohol byť lepší). Treba dúfať, že čoskoro vyjdú okrem českého znenia aj ďalšie inojazyčné vydania. Predovšetkým by bolo potrebné vydať ruský preklad — už i pre vzťah Janáčka a jeho diela k Rusku. *Ladislav Mokrý*

LADISLAV HRDINA: USILOVNÝ MUZIKANT,

rytmicko-melodické cvičenia pre husle

Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry vydalo v edícii pedagogicko-inštruktívnej hudby Hrdinovho Usilovného muzikanta, ktorý je výsledkom dlhoročnej autorovej praxe a najnovších metód vo vyučovaní hry na husle.

O tom nás presvedčí už postup diela, ktoré má na zreteli najmladších adeptov

husľovej hry, dáva im možnosť, aby sa prístupnou, ba zábavnou formou hudobne vyžili a s chuťou si zamuzicírovali. To všetko však robí autor závislým od prebudeného rytmického cítenia, čistej intonácie a bezpečného ovládania sláčika, od ktorého závisí zvučný a sýty tón. Preto sa začiatočné cvičenia zámerne začínajú hrou v 2/4 takte polovičným (neskoršie celým) smykom a sú doplnené hrou roztomilých riekaniek na jednej strune.

Nasleduje rytmická a smyková príprava na dvoch susedných a neskoršie ostatných strunách. Podobným spôsobom autor dochádza k 3/4 a 4/4 taktu. Všetky rytmické a smykové cvičenia sú prípravou k riekankám a melódiám. A práve tieto invenčne svieže a typicky husľové melódie sú ďalšou prednosťou diela, pretože sa vymykajú z rámca obvyklých bezcenných skladbičiek, určených na prednes. Sú to absolútne melódie, ktoré nevyžadujú sprievod, pretože vyvierajú v pestrých rytmických obmenách z vlastností samého nástroja.

Vydané Hrdinovo dielo je opravdivým prínosom pre našu inštruktívnu husľovú literatúru a najmä bude vítaným doplnkom husľovej školy Otakara Ševčíka.

Karel Štika

POMÔŽEME SLÁVIKOVI

Prohlížím spievanky pre najmenších naslová E. Petríka, které podle námětů Andreja Nemlahu pro zpěv a klavír volně spracoval Dezider Kardoš pod názvem Pomôžeme slávikovi a jsem mile překvapen, jak redakcia časopisu Slovenská hudba v Bratislavě doplňuje dětskou pedagogickou literaturu.

Tyto spievanky mají všechny předpoklady aby si je zamilovali nejen slovenské, ale i české děti. Úhledný formát, krásny křídový papír s přiléhavými obrázky prozrazují a poukazují na nevšední obsah. A vskutku, vtipná a přiléhavá hudba odpovídá dětskému rozmaru, takže si děti opravdu s chutí mohou zazpívati. Dezider Kardoš odlišuje jednotlivé skladbičky nejen po stránce rytmické nebo harmonické, ale i tonální, odpovídající rozsahu dětského hlasu. Trochu cize se mezi tím vším vyjímá předpis tempa, jako: Vivo, Vivamente, Allegro giocoso, Con moto, Leggiero, Scherzando, Lento a pod. Vždyť tyto výrazy by se daly nahradit a vyjádřit pro děti snad daleko působivěji v jazyku mateřském — slovenštině.

Antonín Dolinský

Umelecká súťaž k 15. výročiu zrodu ľudovodemokratickej ČSR

Vláda Československej republiky vyhlásila k 15. výročiu zrodu ľudovodemokratickej ČSR súťaž na umelecké diela z oblasti literatúry, hudby, výtvarného umenia, dramatickej tvorby, filmu a vedecko-kritickej činnosti v oblasti literatúry a umenia (vrátane architektúry).

Mohutný rozvoj tvorivých síl robotníckej triedy a všetkého pracujúceho ľudu a úspechy dosiahnuté vo všetkých odboroch nášho života, naplňujú nás hrdosťou. Dokazujú súčasne správnosť politiky a múdreho vedenia KSČ pri budovaní socializmu v našej vlasti. XI. sjazd KSČ nám ukázal skvelé perspektívy ďalšieho rozvoja, dovŕšenie socialistickej výstavby, XXI. sjazd KSSS otvára pred zrakmi celého ľudstva cestu k žiarivej komunistickej budúcnosti.

Súťaž má preto podnietiť tvorbu umenia, ktoré s hlbokým pochopením a prežitím dôstojne zobrazí víťazný zápas nášho ľudu za socializmus, za slobodu a šťastie človeka, a stane sa hrdým svedectvom budúcim generáciám.

Súťaž vyjadruje vysoké ocenenie Komunistickej strany a vlády republiky takému umeniu, ktoré sa na tomto zápase podiela aktívne, ktoré pomáha meniť život, je moderné svojimi komunistickými ideami, svojím socialistickým humanizmom a ktoré dokáže nadchnúť a strhnúť široké masy.

Je preto zmyslom súťaže posilniť socialistický charakter našej literatúry a umenia najmä v tých jeho oboroch, ktoré sú v súčasnej dobe najvýznamnejšie. Tento zmysel je vyjadrený ústredným heslom súťaže:

„Umenie v boji za dovŕšenie socializmu v našej vlasti."

Podmienky súťaže pozri na 3. a 4. strane obálky!

Prehľad zahraničných časopisov

SOVIETSKAJA MUZYKA 1959/3

K 120-temu výročiu narodenia M. P. Musorgského zaradila redakcia časopisu niekoľko pozoruhodných článkov.

J. Keldyš vo svojom príspevku „Veľký hľadač pravdy" predstavil Musorgského ako opravdivého umelca-realistu, ktorý dospel k pravdivému a prenikavému umeleckému zobrazovaniu nie ľahkou cestou, ale hľadaním — vývojom. Od určitých náznakov naturalizmu, ktoré sa prejavili najmä v jeho opernom experimente „Ženba", dospel k metóde realistického zovšeobecňovania, k svojmu zrelému štýlu, ktorý uplatnil v „Borisovi" a „Chovanštine". V hudobnej reči týchto opier už nie je temer doslovné čerpanie z intonácií bežnej hovorovej reči, ako to robil v Ženbe; ale typické rečové intonácie tvoria len podklad jedného z viacerých prostriedkov charakterizácie postáv. Geniálny novátor Musorgskij obohatil svojím dielom možnosti hudobného zobrazovania.

V článku E. Fridovej „Cesta k ľudovým hudobným drámam" autorka ukazuje, ako sa u Musorgského už v jeho prvotinách zafixovali určité intonácie a viazali sa i neskôr vo viacerých dielach s tým istým alebo podobným obrazom. (Ide predovšetkým o zobrazenie ľudových typov a o prvky charakteristiky ľudovej masy, jej plaču, žaloby i bujnej sily...)

I. Zemcovskij v článku „Intonačné jadro opery Boris Godunov" uvádza príklady z troch ruských ľudových piesní a porovnáva ich so základnou vstupnou témou, s ktorou sa pracuje skoro v celej opere.

Pre spevákov je zaujímavý príspevok L. Lebedinského „Scéna s hracími hodinami v interpretácii Šaľapina", kde podrobne rozoberá Šaľapinovo podanie tejto scény.

Krátke rozbory význačných diel mladých autorov, ktoré odzneli na treťom plenárnom zasadnutí Sväzu skladateľov SSSR, podáva A. Leman („Život-prameň umeleckej pravdy"); konkrétne poukazuje na prípadné nedostatky, vyplývajúce na jednej strane z určitého eklektizmu, na druhej zase z prílišnej snahy po originálnosti-novátorstve. Novátorstvo je potrebné, no musí byť v službách čo najprenikavejšieho zobrazenia života a problémov ľudu.

Pokračovanie referátov a diskusie zo všesväzového plenárneho zasadnutia hudobných vedcov v Kijeve sa uverejňuje pod názvom „O súčasnosti jazyka a národnej forme", kde sa referenti a diskutéri dotýkajú aktuálnych estetických problémov.

„Dunajevskij v korešpondencii s mládežou" je výťah z listov Dunajevského s radovými poslucháčmi jeho hudby, kde odpovedá na ich dotazy. V listoch dáva Dunajevskij odpoveď na niektoré pálčivé estetické otázky. Z tejto korešpondencie sa môžu mnohému naučiť nielen poslucháči, milovníci hudby, ale aj teoretici a vo veľkej miere sami skladatelia, najmä tí, ktorí si ešte nevedeli nájsť cestu k srdciam masových poslucháčov.

D. Rabinovič uverejňuje v článku „Emil Gilels" niekoľko myšlienok o majstrovstve tohto umelca. Je to úryvok z autorovej chystanej práce o sovietskych klavírnych umelcoch. Dotýka sa otázok novátorstva, virtuóznosti a jej funkcie v realistickej interpretácii; skúma Gilelsov tvorivý proces hľadania pri štúdiu každého diela, jeho štýlové problémy, otázky lyrizmu, epičnosti...

(d)

*

RUCH MUZYCZNY (1, 2, 3,/59). 1. číslo je uvedené Rutkowského článkom o popularizácii kultúry. Táto stále aktuálna otázka sa najmä teraz zameriava na priblíženie kultúry tým, ktorí doteraz „nemohli alebo nechceli čerpať z kultúrnych hodnôt". Je samozrejmé, že sa Rutkowski zaoberá najmä hudobnou stránkou kultúry. Tak hneď na začiatku zdôrazňuje, že riešenie problému sprístupnenia kultúry bude treba hľadať nie tak v otázkach organizačných a ekonomicko-finančných, ako skôr vo výchove, a to predovšetkým vo všeobecno-vzdelávacej škole. Tu sa vynára hneď celý rad ďalších problémov, čo s tým súvisia: príprava učiteľov, pomôcky, učebnice a napr. amatérska hudobná činnosť. Ďalej sa dotýka aj koncertnej činnosti, činnosti hudobných vydavateľstiev a p. a končí myšlienkou: „Najdôležitejšou popularizáciou hudby ostane vždy jej predvádzanie v akejkoľvek forme a počúvanie."

Sovietsky muzikológ Igor Belza napísal štúdiu o poľskom hudobníkovi a bojovníkovi za slobodu M. K. Ogińskom, ktorý bol v 18. storočí známy po celej Európe ako skladateľ vlasteneckých piesní a takmer legendárny bojovník.

Československých čitateľov budú iste zaujímať veľké úspechy Václava Smetáčka v Poľsku. Recenzenti zo všetkých miest, kde Smetáček vystupoval, nešetria slovami uznania. V programe má najmä Janáčkove diela.

2. číslo R. M. by si mali povinne prečítať všetci hudobní publicisti, ktorým záleží na úrovni a dosahu ich práce. Vedúcou témou je tu totiž Celopoľský sjazd kritikov a hudobných recenzentov. Z výťahu referátu Z. Mycielskeho až tak „dýcha" starostlivosť jedného z najskúsenejších publicistov o budúcnosť poľskej hudobnej kritiky. Zaoberá sa základnými znakmi, ktoré má mať každý hudobný recenzent: „dobré pero", (t. zn. ovládanie správneho a literárneho písania), odbornosť a publicistickú, teda aj spoločenskú morálku.

V jednom z minulých prehľadov R. M. som hovorila o článku M. Gliňského, v ktorom oponuje Angličanovi Heldeyovi, ktorý tvrdí, že listy F. Chopina D. Potockej sú falzifikáty. V 2. čísle R. M. je odpoveď A. Hedleya na túto vec: dúfa, že pri stretnutí na Chopinovskom konkurze v 1960 roku sa spor vyrieši víťazstvom faktov, ktoré mieni predložiť.

50. výročie smrti M. Karlowicza uctil aj R. M. v svojom *3. čísle* úvahou H. Swolkieňa „Karolowiczove tragické paradoxy" a uverejnením niekoľkých jeho neznámych listov.

O Szeligowského novom balete „Mazepa" sa hovorilo aj v Slovenskej hudbe — obšírnejšiu recenziu J. Kaňského nájdeme v tomto čísle R. M. Popri nej je tu rozhovor s autorom baletu, ktorý je žiakom. N. Boulangerovej, o. i. aj V. Kurza a K. Szymanowského.

MUSIKERZIEHUNG 1959/3. — Z príležitosti 150. výročia úmrtia Jozefa Haydna odpovedá F. Högler na základe zachovaných prameňov na otázku, aký bol Haydn ako žiak, učiteľ a hudobný pedagóg (v článku sa bližšie zaoberá sporným problémom Beethovenovho štúdia u Haydna). — E. Mueller von Asow odtláča o posledných chvíľach Haydnovho života veľmi zaujímavé svedectvá ľudí, ktorí mu vtedy stáli najbližšie (Haydn umieral v čase, keď Napoleonove vojská dobývali a obsadili Viedeň). — Známy rakúsky violončelista prof. K. M. Schwamberger píše o barytóne, nástroji, pre ktorý Haydn napísal 175 skladieb (jeho chlebodarca knieža Eszterházy bol totiž nadšeným hráčom na barytóne, nástroji podobnom viole da gamba, ktorý má okrem normálnych strún ešte väčší počet alikvotných strún). — Prof. P. Mies podáva prehľad nemeckými firmami vydaných Haydnových skladieb spolu s číslami nového Hobokenovho katológu, čo uľahčuje ich identifikáciu najmä pri úpravách. — Z ostatných príspevkov spomeňme článok F. Eibnera „Harmonické kvality diatoniky", opierajúce sa o teoretické názory Heinricha Schenkera.

MUSICA 1959/3. — W. Zillig v profile Carla Orffa načrtáva obraz jeho kompozičnej metódy, umeleckého vývoja a zmyslu Orffovej tvorby, ktorá podľa Zilliga prináša obnovu hudobného divadla. — Chr. Raeburn odtláča s komentárom veľmi zaujímavú anonymnú kritiku z Allgemeiner Europäischer Journal r. 1794, v ktorej sa obšírne píše o predvádzaní Mozartových opier v Prahe. — C. Dahlaus sa zaoberá formami improvizovaného viachlasu v 16. stor. na základe teoretickej rozpravy o týchto otázkach, ktoré r. 1553 vydal Portugalec Vincenzo Lusitano. — G. Baum je autorom fejtónu o listoch Richarda Straussa autorom libriet jeho opier ako zrkadle Straussovej osobnosti. Vysvitá z nich najmä Straussova neúnavná pracovitosť; pri práci na jednej opere už hľadal libreto na druhú. — Tohto roku je 300. výročie narodenia majstra anglickej hudby Henryho Purcella. Prof. J. A. Westrup pri tejto príležitosti (dosť povrchne) poukazuje na anglické črty skladateľovej tvorby.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 1959/3. — F. Winckler v článku „Kompozícia s elektroakustickými prostriedkami" podáva prehľad doterajších experimentov, pričom zdôrazňuje, že v poslednom čase i tu vidno snahu upustiť od extrémnych konštrukcií v prospech tvorby. Uzatvára, že z tohto hľadiska „vyžaduje revíziu aj metodicky preplnená seriálna kompozičná technika". — R. Traimerová, známa svojou prácou o Bartókovej kompozičnej technike (najmä kvartetách), prehľadne píše o bicích nástrojoch v modernej hudbe a konštatuje, že sa im ako samostatnej nástrojovej skupine pripisuje čoraz väčší význam. — H. Schmidt-Garre v článku „Radikalizmus v organe okolo roku 1200" konfrontuje kompozičnú techniku Leonina a Perotina. Vidí medzi nimi veľký protiklad: u jedného lineárne melodické cítenie s melizmami, pripomínajúcimi orientálne, u druhého zdôrazňovanie statických súzvukov. — Prof. E. Valentin načrtáva profil seniora súčasnej nemeckej hudby prof. Josepha Haasa z príležitosti jeho 80. narodenín (19. marca). Haasova tvorba, rozvíjajúca klasické tradície (významné sú najmä sbory), a pedagogická činnosť znamenali veľmi mnoho pre nemeckú hudobnú kultúru nášho storočia.

— G. A. Trupff pozdravuje iného jubilanta, prof. dr. Wilibalda Gurlitta, ktorý 1. marca oslávil 75. výročie narodenín. Gurlitt patrí k najvýznamnejším osobnostiam nemeckej hudobnej vedy vôbec a k priekopníkom moderného zamerania muzikológie. — V hudobnopedagogickej prílohe rozoberá známy hud. psychológ a etnomuzikológ F. Bose otázku hudobného nadania u detí.

MUSIK UND GESELLSCHAFT 1959/1 — V článku „Úlohy a ciele nášho pestovania Händlovej hudby" načrtáva prof. E. H. Meyer charakteristické rysy Händlovho umenia, jeho bojovnosť, spoločenskú konkrétnosť, ľudovosť, novátorstvo a optimizmus, ako aj úlohy, súvisiace s priblížením tohoto veľkolepého odkazu širokým masám. — Viaceré príspevky referujú o veľkolepých akciách, ktoré sa uskutočnia v Händlovom roku v NDR. — Otázkam súčasnej tvorby sú venované tri články, analyzujúce nové kantáty F. Geisslera „Leták niektorým susedom" (dielo burcujúce proti prípravám atómovej vojny), R. Zechlinovej „Lidice" a J. Werzlaua „Náš život v piesni". — K histórii nemeckých potulných muzikantov a spevákov v období raného kapitalizmu prináša cenné poznatky príspevok prof. C. Krafta. — Z jubilejných príspevkov spomeňme článok k sedemdesiatke prof. dr. R. Mauersberga, kantora u sv. Kríža v Drážďanoch a vedúceho známeho detského sboru.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 1959/3. — F. Schnapp uverejňuje obsiahly list F. Mendelssohna Bartholdyho sestre Fanny Henselovej. — K. H. Wörner odtláča svoj referát na brnenskom kongrese o L. Janáčkovi, v ktorom sa zaoberá záverečnou scénou Janáčkovej opery „Káťa Kabanová". — Švajčiarsky huslista C. Conzelmann spomína na svojho učiteľa, vynikajúceho nemeckého huslistu Georga Kulenkampffa, ktorý r. 1943 emigroval z Nemecka do Švajčiarka a tu pôsobil aj ako pedagóg až do svojej smrti 5. X. 1948. — R. de Guide načrtáva stručný obraz súčasnej belgickej skladateľskej školy.

THE CANADIAN MUSIC JOURNAL 1959/2. — J. Beckwith načrtáva profil jedného z najvýznamnejších súčasných kanadských skladateľov, predsedu tamojšieho skladateľského svazu Jeana Papineau-Couturea. — Článok M. Lowea „Umenie a priemerný človek" nehovorí o otázkach naznačených nadpisom, ale zväčša iba komentuje známu problematickú stať L. N. Tolstého „Čo je umenie?". — W. Kaufman píše o dvoch formách indickej umelej hudby, dhrupad a khyal.

Číslo uzatvára charakteristika osobnosti a diela anglického klasika Ralpha Vaughana Williamsa z pera P. Garvieho.

THE MUSIC REVIEW 1959/1. — J. Pilgrim sa zaoberá zvláštnym druhom kadencie, tzv. „anglickou kadenciou", vyskytujúcou sa v anglickej renesančnej vokálnej polyfónii. — F. Hudson rozoberá otázku vodných znakov u Händlových rukopisov a prvotlačí ako datovacej pomôcky. — F. Walker v druhom príspevku o verdiovských falzách dokazuje, že údajný list Verdiho, z ktorého mal vyplývať nepriateľský pomer Verdiho k skladateľovi Gatalanimu, je falzum. — J. N. Moore sa pokúša o nový výklad známych Elgardových variácií „Enigma". — Chr. Hampton je autorom mnohovravnej state o Antonovi Webernovi, v ktorej však veľmi málo prispieva k objasneniu podstaty jeho umeleckého zjavu. O čudáckom americkom „skladateľovi" Alfredovi Tarnhelmovi, ktorý vyšpekuloval nový systém kombinácie tónov (všetky základné, zvýšené a znížené tóny oktávy sú označené osobitnými, po sebe nasledujúcimi písmenami abecedy a používajú sa podľa toho, aké písmená sa vyskytujú v slovách, ktoré treba „prepísať" do tónov) nadšene(!) referuje R. E. Middleton — na podobné výstrelky je celkom iste škoda papiera. — H. C. Robbins Landon uverejňuje ďalšie addenda a corrigenda ku svojej knihe „The Symphonies of Joseph Haydn".

MELOS 1959/3. — V otváracom prejave na minuloročných Hudobných dňoch v Kasseli pokúsil sa prof. dr. F. Blume odpovedať na otázku „Čo je hudba". V tomto prejave Blume zdôraznil, že hudba nemôže existovať bez tonality a bez prírodou daných zvukov. Vychádzajúc z týchto premís, postavil sa proti dodekafónii i elektronickej hudbe, čo prirodzene, vyvolalo veľké pobúrenie u prívržencov tejto hudby. Marcové číslo Melosu, orgánu týchto kruhov, prináša odpovede prvých sedemnástich západonemeckých, francúzskych a švajčiarskych skladateľov a kritikov, nesúhlasiacich s Blumem. Tón týchto odpovedí je rôzny, vo väčšine prípadov však podráždený („Odpovedať pánu profesorovi Blumemu vedecky nemá mnoho zmyslu. Hudba je predovšetkým zážitkom a ako taká sa musí aj hodnotiť", hovorí Antoine Goléa). Hoci ani

Blumeho argumentácia, brániaca hudbu ako „jeden z najdokonalejších výtvorov božích" nie je bez ideovoesteticých slabín (jeho kritikmi veľmi šikovne využívaných), odrážajú stanoviská jeho kritikov celkom jednoznačne ich spoločnú pomýlenú platformu, ktorá pod heslom pokroku (Boulez priamo nazýva Blumeho reakcionárom) propaguje autonomný vývoj hudby bez ohľadu na jej obsahovú výpoveď a bez vzťahu k poslucháčovi.

*

Opera SND bude v doňch 13.—17. júna t. r. na zájazde v Karlových Varoch, kde uvedie operné a baletné predstavenia, m. i. Krútňavu, Bega Bajazida, Dalibora, Othella a iné.

16. marca sa uskutočnil večer poézie P. O. Hviezdoslava pod názvom „Slovenský Prometeus". Medzi jednotlivými výstupmi recitátorov (Jamnický, Huba, Kristínová, Šebok) znela hudba A. Očenáša.

Ján Zimmer dokončil v apríli t. r. III. symfóniu a pracuje na IV. Koncerte pre klavír a orchester a popritom píše II. sonátu pre dva klavíry.

VÍŤAZNÁ CESTA KRÚTŇAVY POKRAČUJE

12. apríla mala Suchoňova opera Krútňava premiéru v Kasseli. 3. mája uviedli najvýznamnejšie dielo národného umelca Eugena Suchoňa dve popredné operné scény: norimberská a budapeštianska, 24. mája opera v Kluži.

KONKURZ

Štátne divadlo v Košiciach vypisuje konkurz na obsadenie miesta prvého hobojistu vo svojom orchestri.

Prihlášky adresujte na riaditeľstvo divadla.

KONKURZ

Riaditeľstvo Štátneho konzervatória v Bratislave vypisuje konkurz na miesto učiteľa husľovej hry. Prihlášky na konkurz treba zaslať riaditeľstvu školy na adresu: Bratislava, Rybné námestie č. 7, do 10. júna 1959.

Uchádzači o miesto pripoja k prihláške:
1. doklad o kvalifikácii,
2. doklad o doterajšej praxi,
3. osvedčenie o čs. štátnom občianstve,
4. lekárske svedectvo o zdravotnom stave,
5. životopis.

OBSAH

Úlohy hudby v našej kultúrnej revolúcii 257

Ladislav Burlas: Otázky súčasnosti . 262

Antonín Sychra: Obsah a forma v umení (pokračovanie) . . . 265

M. Sabinina: „Moskva—Čeremušky" od D. Šostakoviča 268

G. Móžiová: Viac pozornosti malým formám 272

Bence Szabolcsi: Haydn a doznievajúci klasicizmus 275

Z diskusie pred Sjazdom socialistickej kultúry 278

Stretli sme sa so Sergeom Niggom . 280

Mária Potemrová: Za plánovitú hudobnú regionalistiku 282

Tannhäuser v Košiciach (L. Čížek) . 284

Spadavekkiho Strečok v Budějoviciach (V. Pospíšil) 285

Koncerty Slovenskej filharmónie (P. Faltin) 286

Dve pražské symfonické premiéry (H. Hlavsová) 287

Z bratislavského hudobného života . 288

Z hudobného života Košíc 293

Z činnosti SSSU (J. Šamko) . . . 295

Československé organy do SSSR (F. Klinda, J. Valach) 296

Recenzie (J. Vogel: Leoš Janáček, L. Hrdina: Usilovný muzikant, Pomôžeme slávikovi) 298

Prehľad zahraničných časopisov . . 301

Zprávy 304

Slovenská hudba — Vydáva Sväz slovenských skladateľov v Bratislave. Šéfredaktor dr. Eugen Šimúnek, redaktor dr. Jozef Šamko. Redakčná rada: dr. L. Burlas, dr. Teodor Hirner, dr. I. Hrušovský, Šimon Jurovský, docent dr. Jozef Kresánek, prom. hist. Ladislav Mokrý, dr. Z. Nováček, Andrej Očenáš, dr. Roman Rychlo. — Redakcia a administrácia Bratislava, Gorkého ul. 19, telefón 353-31. — Tlačia Polygrafické závody, z. 2, Bratislava, ul. Februárového víťazstva 6b. — Vychádza mesačne. — Predplatné na rok 1959 Kčs 36,—. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19512 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky predplatiteľov prijíma a vybavuje každý doručovateľ a poštový úrad.

A-842239

UMELECKÁ SÚŤAŽ

k 15. výročiu zrodu ľudovodemokratickej ČSR

Podmienky spoločné.

1. Súťaž je neanonymná, verejná. Môže sa jej zúčastniť každý občan Československej republiky.

2. Súťaž sa vypisuje v týchto odboroch:

I. Literatúra
II. Hudba
III. Výtvarné umenie
IV. Divadelné hry
V. Film
VI. Vedecké a kritické diela

3. Dielo musí byť do súťaže prihlásené a predložené spôsobom určeným pre každý súťažný odbor do 25. februára 1960 sekretariátu súťaže. Do súťaže môžu autori prihlásiť diela dosiaľ neuverejnené a diela, ktoré neboli zadané do žiadnej inej súťaže, alebo uverejnené po 25. II. 1959.

Do súťaže môže byť prihlásené kolektívne dielo; pre každé kolektívne dielo musí však byť spoluautormi zmocnená jedna osoba, ktorá diela prihlási a bude ho zastupovať pred porotou. Každý autor môže do súťaže prihlásiť i viac diel.

4. Hlavné ceny, vypísané pre diela prihlásené do súťaže, sú uvedené vo zvláštnych podmienkach súťaže pre každý zo súťažných odborov. Hlavná porota môže niektorú z vypísaných hlavných cien neudeliť.

Okrem týchto vypísaných cien pre odmeňovanie sa ustanovujú tieto zásady:

a) hlavná porota môže odmeniť vo všetkých súťažných oboroch diela, ktoré nezískali niektorú z vypísaných cien čiastkami nižšími ako 10.000 Kčs;

b) národné výbory, závody, prípadne i spoločenské organizácie môžu odmeniť diela v tejto súťaži ináč neodmenené, ktoré buď budú spĺňať kultúrno-politický záujem niektorého kraja, alebo zodpovedia zvláštnym požiadavkám, podmienkam alebo tematike, ktorú národné výbory, podniky alebo spoločenské organizácie vyhlásia prostredníctvom hlavnej poroty v máji 1959;

c) národné výbory, závody, prípadne i spoločenské organizácie zakúpia diela, vytvorené v rámci súťaže na ich objednávku a môžu zakúpiť i iné diela, odporúčané hlavnou porotou.

5. Súťaž riadi a o udelení cien na návrh dielčich porôt jednotlivých súťažných odborov rozhoduje hlavná porota súťaže v tomto zložení:

Predseda: František Kahuda, minister školstva a kultúry.

Členovia: národný umelec Andrej Bagar, nositeľ Radu republiky, národný umelec Martin Benka, zaslúžilý umelec Paľo Bielik, Vasiľ Biľak, povereník školstva a kultúry, národný umelec E. F. Burian, laureát štátnej ceny, Jan Drda, laureát štátnej ceny, nositeľ Radu republiky, Bohumír Dvorský, laureát štátnej ceny K. Gottwalda, Gustav Hnilička, Ján Kostra, laureát štátnej ceny, národná umelkyňa Mária Majerová, laureátka št. ceny, nositeľka Radu republiky, Radu práce, národný umelec Vincent Makovský, laureát štátnej ceny, Mirko Očadlík, Jiří Pauer, Karol Rosenbaum, národný umelec Eugen Suchoň, laureát štátnej ceny, Ladislav Štoll, Jiří Trnka, laureát štátnej ceny, Zdeněk Urban, zaslúžilý umelec Otakar Vávra.

6. Súťaže sa môžu zúčastniť i členovia súťažných porôt. Ich práca sa posúdi bez prítomnosti autora.

7. Pri MŠK sa zriaďuje sekretariát súťaže, ktorý bude vybavovať organizačné a administratívne práce hlavnej poroty, organizovať styk s dielčími porotami, prijímať prihlášky a diela predložené do súťaže a plniť ostatné úlohy stanovené súťažnými podmienkami.

Adresa: MŠK — sekretariát umeleckej súťaže, Praha III, Valdštejnské nám. 4, telefón 606-41.

8. Výsledky súťaže budú vyhlásené v deň 15. výročia oslobodenia našej vlasti Sovietskou armádou, 9. mája 1960.

HUDBA

1. Súťaž sa vyhlasuje pre:

hudobno-dramatické diela (opera, opereta, balet, hra so spevmi a tancami, spevohra), symfonické diela (symfónia, symfonietta, symfonická báseň, predohra a pod.), veľké vokálne diela (oratóriá, kantáty), rozsiahle diela à capella komorné diela všetkých žánrov (inštrumentálne i vokálne), malé formy vokálne a inštrumentálne (masové, budovateľské piesne, skladby pre súbory, pochody a pod.),

2. Víťazné diela v odbore hudby budú odmenené takto:
   5 závažných a rozsiahlych diel cenami po 20.000 Kčs
   5 ďalších diel cenami po 10.000 Kčs

3. Predložené diela posúdi a návrhy na ocenenie vypracuje dielčia porota pre odbor hudby v tomto zložení:
   Predseda: národný umelec Eugen Suchoň, laureát štátnej ceny,
   Členovia: Jan Zdeněk Bartoš, nositeľ vyznamenania Za vynikajúcu prácu, Jozef Burianek, Jan František Fischer, zasl. uč. Emil Hlobil, Václav Holzknecht, Jan Kapr, laureát št. ceny, Dezider Kardoš, laureát čs. ceny mieru, laureát štátnej ceny, zasl. umelec Jaroslav Krombholz, laureát št. ceny, Gustav Křivinka, Emil Kubát, Alexander Moyzes, laureát št. ceny, Andrej Očenáš, Antonín Prepsl, Ján Seidl, laureát štátnej ceny, nositeľ Radu práce, Josef Stanislav laureát štátnej ceny, nositeľ Radu práce.

4. Diela, ktorým budú udelené vypísané ceny, budú odporúčané umeleckým telesám a organizáciám k prednostnému predvedeniu.

5. Diela, prihlásené do súťaže predkladajú sa v konečnom znení (v partitúre). Pri dielach hudobno-dramatických potrebné je okrem partitúry predložiť 2 znenia libreta. U týchto diel a veľkých prác vokálnych bude vítaný i klavírny výťah, nie je však podmienkou.

Autorské práva zostávajú zachované. Predložené diela budú autorom vrátené do 3 mesiacov po vyhlásení súťažných výsledkov.

DIELA VEDECKÉ A KRITICKÉ

1. Súťaž sa vyhlasuje pre vedecké diela, pojednania a state z literatúry a umenia všetkých odborov vrátane architektúry.

Súťažiaci môžu si voliť námety podľa vlastného rozhodnutia a záujmu. Do pozornosti autorov sa odporúča najmä táto tematika:
teoretické a kritické diela o súčasnom umení, diela marxisticky riešiace dôležité estetické, kritické i historické otázky, vývoj socialistickej literatúry a umenia vrátane architektúry, otázky socialistického realizmu — jeho vývoj v literatúre a jednotlivých odboroch umenia vrátane architektúry, otázky literatúry a umenia v období prechodu od kapitalizmu k socializmu, spoločenská funkcia umenia, podiel svetového názoru vo vývoji umenia a v umeleckej tvorbe, funkcia socialistickej kritiky, pokrokové tradície nášho umenia a literatúry, problém avantgardy, problém tzv. avantgardy a tradicionalizmu, monografie veľkých tvorivých zjavov socialistickej ltieratúry a umenia všetkých odborov vrátane architektúry, folklorizmus a ľudové umenie, a pod.

2. Víťazné diela v oblasti vedeckých a kritických prác budú odmenené takto:
   3 najlepšie diela cenami po 20.000 Kčs
   3 ďalšie diela cenami po 10.000 Kčs

3. Predložené práce posúdi a návrhy na ocenenie vypracuje dielčia porota v tomto zložení:
   Predseda: Ladislav Štoll
   Členovia: František Burianek, Zdenka Bokesová, Karel Honzík, Jan Kopecký, laureát št. ceny, Lubomír Linhart, Miroslav Míčko, Rudolf Mrlian, Václav Pelíšek, Ján Řezníček, Oldřich Starý, Antonín Sychra, laureát št. ceny, František Tódt, Miloš Tomčík, Karol Vaculík.

4. Odmenené diela budú vydané príslušnými nakladateľstvami alebo ináč vhodne publikované. Autorské práva budú zaručené.

5. Prihlásené práce treba predložiť v 3 vyhotoveniach sekretariátu súťaže do 25. februára 1960. Neodmenené rukopisy a odpisy budú autorom vrátené sekretariátom súťaže do 3 mesiacov po vyhlásení súťažných výsledkov.

Hlavná porota umelec. súťaže k 15. výr. zrodu ľudovodemokratickej ČSR

306

Slovenská HUDBA

ČASOPIS SVÄZU SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV
ČÍSLO 7-8 • ROČ. III. • JÚL—AUGUST 1959 • CENA Kčs 6 —

V SLOVENSKOM VYDAVATEĽSTVE KRÁSNEJ LITERATÚRY V BRATISLAVE VYŠLI TIETO HUDOBNINY:

Prednesová literatúra

L. v. Beethoven: Pre Elišku
Najkrajšie valčíky pre mladých klaviristov
Slovenské tance pre 4-ručnú hru na klavíri
Estrádne skladby pre harmoniku
Otčiny mojej spevy, album slovenských ľudových piesní pre spev a klavír
Svitá nový deň, revolučné robotnícke piesne

VÝSLEDKY SÚŤAŽE NOVEJ SCÉNY

Riaditeľstvo Novej scény v Bratislave oznamuje výsledky súťaže na spevoherné námety a libretá, ktorú vypísalo riaditeľstvo Novej scény v septembri 1958.

I. kategória: libretá
1. cena nebola udelená,
2. cena: vo výške Kčs 7.000.— bola udelená Petrovi Ševčovičovi z Bratislavy za libreto „Nie je všedný deň",
3. cena: nebola udelená.

Porota ďalej udelila mimoriadne odmeny:
Magde Matuštíkovej za libreto „Bratislavská romanca" vo výške Kčs 4.000.—,
dr. M. H. Lokvencovej za libreto „Očarený život" vo výške Kčs 3.000.—,
dr. Jiřímu Průšovi za libreto „Vzpoura v nebi" vo výške Kčs 1.000.—,
Deziderovi Erdösovi za libreto „A boldogság zsigete" vo výške Kčs 1.000.—.

II. kategória: námety — porota neudelila žiadnu cenu.

Riaditeľstvo Novej scény v Bratislave

OZNAM

Vyššia hudobná škola pre vzdelanie učiteľov hudobných škôl v Žiline prijme od 1. septembra 1959 učiteľa (-ku) hry na husle. Prednosť majú absolventi vysokých múzických škôl alebo štátnych konzervatórií. Žiadosť treba urýchlene zaslať na riaditeľstvo školy.

Pedagogická literatúra

Beyer: Prípravná škola hry na klavíri
Burgmüller: 25 etud pre klavír, op. 100
Czerny Carl: Výber etud pre pianovú harmoniku, op. 139

Partitúry

Eugen Suchoň: Žalm zeme podkarpatskej, op. 12 pre miešaný sbor, tenor, sólo a veľký orchester na slová Jaroslava Zatloukala

KONKURZ

Riaditeľstvo Základnej hudobnej školy v Košiciach vypisuje konkurz na dve miesta učiteľov klavírnej hry, tri miesta učiteľov husľovej hry, tri miesta učiteľov harmonikovej hry. Prihlášky na konkurz treba zaslať riaditeľstvu školy na adresu:

Košice, Leninova 93/I. do 20. júla 1959. Uchádzači o miesto pripoja k prihláške: 1. Doklad o kvalifikácii, 2. Doklad o doterajšej praxi, 3. Osvedčenie o štátnom občianstve, 4. Lekárske svedectvo o zdravotnom stave, 5. Životopis.

Riaditeľstvo

KONKURZ

Riaditeľstvo Základnej hudobnej školy v Púchove so súhlasom Odboru školstva a kultúry rady ONV a rady MNV v Púchove prijme od 1. septembra 1959
1 kvalifikovaného učiteľa (učiteľku) hry na klavír — harmoniku,
1 kvalifikovaného učiteľa (učiteľku) hry na husle.

V prípade, že sa kvalifikovaný učiteľ nebude uchádzať, prijatý bude i učiteľ s čiastočnou kvalifikáciou. Byt zaistený len pre slobodného.

Žiadosti s pripojenými dokladmi treba podať na riaditeľstvo Základnej hudobnej školy v Púchove do 1. augusta 1959.

Riaditeľstvo Základnej hudobnej školy v Púchove

Slovenská hudba — šéfredaktor Eugen Šimúnek, redaktor Jozef Šamko.
Redakčná rada: Ladislav Burlas, Teodor Hirner, Ivan Hrušovský, Šimon Jurovský, Jozef Kresánek, Zdenko Nováček, Andrej Očenáš, Roman Rychlo.
Obálku navrhol Marián Marcinka.

SLOVENSKÁ HUDBA
ROČNÍK III. JÚL—AUGUST 1959 ČÍSLO 7—8

DEZIDER KARDOS

Slovenské hudobné umenie v službách dovŕšenia socialistickej kultúrnej revolúcie

V dňoch, keď obrovský zápas o dovŕšenie výstavby socializmu v našej vlasti prináša nové a nové úspechy, keď naše národy pociťujú prelom v domácich i svetových dejinách a múdra politika našej strany dáva všetky základné podmienky pre rozvoj človeka a jeho kultúrneho rastu, prijali slovenskí skladatelia, hudobní teoretici i koncertní umelci s manifestačným pochopením rozhodnutie pripraviť veľkou kampaňou Sjazd socialistickej kultúry a prispieť ešte účinnejšie k dovŕšeniu socialistickej kultúrnej revolúcie. Za naše hudobné umenie možno zodpovedne vyhlásiť, že táto veľkolepá kampaň nás nenašla nepripravených, lebo svoje dielo sme si už dávnejšie overovali u širokých más nášho ľudu a v tejto súvislosti sme skúmali aj jeho mienku. Často sme s radosťou zisťovali, že náš ľud má o naše umenie nevšedný záujem. Besedy pred sjazdom iba potvrdili, že je to správna cesta, že ju netreba opúšťať, ale naopak, prehlbovať a rozširovať.

Diskusie a pohovory, ktorých sa zúčastnila veľká väčšina členov Sväzu slovenských skladateľov, dokázali, že náš ľud si váži a miluje hlboké myšlienky, radostné vzrušenia hodnotného hudobného prejavu a sugestívnych hudobných skladieb. Naši hudobní umelci pochopili prípravu Sjazdu ako signál čo najužšie sa primknúť k svojmu ľudu a otvoriť mu dokorán dvere k hodnotám nášho umenia. Ešte donedávna sme sa nazdávali, že naše predstavy o kultúrnych potrebách ľudu zodpovedajú skutočnému stavu. No predsjazdová kampaň naše predstavy značne poopravila, upresnila a najmä skonkretizovala. Veľa sme sa poučili, často sme počúvali doteraz nevyslovené kultúrne túžby a z bohatstva najzávažnejších podnetov sme vybrali tie, ktoré máme okamžite riešiť. Ako je už všeobecne známe, i na Slovensku sa veľa hovorilo o doterajších nedostatkoch estetickej výchovy. Náš pracujúci ľud nástojčivo žiada nedopustiť, aby národ, ktorému pieseň často dávala silu a odvahu v ťažkých sociálnych bojoch v minulosti, stratil svoju odvekú hudobnosť a potrebu citove sa vzrušovať a skrášľovať svoj život hudbou. Ľud vidí v estetickej výchove na školách veľkú silu, ktorá zasahuje priamo etickú podstatu mladého človeka, a tak mu umožňuje lepšie vidieť a precítiť aj mnohé iné stránky a súvislosti nášho nového života. Vyslovujeme svoje uspokojenie a radosť nad skutočnosťou, že naše úsilie o plnšiu a širšiu estetickú výchovu na školách sa približuje k žiadúcemu riešeniu. Pôjde však o to: pôsobiť výchovne i všetkými inými cestami, všetkými formami a spôsobmi mimoškol-

skej kultúrno-osvetovej činnosti. V ľude osvedčujúcom sa v boji za hospodárske víťazstvá vzniká potreba kultúrne dotiahnuť to, čo patrí k profilu nového socialistického človeka. Častejší a najmä pravidelný styk skladateľov a hudobných umelcov s pracujúcimi našich závodov a družstiev obojstranne kladne ovplyvní našu prácu, čím sa vytvoria najlepšie predpoklady pre urýchlené uskutočňovanie základných požiadaviek našej kultúrnej revolúcie.

Pravda, najviac musíme dbať na našu tvorbu. Tu sa nám stáva ešte silnejším vodidlom ako kedykoľvek v minulosti myšlienka, ktorú opäť zdôraznil súdruh Chruščov na Sjazde sovietskych spisovateľov — umením slúžiť ľudu! Na prvom mieste našej pozornosti stoja žánre najmasovejšieho konzumu. Málo je doteraz tých piesní, tancov, sborov, diel pre súbory ľudovej umeleckej tvorivosti i vkusných zábavných skladieb, ktoré by boli zdravo prekrvené našou pravdou, oslavou súčasného života a socialistickým humanizmom. Pre rozvoj tohto umenia máme skvelé podmienky. I do týchto foriem možno uložiť veľa inšpirácie z ohnísk nášho života. Ide nám o ideovú tvorbu, ktorá zodpovedá tomuto životu, a tvorbu takých skladieb, ktorých krása a prospešnosť ideí by vedeli nadchnúť a strhnúť široké masy. Ide nám o to, dať skladateľom, koncertným umelcom a teoretikom pocit, že čím dokonalejšie sú tieto diela, tým presnejším a potrebnejším kolieskom sú v celej socialistickej kultúre. Väčšina nášho ľudu odmieta poloumelecké tovary, volá po vyhubení gýču a braku a žiada umenie najkvalitnejšie, pravdivé a hlboko presvedčujúce.

V tomto kultúrnom rozbehu, keď sme rozochvení povinnosťami, vidia sa nám veľmi vhodné javiskové formy, kde sa naše umenie a jeho veľké výchovné poslanie umocňujú aj zrakovým dojmom. Odložme však v námetoch hudobných javiskových diel zaprášené a spoločensky bezvýznamné stránky histórie, zaostrime svoj zrak na súčasnosť a spievajme v našich operách, spevohrách, hudobných komédiách i v iných javiskových formách najužitočnejším spôsobom o dnešku, o požiadavkách dňa.

Ľud vďačne prijíma i naše symfonické a komorné diela, kde však z nedostatku umeleckých skúseností ešte občas neprecíti celú hĺbku umeleckej práce a zámeru. Preto naši občania žiadajú výklady, chcú poznať tvorcov, chcú sa vhĺbiť do našich nových diel a najmä do tých, v ktorých doteraz nachádzali úskalia, ktoré dobre nechápali; chcú sa bližšie oboznamovať a zbližovať so silou a krásou celej našej i svetovej hudby. Súčasne však upozorňujú, aby naša hudba kypela životom, aby sa každé nové dielo snažilo mať významný spoločenský účin a uplatnilo sa svojimi hodnotami v našej spoločnosti. Iste radostná skutočnosť, no o to vážnejšie a zodpovednejšie povinnosti pre nás už do najbližšej budúcnosti! Z toho vyplývajú veľké úlohy pre našich hudobných teoretikov. Po predsjazdových diskusiách sú ich úlohy ešte jasnejšie a určitejšie. Doba neznesie, aby práca našich hudobných vedcov skĺzla na neaktuálne témy. Teraz nech svoje vedomosti a vykladačské umenie zamerajú k ľudu, najmä k našej mládeži, ktorej bude potrebné oveľa viac ako doteraz vysvetľovať význam a poslanie umeleckej hudby a jej veľkých a významných tvorcov minulosti a súčasnosti, ktorých najlepšie diela vyjadrovali, resp. vyjadrujú revolučné a spoločenské premeny a sú verným odrazom národnej hrdosti a ozajstného vlastenectva.

Ďalej treba jasne zdôrazniť, že na úseku tzv. konzumnej hudby, myslím tu na hudbu zábavnú a estrádnu, na hudbu do tanca, ešte stále viac-menej prešľapujeme na mieste; uspokojujeme sa s dobrým priemerom a nepostupujeme dopredu cieľavedome. Našej mládeži sme dlžní takú tanečnú hudbu, ktorá by strhovala novým duchom, melódiou a rytmom našej doby. Naši choreografi a taneční majstri nevytvorili dosiaľ podmienky pre vznik a šírenie vyhovujúceho typu spoločenského tanca, ktorý by zodpovedal našej etike, bol v súlade s povahou nášho ľudu a nekopíroval západné úpadkové tanečné formy.

Veľké úlohy, pred ktorými stoja naši skladatelia a hudobní umelci, pred ktorými stoja i naše skladateľské svätzy, budú môcť byť úspešne splnené len vtedy, keď všetky ostatné zložky, najmä tie, ktoré priamo propagujú a distribujú hudbu, budú na výške úloh našej doby. Mám tu na mysli najmä koncertné kancelárie na vidieku, ktoré sú doteraz často bezradné s novými formami propagácie a výchovnej činnosti, ďalej vedenia súborov ľudovej tvorivosti, ktoré potrebujú posilnenie odborníkmi, tlač, vydavateľstvá, rozhlas a televíziu, kde treba okamžite uviesť do života nové výchovné a propagačné formy. Myslím tu i na vedenie Sväzu československej mládeže, kde sa kultúrna práca s mládežou musí prehĺbiť a rozhodne prejsť na cieľavedomé a vyššie formy estetickej výchovy.

Slovenskí hudobní umelci považujú dovŕšenie socialistickej kultúrnej revolúcie za vec svojho srdca, za vec našej národnej a štátnej hrdosti. Už predsjazdová kampaň bola pre nás veľkým zdrojom podnetov a inšpirácií, utvrdila v nás vedomie, že ľud miluje dobré umelecké diela, že je ich nadšeným obdivovateľom i propagátorom. A to ešte účinnejšie zaväzuje postaviť naše umenie do služieb veľkých ideí súčasnosti. Dnes niet iného východiska, inej alternatívy. Každý statočný a čestný umelec obetuje všetky svoje sily a schopnosti, celý svoj talent jedinému veľkému a šľachetnému cieľu — výchove hrdého, politicky uvedomelého a kultúrne vyspelého človeka, budovateľa našej komunistickej budúcnosti.

Prevolanie Sjazdu socialistickej kultúry

Zišli sme sa v dňoch 8. až 11. júna 1959 v Prahe na Sjazde socialistickej kultúry, aby sme v mene československej kultúry prerokovali, ako prispieť k splneniu základnej politickej úlohy našej doby, ktorú vyjadril XI. sjazd našej komunistickej strany heslom: Dovŕšiť v historicky najkratšom čase výstavbu socializmu v našej krajine.

Prišli sme na sjazd, vedeckí pracovníci, umelci, kultúrnopolitickí organizátori, zo závodov, miest a dedín, učitelia, delegáti celého nášho kultúrneho života. Radili sme sa viac týždňov pred naším sjazdom s desaťtisícami pracujúcich na početných besedách, aktívoch a schôdzach, pripravovali sme ho na svojich celoštátnych konferenciách a sjazdoch.

Naše zhromaždenie sa stalo výrazom potreby zjednotiť všetky socialistické a pokrokové demokratické sily našej kultúry okolo komunistickej strany k splneniu veľkej historickej úlohy.

Spolu s nami zúčastnili sa na sjazde naši drahí priatelia, významní kultúrni pracovníci zo Sovietskeho sväzu a ľudovej Číny, z krajín socialistického tábora i krajín kapitalizmu. Toto verné priateľstvo budeme naďalej láskyplne strážiť a rozvíjať. Sme silní a nepremožiteľní najkrajšou ideou nášho veku, ideou zbratania národov, ideou proletárskeho internacionalizmu.

Dnes nám ide o to, aby sa celá československá kultúra, nadväzujúc na najlepšie pokrokové tradície, rozvíjala plne v socialistickom duchu. V tom vidíme svoju hlavnú a spoločnú úlohu, k tomu chceme zo všetkých síl prispievať. Veď vytúžená éra komunizmu, skutočnej slobody a všestranného rozvoja človeka, o ktorej snívali a ku ktorej kliesnili cestu celé generácie, sa stáva konkrétnou náplňou našej práce a zmyslom nášho života.

Položili sme si preto na našom sjazde otázku: Do akej miery je československá kultúra predchnutá vedeckou socialistickou ideológiou, najhumánnejšou ideológiou vôbec.

Socialistická kultúra nie je pre nás niečím umelým, vykonštruovaným. Jej zárodky vznikli už v lone minulých vekov v boji s úpadkovými kultúrami a reakčnými silami vládnúcich vykorisťovateľských tried. Socialistická kultúra má veľkolepý, zdravý rodokmeň, ktorého koreňmi do nej preniká všetko demokratické, krásne a ušľachtilé, po čom pracujúci ľudia po veky túžili, čo bolo po stáročia vládnúcimi triedami ignorované, potlačované a čo v našej, socialistickej kultúre víťazí.

Toto víťazstvo je však výsledkom veľkého a úporného zápasu so silami a vplyvmi kapitalizmu. Povedieme naďalej rozhodný boj v celej oblasti kultúry proti buržoáznej a maloburžoáznej ideológii, oportunizmu a revizionizmu všetkého druhu, proti nepriateľským silám starého sveta.

Kapitalistický poriadok vychovával svojimi súkromnovlastníckymi vzťahmi človeka individualistického, sebeckého, mysliaceho ustavične len na seba.

Podstata komunistickej výchovy je v tom, že v nových spoločenských vzťahoch vedome zbavuje človeka a ľudskú spoločnosť týchto neprirodzených, deformujúcich vlastností, rozvíja v ňom všetko zdravé a dobré a privádza ľudskú spoločnosť k prirodzeným zásadám ľudského spolunažívania.

My hlboko veríme s Leninom, že ľudia zbavení kapitalistického otroctva, nezmerných hrôz, brutalít, nezmyselností a ohavností kapitalistického vykorisťovania si pozvoľna zvyknú dobrovoľne zachovávať elementárne pravidlá a ušľachtilé formy spoločenského spolunažívania.

Budeme v ľuďoch a hlavne v mladom pokolení podporovať a rozvíjať tie krásne vlastnosti, ktoré dejiny vypestovali najmä v robotníckej triede, v revolučných robotníckych a komunistických bojovníkoch: ľudskú družnosť, úctu k práci, obetavosť a bojový optimizmus, vyvierajúci z vedeckého poznania.

Tomuto novému, vyššiemu poňatiu humanity nás učí naša komunistická strana.

V diskusiách pred sjazdom i na sjazde bola vyslovená požiadavka, aby sa spojenie našej inteligencie s robotníkmi a roľníkmi ešte ďalej a viac rozvíjalo, aby bolo trvalé a stále, aby viedlo k najužšiemu i osobnému priateľstvu. Pociťujeme najmä nevyhnutnosť oveľa hlbšieho, osobného, priateľského styku a vzájomného poznávania predstaviteľov českej a slovenskej kultúry

i kultúry všetkých národností našej krajiny. Nechceme zostať nič dlžní tomu vrúcnemu bratskému citu, ktorý v sebe prechovávajú českí a slovenskí pracujúci ľudia.

Jedna z najdôležitejších čŕt našej kultúrnej revolúcie je v tom, že socializmus uvoľňuje cesty širokej iniciatíve a všestrannej tvorivosti pracujúceho ľudu, ktorý sa stále viac podieľa na našom kultúrnom živote ako jeho spolutvorca, výrazom čoho sú i brigády socialistickej práce. To je nepochybne jeden z najdôležitejších výhonkov komunizmu. Tým, že napomáhame tento vývoj, tým, že pomáhame uspokojovať túžbu ľudu po vedeckom i technickom poznaní a po umeleckom prejave, tým, že sa aktívne podieľame na veľkých revolučných premenách, robíme celú našu kultúru tvorivejšou a životnejšou.

Spoločne chceme pomôcť riešiť aktuálne kultúrne úlohy, ktoré vytyčuje strana: revolučnú premenu našej školy, ktorá má podstatným spôsobom ovplyvniť výchovu mládeže v duchu komunistických ideí; veľké komplexné úlohy vedy pri riešení životných otázok našej spoločnosti, najmä rozvoj výrobných síl; zásadné politicko-ideologické problémy nášho umenia a literatúry v zmysle jeho aktívnej občianskej účasti v diele nášho ľudu.

K tomu všetkému treba stálej politickej iniciatívy všetkých kultúrnych pracovníkov, jednoty celého nášho kultúrneho frontu. V tom by mal byť i naďalej zmysel a tak by sa mala rozvíjať funkcia nášho sjazdového aktívu v centre i v jednotlivých krajoch.

Obraciame sa na všetky zodpovedné riadiace orgány nášho kultúrneho života, na národné výbory, na Ministerstvo školstva a kultúry, na Akadémie vied a na tvorivé umelecké sväzy, na veľké masové spoločenské organizácie pracujúcich, na Revolučné odborové hnutie, Československý sväz mládeže, aby v duchu rokovania nášho sjazdu posilňovali jednotu kultúrneho frontu a v svojej praktickej činnosti plne využívali podnety a závery sjazdu.

Sjazd socialistickej kultúry sa súčasne obracia i na prípravné výbory v centre i v krajoch, aby naďalej na dobrovoľnej základni sledovali a pomáhali uskutočňovať a rozvíjať závery sjazdového rokovania.

Vpred za najširší rozvoj socialistickej československej kultúry!

Zomknime rady okolo našej milovanej komunistickej strany, dajme svoj talent a všetky sily do služieb veľkej a spravodlivej veci nášho ľudu!

„Socializmus potrebuje pravdivé umenie nie ako fasádu, ako okrasu, ale ako spoločenskú silu, ktorá človeka zušľachťuje, demokratizuje a zľudšťuje. Veď v tom je najvlastnejšie, najprirodzenejšie jeho poslanie.

Najväčší ľudia našej doby sa postavili v medzinárodnom meradle uvedomele na stranu robotníckej triedy a prijali jej revolučnú ideológiu.

Tejto skutočnosti, tejto našej sily sú si ideologickí obrancovia kapitalizmu a buržoáznych záujmov veľmi dobre vedomí. Preto spolu s revizionistami najmä v poslednom období dvoch-troch rokov, zosilnili svoje útoky pod kepienkom nových, v skutočnosti však veľmi ošúchaných teórií proti socialistickej literatúre a umeniu, pretože uvedomele slúži veľkým humanistickým ideám nášho veku.“

(Z hlavného referátu Ladislava Štolla predneseného na Sjazde socialistickej kultúry v Prahe)

SLOVENSKÉ NÁRODNÉ POVSTANIE V HUDOBNEJ TVORBE

V osudoch slovenského národa je Slovenské národné povstanie udalosťou rozhodujúceho historického významu. Znamená dovŕšenie storočného boja nášho ľudu za národnú slobodu, proti útlaku a zrade, je to však súčasne aj mohutný nástup do nového života. Nikdy predtým v našich dejinách sa tak veľkolepe neprejavil heroizmus a láska k slobode ako v neľútostnom boji proti barbarskému fašizmu, ktorý siahal priam na korene našej národnej existencie. Pod vedením komunistickej strany, ktorá povstanie pripravovala a viedla, a v bratskej bojovej družbe so sovietskymi, českými a ďalšími bojovníkmi proti fašizmu prejavil slovenský ľud svoje odhodlanie i za cenu obetí navždy striasť putá poroby. Ideály Slovenského národného povstania, idey slobody, sociálneho pokroku a bratstva medzi národmi, za ktoré v povstaní vylievali krv najstatočnejší synovia národa, sa stali žriedlom hlbokých citov národnej hrdosti a vlasteneckého nadšenia a zohrali veľmi dôležitú úlohu vo formovaní morálneho profilu slobodného slovenského človeka. Z nich vyrastá a ku nim sa celkom zákonite a nevyhnutne vracia ako k svojmu ohnisku i náš zápas o nové pokrokové slovenské umenie, umenie veľkých humanistických ideí.

V hudbe sa Slovenské národné povstanie odrazilo už v okamihu svojho vzplanutia. Povstalecká znelka *Jána Cikkera, zvučka banskobystrického slobodného vysielača, sa v dňoch povstania stala symbolom celonárodného boja proti fašistickým okupantom. Z ovzdušia protifašistického boja vyrastá i Cikkerov* Povstalecký pochod *a* Pochod 1944 *Jozefa Kresánka, ako aj ideove a umelecky ešte závažnejšia symfonická báseň* Ráno *od Jána Cikkera, ktorej vznik spadá do čias povstania. Bojový patriotický program tohto v skladateľovom vývine i v celej našej symfonickej tvorbe veľmi závažného diela jednoznačne konkretizuje skutočnosť, že sa tu ako základ výstavby hudobných obrazov cituje skladateľova povstalecká znelka i široká piesňová téma ruského charakteru (z tejto je vystavaný záver skladby). Spomenutými skladbami začína sa v slovenskej hudbe rozvíjať prúd hlboko vlasteneckých skladieb, ktorý od oslobodenia určuje tvárnosť celej slovenskej tvorby. Niet vari slovenského skladateľa, ktorého by hrdinstvo nášho ľudu v boji za slobodu a vo výstavbe socialistickej vlasti nebolo nadchlo k umelecky závažnému prejavu. Skladbami napísanými k 15. výročiu Slovenského národného povstania tento prúd nadobudol ešte väčšiu šírku a ideovoumeleckú závažnosť. O väčšine z nich píšeme v nasledujúcich príspevkoch dr. Z. Nováčka, dr. J. Šamku a prom. hist. E. Čížeka, pričom, pravda, mnohé ďalšie, na ktorých skladatelia ešte pracujú alebo ktoré ešte neboli k dispozícii, budeme môcť oceniť až v nasledujúcich číslach. Jedno je však už dnes isté: diela, ktoré naši skladatelia zložili na počesť 15. výročia Slovenského národného povstania, sú presvedčivým dôkazom opravdivého vlasteneckého cítenia nášho skladateľského frontu a cenným obohatením pokladnice našej národnej kultúry.*

ZDENKO NOVÁČEK

Štát v službách veľkých nadosobných ideí

(Poznámky a úvahy o nových skladbách k SNP)

Myšlienkový a spoločenský odkaz Slovenského národného povstania môžeme dobre spojiť so snahami súčasnosti. Ak sa pozrieme do dejín a skúmame, kde slovenský ľud nabral a súčasne aj ukázal svoju silu, musíme sa zastaviť predovšetkým u Slovenského národného povstania. Tu sa bojovalo o zajtrajšok, tu prekypoval život vierou v spravodlivý spoločenský poriadok a osobné i kolektívne hrdinstvo sa zameriavalo do budúcnosti.

Inšpirovať sa Slovenským národným povstaním znamená vnášať do hudobných obrazov nezlomnú ľudovú vieru, kladné životné vyznanie a myšlienkový odkaz, plný víťazstva. Je to bohatý inšpiračný okruh, o ktorom nemôžeme predpokladať, že raz bude — až do dna — umelcami vyčerpaný a spotrebovaný. Preto sa nečudujme, že 15-ročné jubileum SNP využili naši skladatelia priam lavínovite, aby hudbou mnohonásobne oddiferencovali poučenie zo SNP, aby vo všetkých hudobných žánroch konzervovali ideový odkaz povstania pre súčasnosť i budúcnosť. Dnes už možno povedať, že z inšpirácií z povstania sa zrodili diela zaujímavé a v niekoľkých prípadoch veľmi závažné.

Teoretik môže zatiaľ zachytiť tieto diela len akosi v behu, v prvom dojme, bez možnosti viacerých konfrontácií. Preto tieto úvahy a poznámky nevyčerpávajú látku, ani neprinášajú úsudky definitívne. Nemožno po prvých dojmoch upozorniť na všetko ideove i umelecky nové a zásadné.

Minuloročná jeseň, zima i tohoročná jar tvoria časový rámec, v ktorom sa tvorivá aktivita niekoľkých desiatok našich skladateľov vyžívala v námetoch zo SNP. Väčšina z nových diel dozrievala až v marci, apríli alebo máji, urýchlene sa opisovali, rozmnožovali a dirigenti ich dostali pred niekoľkými týždňami.

Svoje poznámky a úvahy začínam dielom, ktoré považujem za najzávažnejšie, *Vrchárskou piesňou* od *Andreja Očenáša*, celovečerným baletom v piatich dejstvách. Už námet baletu jasne vyhraňuje možnosti a dosah svojho ideového pôsobenia. Široko rozpracovaný námet z povstania neposkytuje, pochopiteľne, dráždivú pikantériu a na efekt vypočítané scény. Zdanlivá dráma všedných dní je tu prvý raz povýšená do hudobno-tanečnej formy. Je to hudobno-tanečná dráma, pričom zdôrazňujem práve slovo „hudobno". Hudba je tu totiž najvýznamnejšia a všetko sa jej podriaďuje. Keď libretista charakterizuje situáciu jednou vetou, rozvinie to skladateľ v celý obraz. Je to skutočná tanečná dráma. Nie je to nijaký tradičný balet, a teda ani ústupok tradičnému baletnému publiku. Z baletu vychádzajú zážitky, ktoré jedným pólom zasahujú náš národný cit a hrdosť, druhým pólom stoja proti vojne. Je to dielo, ktoré pripomína, nadchýna i varuje, kompozícia priam zaťažkaná ideovým bohatstvom súčasnosti. Oproti modernistickým baletom, ktoré spočívajú len na niekoľkých číslach a sú zamerané len na efekt, ide tu Očenášovi o iný druh modernosti. Modernosť sa tu rovná socialistickej súčasnosti.

Vincent Hložník: Z cyklu „Oslobodenie" Foto: Pavol Styk

Ťažko možno zatiaľ hovoriť o celom balete. Jednotlivé scény sú obšírne, obracajú pozornosť k najrozmanitejším stavom a citom i k tým svetom, ktorým sa doteraz baletní skladatelia vyhýbali. Avšak spomeňme aspoň niektoré časti baletu, ktoré už poznáme zo suity. Ako osobitne vystaval skladateľ napr. dedinskú slávnosť a v nej zvlášť tanec dievčat. Nie je to tanec tradičný. Zhodu s realitou tu nachádza každý, kto má širšie predstavy o tancoch dedinských dievčat, kto pozná napr. onen odmeraný, voľne vedený tanečný pohyb dievčat zo stredného Slovenska. Táto scéna je dlhá, a preto logika tematickej práce prinesie ešte niekoľko ďalších tanečných nápadov.

Z iných končín tvorivej fantázie je tanečný obraz, keď ľud sa dozvedá o vyhlásení SNP. Silná rytmická figúra sama osebe vyvoláva novú náladu. Vlastná zaujímavosť obrazu je však inde — v osvedčenej skladateľovej schopnosti uplatniť akúsi umeleckú idealizáciu ľudových inštrumentálnych cifrážií.

Je tu veľa i všestranne dramatickej hudby. Mám na mysli napr. pantomimicky myslené miesto, kde matka v mnohonásobnom precítení vyjadruje svoj žiaľ. Niekoľko taktov stačí, aby poslucháč správne pochopil toto miesto. Celkom osobitnou kapitolou sú v balete jednotlivé slovenské tance.

Balet môžeme oceniť už podľa jednotlivých obrazov. Výsledná hodnota sa však ukáže až po javiskovom predvedení. Často sa u nás hovorí o novej funkcii a náplni umenia. Najmenej sa však hovorí a najmenej sa urobilo v tanečno-javiskovej oblasti. Možno, že Očenášov balet pomôže hľadať podstatu socialistického tanečného umenia.

Štýlovotvorivý vývoj *Jána Zimmera* je zaujímavý. Dnešný Zimmer je už iný ako pred desiatimi rokmi, keď stál bezradný vo víre nového sa formujúcich požiadaviek. Skladateľ napísal k výročiu SNP symfonickú báseň pre veľký orchester *Strečno*. Do hudby priniesol inšpirácie z partizánskych bojov okolo Strečna, z bojov, ktoré sa vyznačovali mimoriadnou prudkosťou a hrdinstvom bojujúceho ľudu. Miestna osobitosť bojov okolo Strečna spočívala v tom, že nížina z jednej strany umožňovala fašistom výpady proti povstalcom, čo si vyžadovalo zvlášť nevídané hrdinstvo partizánov. Hovorím to preto, nakoľko je to veľmi dôležité pre pochopenie prísne dramatického ustrojenia Zimmerovej hudby. Ján Zimmer vytvoril dielo, ktoré nám vždy bude pripomínať jedno z najväčších hrdinstiev slovenského ľudu.

Dielo je budované z dvoch základných dramatických bodov. Z dvoch dramatických pozícií vytvára skladateľ celú báseň, domýšľa dej i hudobné situácie. Hneď pri prvom kontrastnom vyhrotení základných motívov uvedomíme si dramatický sloh diela. V celom priebehu sa stretávajú v rozmanitých odtieňoch a detailných doriešeniach motív fašistov s motívom hrdinstva povstalcov. Hudba rastie z presných mimohudobných predstáv. Najcennejší je azda záver s víťazným hymnickým chorálom.

Prístup k námetu je tu prísne realistický a ideove správny. Kto pozná Zimmerove diela, kto rozumie jeho osobným umeleckým náklonnostiam, vidí, ako sa tu rozpína skladateľova fantázia, ako skladateľ získava svojim dielam širšiu spoločenskú platnosť.

A prichádzajú s novými pozoruhodnými dielami i ďalší skladatelia. *Michal Vilec* napísal *Preludio eroico*. Podľa mnohých náladových zvratov usudzujem, že kompozičná logika je tu ovplyvnená mimohudobným námetom. Pizzicatový vstup diela zotrváva v stiesnenej nálade. Zvláštnu pozornosť v úvode si zasluhuje inštrumentačné majstrovstvo skladateľa. Veľkú schopnosť prejavuje Michal Vilec, keď sa mu podarí prejsť do priezračných nálad lyrických, kde sa uplatňuje predovšetkým kantiléna sláčikov. Vycítil som z týchto miest akési meditácie o ťažkosti doby pri okupácii fašistami a utvrdil ma v tom hneď ďalší priebeh, keď nekonvenčné fanfáry, nastupujúce v nových vlnách, akoby ohlasovali nástup do povstania. Vlny sa striedajú, až mohutná imitácia a fúga veľmi zhustených hlasov opäť na chvíľu zatlačí do pozadia optimistickú náladu. Dejove je toto miesto nesporne dôležité. Je v ňom veľmi mnoho umeleckej práce. Ideove je však dôležitejší záver, kde priezračné signály sú už nespornou apoteózou ľudského hrdinstva. Záverečná lyrika diela pripomína akúsi pieseň lásky. Jemnosťou i lyrickými protihlasmi tvorí citový epilóg celej skladby. Michal Vilec, citlivý, kultivovaný i prostý skladateľ, vnáša do diela všetky tieto svoje osobné charakterové črty.

Z inej strany sa priblížil k povstaniu *Štefan Németh-Šamorínsky*. Symfonická báseň *Brezy* strieda obsiahle miesta krajinomaľby so symbolickým pohľadom na povstalecký odkaz. Andante con moto je nevzrušený obraz slovenskej krajiny. Impresionistické zobrazenie prírody nachádza ťažisko v jemne sa vlniacich delených sláčikoch. Len občas zvlnia tento pokoj chromatické kroky dychov. Vždy je to však lyrika — raz s nádychom bolestivosti, raz meditatívna. Až Allegro vychádza z iného materiálu. Drobné, energické motívy snažia sa vyvolať vzruch, spájajú sa do väčších plôch a spevňujú sa vo väčšiu

symfonickú tému. Predtým priezračná partitúra sa plní, zvukove narastá a niekoľko ráz vyústi v pochodový chorál. Chorálny pochod sa znova upokojuje. Vracajú sa začiatočné nálady, uplatňuje sa bolestná lyrika. Predsa však v závere, i keď pomerne krátko, vystúpi téma hrdinská, ktorá má symbolizovať posledné verše inšpiračnej básne

To nie sú brezy — oni nezomreli!
To stoja chlapci pri rozkaze!

Je zaujímavé, ako skladatelia, ktorí majú viac regionálny význam, sa vedia vážnejšie zapodievať námetmi, ktoré im stavia pred oči národ, nielen kraj. Znova to dokazuje trojdielna symfonická suita *Jozefa Rosinského Povstanie v kraji Ľudovíta Štúra.* História tohto diela sa začína vtedy keď Nitran Jozef Rosinský si šiel vypočuť autentické spomienky účastníkov povstania v Bánovciach. Prvý obraz, ktorý má názov Povstalci pri pomníku Ľudovíta Štúra, chce vyjadriť nálady, keď povstalci v Bánovciach vstupovali do boja v mene bojového odkazu Ľudovíta Štúra. Skladateľa zaujalo rozprávanie, ako bánovskí vlastenci manifestačne prešli v otvorený boj proti okupantom. Skladateľ zaznamenáva do partitúry i poznámku: „Jeden z partizánov priniesol so sebou aj klávesovú harmoniku, aby ňou bojovú náladu povzniesol". Z tejto vety si vysvetlíme, prečo harmonika hrá takú významnú úlohu v celkovej inštrumentácii tejto časti. Je tu koncipovaná veľmi spevne, meditatívne a spojuje sa prevažne s harmonickým zdvojením sláčikov. Tematický materiál je síce skromný, ale pomocou výkladu možno pomerne dobre pochopiť popisný realizmus skladateľa.

Druhá časť na Jankovom vŕšku nás uvádza už medzi partizánov. Je to zhudobnená subjektívna skladateľova predstava o partizánskych bojoch. V hudbe je prevaha zvukomalebných miest, výraz nie je hudobne diferencovaný, ale chce vyvolať predstavu partizánskych bojov. Len v závere sa hudobný prúd spevní a prekonáva krátkodychosť predchádzajúcich nápadov.

Záverečná časť — Víťazný epilóg je z hľadiska nápadov, ich spracovania i obsahu najcennejšia. Motivická práca je diferencovanejšia. Ovplyvnili to pravdepodobne skladateľove predstavy o stretnutí našich, sovietskych, francúzskych, poľských a talianskych partizánov. V hudbe sa dokonca ozvú intonácie talianske a francúzske.

V celku platí o tejto skladbe to, čo platí všeobecne o Rosinského tvorbe. Je tu snaha, ktorá sa čestne prediera do ideových námetov.

Z piesňových skladieb mal som doteraz možnosť oboznámiť sa s novinkami *Narcisy Donátovej* a *Jána Fišera.* Skladateľka napísala Tri piesne na povstalecké básne Andreja Plávku. Predbežne sa ukazuje, že nie sú rovnakej hodnoty a že najpodarenejšia je druhá pieseň cyklu *Dolina, dolinôčka.* Pieseň zaujme svojím lyrickým založením a bohatšie uplatneným klavírom, ktorý skutočne dotvára náladu a prispieva k dojmu, že tu ide o malú áriu. Prvá pieseň Ej, horí ohník je vydarená v spevnom hlase, po niekoľkých odpočutiach mám však dojem, že klavír nepodporuje to, čo hovorí text. Posledná pieseň Duní od Poľany má prednosť v rytmickom zvládnutí, nedostatok sa mi vidí v chudobnom klavírnom sprievode.

Šírkou vokálnej koncepcie sa vyznačujú obe nové piesne *Jána Fišera.* Skladateľa zaujala názorná a miestami až výbušná poézia Paľa Gejdoša.

Tieto črty poézie nájdeme i vo Fišerovej hudbe. V piesňach sú často dramatické vrcholy, výzvy a vyhrotená ideovosť. Klavírny sprievod je bohato prekomponovaný.

Veľké povstalecké myšlienky našli si cestu i do niekoľkých sborov. Zvlášť cenným obohatením našej hudby je mužský sbor *Alexandra Moyzesa Ty krásna zem.* Vyrastá z lyrického úvodu, prechádza cez smelé harmonické miesta, využíva kompozičné majstrovstvo skladateľa a prechádza v poeticky silné záverečné hudobno-básnické vyznanie. Nepochybne podarené sú aj dva sbory *Tibora Frešu,* optimistický, oslavný a dobre spievateľný sbor *Geroj partizán* a homofónny, foerstrovský a ideove presvedčivý sbor *O mieri.* K týmto sa pridružuje ešte *Andrašovanov Odkaz hrdinov* a niekoľko nových sborov *Júliusa Letňana.*

Je to, pravda, len výsek z toho, čo dozrelo alebo dozrieva v pracovniach skladateľov. Jedno je však nesporné, že takýto rozmach novej ideovej tvorby súvisí s tým, že naši skladatelia už celkom a do všetkých dôsledkov prijali požiadavky súčasnosti a v zmysle najvyšších požiadaviek vedia sa dnes najlepšie vyžívať v takých koncepciách, v ktorých žijú silné, účinné a prospešné myšlienky, ktorými žije naša doba.

JOZEF ŠAMKO

Revolučné témy vlasteneckej hudby našich skladateľov

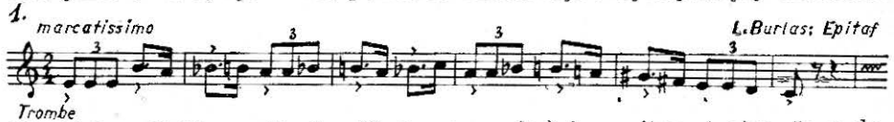
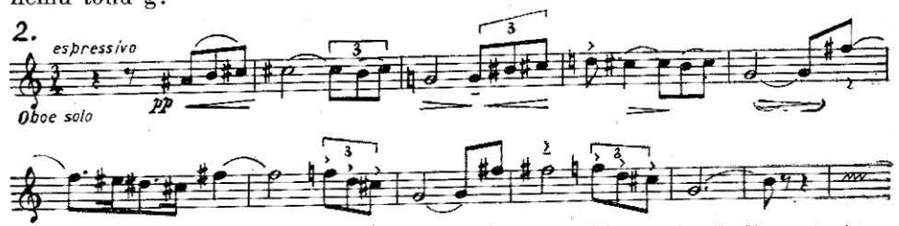
Burlasov Epitaf pre veľký orchester, dielo 3.

Ladislav Burlas vyšiel z kompozičnej triedy prof. Moyzesa. Od roku 1955 prebíja si cestu cez Bartóka, Šostakoviča, Suchoňa, Cikkera, Kardoša, čo potvrdzuje rad skladieb, zväčša rukopisných a žiaľ málo hraných (Svadobné spevy z Horehronia pre miešaný sbor a orchester, op. 1, Symfonický triptych, op. 2, Bagately pre sláčikový orchester), no najmä *Epitaf* pre veľký orchester, op. 3 z roku 1958. Týmto závažným dielom, odmeneným v súťaži k 15. výročiu *povstania* II. cenou v kategórii symfonických skladieb sa Burlas zaraďuje medzi najvýznamnejších predstaviteľov mladej slovenskej skladateľskej generácie.

Skladba má formu predohry, no mohli by sme povedať, že ide skôr o zoradenie niekoľkých typických obrazov, pričom sa zachováva sonátová forma s kontrastujúcimi tromi myšlienkami v expozícii, v rozvedení a ich opakovaním vo viac-menej variovaných tvaroch v repríze. Vstupný úvod a záverečná široko rozvinutá kóda orámovávajú toto dielo.

Kľudný úvod pastorálneho charakteru so sólovým klarinetom, ktorého melodický tok je obohatený početnými ozdobami, dodáva skladbe improvizačný, až ľudový charakter. Ani by sme tu netušili, že hudobný tok skladby dospeje k strhujúcemu, ba až drsnému marciale kódy.

* Poradie skladateľov abecedné (a — inštrumentálna, b — vokálna hudba).

Hlavná myšlienka je pregnantná, prichádza v trúbkach a v priebehu svojho rozvíjania (v č. 5) rytmickou pulzáciou zdôrazňuje svoj nepokojný charakter.

Elegická vedľajšia myšlienka (Sostenuto molto) je zaujímavá tým, že melodická línia, rytmicky i dynamicky diferencovaná, vracia sa stále k centrálnemu tónu g:

Voči nej vedená (v klesajúcich malých sekundách) protimelódia prispieva k bolestnej charakterizácii tohto pásma.

Od č. 8 začína sa pásmo skupiny záverečných tém, vychádzajúcich zo spoločného rytmického základu. Opäť obnovené allegrové tempo začína bohaté pásmo symfonického rozvedenia, ktoré okrem práce s doteraz už použitým tematickým materiálom prináša zaujímavé úseky skarikovaného pochodu (marciale v čísle 22, 24), ktorý sa strieda s pásmami meditatívnej melódie v sostenute. Vzájomné striedanie týchto dvoch tematických pásem spočíva v osobitne vyhrotených náladových kontrastoch. Vývoj hudobného procesu rozvedenia je kompozične bohato diferencovaný (napr. rytmická práca, uvedenie témy v kánonickej sadzbe a pod.). Po vyvrcholení stredného dielu skladby zaznie v štyroch lesných rohoch pod ostinátnou figúrou z predchádzajúceho vývoja nový myšlienkový materiál pevného a farbisto hutného charakteru. Od č. 34 (Allegro ben ritmico) začína sa repríza variovaná rytmicky, melodicky aj inštrumentačne, ktorá v č. 44 vyúsťuje do svietivého a pevného marciale. Skladbu ukončujú fanfáry a rytmické údery.

Burlas v tejto skladbe používa veľký symfonický orchester včítane klavíra. Hoci jeho farbistá paleta je veľmi pestrá a harmónie často smelé, nikde necítime jednostranné vybíjanie sa vo výrazových prostriedkoch skladateľa, čo platí aj o formovej, rytmickej i obsahovej výstavbe diela. Za každou frázou cítime jasný myšlienkový obsah, či už ide o miesta lyrického, až tklivého charakteru alebo o rytmicky a dramaticky vyexponované hudobné myšlienky. Burlas tu napísal dielo, ktoré poslucháča neunaví, naopak, drží ho v napätí neustálymi vzruchmi a opätovnými dramatickými prívalmi. Pri celkom modernom vystrojení a často virtuóznom vyznení mnohých miest tejto symfonickej básne sú party všetkých nástrojov dobre hrateľné. Ak si skladateľ vpísal do záhlavia svojho diela titul *„Epitaf"*, venovaný hrdinom umučeným a padlým v SNP, treba s uznaním konštatovať, že celá skladba plne zodpovedá tomuto vážnemu i smelému zámeru svojím celkovým stvárnením i jednotlivými hudobnými epizódami.

Ferenczyho Finále pre veľký orchester

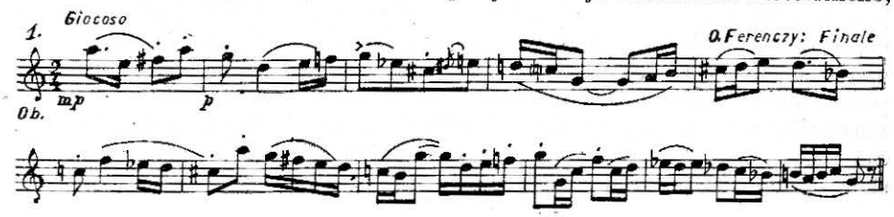
(Venované oslobodenej Bratislave)

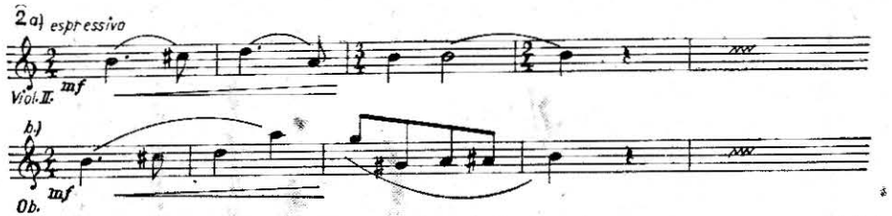
Ferenczyho *Finále* pre veľký orchester (1958) inšpiroval búrlivý a prudký rozmach hlavného mesta Bratislavy po oslobodení. Skladateľovi išlo nielen o zobrazenie prudko pulzujúceho a dynamicky sa rozvíjajúceho mesta, ale aj o zachytenie zmyslu a podstaty života v nových podmienkach socialistickej výstavby našej vlasti.

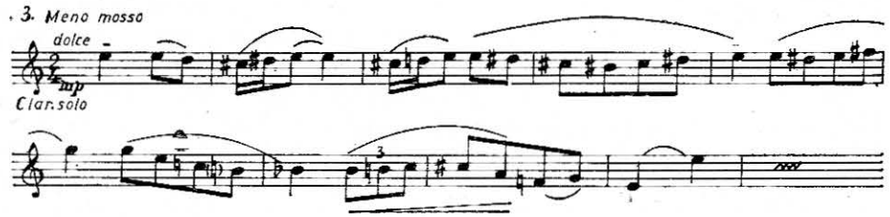
Aj keď sa na prvý pohľad zdá, že skladba svojou pohybovou útočnosťou zachycuje predovšetkým dynamickú zložku tohto zveľaďujúceho sa mesta, po bližšom zoznámení sa s partitúrou nemožno nevidieť, že táto pohybová zložka je iba základom, nad ktorým sa celkom špecifickým spôsobom rozvíja nový typ lyriky vonkoncom nesentimentálnej, s nábehom hravosti, lyriky charakteru skôr objektívneho ako subjektívneho. To súvisí už s celým založením autora, ako to ukazujú jeho doterajšie diela, a vidieť to veľmi zreteľne zvlášť na emotívne takých citlivých skladbách, ako je Serenáda, Elégia alebo i Capriccio, z ktorých jasne vidieť, že Ferenczy nie je typ subjektívny. Nepredkladá svoje individuálne zážitky v nemennom tvare, ale usiluje sa formovať svoj hudobný prejav tak, aby sa stal tlmočníkom životných prejavov, ktoré ho spájajú s vnútorným svetom každého z nás.

Ide tu teda o úsilie nesmierne významné pre celý vývoj našej súčasnej hudby, ktoré spočíva v tom, že sa usiluje o typizáciu emócií, rodiacich sa v našom súčasnom živote. Je zrejmé, že Ferenczy sa vedome usiluje o tento zložitý a namáhavý cieľ, ktorý — ako sa nám zdá — je najaktuálnejším problémom našej súčasnej estetiky. V podstate ide teda o to, aby tvorivý umelec našiel vo svojom individuálnom prejave to typické, čo ľudia prežívajú ako svoje vlastné, nesmierne blízke. Je preto chybou, keď sa na Ferenczyho doterajšie diela pozeralo často iba z toho hľadiska, čo subjektívno- individuálne prinášajú (a škoda, že ani tejto zložke jeho hudobného prejavu sa dosiaľ nevenovala náležitá pozornosť).

A práve tým, že Oto Ferenczy si vybral vo *Finále* námet rozvíjajúceho sa mesta Bratislavy, teda námet, ktorý sa dotýka veľkej masy našich pracujúcich, stál pred ťažkou, no i vďačnou úlohou: nájsť taký hudobný prejav, ktorý by vyvolal adekvátnu odozvu pocitov sebavedomého, radostného a optimistického rastu u všetkých ľudí, ktorým je toto dielo adresované a u ktorých skladateľ predpokladá analogické emócie, aké on sám prežil a v diele vyjadril.

Základný charakter diela je dynamický, útočný. Dominuje v ňom pohyb šestnástkový (tempo brio), no tento pohyb nie je charakteru motorického,

ale je rytmicky diferencovaný. Popri úsekoch, ktoré prinášajú plynulý tok, sú úseky s prudkými kontrastmi, ostrými prerývkami.

Hlavná téma má charakter veselý, žartovný a po svojom opakovaní prechádza do prudkého pohybu, ktorý vyúsťuje do prvej lyrickej myšlienky: v II. husliach ako otázka, po ktorej pokračuje I. hobojka ako odpoveď:

V tejto časti dynamický vzruch poľaví, ale je obnovený, znovu na širšej ploche, ktorá ohraničuje druhý veľký myšlienkový komplex skladby. Rytmická dravosť a útočnosť je tu zvlášť badateľná.

Od č. 16 (str. 33) začína sa diel C, ktorý je nesený témou bukolického charakteru a je širšie rozvinutý:

V druhej časti tohto dielu vyskytne sa anticipácia hlavnej témy v repríze. Nasleduje repríza dielu AB_1, ktorá sa končí v nálade ústupčivého charakteru.

Kóda prináša znova rozmach rytmický, tempo je vystupňované (vivace, neskôr molto vivace) a tematicky je táto časť skladby silno diferencovaná, hoci v jej priebehu je viacej prvkov z expozície. Kóda má vcelku triumfálny ráz, veľký rozmach; aj inštrumentačne je apoteózny charakter kódy silno vyzdvihnutý (fanfáry), čo vyjadrujú najmä široké rytmické hodnoty na pozadí prudkého pohybu drevených a sláčikových nástrojov.

Celkove možno o skladbe povedať, že plne zodpovedá zámeru autora, ktorý napísal vskutku strhujúcu, pestrú a pri použití moderných harmonických i rytmických prvkov zrozumiteľnú hudbu aj pre široký okruh poslucháčov. Ferenczyho *Finále* zaujme svojím verným prejavom hneď od prvého taktu, prehľadným a jasným formovým členením a nadovšetko ľudovým charakterom svojich tém. Dielo predpokladá virtuózne predvedenie (s orchestrom Čs. rozhlasu naštudoval Ladislav Slovák), vyvoláva v nás obraz búrlivého života slovenského človeka v zápase o novú budúcnosť, ako aj jeho chvíle plné citového, radostného vzrušenia a intímnych nálad. Silou bezprostrednej muzikality a radostným vzrušeným priebehom hudobného procesu pripomína Smetanovu predohru k Predanej neveste. Právom si teda zaslúži, aby sa čím skôr zaradilo na programy našich symfonických koncertov.

Rudolf Uher: Skica k reliéfu „Smútočné družice" k pomníku partizánov v Lubine na Rohu.

Kardošova Hrdinská balada pre sláčiky, dielo 32

(Venované neznámym hrdinom Slovenského národného povstania)

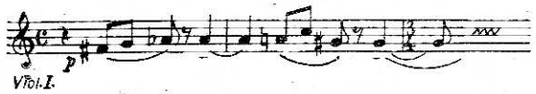
Takmer vo všetkých dielach Dezidera Kardoša, vytvorených po oslobodení (Moja rodná, Východoslovenská predohra, hudba k filmu Dúha nad Slovenskom, kantáty Zem moja rodná, Mierová kantáta, Pozdrav veľkej zemi, Druhá symfónia atď.) je zrejmé, že skladateľ stále cítil nástojčivosť tematiky Slovenského národného povstania. Zaujímavé je, že v *Hrdinskej balade* vyjadruje iba sláčikovým orchestrom tak intímnu náladu ako aj hrdinské činy. Pravda, autor pracuje tu s veľkým sláčikovým orchestrom, ktorý bohato delí a predpisuje mu 16 prímov. Už na prvý pohľad vidíme, že Kardoš pracuje veľmi prehľadne, úsporne a s jednotlivými hlasmi veľmi spevne. Bohatá kontrapunktická faktúra mu vychádza veľmi plasticky a celá hudba nás upúta živelným prejavom a prekypujúcim temperamentom. Kardoš sa nám tu javí už ako dobre urastený mocný strom, ktorého korene sú hlboko vrastené do rodnej slovenskej zeme. Od Koncertu pre orchester rozvíja svoju hudobnú reč ešte smelšie, pričom v plnej miere využíva všetky možnosti sláčikového orchestra pri zobrazení takej veľkej témy, ako je SNP. A čo je najradostnejšie, — i z tohto Kardošovho diela vanie vôňa jeho „Rodnej".

V *Hrdinskej balade,* venovanej neznámym hrdinom Slovenského národného povstania, sú podľa skladateľovej koncepcie dva činitele. Je to subjekt skladateľa, ktorý sa prejavuje v prvej časti tejto balady (Adagio e molto

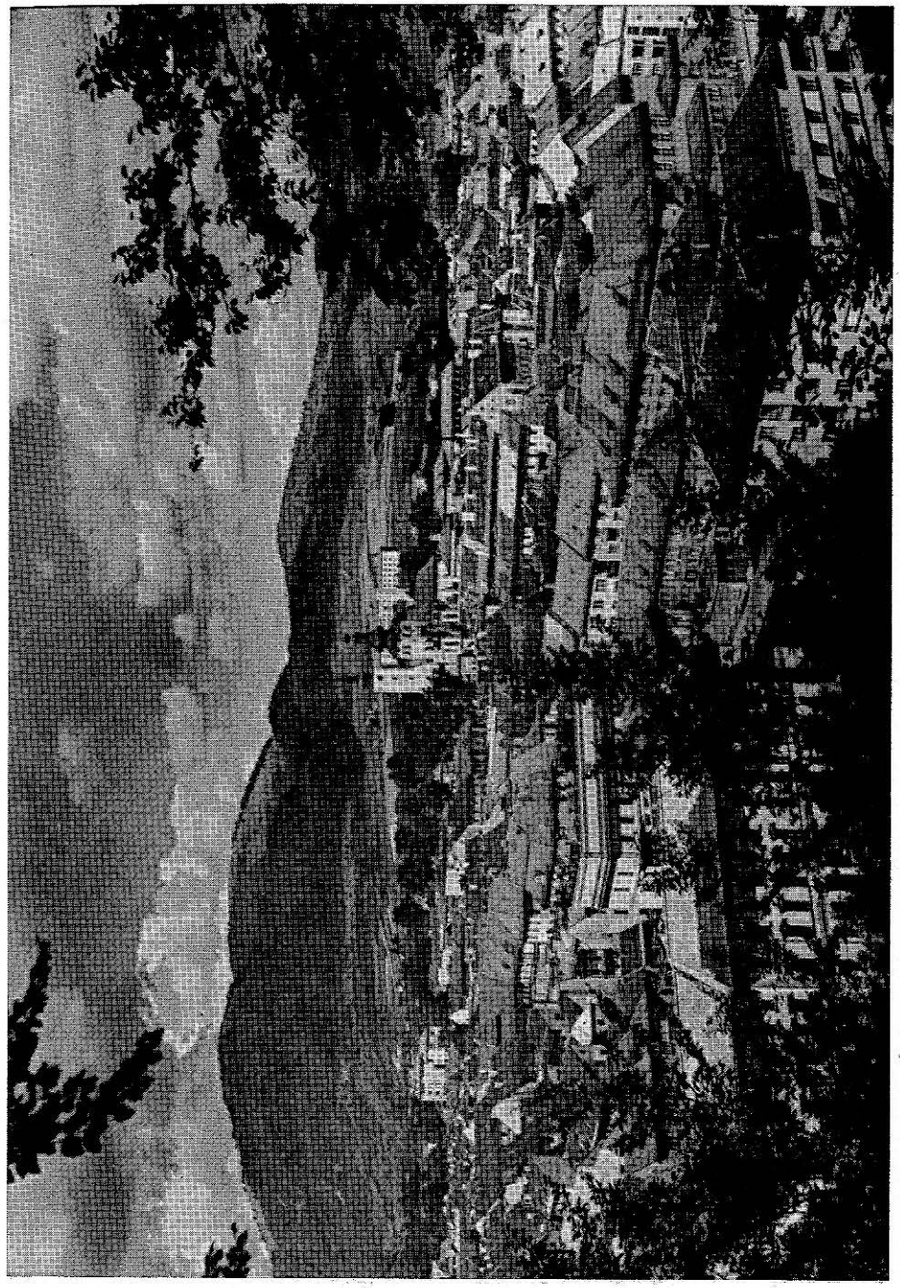
tranquillo), kde vyjadruje svoj hlboký smútok nad osudom padlých hrdinov, ktorým nebolo dožičené žiť a pracovať s nami za to, za čo s nami bojovali. Preto v tejto časti vyznievajú aj smutné elegické tóny kontrabasov, čiel, sláčikového kvarteta i celého orchestra. Pravda, tento proces pokračuje, rozvíja sa i ďalej myšlienkami jasnejšími, spevnými a po vzrušenejšej medzivete prechádza do vrcholu (Meno marcatissimo tragico, part. str. 9), kde skladateľ vyjadruje svoj odpor voči myšlienke vojny a proti tomu, aby hrdinovia v boji za ušľachtilé myšlienky a za lepší život padali. Je to protest umelca proti surovostiam agresorov, ktoré ľudstvu neprinášajú nič krásne ani dobré. V Adagie flebile (str. 11) ešte zaznejú vzlykavé tóny sláčikového kvarteta, no v druhej časti, kde skladateľ prechádza k vlastnej téme, vyjadruje sa už naplno hrdinstvo a udatnosť neznámych bojovníkov. Táto časť, vybudovaná na štvortaktovej melódii variačnou technikou, prechádza do vrcholu pri partii Con tutta forza molto tenuto (str. 20). Hrdina padá za ušľachtilú myšlienku oslobodenia národa spod moci uchvatiteľa. (Tempo primo, non troppo, str. 23.)

Celý proces sa upokojuje a tu cítime, že skladateľ sa opäť prihlasuje k slovu návratom k prvej myšlienke (Tranquillo ma pochetino con moto, str. 28). Po krátkej repríze, kde sa skladateľ zamýšľa nad smrťou bojovníkov, prechádza do slávnostnej melódie (str. 30) — kódy, ktorá je apoteózou všetkých neznámych hrdinov, čo položili svoje životy za vlasť, no ich pamiatka stále žije v mysliach ľudu celej našej novej a prekvitajúcej vlasti. Krátky beh (Poco allegro) a ťažké akordy (Pesante) jasným F durom ukončujú skladbu.

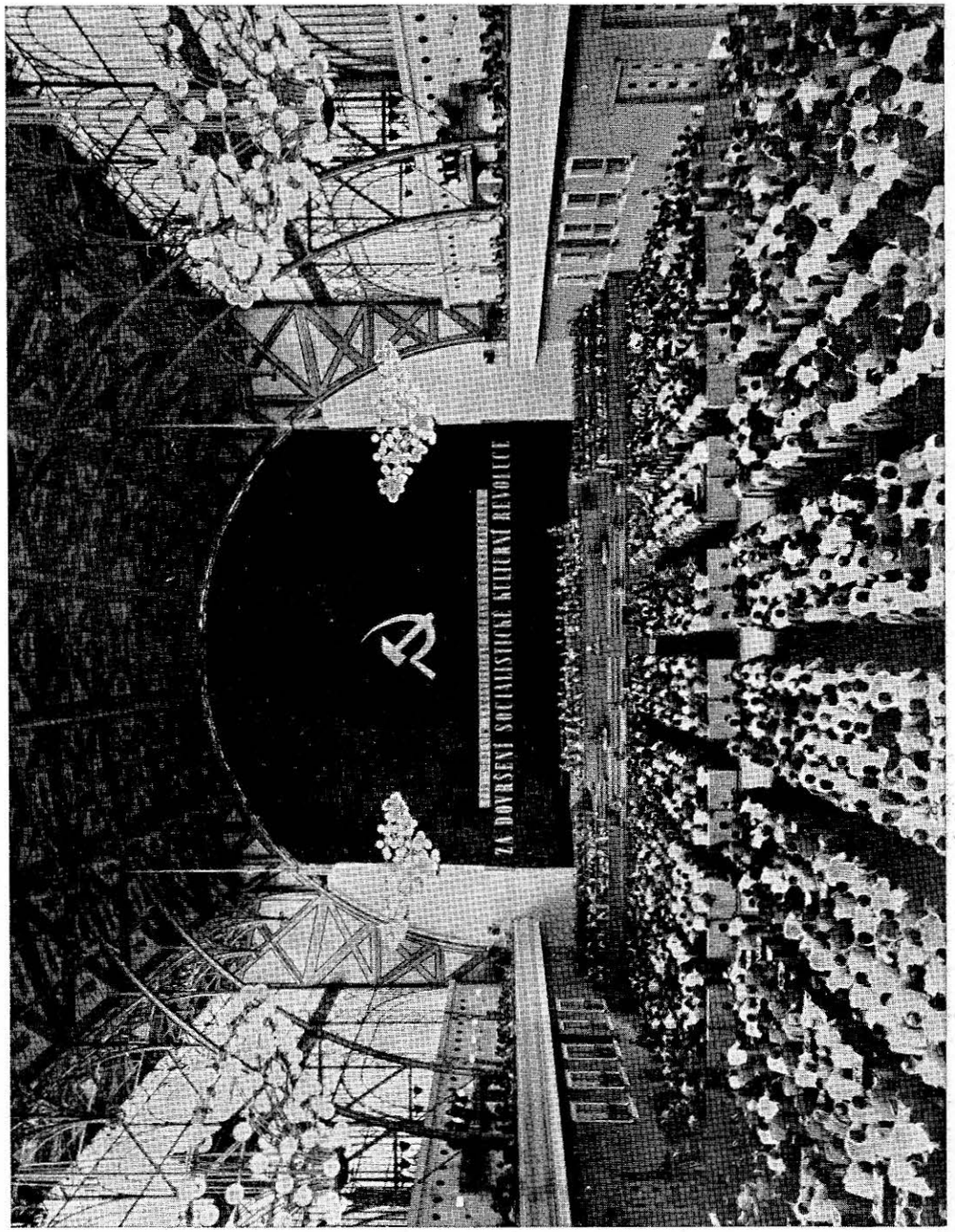
V *Hrdinskej balade* ide o trojdielnu piesňovú formu. Prvý diel zodpovedá úvodnému tempovému označeniu Adagio e molto tranquillo. Cítime tu ťahavý, úpenlivý nárek pod fašistickým útlakom: tlmené basy nás uvádzajú do

pochmúrnej atmosféry utrpenia a vyššie sláčiky prinášajú plač národa, ktorý sa stupňuje pri opakovanom znení basov a v prerývaných frázach husieľ:

V zápätí prinášajú basy ďalšiu tému, ktorá na rozdiel od prvej, charakterizovanej drobnými (sekundovými) krokmi, má väčšie intonačné rozpätie s charakteristickými kvartovými postupmi, pripomínajúcimi slovenské pro-

stredie námetu. Celý tento prvý diel vrcholí v tvrdošijne nepoddajných a ostro rytmizovaných akordoch odporu ľudu (str. 10) s doznievajúcim citovaním variovanej prvej témy husieľ (str. 11), akoby miznúcej v beznádeji, keď tu

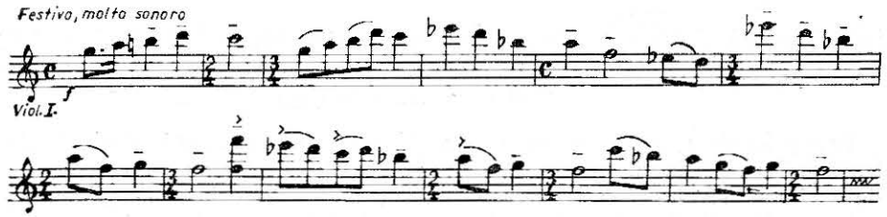


Pohľad z Urpína na Banskú Bystricu, centrum Slovenského národného povstania, svedka hrdinských bojov proti fašizmu
Foto: Pavol Slyk



Záber zo sjazdu Socialistickej kultúry, ktorý sa konal v Sjazdovom paláci v Prahe
Foto: ČTK

znenáhla začuť vzdialené dunenie zeme pod krokmi partizánskych a vojenských oddielov. Tým sa začína druhý diel skladby, v ktorom zo šumu hôr a netrpezlivého očakávania národa vždy znova a znova preniká pochodový rytmus velebne vyznievajúcej melódie, údernosť ktorého sa stupňuje dynamicky aj výrazove:

Tieto vojenské bojové zásahy partizánskych oddielov neukončili porobu natrvalo, čo naznačuje návrat pôvodnej melancholickej atmosféry. Konečné oslobodenie a víťazstvo hrdinov-bojovníkov vyjadruje typicky slovenská a pregnantná hudba ráznej záverečnej kódy:

Vzhľadom na vysoké ideové a umelecké kvality Kardošovej *Hrdinskej balady* zaradilo vedenie Slovenskej filharmónie toto dielo do programu slávnostných koncertov k 10. výročiu založenia Slovenskej filharmónie a k 15. výročiu Slovenského národného povstania.

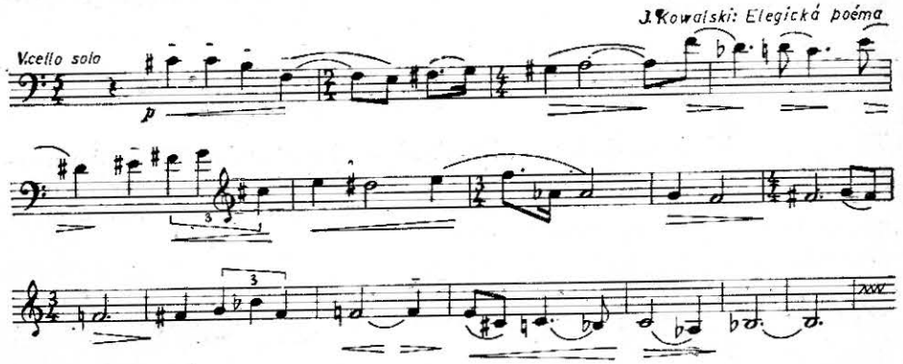
Kowalského Poéma (quasi una Elegia) pre čelo a orchester

(Venované pamiatke padlých víťazov SNP 1944)

Pri príležitosti 15. výročia Slovenského národného povstania napísal Július Kowalski rozsahom síce nie veľkú, ale zato obsahove tým závažnejšiu *Poému pre violončelo a komorný orchester*, ktorá ideove nadväzuje na jeho takmer súčasne komponovanú Komornú symfóniu. Obe tieto diela organicky nadväzujú na Druhé sláčikové kvarteto (1955) a cyklus revolučných piesní na básne štúrovcov, ktorých realizmus, umelecké kvality a vysoká ideovosť nie sú docenené.

Poéma má všeobecne elegicko-baladický charakter, no v závere vyvrcholuje heroickým vyznením. Ťažisko tematiky je v sólovom nástroji, len miestami preberá orchester vedúcu funkciu.

Skladba sa začína údermi tympanov, k čomu sa pričleňuje zvuk hlbokého basklarinetu, neskoršie hlboké tóny kontrabasov a violončiel, pričom téma vyvrcholuje v pléne komorného orchestra. Údery tympanov vyjadrujú tvrdosť, neústupnosť boja a akoby potláčali clivosť a nesmierny bôľ, prinášaný v téme orchestra.

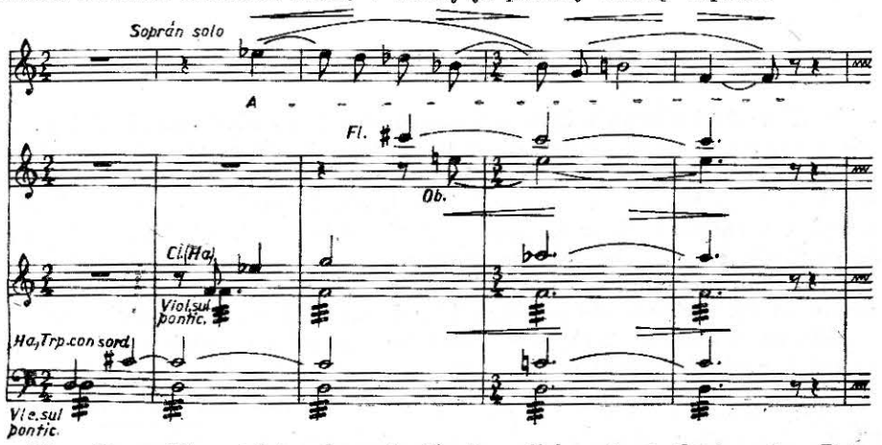
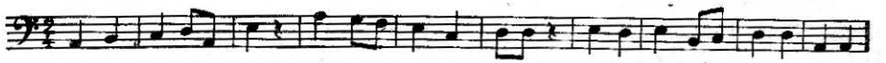
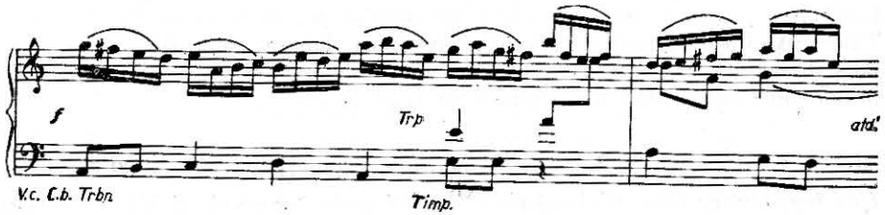
Z doznievajúceho úvodu (part. str. 5) vyrastá vrelá melódia sólového nástroja, ktorý rozospievanou meditáciou vyvoláva smútok nad padlými hrdinami. Orchester sa len akosi opatrne pripojuje kontrapunktickými témami a túto trúchlivú náladu umocňuje.

Prvou krátkou kadenciou čela (str. 14—15) sa spomenutý elegický tón truchlivého charakteru zastaví a orchester svojou farbitosťou vyvoláva náladu úsvitu — nového rána, no sólové čelo ešte stále pokračuje vo svojej pôvodnej tematike clivého charakteru. Klavír svojimi figuráciami ešte viac umocňuje túto úsvitovú náladu, pričom, pravda, vážnu situáciu udržuje dramatická téma v kontrabasoch a čelách (str. 26—27) a sólové čelo svojou vrelou melodikou akoby nad tým kraľovalo. Vracia sa opäť hlavná myšlienka, ktorá ešte raz medituje nad tragickými udalosťami, ale vrcholí radostnou a napokon heroickou náladou.

Kowalského *Poéma,* ktorej forma je trojdielna, končí sa vo fortissime víťazným charakterom na pamäť padlých víťazov — účastníkov SNP. Dielo naštudoval a so sólistom SF Albínom Berkym a orchestrom Čs. rozhlasu nahral dirigent Jozef Svoboda.

Hudba k dvom dokumentárnym filmom Ilju Zeljenku

K dielam s tematikou Slovenského národného povstania treba zaradiť i hudbu Ilju Zeljenku k dvom dokumentárnym filmom *„Na úsvite"* a *„Peter Jilemnický"*. Hoci v týchto filmoch ide o širší tematický okruh, jednako Slovenské národné povstanie v obidvoch zaujíma významnú úlohu.

V dokumentárnom filme *Na úsvite* spomínajú dvaja starí pracovníci komunistickej strany na ťažký život robotníkov v období prvej ČSR i za fašistického útlaku a ako tento boj vyústil do Slovenského národného povstania. Film v závere je holdom padlým obetiam a hrdinom SNP. Hudba je komponovaná pre komorné obsadenie 10 sólových nástrojov a soprán a nahral ju filmový orchester v Prahe s dirigentom dr. Štěpánom Koníčkom. Najsilnejším miestom hudby je vytvorenie dramatickej situácie pred popravou slovenských

vlastencov nemeckou popravčou čatou. Hudba tu tvorí širšiu gradačnú plochu (cesta na popravu), ktorá končí zvukovým vrcholom. Samotný moment popravy odohráva sa za dramatického ticha, bez hudby. Počuť iba cvaknutie záverov pušiek, povel k paľbe a výstrely. Bezprostredne potom nasleduje krátka bolestná hudobná fráza, v ktorej je použitý sólový soprán:

Film *Peter Jilemnický* zobrazuje život a dielo národného umelca Petra Jilemnického, pričom išlo najmä o zachytenie úseku z jeho pôsobenia na Slovensku — perzekúcia na Kysuciach, cesta do SSSR a osobitný úsek je venovaný Slovenskému národnému povstaniu zobrazenému v diele Kronika. Motív povstania v hudbe charakterizuje téma v basoch ruského zafarbenia:

Na nej je vybudovaná gradačná plocha spôsobom pasacaglie. Po uvedení myšlienky nasledujú tri variačné pásma, z ktorých uvádzame ukážku z posledného:

Aj túto hudbu pre orchester s filmovým orchestrom v Prahe naštudoval a nahral dirigent dr. Koníček.

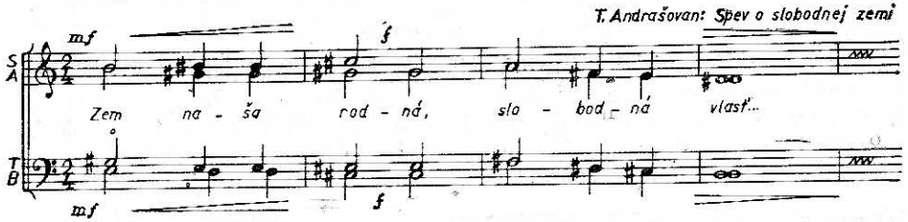
Zeljenkova hudba má výrazné znaky nových ciest a nových výbojov. Už obsadenie nástrojového ensemblu (fl., ob., cl., tr., xyl., pti., arpa, klav., 1 vl., 1 vla a sólový sopránový hlas) je neobvyklé. Popri miestach lyricky spevných, založených na meditatívnej téme, nachádzame až janáčkovsky útržkovité prudké výbuchy.

Aj rozospievanejšie hudobné plochy Zeljenka rád preruší náhlym vpadnutím nového kontrastujúceho prvku. Jeho harmónie sú často veľmi tvrdé; rád užíva pohyby v najpríkrejších intervaloch (vo veľkých septimách), v melódiách sú časté kvartové postupy, pri tom všetkom jeho hudba je veľmi pestrá a výstižná.

Vokálne skladby Tibora Andrašovana

Aj Tibor Andrašovan prispel a obohatil tematikou SNP naše hudobnospevácke súbory až tromi skladbami na texty popredných slovenských básnikov. Je to *Víťazný pochod* pre miešaný sbor a veľký symfonický orchester na slová Andreja Plávku (venované Lúčnici), ďalej kantáta pre miešaný sbor a orchester *Odkaz hrdinov* na slová Vojtecha Mihálika, ktorú si vzal do repertoáru SĽUK ako úvodné číslo do nového programu, a napokon malá kantáta *Spev o slobodnej zemi* pre mužský sbor a orchester na slová Milana Ferku, venovaná Čs. rozhlasu, do partitúry ktorej sme mali možnosť nahliadnuť.

Skladba má formu ABA. Kým prvá časť na oslavu veľkých dní — SNP — má hymnický charakter,

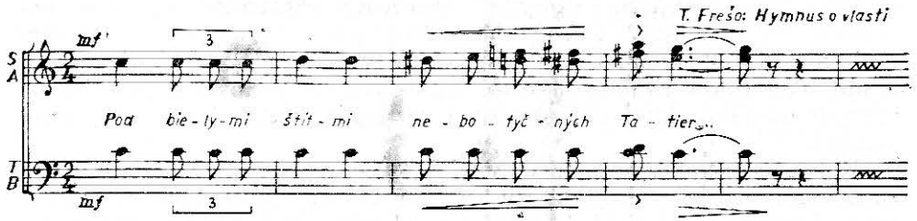


druhá časť kontrastuje živosťou a radosťou, čo zvýrazňuje najmä bodkovaný kontrapunkt v prímoch (str. 16). Orchester vytvára atmosféru inšpirovanú textom a najmä reminiscenciou na povstanie, ktorého sa skladateľ zúčastnil osobne. Skladba je prístupná a jasná tak z hľadiska melodickej, ako i harmonickej štruktúry. Text je podobný slovnému podkladu Frešovej kantáty a je prirodzené, že svojou spevnosťou a optimizmom inšpiroval aj Tibora Andrašovana. No melodická invencia Tibora Andrašovana, ako to potvrdzuje citovaná ukážka z kantáty Spev o slobodnej zemi, je ovplyvnená piesňovou tvorbou Mikuláša Schneidra-Trnavského.

Frešov Hymnus o vlasti

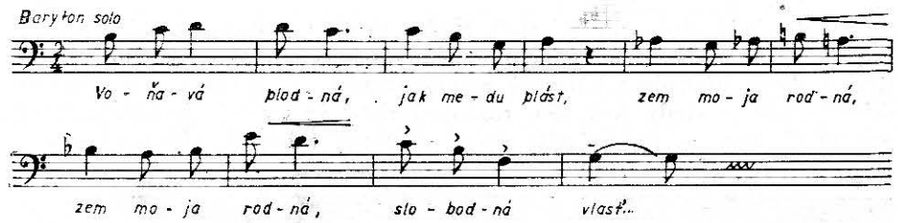
(pre barytónové sólo, miešaný sbor a veľký orchester na slová Milana Ferku)

Frešova kantáta *Hymnus o vlasti* (s miešaným sborom SF, orchestrom Čs. rozhlasu a sólistom opery SND Jurajom Wiedermanom naštudoval autor) je písaná s veľkou dávkou emócie, má bohatý citový obsah; autor ju skomponoval podľa básnickej predlohy Milana Ferku. Tu sa potvrdzuje, že zhudobnené básnické myšlienky sú dôležitým činiteľom pre ďalší rozvoj našej vokálnej tvorby.

Skladba sa začína fanfárovým úvodom, ktorý svojou inštrumentáciou, uprednostňujúcou zvuk plechových nástrojov vo vypätej polohe (troch unisonových trúbok, lesných rohov atď.), uvádza nás do pevnej, odhodlanej a bojovej atmosféry. Po utíšení zvukovej búrky nastupuje miešaný sbor, ktorý už akosi mäkšie ladenými tónmi ospevuje krásu Slovenska, jeho prírody, ľudu i prácu jeho rúk:

Sborovú partiu vystrieda vzápätí barytónové sólo, ktorého melódia je oživená častými moduláciami a pohybuje sa pre sólistu vo výhodnej polohe, no pritom má mužný, odhodlaný, až pochodový charakter.

S dvoma uvedenými vokálnymi partiami kontrastuje bezprostredne nadväzujúci ženský sbor lyrického ladenia, vyjadrujúci lásku k vlasti.

Nástup ženského sboru poslucháča priam očarí a osobitý kolorit mu dodáva zdvojenie hlasov v harmónii drevených nástrojov.

Po sborovej časti prichádza opäť barytónové sólo s lyrickou myšlienkou slovenského charakteru:

Návrat a opakovanie prvej časti uzatvára formove skladbu vrcholiacu pripojenou kódou, vyznávajúcou vernosť vlasti a dôveru v jej budúcnosť:

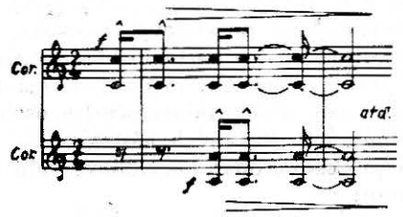
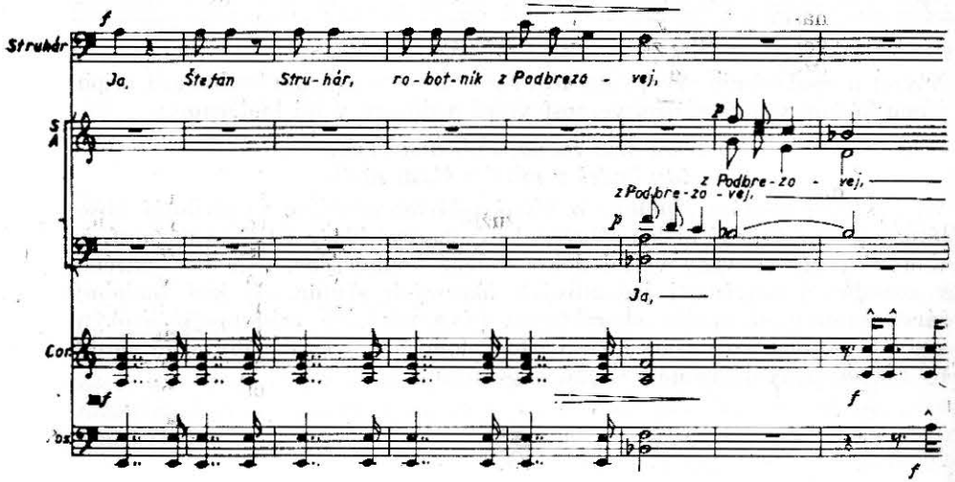
Naša zem rodná, slobodná vlasť,
vždy budeš v mieri a šťastí rásť!

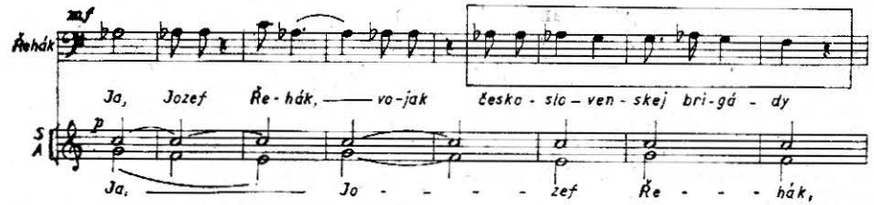
Vo Frešovej kantáte *Hymnus o vlasti* môžeme osobitne vyzdvihnúť absolútne vokálne vedené nielen sólové, ale aj sborové hlasy a tiež skutočnosť, že sborové party sú vždy veľmi dobre volené kompozične, teda bez extrému v rozsahovej náročnosti jednotlivých hlasových skupín. Aj keď hudobný žáner kantáty už svojím charakterom býva relatívne prístupnejší širokým vrstvám poslucháčov, bohatý citový fond tejto Frešovej skladby a jej národný ráz zabezpečujú kantáte širokú popularitu.

ĽUBOMÍR ČÍŽEK

Kantáta „Povstanie" od Jozefa Grešáka

Kantátu „Povstanie" pre sólo, tenor, barytón, miešaný sbor, dve trúbky, osem lesných rohov, štyri pozauny a bicie nástroje komponoval J. Grešák na slová Mira Procházku — fragment zo zbierky „Povstanie" v čase od novembra 1958 do februára t. r. Ústrednou ideou kantáty je odpoveď na otázku, prečo museli v povstaní zomierať mladí ľudia, aká veľká myšlienka ich viedla k hrdinskej smrti. Druhou hlavnou myšlienkou je priateľstvo príslušníkov rôznych národov, ktorí sa v povstaní zjednotili v skutočnom boji proti fašizmu.

Kantáta sa začína výrazným dramatickým bojovým motívom, silne rytmizovaným, ktorý je rozpracovaný v krátkom úvode. V inštrumentácii lesných rohov je nositeľom heroickej vstupnej myšlienky, ktorá uvádza nasledujúcu drámu kantáty (viď príklad 1.). V tenorovom sólovom recitatíve sa ako prvý

predstaví mladý slovenský robotník Štefan Struhár z Podbrezovej. Lýdický záver ozveny v sbore charakterizuje jeho slovenskú príslušnosť. Sprevádzajúce dychové nástroje udržiavajú rozpracovaním úvodného motívu dramatické napätie aj vtedy, keď sbor reaguje lyricky na vyjadrenie sólistu. (Viď príklad 2). Sbor — ľud sa pýta, tenor — mladý robotník odpovedá — má

sedemnásť rokov, len teraz začal žiť a zomiera s prestrelenými pľúcami — lebo existuje čosi viac ako život.

Krátka medzihra, vystavaná motivicky z úvodu kantáty, uvádza sólo barytón — J. Řeháka, vojaka československej brigády s odstrelenými nohami. Záver recitatívu charakterizuje jeho českú národnosť náznakom na intonáciu husitského chorálu v posledných štyroch taktoch. Pri rozhovore so skladateľom som zistil, že o týchto charakterizáciách vôbec nevie a ani na ne pri komponovaní nemyslel. Je zaujímavé, že práve takéto melodické asociácie sa vybavujú v mysli komponistu, ktorý je vedený snahou uviesť novú postavu kantáty, je to nový živel v dramatickom deji, ktorý sa tu odohráva čo najpresvedčivejšie. Barytónový recitatív je podfarbený ženským sborom. (Viď príklad 3.). Na nevyslovenú otázku sboru-ľudu aj on odpovedá — má dvadsať

rokov, prináša pozdrav donských stepí so vzduchom nesmiernej slobodnej zeme, zomiera, lebo je čosi viac ako smrť. Napriek tragédii, ktorá postihla týchto dvoch mladých ľudí, neupadá skladateľ do sentimentálneho smútku, ale inštrumentálny sprievod udržiava dramatické napätie, doplňované v sborovej faktúre povzbudivým optimizmom.

Druhá medzihra, širšie rozpracovaná, uvádza basové sólo — tankistu Vasiľa, Ukrajinca. Na tanku prešiel tisícky kilometrov od Volgy až po Bratislavu a za sebou zanecháva vypálený domov. Úvodný bojový motív sa ozýva rozpracovaný v hustejšej inštrumentácii. Obracia sa k ľudu-sboru a keď mu odpovedá, nastupujú prvý raz aj trúbky so slávnostnou fanfárou — „oddá sa žiť v novej nádhernej zemi". Sbor-ľud prijíma jeho myšlienku, pripája sa k nemu. Začína sa finále kantáty, ktoré uzatvára dielo v mohutnej gradácii, vízii šťastného života, — „oddá sa žiť v novej, nádhernej zemi bratstva a lásky".

Skladateľ J. Grešák v tejto kantáte neexperimentuje. No osobitný je jeho výber tradičných kompozičných prostriedkov. Vyslovuje sa aj v hudbe lakonicky stručne, pritom však výrazne, využíva tradičné prostriedky, no napriek tomu cítime novosť skladby v novej myšlienke a v prístupe k jej stvárneniu. Používa sólistov, sbor a plechové dychové inštrumenty, no kantáta je jednoliata, i keď si vokálna a inštrumentálna zložka niekedy zamieňajú funkciu. Nepotrebuje používať sláčikové hudobné nástroje, lebo ich funkciu často preberá sbor, ako to môžeme vidieť aj v uvedenom treťom notovom príklade. Skladateľ nazval toto dielo „Malá ľudová kantáta", lebo netrvá dlhšie ako 6 minút, no napriek menším rozmerom je to veľmi presvedčivá a účinná hudba. Grešákova kantáta „Povstanie" je darom skladateľa k 15. výročiu Slovenského národného povstania.

ANTONÍN SYCHRA

Obsah a forma v umení

(Na okraj niektorých štúdií Jaroslava Volka)

Pokračovanie

Téza o subjektívnosti obsahu a objektívnosti formy (rozumejte: z hľadiska prvej črty materializmu, protikladu hmotný-nehmotný) nie je jediným Volkovým gnozeologickým omylom. Volek má pravdu, keď píše, že „materializmus nemôže... pripustiť existenciu odrazu bez tej objektívnosti, ktorá je *výsledkom* odrazu, bez tretieho článku poznania, obsah nezávislý od svojho objektívneho vyjadrenia, čiže obsah bez formy" (str. 244). Má pravdu, ak označuje — v citáte, ktorý som už uviedol — za idealistickú úchylku názor, podľa ktorého obsah môže existovať nezávisle od formy, „ako niečo, čo je ukryté v umelcovej hlave a čomu potom forma, t. j. objektívna realita umeleckého diela, viac-menej zodpovedá či nezodpovedá" atď.

Na druhej strane však Volek formu i jednotu obsahu a formy absolutizuje.

Absolutizácia formy i jednoty obsahu a formy u Volka sa prejavuje predovšetkým gnozeologicky. Na str. 243 svojej práce Volek píše, že forma je oná „‚zakončená objektívnosť' odrazu, o ktorej hovorí Lenin vo ‚Filozofických zošitoch' ".

Toto Volkovo tvrdenie je vecne nesprávne. Doslovne citujem, čo Lenin pokladá za zakončenú objektívnosť odrazu. Lenin píše: „Idea je poznanie a snaženie (chcenie) človeka... Proces (prechodného, konečného, obmedzeného) poznania a *konania* premieňa abstraktné pojmy v ukončenú objektívnosť."* Na iných miestach Lenin potom zdôrazňuje, že idea je *proces* (tamtiež, str. 166) a že idey sú momenty ľudského poznania. A ešte dva dôležité citáty. Prvý: „Pravda je proces. Od subjektívnej idey k objektívnej pravde človek ide *cez* ‚prax' (a techniku)" (str. 167). A druhý citát: „Pozoruhodné: K ‚ideí ako stotožneniu pojmu s objektom, k idei ako k *pravde* Hegel pristupuje *cez* praktickú účelnú činnosť človeka. Dochádza celkom tesne k myšlienke, že človek svojou *praxou* dokazuje objektívnu správnosť svojich ideí, pojmov, poznatkov, vedy" (str. 158).

* V. I. Lenin, Filosofické sešity, Praha 1954, str. 162.

Nie je teraz ťažké formulovať, čo je podľa Lenina tá zakončená objektívnosť odrazu, zakončená objektívnosť poznania. Zakončená objektívnosť poznania podľa Lenina nie je forma, ale *idea*, preverená praxou a vytýčená ako cieľ konania. *Podľa Lenina ideu treba považovať za proces jednoty poznania a konania, za ono zrno absolútnej, objektívnej pravdy v našom poznaní, ináč relatívnom, za pravdivý poznatok, tak dokonale preverený praxou, že môže byť ponímaný ako postulát, ako cieľ konania jednotlivca i spoločnosti.*

Aké závery plynú z tejto Leninovej koncepcie?

Po prvé. Zreteľne a zvlášť presne sa tu špecifikuje, v čom tkvie relatívnosť nášho poznania, a súčasne i to, prečo relatívnosť poznania nemá nič spoločné s relativizmom. V našom relatívnom poznaní sú obsiahnuté momenty poznania objektívneho, absolútneho, preverené i aplikované v praxi.

Po druhé. Veľmi presne je tu objasnený význam praxe ako kritéria pravdivosti poznania. Ak domyslíme Leninovu koncepciu do dôsledkov, potom musí byť jasné, v čom tkvie problematičnosť Volkovho odtrhovania ontológie a gnozeológie, v čom tkvie chybnosť jeho tvrdení, že z hľadiska prvej črty materializmu, z hľadiska bytia, je obsah subjektívny, nehmotný, kdežto forma je objektívna, hmotná. Volek síce v poznámke pod čiarou na str. 243 naznačuje, že „prax, tzv. tretí moment odrazu, nie je *iba* súčasťou poznania, ale niečím oveľa širším, dosiahnuteľnejším, východiskom, cieľom a kritériom poznania atď.". Ale pritom tento fakt nedomýšľa a nedoceňuje. Nechápe, prečo je prax uzlovým bodom nášho poznania (Lenin, Filosofické sešity, str. 253). Nechápe, že predovšetkým práve v praxi, v praktických činnostiach a návykoch je daný i z hľadiska bytia obsah nášho poznania objektívne, hmotne. Nie náhodou Lenin píše, že „prax je vyššie ako (teoretické) poznanie, lebo má nielen prednosť všeobecnosti, ale i bezprostrednej skutočnosti". „Činnosť účelu nie je zameraná na seba samu..." pokračuje Lenin, „ale na to, aby prostredníctvom zničenia určitých stránok (čŕt, javov) *vonkajšieho sveta dala sebe realitu vo forme vonkajšej skutočnosti...*" (tamtiež, str. 179). V tom zmysle tiež možno chápať zaostávanie teórie za praxou: nie iba ako zaostávanie za úlohami praxe, ale aj ako nedostatočné zovšeobecnenie a teoretické domyslenie činnosti a návykov v praxi už zaužívaných.

Po tretie. Leninova koncepcia konečne jasne ukazuje, ako chápať ideu a najmä ideovosť (t. j. ideu videnú z hľadiska historickej perspektívy, dejinného pokroku) i v umení. Aj v umení platí, že ideu treba chápať nie úzko ako tendenciu a názory, ktoré autor do diela vložil, ale ako *dovŕšenie pravdivého pozorovania a verného zobrazenia skutočnosti, ako bezprostredne, názorne, umeleckou typizáciou zachytené jadro životnej skúsenosti, preverené praxou a obsahujúce konkrétne postuláty na konanie človeka.* Ak takto správne chápeme ideu a ideovosť v umení, potom môžeme na pravú mieru uviesť koncepciu Viktora Kochola v citovanej štúdii. Ak je idea moment objektívneho poznania v rámci poznania relatívneho, potom nemožno hovoriť o „ideovosti umeleckej formy", naopak, takýto prístup k veci zvádza na scestie. Idea je vždy moment obsahový, moment svetového názoru, filozofického stanoviska, politickej orientácie, zaujatia postoja ku skutočnosti; hovoriť ako Kochol o ideovosti umeleckej formy znamená zúžiť pojem obsahu (za obsah sa pritom považujú iba umelcove názory vložené do diela) a na druhej strane nadmerne rozšíriť pojem formy. To, čo Kochol nazýva ideovosť umeleckej formy, je vlastne aktívnosť formy voči obsahu; forma totiž nie je iba pasívnou výslednicou obsahového domyslenia, ale aktívne obsah formuje, vyjadruje už často prístup k obsahu; ale práve tieto obsahové zretele sú zmyslom aktívnosti formy. To Kochol dokumentoval veľmi pekne a v tom je cena jeho práce, i keď presné závery nedokázal vyvodiť.

Myslím, že vec je teraz jasná. Volek absolutizuje umeleckú formu, keď ju nesprávne označuje ako zakončenú objektívnosť poznania. Zakončená objektívnosť poznania — opakujem — nie je forma, ale idea, preverená praxou a vytýčená ako cieľ konania. Naproti tomu ako o forme, tak o obsahu platí, že majú relatívny charakter, zahrňujúci v sebe vedľa pravdivého poznania i historicky podmienený omyl. To je zmysel citovaného Leninovho výroku, že „historicky podmienené sú obrysy obrazu, ale nepodmienené je to, že tento obraz podáva objektívne existujúci model".

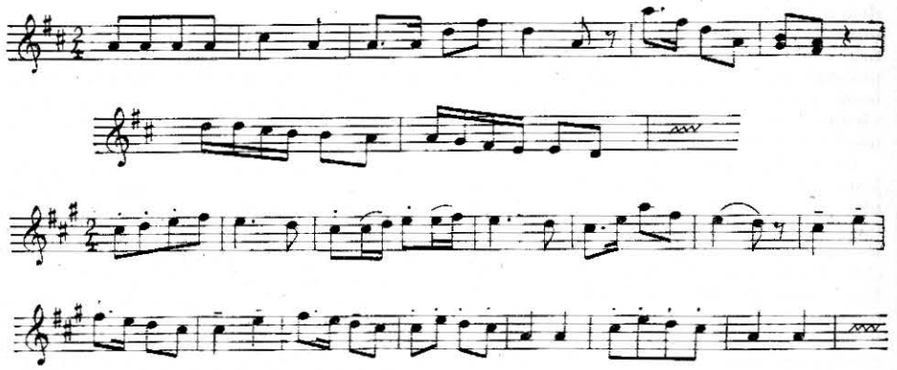
III

Absolutizácia formy, ako aj jednoty obsahu a formy, sa obzvlášť zreteľne prejavuje v estetických a praktických tvorivých dôsledkoch, ktoré Volek vyvodzuje zo svojej gnozeologickej koncepcie.

Volek celkom správne konštatuje, že „forma je spôsobom (reálne jediné možnej) existencie obsahu" a že „z tohto zákona netvorí výnimku ani umelecký spôsob odrazu" (str. 244). Z týchto v podstate správnych téz vyvodzuje prekvapujúci uzáver, že rozpor medzi obsahom a formou je nemožný. Píše: „Pokiaľ chápeme ako obsah diela skutočne to, čo je vyjadrené danou formou, a pokiaľ je nám jasné, že táto forma je iba spôsobom existencie obsahu, nemožno urobiť nič iné ako tzv. rozpor medzi obsahom a formou v umení odkázať do ríše bájok... Medzi obsahom a formou v umení nemôže byť rozpor: tu totiž obidve stránky vzťahu nemajú a nemôžu mať ani tú najmenšiu samostatnú existenciu, pretože obsah je realitou subjektívnou, bezpodmienečne je viazaný na svoje hmotné, objektívne vyjadrenie. Iba vtedy, keby obsah existoval aspoň sčiastky vonku, mimo, teda nezávisle od formy, mohlo by dospieť a zákonite by dochádzalo k rozporu obsahu a formy v umeleckom diele" (str. 246). To, čo v umení nazývame rozporom medzi obsahom a formou, je v skutočnosti — podľa Volka — rozpor medzi obsahom umeleckého diela a realitou alebo rozpor vo vnútri obsahu, resp. vo vnútri formy.

Dovoľte mi podotknúť, že to boli práve tieto rýdzo deduktívne vyvodené Volkove tézy, ktoré vyvolali moje pochybnosti, keď som sa po prvé stretol s jeho štúdiou. Mal som vtedy za sebou obsiahle štúdium Dvořákových skicových materiálov a závery, ktoré som z neho vyvodil, som si overil i konfrontáciou so Smetanovými skicovými materiálmi, s Beethovenovými, Mozartovými a so situáciou v iných umeniach. A všade ma indukcia — nie polemicky, ale nezávisle od Volka — viedla k práve opačným záverom ako k tým, ku ktorým dochádza Volek.

Vyjdem z konkrétnych príkladov. V príklade 3ab (viď prvé dva príklady na str. 330) uvádzam dve redakcie panicovho príchodu z Dvořákovej symfonickej básne „Holoubek"; prvý (pr. 3a) je z predbežných náčrtov, druhý (pr. 3b) z konečného znenia. Na prvý pohľad upútajú pozornosť skôr rozdiely; veď máme do činenia s celkom odlišným tematickým materiálom, sú



to rôzne melódie. Pri hlbšom štúdiu však zistíme podstatné intonačné príbuznosti: v obidvoch prípadoch ide o fanfárový spev s bezstarostnou náladou, akoby si niekto ľahkomyseľne, až drzo popiskoval (najmä v 6.—8. takte najstaršej redakcie a v 9. až 12. takte definitívnej verzie nemožno nepostrehnúť to pohvizdovanie); že Dvořák mal takýto obraz skutočne na mysli, vidno z toho, že v súvislej skice poznamenal pôvodne farbu flauty a pikoly a až v konečnej redakcii zvolil trombu so sprievodným tremolom.

Ak tento príklad domyslíme, uzávery sú celkom jasné. Ako vidieť, umelec má možnosť *voľby formy*, pričom z obsahového hľadiska obidve formy sú ekvivalentné, obsahové rozdiely medzi oboma obrazmi, pravda, existujú (druhá redakcia je presvedčivejšia, pretože lepšie zapadá do monotematizmu skladby), v podstate sú však irelevantné, zanedbateľné. Ale z toho už tiež vyplýva, že možno hovoriť o *relatívnej samostatnosti obsahu a formy, pretože ináč by nemohli rôzne formy adekvátne vyjadriť jeden a ten istý obsah.* Zdôrazňujem však, že ide o relatívnu samostatnosť. Pretože súčasne s porovnaním obidvoch príkladov je tiež zjavná priorita obsahu pred formou, nadradenosť obsahu, že totiž *obsah do určitej miery predurčuje voľbu formy:* v obidvoch prípadoch — opakujem — ide o fanfárovú pesničku s bezstarostným, až ľahkomyseľným pohvizdovaním.

Podobná situácia je aj v iných umeniach. Ako doklad citujem dva úryvky z Goetheho básne „Das Parzenlied" z „Ifigenie na Tauride". Prvá, prozaická redakcia je z roku 1780, druhá, veršovaná, je z roku 1787. Obsah básnického obrazu je však v obidvoch prípadoch zhodný, formálne rozdiely sú rovnako irelevantné, ako to bolo v príklade z Dvořákovho „Holoubka".

Redakcia z roku 1780: „Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht, sie haben Macht und brauchen sie, wie's ihnen gefällt, der fürchte sie mehr, den sie erheben, auf schroffen Klippen stehen ihre Stühle um den goldnen Tisch."

Redakcia z roku 1787: „Es fürchte die Götter / Das Menschengeschlecht! / Sie halten die Herrschaft / In ewigen Händen / Und können sie brauchen, / Wie's ihnen gefällt. // Der fürchte sie doppelt, / Den sie erheben! / Auf Klippen und Wolken / Sind Stühle bereitet / Um goldene Tische."[2]

O možnosti voľby formy a tak isto i relatívnej samostatnosti obsahu a formy nemožno teda v umení pochybovať. Vzťah obsahu a formy v umení nie je vzťah absolútnej jednoty, ale je to jednota dialektická. A táto dialektická jednota je daná nie a priori, sama sebou, ale ako proces; je to zápas o výraz, „boj o vyjadrenie", ako to krásne povedal Julius Fučík.[3]

*

Archív rumunského Folkloristického ústavu v Bukurešti vlastní najväčšiu zbierku národného folklóru na svete. Zbierku asi 70.000 ľudových piesní tvorí okolo 51.600 nahrávok a 17.800 piesňových zápisov.

[2] Čo sa týka výtvarného umenia, viac takýchto ekvivalentných redakcií uvádza Jaroslav Neumann v svojej práci Mikoláš Aleš, Cykly, Praha 1957.

[3] Julius Fučík, Kniha generace. V souboru Stati o literatuře, Praha 1951, str. 57.

JÁN NOVÁK

Začiatky výskumu robotníckej revolučnej piesne na Slovensku

XI. sjazd KSČ vytýčil pre náš ľud veľké, no pritom reálne úlohy, splnením ktorých bude dovŕšená výstavba socializmu v našej vlasti. Uznesenie ÚV KSČ o ďalšom rozvoji a prehĺbení ideovej účinnosti osvetovej práce ukladá využiť všetky prostriedky kultúry k intenzívnej komunistickej výchove pracujúcich, k dovŕšeniu revolúcie v myslení ľudu, jeho vzťahu k práci a k spoločnosti, k osvojeniu si socialistických morálnych vlastností. Tieto úlohy sa priamo dotýkajú repertoáru súborov a krúžkov ĽUT, jeho zamerania, výchovného poslania a umeleckej hodnoty. V sprístupňovaní pokrokového, revolučného odkazu našej minulosti v oblasti piesňovej tvorby sme dosiaľ pozabudli práve na jej najrevolučnejšiu a najprogresívnejšiu časť, na revolučnú robotnícku pieseň.

V zmysle uznesenia XI. sjazdu KSČ iniciatívne začal výskum a zber robotníckej revolučnej piesne na Slovensku Osvetový ústav v Bratislave, ktorého výskum sa zameriava na bratislavské archívy a na výskum v teréne.

Naše doterajšie skúsenosti z výskumu robotníckej piesne v archívoch Bratislavy nasvedčujú, že hoci naši historici venovali výskumu dejín robotníckeho hnutia na Slovensku mnoho úsilia a v početných prácach zhromaždili množstvo faktov a poznatkov, omnoho menej boli doteraz skúmané kultúrne prejavy tvorivosti robotníckeho hnutia v minulosti, hoci táto tvorba tvorí zdravé jadro našej národnej kultúry v časoch nášho sociálneho a národnostného útlaku. Z toho vyplýva, že výskumu a zápisu revolučnej robotníckej piesne naši folkloristi, zberatelia a etnografi nevenovali dostatočnú pozornosť, i keď záujem o túto piesňovú tvorbu bol a je citeľný najmä po víťaznom februári 1948. Oprávnene poukázal na tento problém s. Bacílek vo svojom sjazdovom referáte, keď upozornil na nedostatok revolučnej robotníckej piesne v repertoári našich speváckych krúžkov a súborov ĽUT.

Z doterajších výsledkov nášho bádania usudzujeme, že popri prekladoch českej, nemeckej, maďarskej a poľskej robotníckej piesne sa začínajú objavovať i prvé slovenské pôvodné piesne najmä po roku 1905, keď sa začína intenzívnejšie rozvíjať aj slovenské robotnícke hnutie. Popri jednotlive uverejňovaných piesňach v tlači (Robotnícke noviny, Hlas ľudu, Slovenský baník, Ohlas, Ročenka slovenskej chudoby), vychádzajú i prvé robotnícke spevníčky („Robotnícke piesne", vyd. Praha 1911, „33 robotníckych piesní", vyd. Praha 1921, „Robotnícke piesne", vyd. v Žiline r. 1921, „Sborník" — Bratislava 1913). Pri hlbšom a sústavnejšom bádaní by sme azda našli prvé robotnícke piesne už na sklonku 19. storočia, vo vtedajších slovenských robotníckych centrách v Budapešti a vo Viedni a nie je vylúčené, že ojedinelé letáky alebo odpisy piesní mohli byť na Slovensko aj prinesené. Už mnohé doterajšie nálezy dokazujú, že robotnícke piesne u nás sa začínajú tvoriť v prvých desaťročiach tohto storočia („Stojí Slovák..." uverejnená v Robotníckych novinách r. 1913, „Hor sa Slovač" z roku 1905 od Spergera-Tichého. V „Robotníckych novinách" z r. 1911 nachádzame dokonca ešte staršiu pieseň „Veje vietor" z r. 1903). Počet autorov tvoriacich robotnícke piesne bol veľmi malý. V rokoch pred I. svetovou vojnou sa stretávame s Andrejom Hvizdákom-Podlučinským a s Václavom Chlumeckým-Enšpengrom. Po vojne sa k nim pridružujú: Štefan Daruľa, Ján Klimo, Augustín Deršák, Jozef Bartovský, Viliam Goralík a Miroslav Štepánek.

Pri výskume a zbere revolučnej robotníckej piesne nemožno sa obmedziť len na výpisky zo spevníčkov, zborníkov a pod., ale starostlivo skúmať i politické popevky, rozličné brožúrky a letáky (často zhabané vtedajším policajným aparátom), ľudové piesne vlastenecké a piesne rozličných vrstiev národa. Takéto skúmanie má dôležitý význam aj v tom, že tu nachádzame mnoho styčných bodov s robotníckou piesňou. V terénnom výskume často treba „dobývať" pamäť starých spevákov (okolo 80 r.), ktorí sa naučili tieto piesne v mladých rokoch. Len malé percento piesňového materiálu vzniklo a žilo výhradne v ústnej tradícii. Pieseň zložil najčastejšie jednotlivec a tá sa šírila odpisovaním v rukopisných spevníčkoch, z ktorých sa nám zachovalo len malé percento.

Vo výskume prameňov výskytu revolučnej robotníckej piesne som prebádal: archív Hudobnovedného seminára UK. Univerzitnú knižnicu, Ústav hudobnej vedy, oddelenie folkloristiky SAV, Štátny ústredný archív, archív Ústavu dejín KSS, hudobný archív Čs. rozhlasu, archív spevokolu J. L. Bellu, archív bývalého robotníckeho spevokolu „Tatran" v Bratislave, Mestskú knižnicu a vyhľadal som niekoľkých starých účastníkov revolučných bojov robotníckeho hnutia.

Okrem viacerých letákov, brožúr a novín dostali sa mi do rúk viaceré uchované zborníky, spevníčky a vtedajšia denná tlač, ako: „Robotnícke piesne" (zost. A. Hvizdák-Podlučinský), „33 robotníckych piesní" (vyd. v Prahe r. 1911), „Zborník revolučných piesní" (vyd. SDEUT v Bratislave), „Robotnícke noviny" (roč. 1910—1923, 1925—1935), „Venček národných piesní" (zost. J. Gallo), Zbierky rukopisných zápisov ľudových piesní SAV, „Dělnícke písně", I. a II. diel (zost. V. Karbusický a V. Pletka, vyd. Praha 1958), Spevník žakarovských piesní (zost. J. Guzová), Baníčka obec Žakarovce (vyd. SAV).

Prameňom čerpania robotníckej piesne bol i hudobný archív Čs. rozhlasu, v ktorom sa našlo 36 jednohlasných piesní (zápisy ľudových nápevov na texty revolučných a robotníckych autorov, preklady českej a nemeckej robotníckej piesne, ako i pôvodná tvorba robotníckej triedy z čias I. svetovej vojny). Cenný piesňový materiál som získal v archíve spevokolu „Tatran", ktorý dodnes chráni a uchováva jeho bývalý predseda a predseda Združenia robotníckych spevokolov na Slovensku s. Ján Klimo. Ide tu o pôvodné sborové úpravy robotníckych piesní, komponovaných Augustínom Deršákom, Jozefom Bartovským, Viliamom Goralíkom a Miroslavom Štepánkom. Tieto piesňové skladby majú význam historicko-dokumentačný. Ich použitie v repertoári terajších speváckych sborov si vyžaduje prepracovanie, nakoľko ich jednoduchý, často primitívnejší kompozičný štýl nevyhovuje dnešným nárokom na sborovú reprodukčnú tvorbu.

Získané piesňové materiály možno po stránke obsahovej diferencovať na piesne: robotnícke, revolučné, vlastenecké, vysťahovalecké, z čias útlaku a poroby, zbojnícke a balady.

Bolo by zaujímavé povšimnúť si niektoré črty a zameranie robotníckej piesne. Pri tejto snahe sa musíme obmedziť len na najcharakteristickejšie znaky, pretože vystihnúť celkovú charakteristiku robotníckej piesne vo všetkých jej súvislostiach by bolo možné len po dôkladnom pramennom štúdiu a hlavne po zozbieraní všetkých piesňových a dokumentačných materiálov terénnych zberateľov.

Po piesňach zachycujúcich obdobie pred prevratom a tesne po prevrate, v rokoch jestvovania prvej republiky, je robotnícka pieseň preniknutá duchom politického uvedomenia a je silným satirickým bičom meštiakov a ich prisluhovačov. Z textu i nápevu mnohých piesní vyplýva, že tieto vznikali v úzkych vzťahoch so zbojníckou tradíciou („Už si ty, Ďuríčko...", „Vychodí slniečko..." atď.). Príznačná je vo väčšine revolučno-robotníckej piesne textová patetičnosť, ktorá sa prejavuje v silnom, nosnom, strhujúcom prejave. Silný vplyv na vývoj slovenskej robotníckej piesne mala po r. 1917 Veľká októbrová socialistická revolúcia. Z tohto obdobia sa nám zachovalo niekoľko pozoruhodných piesní najmä z východného Slovenska (Prešov a okolie).

Popri prostom zápise nápevu a textovej časti piesne skúmame i okolnosti, príčiny vývoja, šírenie, uplatnenie a politický dosah robotníckej piesne. Tieto zistené a spísané fakty spolu so zápismi piesní čakajú na spracovanie našimi historikmi, hudobnými vedcami a etnografmi.

V Osvetovom ústave sme zatiaľ pristúpili k úprave jednohlasných zápisov piesní pre všetky druhy speváckych sborov a vo februári t. r. vydali sme už i I. zborník robotníckych revolučných piesní pre súbory a krúžky EUT. Pripravujeme vydanie ďalších zborníkov a zborníka jednohlasných piesní.

Posledný aktív o robotníckej piesni, konaný za účasti popredných hudobných vedcov, zapisovateľov, etnografov a historikov z Bratislavy a Prahy, jasne zhodnotil význam tejto zberateľskej a výskumnej práce a vytýčil ďalšie perspektívy a metódy výskumu robotníckej piesne. Očakávame, že sa do tejto významnej akcie zapoja i ďalší zberatelia a že toto cenné dedičstvo robotníckeho ľudu z minulosti sprístupníme širokým masám mládežníckych krúžkov a súborov ZK ROH a nakoniec aj všetkému ľudu našej ľudovodemokratickej vlasti.

FRANTIŠEK BRANIŠ

Oratórium a kantáta v súčasnej hudbe

Oratórium a kantáta! Nie neprávom myslíme pri oboch týchto pojmoch, najmä pri oratóriu, na niečo vážne, viazané na tradíciu, patriace do dejín hudby. Oba druhy korenia v dávnych časoch: ich klasická doba rozkvetu je dávno za nami. A predsa patria oratórium i kantáta k dôležitým hudobným formám našej súčasnosti. Spolu s masovou piesňou stávajú sa v terajšej etape výstavby nášho zriadenia vhodným hudobným žánrom, ktorý pôsobí na poslucháčov a oboznamuje ich s veľkou vecou socializmu. Takáto je napríklad *„Československá polka"*, kantáta skladateľa Václava Dobiáša, ktorá sa ľudovosťou a umeleckými prostriedkami zrozumiteľne prihovára širokým vrstvám ľudu. A takto môžeme pokračovať. Stačí však spomenúť názvy niektorých diel: Mačavarianiho oratórium *„Deň mojej vlasti"*, kantátu *„Lidice"* od Ruth Zechlinovej, diela nášho Kardoša, Očenáša, Suchoňa, atď., všetky svedčia o rozsahu a význame, ktorý má tento žáner v súčasnej hudobnej tvorbe. Ani symfónia alebo sonáta nemá také zaujímavé dejiny, toľko vrcholov a úpadkov ako oratórium a kantáta. Toto je podmienené viazanosťou tohto žánru na slovo. Vzťah k textu prináša mimoriadne konkrétny umelecký výraz, ktorý sa však zároveň ľahko podrobuje dobou podmieneným módnym zjavom. Toto sa stalo osudným najmä kantátam zo 17. a 18. storočia.

Oratórium a kantáta vystúpili na javisko hudobných dejín vždy vtedy, keď spoločenský vývoj vo chvíli bojového vyostrenia potreboval obzvlášť jasný hudobný výraz. Prvé oratórne stvárnenia z látok čerpaných zo sveta legiend boli známe už okolo roku 1600. Oratórium je teda rovnako staré ako opera. Možno ho považovať za duchovný protiklad talianskej renesančnej opery, pretože sa v ňom odzrkadľujú problémy a názory na hudbu renesančnej doby. Opera a oratórium sa od seba najskôr oddeľovali tým viac, čím viac sa raná buržoázia a s ňou aj ľudové hudobné sily zmocňovali opery.

Po tom, čo sa oratórium v prvom storočí svojho jestvovania rozvinulo, a to silnejšie hudobno-technicky, zatiaľ čo obsahove sotva, v epoche Händla a Bacha je už oratórium na jedinečnej výške. Je príznačné, že hlavná váha tejto novej epochy oratória leží v ranoburžoáznom Anglicku, vo veľkých dielach G. F. Händla. Pri voľbe voľných alebo prírode blízkych námetov z povestí a dejín, v áriovom, plastickom a k ľudovej melodike sa prikláňajúcom stvárnení sólových partov i v mohutnej sile sborov ukazuje sa Händlova spätosť s demokratickými ideami, ktoré pohli vzmáhajúcou sa buržoáziou v jeho druhej vlasti.

Už mnohokrát sa poukázalo na to, aké silné impulzy dostala napríklad súčasná nemecká oratórna tvorba práve z Händlových diel. To sa vzťahuje najmä na diela E. H. Meyera, ktorý mal príležitosť študovať händlovskú tradíciu počas svojej dlhoročnej emigrácie v Anglicku. Na Meyerovom *„Mansfeldskom oratóriu"* poznáme, ako nadväzuje autor na tradíciu, a z nej vychádzajúc, stvárňuje idey súčasnej doby.

Spôsob, akým dnes skladatelia pokračujú v tradícii oratória a kantáty, je skutočne zaujímavý. Vráťme sa ešte raz k dejinám. V epoche viedenskej

klasiky dosiahlo oratórium v Haydnovom „*Stvorení*“ a „*Ročných obdobiach*“ nový vrchol svojho vývoja. Myšlienková podstata buržoázneho svetového hnutia a hrdé ľudské sebavedomie určovali obsah Haydnových diel, ktoré v hudobnom ohľade znamenajú v tom smere krok nad všetko dovtedajšie. Týmto bola klasická epocha oratória uzavretá. Majstri 19. storočia, ktorí sa viackrát obrátili k oratóriu, nemohli dosiahnuť výšku epochy od Händla k Haydnovi. Aktívna, revolučne ladená buržoázia, ktorá mohla byť nositeľom tejto umeleckej formy, už nejestvovala.

Čo sme hovorili o oratóriu, vzťahuje sa v určitom zmysle aj na kantátu. Táto sa od svojich začiatkov prikláňala k svetskému zameraniu, no v Taliansku sa pomerne rýchlo dostala pod vplyv strnulého schematického dvorného muzicírovania. Je zaujímavé, že do konca 18. storočia (po ktorom kantáta na istý čas ustupuje do pozadia) mohla sa kantáta vznášať nad ustrnutú konvenciu vtedy, keď si poézia v nej vydobyla prislúchajúce právo, keď sa uplatnila najmä zásada dramatických kontrastov.

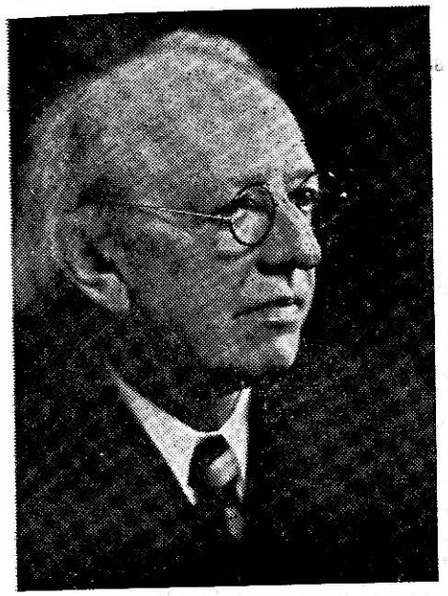
Kým už v ranej talianskej kantáte boli recitatívy a árie príležitostne rozdelené na viac spevákov, kantátové a oratórne prvky v tvorbe J. S. Bacha sa celkom prelínali. Dramatické prvky kantáty, sborovú patetičnosť oratória i lyrické črty oboch nájdeme odvtedy tak v kantáte, ako aj v oratóriu. Takto jestvuje dnes rozdiel medzi týmito dvoma druhmi len čo do veľkosti úpravy. Kým kantáta vychádza s jedným alebo dvoma sólistami, sborom a orchestrom, oratórium si vyžaduje najmenej kvarteto sólistov, veľký sbor a veľký orchester. Ale ani toto nie je predpis, práve tak ako nemôžeme rozlišovať tieto dve hudobné formy podľa toho, že za oratóriá sa označujú diela, ktoré majú oznamovací, rozprávajúci ráz, a za kantáty tie, ktoré sú lyrickejšie. Skladateľ H. Eisler označuje práve rozprávajúce kusy svojej vokálnej tvorby ako kantáty, hoci rozsahom sotva presahujú pieseň alebo baladu. Teda oprávnene považujeme kantátu a oratórium v hudobnej tvorbe našich čias za jeden druh, ktorý sa v rozsahu a umeleckom spracovaní približuje raz k niekdajšiemu pojmu oratória, raz zase ku kantáte.

Epocha bojovného a víťazného socializmu, nadväzujúc na veľké diela klasiky, priviedla oratórium a kantátu k novému rozkvetu. Podstatnou súčasťou tohto druhu je masová pieseň, ktorá bola vždy tam, kde išlo o vydobytie slobody, práva a mieru. Skutočnou masovou piesňou sa však stala iba po Veľkom októbri, keď si robotnícka trieda vybojovala moc. Masová pieseň stala sa v umeleckom vystupňovaní a pretvorení základným pilierom socialistickej oratórnej a kantátovej tvorby. Na tejto ceste napredujú najmä sovietski skladatelia. Sotva je medzi nimi taký, ktorý by nebol vystúpil s väčšími sborovými symfonickými prácami. Za veľký úspech oratórnej a kantátovej tvorby považujeme známe Šostakovičovo oratórium „*Pieseň o lesoch*“. Týmto sa začala nová etapa v tvorbe súčasnej sovietskej skladateľskej generácie, epocha, ktorá je charakterizovaná postojom spätým s ľudom, prikloneným k problémom socialistickej výstavby. Naša hudba je v tejto oblasti zastúpená viacerými kantátami, ktoré sa po stránke ideovej i umeleckej vyrovnávajú s novou historickou skutočnosťou povojnového vývoja. Aké nevyčerpateľné možnosti sa tu dávajú tvorivej fantázii skladateľov, dokazuje veľa diel, úspešne hovoriacich o dôležitých momentoch života našej spoločnosti.

JOZEF KRESÁNEK

Vítězslav Novák

(5. XII. 1870 — 18. VII. 1949)



V hudobnom umení prežívame obdobie, v ktorom vyhranene stoja proti sebe dva extrémy: na jednej strane sa zbožňuje geniálny vrh do neznáma; vrh, ktorého ideálom je úplné odpútanie sa od tradície. Na druhej strane je rovnako silná i oprávnená snaha pridržať sa všetkého kladného, čo priniesol doterajší vývoj. Jedno úsilie produkuje druhé, tak ako boli pre každý vývoj charakteristické vnútorné protiklady. Dnes je antagonizmus protikladov ozaj maximálne vyhrotený.

Vítězslav Novák, podobne ako Foerster a Suk, vyšiel zo zdravej a silnej tradície smetanovsko-dvořákovskej, preto mu bol cudzí experimentátorský vrh do neznáma, cudzie mu bolo hľadanie novôt za každú cenu. Na druhej strane ale nik nemôže neuprieť obzvlášť Novákovi a Sukovi novátorstvo. Pravda, ich hľadanie bolo vždy zakorenené do domácej pôdy, ba čo viac, oni si túto domácu bázu vedome nastoľovali. Viedol ich k tomu český a aj československý svetonázorovo-politický podklad. Nechajme teraz bokom Sukov dvořákovský základ, aktualizovaný pre súčasnosť v poézii Sovu a Březinu, a zostaňme len pri Novákovi! Novák nesmeroval k meditácii natoľko ako Suk, bol príliš uvedomelým pohanom — z bohov ho najviac zaujal Pan, ale bol aj uvedomelým, až politickým revolucionárom — jánošíkovský námet ho vždy prenasledoval a do značnej miery mu približoval aj celé Slovensko.

Z príležitosti desiateho výročia jeho smrti prichodí sa nám zamyslieť nad práve spomínanou syntetičnosťou, a tým aj určitou nečasovosťou. Dnes je z týchto dôvodov Novák akoby v ústraní, ale veríme, že táto nečasovosť nie je bez perspektív. Podobné kolísania prežila hudobná história už viac ráz; veríme, že ani v budúcnosti to nebude inak.

Na Nováka zapôsobila nová zvukovosť impresionizmu, hoci nielen v pasívnom vzťahu. Naopak, on rovnako ako Debussy cítil duchovnú a citovú atmosféru svojej doby a umelecky spolutvoril impresionizmus. Veď si uvedomme, že symfonická báseň „V Tatrách“ vznikla v tom istom roku (1902), keď mala v Paríži premiéru opera Pelléas a Mélisanda. I chápanie bolo na rozdiel od francúzskeho, debussyovského impresionizmu iné. Akordy sa No-

vákovi nikdy nezatomizovali (v zmysle „absolútnej harmónie", ako to označoval Mersmann), ale vedľa farebnosti si vždy ponechali harmonickú funkčnosť, pravda, funkčnosť presahujúcu klasicko-romantické ponímanie. Novák rozbudovával aj polytonalitu a polyharmóniu. V zmysle spomínanej syntetičnosti možno preto o Novákovej harmónii povedať, že mu nechýbali schopnosti pre spomínaný geniálny vrh, mal však pevné opraty, pomocou ktorých usmerňoval vývoj. Spomeňme len napríklad, akým harmonickým nápadom upravil Novák východoslovenskú pieseň „Ňe do cirňa" (Slovenské spevy IV.) — nesporne výbuch temperamentu, ale akého štylizovaného! Vynára sa nám tu hneď paralela s Bartókom — už aj v tom, že tu rovnako ide o vzťah k slovenskej ľudovej hudbe, ale aj v tom, že obaja mali v začiatkoch tvorby blízko k Fr. Lisztovi (Novák — Klavírny koncert e-mol). Bartók bol expresionistickejší, skôr barbarizujúci, viac miesta ponúkal geniálnemu vrhu, Novák štylizoval v zmysle kultivovanosti. Obaja mali pritom rovnaký zmysel aj pre konštruovanie. Oproti Bartókovi bol Novák lyrickejšej povahy, čoho dokladom sú krásne a dosiaľ málo docenené piesne i niektoré klavírne skladby (Můj máj, Písně zimných nocí, nehovoriac o skladbách z mladších rokov, kde sa v tom smere uplatňovali schumannovské lyrické vplyvy). Novák, veľký novátor v harmónii a veľký majster zvukovej palety, teda nikdy netvoril zvuky pre zvuky, ba ešte aj kolorit uzemňoval — v zmysle štúdie ľudovej hudby a vôbec ľudového života — ako napr. v druhej slováckej časti „Podzimní symfonie".

Novákov zástoj učiteľský a vodcovský — pred pol storočím stál Novák v čele českej hudobnej avantgardy — pôsobil a pôsobí tiež nepriaznivo na súčasný vzťah k nemu. Novák bol novátor, ktorý nesporne obohatil všeobecnú pokladnicu hudobného myslenia, ale toto obohatenie šlo až tak ďaleko, že sa Novák v pravom zmysle slova rozdal. Veď si len uvedomme, čo znamená Novák pre veľmi rýchle vytrysknutie slovenskej národnej hudby v tridsiatych rokoch! V podobnom rozdaní sa býva často tragédia veľkých novátorov.

Stupňovaný dôraz na bezprostredný nápad (ktorý, ako to býva na pôde samého expresionizmu, prerástol v jeho popretie: v kožený konštruktivizmus) neprial v začiatkoch nášho storočia prísnej polyfónii. I tu zohral Novák nevďačnú úlohu strážcu kladných tradícií, a zas nielen pasívneho strážcu, ale aj novátora v tom, že vedel spájať prísnu polyfóniu s novou harmóniou a vedel vynachádzať nové cesty v tematickej polyfónii. V spojení s polyfóniou sa brahmsovsko-dvořákovská tradícia prejavila v obdivuhodnej tematickej ekonómii, vyváženej majstrovskou variačnokombinačnou technikou. V symfonickej básni „Pan" sa základný motív dvoch prázdnych kvint stal napr. kostrou mohutnej výstavby vo všetkých piatich častiach. Prísna a tematická polyfónia žijú v zdravej a obdivuhodne sviežej hudbe kvarteta D-dur a zvlášť v prvej časti „Podzimní symfonie".

Veľké majstrovstvo rozvinul Novák na pôde výstavby hudobnej formy. V chápaní tejto stránky sa často stretáme s nepochopením a mylným vysvetľovaním. Napr. z toho, že bol Dvořákovým žiakom (sic!) zaraďujú často Nováka medzi zástancov tzv. absolútnej hudby. Takto dokonca vysvetľujú spor medzi Novákom a akademikom Nejedlým, zástancom realistickej estetiky a programovosti v hudbe. Treba si uvedomiť, čo je pravda, že Novák

síce nevyhľadával pestré literárne sujety (okrem azda Svatební košile), ale mu šlo o zachytenie veľkých ideí, veľkých citových celkov, bol teda programovým skladateľom, hoci nesmeroval až k zvukomalebnému líčeniu dejových detailov. Bol tvorcom programových diel nie deskriptívnych, ale veľkých ideových koncepcií. Nenapísal čisté symfónie a jeho umelecký profil tvoria predovšetkým symfonické básne (V Tatrách, O věčné touze, Toman a lesní panna, Pan), kantáty (Bouře, Svatební košile), programové symfónie (Podzimní a Májová), vedľa opier, piesní, sborov a pod. Adekvátne odpovedajú jeho snahám po zhudobnení veľkých ideí a citových plôch veľké homogénne plochy hudobného výrazu, i keď nie vždy jednotných plôch čo do tematickej náplne. Novák bol majstrom vo veľkej koncepcii a v zvládnutí veľkých gradácií. Pred ukončením svojho skladateľského odkazu vytvoril Novák (podobne ako Bach v Kunst der Fuge) svoj majstrovský odkaz gradačnej architektúry v Pochode Táborů v Jihočeské suite.

Hudobné vyjadrenie veľkých jednoliatych ideí a tomu odpovedajúcich veľkých citových plôch u Nováka kontrastuje s Janáčkovým umeleckým krédom, vychádzajúcim z opery, resp., zo snahy po realistickom zvládnutí neopakovateľných okamžikov. Janáček takto smeroval k detailu a stavebná technika nutne viedla k budovaniu na kontrastoch len s malým užitím gradácií. Janáček bol operný skladateľ par excellence. Novák zostal verný svojim jednotným veľkým plochám aj v opere — z toho mu vyšiel jeho symfonizmus v operách nie vždy najživotnejšie (zvlášť to cítiť v Zvíkovskom raráškovi).

Novák bol básnikom veľkých ideí. Z nich na prvom mieste stojí idea vlastenectva. Nebolo zvykom v 20. storočí veriť v podobné idey, žiadal sa skôr opačný, nihilistický postoj. Novák ale neprepadol nihilizmu v ničom, i keď sa vzdal všetkých prejavov „hurávlastenčenia". Vlastenectvo chápal činorode v svojom skrytom postoji k národu (odmietol roku 1909 výhodné pozvanie na viedenské konzervatórium, hoci vtedy ešte nemal v Prahe isté postavenie; fašistická okupácia v roku 1939 ho tak zdrvila, že za dva roky nebol schopný vytvoriť nič väčšie a pod.) a hlavne v tvorbe, v ktorej aj československá myšlienka predchádzala dlhé roky politickú skutočnosť a v ktorej je skoro celé jeho dielo viac-menej zainteresované do služieb vlasteneckej idey. Posledné veľké dielo „Májová symfónia", venovaná J. V. Stalinovi, korunuje Novákovo celoživotné dielo v tomto smere.

Druhý ideový okruh Novákov je zameraný na živly, na monumentalizáciu hôr, lesov, mora, lásky (ženy) a pred koncom života i smrti. Od symfonickej básne V Tatrách cez O věčné touze, Bouře sa tiahne línia tohto subjektom majstra prežiareného panteizmu až k symfonickej básni Pan, ktorú si ako symbol svojho „ja" písal k štyridsiatke. Antický obdiv prírodnej krásy a ľudského zdravia cez Rousseaua a všetkých romantikov, monumentalizujúcich mikro- i makrokozmos, prehĺbil Novák až k praživlom všetkého tohto a postavil ich oproti unudenej civilizácii dekadencie konca storočia. Koľko je v tom chlapského zdravia! A ani pred smrť sa nestavia len ako bezmocný pútnik životom, ale chlapskými slovami ľudovej poézie spieval: „Ej, nedaj, Bože, abych umřel, ej, než zaplatím, co jsem dlužen" (v Podzimní symfonii). „De profundis" vyústi do žiarivých výšin nádejí a viery.

Odkaz Vítězslava Nováka sa dnes v hudobnom živote neuplatňuje v tej miere, ako by si zasluhoval. Obzvlášť u nás by nemal byť stav taký, aký je, lebo Novákovo dielo je nesporne dôležitým ohnivkom vo vývoji nášho národného hudobného slohu. Veríme, že syntetičnosť jeho novátorstva s kladnými tradíciami a jeho zdravý ideový program nemôžu padnúť do zabudnutia. Nesmieme zostávať na povrchu vecí — Novák, to nie je len už zväčšená kvarta a bodkovaný rytmus alla lombarda! Na vec sa treba dívať prinajmenej tak uzemnene, ako to bolo v tomto malom pokuse o jeho profil. Nezabúdajme, že i pre začiatky nášho národného štýlu, nastupujúceho v tridsiatych rokoch — u generácie Novákom odchovanej — je typický moment obdobnej syntézy, zdravia v základnej ideovej oblasti a kladného vzťahu k životu. V tom sú nesporne Novákove zásluhy.

VIERA ŠEDIVÁ

Alessandro Scarlatti

(K 300. výročiu narodenia)

Život i tvorba Alessandra Scarlattiho (1659—1725) sú výrazným svedectvom osudu hudobníka vo feudálnych službách. Bol to jeden z najväčších dramatických talentov v dejinách hudby a jeho celoživotná vášeň patrila opere. Ale ako maestro di capella v Neapoli musel sa podrobovať požiadavkám nie príliš muzikálneho španielskeho vicekráľa, ktorý v zmysle aristokratického náhľadu na umenie videl v hudbe predovšetkým zdroj príjemného a nenáročného pobavenia. V Ríme zase — pôsobil totiž striedavo v Neapoli aj v Ríme — pápeži z „mravopočestných" dôvodov nepriali opere vôbec a Scarlatti ako kapelník v chráme Santa Maria Maggiore písal prevažne cirkevnú a komornú hudbu. Až päťdesiatročný si vydobyl vo vtedajšom hudobnom živote také postavenie a vážnosť, že mohol tvoriť relatívne slobodne, podľa svojich vlastných vysokých a pokrokových umeleckých ideálov.

Alessandro Scarlatti napísal spolu 115 opier. V operách z prvého neapolského obdobia (1684—1702) sa dosť často zračí rýchla práca a snaha o chvíľkový úspech — daň vkusu a vrtochom vicekráľovského zamestnávateľa. Ale aj tu sa nájdu diela, ktorých ľahký, nežný pôvab, vzdialený sentimentalite a triviálnosti, vyviera z pravého umeleckého cítenia, napr. La Rosaura (1690), ktorá bola veľmi populárna v jeho dobe a zachovala si niečo zo svojej pôsobnosti až po naše dni. V druhom neapolskom období (1709—1719) mu vážnosť, ktorú požíval u nových rakúskych vicekráľov, i jeho vlastná umelecká zrelosť dovoľovali tvoriť v dôstojnom, monumentálnom a brilantnom slohu. Z diel tohto obdobia je najvynikajúcejšia opera Tigrane (1715). V svojom poslednom tvorivom období písal opery opäť pre Rím, kde našiel krúžok šľachtických obdivovateľov. Vtedy vzniklo majstrovské dielo Griselda (1721), ktorá bola jeho poslednou operou vôbec. Do diel tohto obdobia mohol konečne — na sklonku života — vložiť celé svoje ja, svoju hlbokú, vášnivú i vrúcnu citovosť, vážnosť a múdrosť, precedenú celoživotnými skúsenosťami, svoje vyskúšané a dozreté umelecké majstrovstvo.

Koniec života strávil v Neapoli, odlúčený od sveta a takmer celkom zabudnutý. Posledné mesiace pred smrťou mu skrášlil mladý J. A. Hasse, ktorý si ho zvolil za učiteľa a preukazoval mu synovskú oddanosť. V ňom starý majster rozpoznal svojho legitimného nástupcu v umení opery seria.

Alessandro Scarlatti vyšiel v svojej opernej tvorbe z rímskej a benátskej opernej školy, ale postupne rozvinul nový operný typ, ktorý je v dejinách hudby známy ako neapolská opera seria a ktorý sa stal záväzným pre celú opernú tvorbu 18. storočia. Jeho novátorstvo sa týkalo formy i slohu. Po stránke formy zaviedol Scarlatti ostré odlíšenie árie od recitatívu, sprevádzaného harmonicky bohatým kontinuom, a na miestach najväčšieho dramatického napätia aj celým orchestrom.[1] V stavbe árií ustálil vo svojich zrelých operách typ árie da capo (ABA). Celá výstavba neapolskej opery sa skladala z recitatívov — dramaticky aktívneho činiteľa — a z árií — lyrických bodov odpočinku. Ensembly sú zriedkavé aj v Scarlattiho pozdných dielach a väčšinou sú pomerne primitívne.

Po slohovej stránke sa Scarlatti zaslúžil o bohaté rozvinutie tzv. kontinuovej homofónie[2] a o prenesenie slohu concerta do opery, konkrétne do slohu árií a ouvertúry. V áriách sa zjavuje mechanický rytmus concertového slohu a koloratúra, pri všetkej kantabilnosti prezrádzajúca inštrumentálny pôvod. Z concerta bola čo do slohu i formy odvodená aj tzv. neapolská ouvertúra, ktorú Scarlatti vo svojej zrelej tvorivej fáze už dôsledne uplatňoval. Pozostávala z dvoch krajných rýchlych dielov a z pomalého prostredného, často iba prechodného dielu. — Scarlattiho orchester je obvyklý malý sláčikový súbor, podopieraný čembalom a inými nástrojmi, hrajúcimi kontinuo, napr. lutnami. K týmto nástrojom vo významnejších scénach pridáva trúbky, rohy, flauty a hobojky. — Tajomstvo pôsobivosti Scarlattiho hudby, ktorá sa do určitej miery zachovala až dodnes, je v jeho jasne tonálnej melodike a prierazných rytmoch, ktoré často vyvierajú z ľudového cítenia (napr. rytmus siciliana).

Hoci Scarlatti je vo vývoji európskej hudby najvýznamnejší ako operný skladateľ a zakladateľ neapolskej opernej školy, jeho umelecký profil by nebol úplný, keby sme nespomenuli jeho komorné kantáty. Komorná kantáta bola v jeho dobe tým, čím v dobe Beethovenovej klavírna sonáta: najintímnejšia a súčasne najintelektuálnejšia hudobná forma. Do komorných kantát vkladali skladatelia svoje najvlastnejšie cítenie a súčasne boli pokusným poľom umeleckých experimentov, predsunutou hliadkou nových výbojov, ktoré sa potom — vyskúšané a osvedčené — uplatňovali vo väčších formách. Scarlatti zanechal vyše 500 komorných kantát. Zrkadlí sa v nich celý jeho vývoj a celá jeho umelecká osobnosť, sú dokladom opravdivej vážnosti jeho prístupu k umeleckej tvorbe, majstrovstva v riešení najrozličnejších kompozičných problémov, jeho vysokých umeleckých cieľov a vývojovej pokrokovosti, a to aj v časoch, keď jeho opery, písané podľa vkusu feudálnych chlebodarcov, prezrádzajú rýchlu, neproblematickú prácu a miestami sa blížia až k hranici plytkosti a vulgárnej ľúbivosti.

So živou reprodukciou diel Alessandra Scarlattiho sa dnes stretávame už len celkom ojedinele a jeho tvorba nemá bezprostredný význam pre dnešok (iba ak by sme brali do úvahy stretnutie Stravinského a Hindemitha s pozdnebarokovou hudbou začiatkom dvadsiatych rokov nášho storočia). Zaslúži si však, aby sme si z podnetu tristoročného výročia jeho narodenia pripomenuli historický význam jeho diela a uvedomili si, že to bol muž, ktorý sa plným právom ráta medzi najväčšie osobnosti európskych hudobných dejín.

[1] Prvý známy príklad recitatívu accompagnato je z r. 1685.

[2] Jeden z dvoch vládnúcich slohov neskorobarokovej hudby (druhý bol tzv. harmonicky nasýtený kontrapunkt, ktorý vznikol preniknutím tonálnej harmónie do kontrapunktu; iniciátorom tohto slohu bol Corelli a dovŕšiteľom J. S. Bach). Kontinuová homofónia spočívala na dualistickej koncepcii hudobnej štruktúry, podľa ktorej hlavnými hlasmi sú dva krajné hlasy — melódia a bas, vypracovaný ako basso continuo. Napriek nezadržateľnej vývojovej tendencii, ktorá vo vzťahu melódie a harmonického akordického sprievodu presúvala ťažisko čoraz väčmi na harmonický sprievod (a ktorá vyústila do mannheimskej homofónie), v pozdnebarokovej hudbe homofóniu ešte držalo na uzde kontinuo, čiže harmonická orientácia bola vyvažovaná melodickou orientáciou basu. Kontinuová homofónia sa rozvinula hlavne v concertovom slohu. (Manfred Bukofzer, Music in the Baroque Era, 1947).

OSLAVY J. HAYDNA V ČESKOSLOVENSKU

Pri príležitosti 150. výročia smrti hudobného skladateľa Jozefa Haydna uskutoční sa v Československu Medzinárodná hudobnovedecká konferencia o jeho diele.

Konferencia bude v Bratislave od 11. až 16. septembra 1959 za účasti domácich i zahraničných hostí. V rámci konferencie okrem hlavných zasadnutí uskutočnia sa i mnohé umelecké podujatia. Zúčastní sa na nich Slovenská filharmónia, Slovenské národné divadlo, Komorný orchester bez dirigenta (Praha), Janáčkovo kvarteto (Brno), Miešaný sbor Slovenskej filharmónie a iní. V rámci týchto osláv bude odhalená tiež pamätná tabuľa J. Haydnovi na Pionierskom dome Kl. Gottwalda (bývalý Grassalkovichov palác), kde skladateľ za svojho pobytu v Bratislave pôsobil ako dirigent.

16. septembra 1959 odídu účastníci konferencie loďou do Budapešti, kde tohoročné oslavy hudobného skladateľa J. Haydna vyvrcholia.

Pražské Národné divadlo na Slovensku

Ak sa zamyslíme nad zájazdom opery ND z Prahy po republike, treba vysoko hodnotiť predovšetkým myšlienku, z ktorej vzniklo uskutočnenie celého zájazdu. V kultúrnych dejinách našich národov, v dejinách samého divadla nemožno nájsť obdobný prípad takého veľkého a úspešného podujatia, ako bolo toto. Celý komplex pohnútok a príležitostí podmienil rozhodnutie českých operných umelcov zúčastniť sa zájazdu. Národné divadlo, ktoré za 75 rokov svojej existencie vždy zodpovedne plnilo vznešené poslanie šíriteľa kultúry a vzdelanosti a priebehom rokov sa stalo ústrednou kultúrnou inštitúciou celého národa, rozhodlo sa v jubilejnom roku vyslať svojich členov — v tomto prípade operný súbor — do rôznych kútov republiky, aby tu nielen približovali obecenstvu diela českej opernej tvorby a rozdávali zo svojho umenia, ale zároveň sa zapojili aj do realizácie uznesení o dovŕšení kultúrnej revolúcie v našich zemiach priblížením umenia ľudu a upevnením kontaktu s obecenstvom. Na Slovensku im pripadla ešte jedna významná a dôležitá úloha: upevniť bratský zväzok oboch národov, tentoraz prostredníctvom umenia.

Pražskí umelci prišli na Slovensko s dielom Bedřicha Smetanu. Tento repertoár volili nielen preto, že ním sa uctí pamiatka zakladateľa českej národnej hudby z príležitosti jeho jubilea, ale tiež preto, že na týchto základných kameňoch českej opernej tvorby si české operné reprodukčné umenie vybrúsilo, zušľachtilo a zdokonalilo svoj interpretačný sloh, a sú mu teda najbližšie. Dalibor a Predaná nevesta zazneli vo viacerých mestách Slovenska. Tam, kde sa neuskutočnilo vystúpenie celého súboru, prišli poprední speváci a účinkovali na celovečerných koncertoch. Všetky tieto podujatia sledoval celý náš ľud s veľkým záujmom a očakávaním. Čakali veľa od

Zo slávnostného predstavenia Smetanovej opery Libuša v hradnom amfiteátri na Devíne
Foto: ČTK

umelcov tejto poprednej scény, a to, čo dostali, bolo úmerné ich očakávaniu. Súbor si na všetkých svojich vystúpeniach vedel udržať vysokú profesionálnu úroveň vo výkonoch, hoci sa mu v tom i napriek dobrej organizácii celého podujatia stavali do cesty rôzne prekážky. Bola to najmä nezvyklosť prostredia, väčšina predstavení sa totiž konala vo voľnom priestranstve, na prírodných javiskách, ďalej nepriaznivé poveternostné podmienky, v dôsledku čoho sa mnohé predstavenia museli uskutočniť v nevyhovujúcich miestnostiach. Veľkou vzpruhou a silným impulzom k štandardným výkonom bola však pozornosť a vďačnosť obecenstva, ktoré jednotlivé vystúpenia sledovalo. Nadšený, búrlivý potlesk stal sa vytrvalým sprievodcom na celej ceste českých umelcov po Slovensku. Vyvrcholením zájazdu a najúspešnejším vystúpením operného súboru bolo predstavenie Smetanovej opery Libuše v krásnom prostredí pod múrmi Devína. Obrovská účasť obecenstva z rôznych krajov republiky zaručila tomuto podujatiu aj charakter manifestácie za družbu oboch národov, za mier. Stala sa výrazom nášho pevného odhodlania ubrániť ho. Výkony všetkých zložiek pražského operného súboru dopomohli k tomu, že predstavenie Libuše nestalo sa len doplnkom manifestácie, ale svojou vysokou interpretačnou úrovňou pozdvihlo túto myšlienku ešte vyššie.

Ak by sme chceli stručne hodnotiť výsledky zájazdu českých operných umelcov na Slovensko, mohli by sme pavedať, že dosiahli všestranný úspech: umelecký i kultúrnopolitický. Na toto podujatie poslalo divadlo svoje najlepšie kádre, s umením ktorých sa doteraz naše obecenstvo vo väčšine prípadov stretlo iba nepriamo prostredníctvom rozhlasu, čo však nikdy nemôže rovnocenne nahradiť priamy kontakt obecenstva a umelca.

Bolo by škoda, keby sa tento významný podnik stal iba ojedinelým a nenašiel pokračovateľov. No myšlienka sama, z ktorej uskutočnenie zájazdu vzniklo, zaručuje, že zájazd opery Národného divadla v Prahe bol iba prvým podnetným činom, prvým článkom v reťazi podujatí podobného druhu, hlavnou úlohou ktorých je zúčastniť sa na plnení úloh dovŕšenia kultúrnej revolúcie v našej vlasti.

A nie v poslednej miere možno vysloviť ešte jedno želanie: aby láska, úcta, nadšenie a vďačnosť slovenského obecenstva českým umelcom, ktorá sa tak významne prejavila na tomto zájazde, čoraz intenzívnejšie prenikala aj do vzťahu nášho obecenstva k celej našej hudobnej kultúre, tvorivej i reprodukčnej.

Z. M.

Nad Pražskou jarou 1959

Stručne charakterizovať Pražskú jar 1959 nie je úloha práve ľahká, pretože stručná charakteristika — ak má zostať charakteristikou — musí byť zásadná. A tu sa nemôžem ubrániť dojmu, že menej skúsený kultúrny stravník sa ľahko mohol dostať do núdze zo samého toho blahobytu, ktorý mu núkal tohoročný hudobný jedálny lístok Pražskej jari. Konečne posúďte sami: zájazdy berlínskej Štátnej opery, Veľkého symfonického orchestra Všesväzového rozhlasu a televízie, Štátnej filharmónie George Enesca (RĽR), Slovenskej filharmónie a Štátnej filharmónie z Brna, hosťovanie celého radu dirigentov (Konwitschny, Markevitch, Gauk, Georgescu, Szell, Schmidt-Isserstedt, Meylan a i.) a sólistov (Kempff, Fournier, Kogan, Curzon, Woytowiczówna, Jenner, Erlih, Bengtsson a i.), svetová premiéra opery Mirandolina od Bohuslava Martinů, znovuuvedenie Bergovej opery Vojcek na scéne Národného divadla v Prahe, jubileum národného umelca J. B. Foerstra atď. Hľa, aspoň obrysy onej palety, z ktorej bolo možné, ale i potrebné vyberať, ak sa nemal človeku stratiť zásadný pohľad v planej všechuti.

Podiel a úloha divadla boli na tohoročnom festivale celkom mimoriadne, k čomu nemálo prispel zájazd berlínskej Štátnej opery. A nebol to ani tak túžobne očakávaný Lohengrin, kde bolo možné vzniesť určité námietky, ani Straussova Elektra, kde sa zase ani veľmi dobrému predvedeniu nemohlo podariť zastrieť vážne umelecké slabiny a nedostatky samého diela, ako predovšetkým Händlova opera Ariodante, v ktorej sme radostne uvítali výborný výkon Sone Červenej, a Monteverdiho Korunovácia Poppei. Najmä Monteverdiho opera, predvedená v koncertnej sieni (Dom umelcov) osobitným, prísnym antikizujúcim štýlom, patrila k najsilnejším zážitkom.

Pochvalnú zmienku zaslúži úroveň našich umelcov a telies. Česká filharmónia opäť spoľahlivo dokázala, že je telesom najvyš-

šej medzinárodnej úrovne. Ale i Štátna filharmónia z Brna úspešne obstála v súťaži s Veľkým symfonickým orchestrom Všesväzového rozhlasu a televízie i so Štátnou filharmóniou George Enesca, práve tak ako Slovenská filharmónia, ktorá sa sympaticky uviedla najmä podareným naštudovaním Dobiášovej kantáty Buduj vlasť, posilníš mier. Treba tiež právom zaznamenať — aby nezapadli vo víre festivalových udalostí — dva pozoruhodné výkony: koncert Janáčkovho kvarteta, ktoré prejavilo vzácny štýlový výber v podaní i programe (Šostakovič, Novák, Bartók), a Klímovo naštudovanie Sukovej Pohádky leta so Symfonickým orchestrom Čs. rozhlasu. Možno len ľutovať, že na festivale odznelo tak málo našej súčasnej hudby. Ukázalo sa, že i taký Foerster, autor nám v mnohom ohľade už dosť vzdialený, má stále ešte čo povedať (napr. jeho Cyrano z Bergeracu rozhodne viac ako niektoré skladby zahraničné). Alebo ako živo vyznel Husľový koncert Alexandra Moyzesa oproti celkom bezvýraznej Balade pre violončelo Franka Martina, ktorá je na Západe notabene celkom bežným číslom repertoáru! Podobných zrovnaní sa ponúka viac, takže vzniká otázka *umelecky* správnej proporcie nášho a svetového i na našich medzinárodných festivaloch.

Tri diela svetovej západnej hudby vzbudili zaslúženú pozornosť. Počutie Schönbergovej Zjasnenej noci osvetlilo práve dnes každému citlivému hudobníkovi, prečo sa Schönberg dal cestou svojej „dodekafonickej revolúcie", ak nechcel ďalej len rozmeľňovať, čo predtým už omnoho geniálnejšie vyjadril Wagner v Tristanovi. Pozoruhodné bolo tiež porovnanie dvoch diel, ktoré zazneli za sebou v odstupe púhych dvoch dní, Bergovho Vojcka a Stravinského Svätenia jari. Predvedenie oboch diel bolo vskutku majstrovské a Jaroslav Krombholc s kolektívom opery Národného divadla v Prahe i Igor Markevitch s Českou filharmóniou nám pripravili dva z vrcholných zážitkov celého festivalu. A predsa bol v hĺbke týchto zážitkov celkom viditeľný rozdiel, pretože Bergovo dielo napriek všetkej abstraktnosti svojej hudobnej reči vami otrasie priepastnosťou svojej cesty *za človekom*, kdežto Stravinskij napriek všetkej podmanivej sile svojej živelnosti a zemitosti vás nakoniec odpudzuje zvláštnou posadnutosťou svojej cesty za iracionalitou, ktorú hľadá v človeku a nachádza v primitívovi, lebo svojou podstatou ide o vec *proti človekovi*. Preto tiež vyznelo toto dielo ako pre nás dnes už veľmi nesúčasné, čo v inom ohľade platí, pravda, i o Vojckovi, pretože naša súčasnosť žije už inými otázkami a problémami, nielen cestou za človekom, ale priamo bojom o nového človeka. Ako celkom ináč, súčasne vyznela Šostakovičova XI. symfónia, i keď podľa môjho úsudku tlmočená (Gauk s Veľkým symfonickým orchestrom Všesväzového rozhlasu a televízie) akademickejšie, než zodpovedá jej vlastnému revolučnému duchu!

Preto sa ponúka zásadná otázka aj *ideovo* správnej proporcie nášho a svetového na programe nášho festivalu. Nemožno strácať zo zreteľa, že Pražská jar je vlastne jediným medzinárodným festivalom socialistického tábora, lebo varšavský festival sa dosiaľ nekonal každoročne a ešte nenašiel svoju osobitú tvár, ani si nevytvoril svoju tradíciu. Keby sme túto skutočnosť i dramaturgicky dôsledne domysleli, všeličo by sa vyjasnilo.

Predovšetkým by sme zvýšili náročnosť na výber opravdivých, a nielen inzerovaných hodnôt hudobného sveta Západu. Len tak sa možno vyvarovať podobnej kultúrnej hanby, ako bolo vystúpenie dirigenta Sebastiana a klaviristu Samsona Françoisa. Koncert Sebastiana svojím programom sľuboval nesmierne mnoho, ale výsledok bol priam žalostný. Orchester Českej filharmónie nebolo možné vôbec poznať pod týmto dirigentom, ktorý si zjednodušil svoje poslanie tak, že miesto seriózneho naštudovania diel predvádzal akési cheironomické čudáctva, vypočítané azda na vonkajší efekt, ktoré však majú málo spoločného s dirigentským umením a už vonkoncom nič s predvedenými skladbami. Klavirista François zase v V. koncerte S. Prokofieva popustil uzdu svojej atletickej verve tak, že mu unikali všetky detaily, nevnímajúc ani takú „drobnosť", ako je umenie zahrať dva takty v rovnakom tempe a rytme. Ešte trápnejšie ako vystúpenie oboch týchto umelcov bolo, pravda, vystúpenie tej časti pražského publika, ktorej zrejme zahraničná reklama dokáže nahradiť i vlastné uši.

Počuli sme, pravda, od niektorých zahraničných umelcov i výkony vskutku pozoruhodné. (Klavirista Kempff, violončelista Fournier, huslista Kogan, speváčka Woytowiczówna, dirigenti Konwitschny, Markevitch, Georgescu a i.) Pritom je zaujímavé, že i umenie tých najväčších západných umelcov nikdy nie je bez určitých stôp amerikanizácie. Bolo to vidieť najmä na výkone Markevitchovom, kde sa zvirtuóznenie umenia hudobného nástroja tentoraz zreteľne prejavilo aj na „umelcovi bez nástroja" — dirigentovi. Nechcem tým nijako zmenšiť oslňujúci lesk podania Brittenových Variácií na Purcellovu tému či Stravinského Svätenie jari, ktoré vskutku nemá obdoby. Jeho predvedenie Mozarta, vnútorného umenia, ktoré neznesie tento vonkajší prístup, položilo vážnu otázku medzi tohto dirigentského štýlu, viac oslňujúceho ako osvetľujúceho. Bohužiaľ, americký dirigent George Szell, ktorý pred vojnou úspešne pôsobil mnohé roky v Prahe, nevedel svojich poslucháčov pri všetkej inak nespornej úrovni Beethovenovou Deviatou ani oslniť, ani im toto hlboké umelecké dielo svojím tvorivým poňatím dostatočne osvetliť.

A tak sa znovu vraciame k principiálnej otázke, aké je či aké má byť poslanie Pražskej jari. V budúcnosti treba omnoho viac stavať na skutočnosti, že ide o festival nášho socialistického sveta, a teda i našej socialistickej hudobnej kultúry. Netreba pritom sledovať nijaké kultúrne sektárstvo, ale preverenú konfrontáciu skutočných hodnôt, ktorá dá viac na zdravú skúsenosť svojich vlastných uší ako na zahraničnú reklamu a neuškodí zbytočnou provinciálnosťou onej povesti, ktorou sa Praha ako skutočná metropola hudobného sveta právom pýši.

Jaroslav Jiránek

Významná premiéra

(Bergov Vojcek opäť na scéne ND v Prahe)

Jednou z najväčších udalostí tohoročnej „Pražskej jari" bola nesporne nová inscenácia jedného z najväčších diel hudby XX. storočia — opery *Vojcek* od Albana Berga. Pražské Národné divadlo, ktoré sa podujalo uviesť Bergovu operu, zaslúžilo sa o vytvorenie umelecky prenikavého, v nie jednom smere objavného činu. Nové naštudovanie Vojcka nebolo však vôbec „zaktualizovaním", formálnou renováciou starého operného diela, ktoré zohralo takú veľkú úlohu v zápase českej kultúry o pokrokovú orientáciu. Išlo tu predovšetkým o vedomé nadviazanie na pokrokovú tradíciu českej opernej kultúry, reprezentovanú érou Ostrčilovou, o zdôraznenie hlbokého humanizmu a veľkého spoločenského dosahu Bergovho diela, ktoré dodnes nič nestratilo zo svojej presvedčivosti a umeleckej hĺbky. Preto uvedenie *Vojcka* v jubilejnom 75. výročí existencie Národného divadla má oveľa hlbší význam: nie je len záležitosťou čisto hudobnou, ale predovšetkým spoločenským dokumentom mravnej sily veľkého umeleckého diela.

Bergova opera je priam exemplárnym dokladom toho, ako je umelecky silné, pravdivé dielo svojou myšlienkovou nekompromisnosťou schopné prenikavo zasiahnuť do života spoločnosti a vyhraniť svetonázorový boj. *Vojcek* má neobyčajne pohnutú minulosť v českej kultúrnej histórii. Jeho premiéra v novembri r. 1926 na scéne Národného divadla pod vedením Otakara Ostrčila (ako druhá európska premiéra po berlínskej) stala sa konečne reakcii zámienkou k otvorenému, bezohľadnému a škandálnemu útoku proti pokrokovej dramaturgickej línii Ostrčila a jeho spolupracovníkov. Premiéra a ďalšie reprízy stali sa dejiskom škandálu, ktorý mal značný kultúrnopolitický dosah. *Vojcek* bol vypískaný, nastalo špinavé štvanie v dennej tlači, ktoré nemalo páru v doterajšej histórii našej poprednej scény. Sociálno-kritický, útočný obsah Bergovej opery zasiahol zjednotenú reakciu na najcitlivejšom mieste, takže bola nútená odkryť všetky svoje karty. Celá zorganizovaná aféra vyústila do úradného zákazu opery, o čo sa rýchlo postarali všetky reakčné živly, ktoré mali možnosť zasahovať do vecí v Národnom divadle.

Nie div, že Bergova opera dokázala pobúriť českú reakciu. *Vojcek* je priamou obžalobou cynizmu kapitalistickej spoločnosti, jej morálnej zvrhlosti a neľudského vykorisťovania. Sociálna dráma nemeckého revolučného básnika Georga Büchnera (1813 až 1837), ktorú Berg zhudobňuje, otriasajúcim spôsobom odkryla skutočnú podstatu života kapitalistickej spoločnosti. Vojak Vojcek je typom prostého človeka s čistými ľudskými ideálmi a túžbami, ktorý v svojej životnej dráme zúfalo, no márne hľadá porozumenie, lásku, spravodlivosť. Stretáva sa len s výsmechom a ponižovaním ľudskej dôstojnosti. Zrútenie všetkého, v čo Vojcek veril, uvedomenie si bezmocnosti svojho postavenia doháňa nakoniec tohto úbožiaka k nevyhnutnému tragickému rozuzleniu. „Je to však iný človek než ten, akého poznáme z doterajšej hudby. Nie je to ani héros ani ľudový národopisný človek. Je to chudák, človek bitý a ubitý všetkým tým, čo sa okolo neho stavia do neho a proti nemu.

Vojcek je vojak, obyčajný, najobyčajnejší vojak, ktorý je svojmu hajtmanovi, ktorého holí, a doktorovi len na posmech. Ale aj jeho druh, tambor, je surovec, ktorý mu zvedie ženu a ešte ho poraní. Ale na tom ani natoľko nezáleží, čo sa tu odohráva, ako skôr na tom, ako je tu úbohý Vojcek štvaný celým svojím okolím, až zničí ženu aj seba. To je nová moralita tejto hudobnej drámy, nie však len v texte, ale aj v hudbe. (Zdeněk Nejedlý, Rudé právo VII, č. 267, 13. novembra 1926). Preto nás neprekvapí, že sa proti *Vojckovi* útočilo ako proti „boľševickej opere". Reakcia nemohla tejto opere odpustiť ani nie tak nezvyklosť, útočnosť hudobnej reči, ako práve burcujúci, kritický spoločenský obsah.

Bergovo zhudobnenie Büchnerovej dramatickej predlohy je revolučným činom v dejinách hudobnej drámy. Berg stavia priamo na scénu ľudskú, sociálnu skutočnosť v celej jej nahote a neúprosnosti bez akéhokoľvek prikrašľovania a konvenčného klišé. Je to nové, predtým na opernej scéne neznáme prostredie drsného života, ľudských brlohov a ponižujúcej biedy. Berg svojich hrdinov (najmä Vojcka) vykresľuje ostro, v celej zložitosti a pozornosti ich charakterov a psychologicky neobyčajne mnohotvárne. Jeho dramatické poňatie, znásobené hudobnou rečou, má priam analytický charakter, prenikajúci k samej podstate ľudského charakteru, motivácie činov a súhry vzťahov v dramatickom procese, smerujúcom neúprosne k svojmu dovŕšeniu. V logickom dejovom vývine zbavuje sa postupne všetkého, čo by znejasňovalo psychologickú motiváciu ústrednej postavy a nevyhnutnú cestu ku tragédii. Hlavné ťažisko dramatična tkvie však v hudbe opery. Alban Berg, hoci patril k najvernejším stúpencom a nasledovníkom Schönberga a jeho dodekafonickej kompozičnej techniky, v tomto diele dokazuje životnosť dvanásťtónovej hudby v prípade, ak je táto technika prostriedkom a služobníkom hlboko životnej, pravdivej idey umeleckého diela. Berg vo *Vojckovi* i väčšine svojich diel prekonáva dvanásťtónovú dogmu a formovú samoúčelnosť podriadením formy myšlienke a expresívnosti v dramatickom procese, ktorá sa vždy a všade prejavuje v hlboko emocionálnej, bezprostrednej podobe. Ako krásne napísal Zdeněk Nejedlý, že „Berg napriek tomu, že vyšiel zo Schönberga, neuspokojil sa so Schönbergom, ale prežívajúc mocný otras doby, prebil sa cez Schönbergov dekadentizmus ďalej, na iný breh, na ktorom našiel *človeka*". Bergova hudba je nerozlučne spojená s každým sebamenším záchvevom citu a myšlienky konajúcich postáv, prekonáva s nimi všetky peripetie dramatického procesu od sekundárnych detailov až ku konečnému vyvrcholeniu. Je práve taká otriasajúca v tragických zlomoch (nezabudnuteľné obrazy 3. dejstva), v celej zvukovej expanzívnosti, ako je na druhej strane groteskná, posmešná, až cynická v zobrazení deformovaného charakteru (napr. obrazy hajtmana a doktora). *Vojcek* je po tejto stránke vzorom expresionizmu, ale expresionizmu prežiareného realitou, hlbokou ľudskou myšlienkou.

Všetky zložky pražskej inscenácie podieľali sa rovnakou mierou na mimoriadnom úspechu opery. Výnimočnú pozornosť si zasluhuje réžia, prezrádzajúca ruku majstra, ktorej nechýba invencia ani v obťažných, problematických miestach. Zaslúžilý umelec inž. Ferdinand Pujman (svojho času režíroval aj Ostrčilovu inscenáciu *Vojcka*) zdôraznil predovšetkým sociálno-tragický zmysel diela, premietnutý do detailnej psychologickej motivácie hrajúcich indivíduí. Jeho režijná koncepcia je presná, premyslená do detailu, vidno, že Pujman si dal veľmi záležať hlavne na herecko-mimickom stvárnení postáv. Vynikajúcim spôsobom využil dramatickú funkciu pauzy a krátkeho gradačného napätia (napr. skvostná scéna v závere výjavu na strážnici alebo scéna vraždy a Vojckovho návratu na miesto vraždy). Tak isto režisérova koncepcia dvoch charakterove kontrastných výjavov v jednom dynamickom obraze bola veľmi plastická a výrazná (komparzné scény v krčme). Škoda, že len v poslednom obraze opery je Pujmanova pevná línia trochu nalomená. Tomuto obrazu, ktorý žije len obrovským kontrastom oproti šialenstvu a vražde predchádzajúcich scén, chýbali naivnosť, sviežosť, obrodzujúca atmosféra a perspektívne vyznenie, vyplývajúce z pravdivej reakcie Máriinho dieťaťa nad smrťou rodičov.

Réžii znamenite korešpondovala scéna (zaslúžilý umelec František Tröster), vytvorená farebne i priestorove-tvarovo s veľkým zmyslom pre základné ladenie celej drámy, jej pochmúrnosť, baladičnosť, až depresívnu atmosféru. Najmä priestor bol vyriešený ekonomicky s použitím dvoch chladných kulisových naklonených blokov ako spoločného scénického náznaku a funkčne pôsobivej svetelnej projekcie, čo umožňovalo rýchly spád jednotlivých obrazov.

Orchester Národného divadla pod pevnou, skúsenou rukou zaslúžilého umelca Jaroslava Krombholca podal znamenitý, technicky presný výkon. Partitúra *Vojcka* je jednou z najnáročnejších, technicky najobťažnejších operných partitúr vôbec. Preto zaujala presná súhra, zvuková jednoliatosť a zreteľnosť aj v dynamicky najvyhrotenejších a komplikovaných úsekoch. Krombholc sa v pevnej zhode s režisérom sústredil predovšetkým na expresívne, dejove uzlové momenty, dajúc celému hudobnému procesu prudký dramatický spád bez zjavnejšieho zakolísania alebo hluchých úsekov.

Celá interpretačná ťarcha diela však ležala na výkonoch sólistov. Vzhľadom na mimoriadne náročné vokálne party so všetkými prvkami moderného vokálnodeklamačného slohu, komplikovaného ešte typickým „sprechgesangom" (obrovské intervalové skoky, intonačná kĺzavosť, parlandový spád s bohatou rytmickou diferencovanosťou) a vzhľadom na nezvyklosť tejto vokálnej techniky zvládli jednotliví sólisti svoje úlohy veľmi dobre. K technickému zvládnutiu vokálnej zložky pristupuje tu ešte veľmi náročná zložka herecká a výrazová, ktorú musí interpret priamo „zvariť" s predchádzajúcou do jedného expresívneho celku. Z celej galérie postáv vynikali hlavne tri: postava Vojcka, reprezentovaná s veľkou interpretačnou istotou a sugestívnosťou Ladislavom Mrázom, ďalej Votavov hajtman a Bermanov veľmi životný doktor. Za týmito tromi vedúcimi výkonmi však nezaostával drasticky vykreslený tambor zaslúžilého umelca Iva Žídka a nezabudnuteľná, hoci len okrajová postava blázna (R. Vonásek). Zo ženských postáv dominovala Mikovej Mária najmä hlasovou istotou, ktorá jej pomáhala zakryť niektoré menšie rozpačitosti v hereckej zložke.

Inscenácia Bergovej opery bola dôstojným príspevkom našej divadelnej kultúry k procesu kultúrnej revolúcie.

Ivan Hrušovský

V umelcoch sme privítali priateľov

Na scéne pražského Smetanovho divadla vystúpili v dňoch 21.—25. mája nemeckí umelci, predstavitelia kultúry Nemeckej demokratickej republiky. Dali nám nahliadnuť do svojej päťročnej práce, ktorej výsledkom je repertoár so 42 dielami. Pre Prahu vybrali tieto diela: C. Monteverdi Korunovácia Poppaey, Ariodante od G. F. Händla, Wagnerovho Lohengrina, Straussov Elektru a balet Nová Odysea od V. Brunsa.

Päť diel — päť svetov. Dielo benátskeho renesančného majstra C. Monteverdiho, violistu a speváka, ktorý je pre nás skutočným zakladateľom opery. V svojich dielach, písaných pre prvé verejné divadlo, prvýkrát dáva zaznieť na scéne opravdivému spevu v áriách a poskytuje orchestru charakterizačnú funkciu. Korunováciu Poppaey sme videli len na koncertnom pódiu, kostýmovanú. A predsa toto „len" tu nie je vôbec namieste. Bolo to predvedenie nielen slohove dokonalé, ale aj živé a dramaticky neobyčajne pôsobivé, takže úplne vynikli monumentálne črty diela. Zaslúžili sa o to dirigent Horst Stein, režisér Werner Kelch a hlavní predstavitelia Gerhard Stolze (Nero), Diana Fustrati (Poppea) a i. Nie div, že dielo bolo pražským obecenstvom prijaté s veľkým uznaním ako podstatné obohatenie našich vedomostí o operných dejinách.

Podobný význam malo predvedenie opery Ariodante od G. F. Händla, ktorá bola naštudovaná tohto roku pri príležitosti 200. výročia Händlovej smrti pre festival v Halle. Otváracie predstavenie umelcov Štátnej opery sa stalo pre pražské obecenstvo zaujímavým dokladom, že úsilie nemeckých hudobníkov a vedcov, podporované vládou — vyzdvihnúť z archívu a oživiť Händlovo dielo — prináša a ešte prinesie veľkolepé umelecké výsledky. Prebásnenie textu zbavilo dielo určitej odťažitosti, inscenáciou bol podtrhnutý realistický základ námetu — staré škótske balady — a tak sa mohla rozozvučať v plnej sile a intenzite aj hudba, v monumentálnych ťahoch vykresľujúca jednotlivé charaktery ľudí i bolestné a radostné vzťahy medzi nimi, nestrácajúce nikdy „podtext", v ktorom hovorí veľký človek a umelec Händel, ktorý vie dať svojim dielam to, čo si sám vybojoval v živote — neochvejnú pevnosť a istotu, nezachvievajúcu sa ani pod najťažšími ranami osudu a veľkú vieru vo vyrovnaný beh sveta a v ľudstvo. Dielo pod vedením Horsta Tanu - Margrafa v réžii Heinza Rückerta zaznelo v dokonalom podaní Gerharda Ungra v titulnej úlohe, Jutty Vulpiusovej v úlohe Ginevry a našej Sone Červenej v úlohe Dalindy a ďalších, ktorí vytvorili celok vzácnej čistoty a pôsobivosti.

Predstavenie Wagnerovho Lohengrina

bolo v určitom zmysle tiež objavom, a to pre našu mladú generáciu, ktorá ho z domácej scény nepozná. Tým viac si treba vážiť to, že mladá generácia mala príležitosť uvidieť dielo v živom predvedení a v dokonalom hudobnom naštudovaní Franza Konwitschného, v účinnej réžii Ericha Witeho s výstižnou triezvou scénou Heinza Pfeiffenbergera. Speváci napriek sile orchestra, v ktorom sa často strácala poetičnosť a lyričnosť, podali veľmi dobré výkony. Józef Traxel dal svojmu Lohengrinovi predovšetkým ušľachtilú lyričnosť, zatiaľ čo Elsa Ruth Keplingerová mu zas dala nežnosť a čistotu wagnerovských ženských postáv (i keď by sme, samozrejme, v tejto úlohe uvítali väčší hlas). Výborné herecké i spevácke výkony podali Theo Adam ako kráľ, Sigrid Ekkehardová ako Ortruda a Franz Andersson ako Telramund.

Od úsvitu opery cez jej vrchol nás doviedli berlínski umelci až k jej súmraku. V Elektre Richarda Straussa nám pripomenuli dielo, ktoré sa slohovú krízu začiatku 20. storočia snaží riešiť „moderným" stvárnením antického tragického námetu, ktorý je pre túto dobu prepracovaný celkom typicky — H. Hofmannsthalom a dostávajúc sa až ku krajným dôsledkom zásady hudobnej drámy a úsiliu vysloviť dosiaľ nevyjadrené stránky tragiky, hrôzy a drastičnosti, stroskotáva napriek formálnej istote a techniekému majstrovstvu na vlastnej ľudskej problematike diela (pripomeňme, ako v miestach, keď tragika príbehu dosiahla vrchol, keď sa zdá, že utícha hrôza, aby prehovorili najčistejšie city človeka — Elektry, sme priamo vyvedení z rovnováhy tónmi, ktoré predznačujú sladkastú zmyselnosť Ružového gavaliera). V Elektre sme mali možnosť znovu obdivovať výrazné dramatické umenie Sigridy Ekkehardovej, ktorej hlavnou zásluhou bolo, že sme si z predstavenia odniesli naozaj otrasný dojem (réžia W. Kelch, dirigent F. Konwitschny).

Od tohto hudobno-dramatického monstra, ktorému pomohol vzniknúť vrcholný kapitalizmus, prešli berlínski umelci k súčasnosti v námete baletu Nová Odysea. Človek sa stal obeťou spoločenských síl, ktoré plodia vojny, ale nestráca svoju ľudskú dôstojnosť, verí v dobro a zápasí oň, taký je hrdina libreta Alberta Burkata. Muž sa vracia z vojny, v pamäti mu znovu ožívajú všetky hrôzy štvaného ľudstva, zahnaného za ostnatý drôt. V tej hrôze nestráca svoju silu a mravnú hĺbku: ide za novým životom, ale nezľahčuje si cestu. Medzi rybármi na brehu mora, v bare, vybudovanom na troskách domu, kde žil pred vojnou, na uliciach svojho mesta neúnavne hľadá svoju ženu. Konečne ju nájde a nakrátko upadá do zúfalstva, presvedčený o jej nevere. Čoskoro však zistí, že i ona si zachovala čisté srdce, a spolu odchádzajú v ústrety novému životu. Osud týchto dvoch ľudí stáva sa tu symbolom nedávneho blúdenia celého ľudstva. Príbeh a jeho hlavná myšlienka dostávajú v diele prístupné a zrozumiteľné stvárnenie (hlavne v treťom a piatom obraze, ktoré sú hudobne najsviežejšie a choreograficky najvynaliezavejšie) a pod taktovkou Horsta Steina a v réžii choreografky Lili Gruberovej i svieže predvedenie. Z toho vysvitá, že mladí nemeckí umelci so všetkou zodpovednosťou chápu úlohu umenia a sú na najlepšej ceste vytvoriť diela, ktoré budú presvedčivo a naliehavo hovoriť k dnešnému človeku.

Aj posledné dielo, ktoré nám predviedli umelci zo Štátnej opery z Berlína, bolo pre nás dokladom uvedomelej dramaturgie, ktorá nielenže pozorne vyberá z klasického odkazu a nezabúda ani oživovať najpokrokovejšie diela nášho storočia (hneď po obnove divadla v roku 1955 naštudovali dielo Albana Berga Vojcek, Janáčkovu Jej pastorkyňu a Suchoňovu Krútňavu), ale buduje aj na sústavnej spolupráci so súčasnými autormi.

Päť večerov berlínskej Štátnej opery nám prinieslo nielen umelecký pôžitok, ale predovšetkým istotu o cieľavedomej práci tých nemeckých umelcov, ktorým dáva plnú dôveru i ľud Nemeckej demokratickej republiky.

Eva Pensdorfová

OPERA SO SÚČASNOU TEMATIKOU

Ladislav Holoubek dokončil operu „Rodina" s námetom zo súčasného dedinského života na Záhorí a prikročil k inštrumentácii diela. Dramaturgia SND si klavírny výťah opery preštudovala a jej premiéru zaradila na jeseň 1960.

*

Známy nemecký hudobný spisovateľ dr. Henrich Strobel, predseda Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu, pracuje na novom nemeckom znení libreta Bizetovej Carmen, pričom používa pôvodné rukopisné poznámky skladateľa. V tejto súvislosti bol objavený trojstrofový kuplet seržanta Moralesa, ktorý patrí na začiatok opery a je sprevádzaný pantomímou.

Opätovné stretnutie s Verdiho Aidou

Inscenácia Verdiho opier predstavuje vždy skúšku operného súboru a hlavne jeho speváckych kádrov. Pre dokonalú, plnohodnotnú interpretáciu Verdiho diel sú nevyhnutným predpokladom predovšetkým bezpečné kvality speváčke. Nemáme tu na mysli samoúčelnú virtuozitu. V dnešnom výkonnom opernom umení nemôže a nesmie sa stať ideálom len bazírovanie na technických efektoch a opájanie sa vlastným hlasom. Dominantnosť melodickej zložky, výrazná melodická charakteristika postáv tiahne sa ako červená niť celou Verdiho opernou tvorbou nielen v dielach raného a stredného tvorivého obdobia (Rigoletto, Traviata atď.), ale je príznačná i pre diela z posledných rokov skladateľovho života (Othello, Falstaff), kde Verdi hlbším a dôkladnejším prepracovaním orchestrálneho partu a podrobnejším zachytávaním dramatického toku dospel k vyšším typom operného diela. Opera Aida predstavuje v tejto vývojovej línke akýsi medzityp.

Po hudobnej stránke perfektne interpretovaný Verdi znamená veľký umelecký zážitok (skvelé nahrávky jeho diel v podaní slávnych speváckov a hudobných telies, u nás v poslednom čase vzorné predstavenie Othella). Verdi sa dá však robiť aj veľmi slabo (príklady nie sú veľkou vzácnosťou). Bratislavská inscenácia Aidy stojí asi tak v strede medzi týmito interpretačnými krajnosťami. Združuje v sebe klady, ale aj značný počet nedostatkov. Ku kladom radí sa hlavne výkon oboch predstaviteliek titulnej úlohy, teda *Margity Česányiovej* a *Kvety Belanovej*, ktorá vystupuje na bratislavskej opernej scéne ako hosť. Česányiovej Aida je živo a citlivo stvárnená s bohatstvom výrazových odtieňov v pohyboch i v hlase. Okrem týchto kladov má ešte Česányiovej prejav jednu veľkú prednosť (ako jej výkony vôbec): maximálnu istotu a spoľahlivosť po hudobnej i hlasovej stránke, pomocou ktorej dokáže nahradiť i prípadné nedostatky v momentoch zlyhania farebnej sviežosti hlasovej. Je to umelkyňa, s ktorou možno vždy počítať pri interpretácii súčasných slovenských diel, no zároveň úspešne stvárňuje aj postavy operných diel svetových. Výkon Kvety Belanovej bol skôr speváckym koncertom, ako komplexne pochopenou a stvárnenou postavou. Herecký prejav je miestami zjednodušený skoro až ku statičnosti, Belanová však vyniká nielen bohatosťou a intenzitou hlasového fondu, ale aj kultivovanosťou, ktorá mnohým veľkým hlasom chýba. Belanovej výkon predstavuje skôr reťaz jednotlivých speváckych výstupov, upútava pozornosť vždy, keď je na javisku a spieva, po jej odchode z javiska ako keby sa oslabovalo aj ústredné postavenie Aidy v celom diele. Aida Margity Česányiovej túto pozíciu priebehom celého predstavenia nestráca. Popri Belanovej, u ktorej sa herecká stránka ľmí speváckymi kvalitami, výraznejšie vystupuje do popredia postava Anneris v podaní *Niny Hazuchovej*, ktorá hrá a spieva na úrovni svojich doterajších najlepších výkonov, i keď miestami s nádychom zbytočnej rutiny. Hazuchová spieva nepochybne správnejšie ako jej alternantka *Oľga Hanáková*, ktorej výnimočne pekný hlasový materiál nie je po stránke technickej dostatočne ušmerňovaný (zbytočné zatemňovanie hlasu, spôsobené príliš vzadu posadeným tvorením tónu). Hanáková prekvapila však najmä v dramaticky výbušných miestach štvrtého dejstva výkonom, aký sme u nej dávno, ba azda vôbec nevideli. Po dlhšom období,

N. Hazuchová (Amneris) a G. Papp (Radames) vo Verdiho Aide Foto: Podhorský

M. Česányová (Aida) a N. Hazuchová (Amneris) Foto: Podhorský

keď akosi nedostávala úlohy primerané jej kvalitám, zverili jej túto náročnú úlohu, ktorú zdoláva s úspechom.

Z mužov zaujali najmä príslušníci mladšej speváckej generácie: v úlohe veľkňaza Ramfisa *Gejza Zelenay*, reprezentatívny zjav našej opernej scény, a o odtieň bledší, ale aj tak výborný *Ján Hadraba*. Aidinho otca predstavoval *Juraj Martvoň*, v prípade ktorého ide hlavne o pozoruhodný hlasový fond, zatiaľ čo *Emil Schütz* zvládol túto úlohu skôr po hereckej stránke. Omylom zdá sa obsadenie úlohy egyptského kráľa *Františkom Krčmářom*. Tento umelec, ktorý sa zapísal do dejín nášho operného umenia množstvom skvele stvárnených menších postáv komického charakteru, hlasove nestačil na majestátnu a po melodickej stránke veľkorysú úlohu faraóna, ktorej skôr vyhovel umelecký typ *Stanislava Beňačku*. Kameňom úrazu tejto inscenácie je však: stvárnenie postavy egyptského vojvodcu Radamesa. Je to veľmi náročná úloha i pre technicky istého speváka. Hneď prvá Radamesova ária v prvom dejstve je na vstupnú áriu mimoriadne ťažká a požiadavky na speváka sa priebehom celej opery nezmenšujú. Stojí vôbec za uváženie, prečo zverujú *Františkovi Šubertovi*, umelcovi s vyslovene lyrickým tenorom, úlohy vyžadujúce skôr tenor hrdinský (napr. Dalibor a teraz Radames). Miestami, najmä v stredných polohách, zaujali v jeho speve mäkké lyrické tóny, ale jeho výkonu často chýba estetické hlasové minimum. Hoci ani *dr. Gustáv Papp*, druhý predstaviteľ Radamesa, nevyšiel tentoraz víťazne z boja s ťažkosťami tejto úlohy, predsa je celkový konečný dojem z jeho výkonu priaznivejší. Škoda, že kvalita Pappovho speváckeho výkonu často nie je úmerná ostatným vysokohodnotným a cenným umeleckým schopnostiam, najmä jeho muzikalite a výraznému herectvu.

V práci režiséra *Miloša Wasserbauera* so spevákmi vnucuje sa nám nevdojak porovnanie s réziami *Miroslava Fišera*. Kým Fišer venuje detailným otázkam výstavby charakteru jednotlivých postáv viac pozornosti a dosahuje aj u spevákov s menšími hereckými schopnosťami pozoruhodné výsledky, Wasserbauer, ako to cítiť aj z výsledkov jeho spolupráce so spevákmi v inscenácii Aidy, spolieha sa skôr na individuálne herecké dispozície jednotlivých spevákov. Tým sú vysvetliteľné aj kvalitatívne rozdiely jednotlivých výkonov. Jeden z najpôsobivejších výrazových prostriedkov, s ktorým Wasserbauer vo svojich inscenáciách často narába — svetelné efekty, pôsobili by ešte účinnejšie, ak by sa kvalitou realizácie vyrovnali v technickej dokonalosti úrovni osvetľovacej techniky bratislavskej činohry SND.

Operu naštudoval *Tibor Frešo*. Okrem výborne zvládnutého gradačného oblúka predohry, scény vo Vulkanovom chráme (s farebne veľmi pôsobivými hlasovými výkonmi *Marty Meierovej* a jej alternantky *Boženy Suchánkovej*) a miestami i v dramaticky napätých úsekov štvrtého dejstva najmenej sa vyťažilo vo veľkých sborových scénach, kde i pri mimoriadne početnom obsadení jednotlivých sborových skupín hlasových nedosiahla sa príslušná monumentalita a lesk (triumfálny pochod druhého dejstva). Orchester i sbor našej opernej scény už dávno dosiahol taký stupeň vyspelosti, že jeho výkon možno posudzovať aj prísnejšími kritériami. Zo strany oboch týchto zložiek neškodilo by viac rešpektovať gestá a inštrukcie vedúcej osobnosti predstavenia — dirigenta, zo strany dirigenta zase úsilie viac disciplínu udržiavať.

Predstavenia Aidy sa stretávajú u obecenstva s veľkým úspechom, s väčším ako niektoré lepšie tohoročné inscenácie. Zdá sa však, že tentoraz patrí uznanie skôr jednotlivým výkonom a hlavne Verdiho hudbe. Inscenácia Aidy nie je zlá, neklesá pod hladinu dobrého priemeru, nestala sa však ani veľkou udalosťou v našom hudobnom živote.

Z. Marczellová

Z koncertov Bratislavskej jari

Keby bol medzi deviatimi koncertmi prvej časti tohoročného hudobného festivalu — Bratislavská jar — odznel i jeden klavírny recital, aj ten najnáročnejší poslucháč by mohol byť s jeho programovou náplňou spokojný. Zdá sa, že konečne už bratislavský festival prerastá rámec provinciálneho podujatia a prestáva byť umeleckou odmocninou Pražskej jari, najmä pokiaľ ide o účasť zahraničných umelcov. Skutočnosť, že najvýznamnejšie telesá prišli z Prahy aj do Bratislavy (ba i do ďalších miest), dala nám možnosť nielen zoznámiť sa s jedinečnými interpretmi, ale aj podstatne obohatila festivalový repertoár od Bacha cez Čajkovského po Prokofieva, Hindemitha, až Orffa.

Nie náhodou bol otváracím koncert festivalu (7. a 8. mája) venovaný dielu Haydnovmu. I keď nešlo o premiéru novonaštudovaného diela, predsa sa skladateľovo oratórium *„Štvoro ročných období“*, ktoré je úprimnou apoteózou životných síl prostého ľudu, stalo ideovým mottom celého festivalu. Uplynulo 150 rokov od smrti skladateľa, no dielo ostáva vždy pôsobivé, najmä v takom predvedení, aké sme mali možnosť počuť. Pre *L. Slováka* je už príznačný tvorivý prístup ku každému dielu. Úsporné, až asketické kreslenie zvukových plôch dodalo dielu obdivuhodnej priebojnosti, a tak, zbaviac ho zbytočného lyrizmu, vytvoril Slovák celistvý, pokojne, ale isto sa dopredu uberajúci prúd. Vynikajúcemu orchestrálnemu podaniu adekvátny výkon podala iba *T. Kresáková* (ako Hanka), ktorá uplatnila výhody koncertnej speváčky pred *A. Kucharským* a *G. Zelenayom*, svojimi partnermi z javiska.

Hneď o týždeň, 15. mája, zažilo festivalové publikum jeden z najkrajších večerov, keď malo možnosť počuť orchestrálny koncert *Rumunskej štátnej filharmónie* pod vedením národného umelca a laureáta štátnej ceny RĽR *George Georgesca*. Georgescu nie je typom dirigenta, ktorý by potreboval strhnúť orchester gestami, je to prísny logik a konštruktér (v tom najlepšom zmysle slova), ktorý prichádza na pódium s koncepciou premyslenou do detailov, a takto vopred pripravený orchester nepotrebuje v dirigentovi činiteľa fascinujúceho, ale iba koordinačného. Interpretácia *Beethovenovej Osudovej symfónie* bola poznačená premyslenosťou a jednoduchosťou, pôsobila neefektne, ale o to strhujúcejšie. Dirigentovo tvorivé ponímanie štýlovosti sme sledovali v *Haydnovej Symfónii D-dur*, *Sukovej Sláčikovej serenáde Es-dur* chýbala oná príznačná bezproblémová plynulosť. Z rumunskej tvorby odznela *II. suita C-dur G. Enesca*.

Druhý program orchestra (14. mája) dirigoval mladý dirigent *Mircea Basarab*. Na rozdiel od Georgesca je to typ dirigenta, ktorý strhne orchester i poslucháčov a na úkor racionalizácie využíva momentálne nápady a silou svojej osobnosti vie priviesť orchester do extatického stavu. Preto nie je náhodou, že najlepšie zvládol *Honnegerovu V. symfóniu*, v ktorej autor dáva všetky výrazové prostriedky modernej kompozičnej techniky do služieb zdôraznenia emócií. A takéto diela majú zaručený úspech v podaní impulzívnych dirigentských typov. *Tri rumunské tance T. Rogalského* zaujali predovšetkým spôsobom využitia orchestrálnej palety. Obdivovali sme mohutný, ale i jemný zvuk sláčikov, no najviac nás zaujal

dychový ensemble, ktorý v obťažných partiách prvej a poslednej časti Honnegerovej symfónie podal skoro ideálny výkon. Orchester bol vo svojej grandióznosti nadmieru výrazný a kultivovaný. — Ak je vysoko emotívne založený dirigent postavený pred problém tlmočenia obrazov duševnej kataklizmy romantického indivídua, hrozí nebezpečie, že sa dá strhnúť iba tým bezútešným. Tomuto nebezpečenstvu sa nevyhol Basarab v tlmočení *Čajkovského IV. symfónie,* ktoré sa v konkrétnej forme prejavilo prepiatymi tempovými a dynamickými kontrastmi, dodávajúcimi celku tragicko-preromantizovaný podtext. Avšak samo dielo, najmä zakončenie, odporuje takejto koncepcii, ktorá môže byť strhujúca, ale málo pravdivá a presvedčivá.

Vernejší obraz Čajkovského duševnej spovede nám priniesol orchester skladateľovej vlasti. *Veľký symfonický orchester Všesväzového rozhlasu a televízie* z Moskvy so svojím dirigentom národným umelcom SSSR *Alexandrom Gaukom,* ktorý vystúpil s dvoma programami dňa 26. a 27. mája. Prístup k uvedenému dielu je poznačený celkovým charakterom orchestra i dirigenta. Ide o orchester s vysoko technicky vyspelými hráčmi (skupina sláčikov), ktorý ako celok vytvára veľkolepú, robustnú zvukovú plochu, ktorá sa stáva v rukách prísneho Gauka tlmočníkom tvrdého, mužného, no o to pravdivejšieho výrazu. Zvuková presýtenosť bola na prvom koncerte spôsobená pravdepodobne tým, že orchester je navyknutý na priestrannejšie koncertné siene ako je naša. Je len samozrejmé, že v telese a dirigentovi tohto zamerania našla jedinečného interpreta *Šostakovičova VI. symfónia,* dielo plné drsného tragizmu a mužného vyrovnania sa so skutočnosťou. Z podobnej pozície koncipovaná *Čajkovského IV. symfónia* nám bola bližšia a najmä presvedčivejšia ako koncepcia Basarabova. Nie veľmi vďačnú úlohu interpretovať *Rachmaninovu II. symfóniu* zvládol Gauk optimálne, vyťažiac svojím spôsobom z partitúry maximum. Haydnovo výročie nám orchester pripomenul *Haydnovou Symfóniou op. 88.* Škoda, že sme miesto *baletných fragmentov Karajeva* a *Chačaturiana* nepočuli pôvodne ohlásenú Chačaturianovu I. symfóniu. Poslednou skladbou, ktorú uviedli sovietski hostia, boli Janáčkove Lašské tance.

Jediný sólistický koncert cyklu (19. mája) bol venovaný mladej ukrajinskej huslistke *Oľge Parchomenko.* Doménou umelkyne sú pomalé úseky, v ktorých dokumentuje svoju schopnosť vytvoriť krásny, zvučný a široký tón. V technicky náročných úsekoch nestačí ešte preniknúť za motoricky skvelé zvládnutie problému *(Scherzo II. sonáty S. Prokofieva).* Sympatickému programu (Tartini, Prokofiev) a výkonu prvej časti nezodpovedala druhá časť programu, kde snaha po efektnosti (Isaye) a páčení sa *(Sarasateho Fantázia na témy z Carmen)* prevýšila umeleckú náročnosť repertoáru.

Bratislavskému obecenstvu známy klavirista *Alexander Jenner* predniesol so Slovenskou filharmóniou (21. a 22. mája) *Schumannov Klavírny koncert a-mol.* Veľká lyrická meditácia, ktorá bola v čase svojho vzniku protestom proti efektným virtuóznym šablónam, vyžaduje si interpreta s nevšedne širokou škálou citových dispozícií (hoci vieme, že Jenner disponuje i vysokovyvinutou úderovou technikou). Krajne romantický prístup k dielu tu bol na mieste. Jenner dokázal, že i často zneužívané prostriedky majú na svojom mieste zvlášť pôsobivý účinok. O to s väčším uznaním treba kvitovať výkon dirigenta *dr. Rajtera,* ktorý vedel vystihnúť sólistov zámer a vytvoril mu primeraného partnera. Dr. Rajter zároveň opäť dokumentoval svoju intímnu znalosť Brahmsovho diela *(Variácie na Haydnovu tému). Dobiášova kantáta Buduj vlasť — posilniš mier* bola prínosom do tej miery, že je to druhá skladba súčasného českého skladateľa, ktorá v tejto sezóne u nás odznela.

Koncerty zahraničných komorných orchestrov patria vždy k vrcholným zážitkom. Tak to bolo i na koncerte *Holandského komorného orchestra* 25. mája. Okrem malých nepresností v úvodnom *Bachovom III. Brandenburskom koncerte* možno celý program hodnotiť veľmi vysoko. Ide o malé teleso, ktorého neoceniteľnou prednosťou je schopnosť dosiahnuť na malom priestore maximálnu dynamickú farbitosť (pizzicato pomalej časti Haydnovho Koncertu pre husle a orchester C-dur). Výkon orchestra je o to pozoruhodnejší, že náročné skladby kontrapunktických majstrov hral bez dirigenta. Platí to najmä o *Bachovom Dvojkoncerte d-mol (sólisti S. Goldberg a T. Magyar).* Kladom orchestra je predvádzanie modernej komornej hudby *(H. Badings a N. Skalkottas).* Žiaľ, Skalkottas nemal v „Desiatich skečoch pre orchester" taký širokú paletu nápadov ako technických (najmä inštrumentačných) prostriedkov.

Príjemným prekvapením návštevníkov festivalových podujatí bol koncert *Budapeštianskeho speváckeho sboru* (31. mája). Za dirigovania *M. Forraiho* a *L. Kerecsényiho* predviedli ukážky modernej maďarskej sborovej tvorby (Bartók, Bárdos a Kodály). V *Kodályových Scénach z Matry* ukázal sbor svoje vysoké kvality. Záslužným činom telesa bolo uvedenie scénickej kantáty *Carla Orffa Catulli Carmina.* Dielo, ktoré svojím renesančným postojom k riešeniu otázok modernosti je miestami priam magicky strhujúce, ostáva ako celok svojím spôsobom zaujímavým experimentom. Za tlmočenie tohto zvláštneho diela (miešaný sbor, štyri klavíry, tympany a 12 bicích nástrojov) patril obdiv prítomných najmä dirigentovi Miklósovi Forraimu.

P. Faltin

KONCERT MLADÝCH SKLADATEĽOV

Od mladých sa dá právom očakávať, že sa už v prvých kompozičných pokusoch, ktoré javia známky určitej technickej zdatnosti, prejavia aj známky určitej individuality. Keby nie toho, nemalo by nijaký zmysel študovať kompozíciu, tak isto ako nemá zmysel nosiť vodu do mora. Pravda, nesmie to byť individuálnosť chcená v zmysle individualistickom, ale indivíduum v zmysle umeleckého talentu.

Koncert mladých dňa 12. mája 1959, posudzovaný z naznačeného stanoviska, pobáda k úvahám dosť zmiešaného charakteru. U *Ivana Parika* vidno vytríbený zmysel pre štýl a zmysel pre farbitosť, chýba mu však vášeň, ktorá by vyžadovala i pregnantnejšie motívy a hlavne dynamicky presvedčivejšiu formu. *Peter Kolman* je jeho pravým opakom; cítiť u neho záblesky vášňou neseného nápadu, chýba mu však štýlová jednota. Obaja títo priniesli to najzaujímavejšie z celého večera a v ich talentoch vidno veľký prísľub do budúcnosti. *Dušan Martinček* bol v etudách hraných na tomto koncerte pomerne suchý; druhá etuda sa miestami blíži až ku klišé. Je pravdou, že v etudách je skladateľ viazaný na inštruktívne prvky, ktoré takto dostávajú centrálne postavenie, ale zdravá hudobná invenčnosť by mala dokázať preklenúť i tieto úskalia. Rondo capricioso *Tomáša Breuera* nesie ešte známky nedobojovaného zápasu s kompozičnou technikou. Skladbe chýba jednota koncepcie, jednotný dynamicko-stavebný plán a ani po invenčnej, motivickej stránke niet tu ešte žiadúcej zdravej vynaliezavosti — klavírny part je nápadove bohatší než husľový part. Piesne *Juraja Hatrika* a *Jozefa Valoucha* budili obavu, že je to zbytočné uosenie vody do mora. Hlavne po obsahovej, umeleckej stránke. Nie že by sme nemali zmysel pre ľúbostnú lyriku, ale ich piesne nám nebezpečne pripomínali práve to nezdravé sentimentalizovanie v XIX. storočí.

Veľkú radosť máme z úspechu mladých a v tomto zmysle si veľmi ceníme celé podujatie a činnosť Tvorivej komisie mladých pri Zväze slovenských skladateľov. Radosť nás však zároveň núti k otvorenosti a k pomerne vysokým kritériám, podľa ktorých sme hodnotili. V tomto zmysle by sme chceli mladým ešte pripomenúť, aby nezabúdali hlavne na vnútorné pohnútky tvorby, na prežitie dnešného života, lebo už ab ovo nemôže vzniknúť dobré dielo, ak nie je v základoch sila umeleckej osobitosti a umeleckých zážitkov.

K

BULHARSKÍ PIONIERI SPIEVALI V BRATISLAVE

Sieň Slovenskej filharmónie bola dňa 29. mája t. r. miestom nevšednej hudobnej udalosti. Po úspešnom zájazde do NDR zastavil sa v Bratislave detský sbor Pionierskeho domu v Sofii *„Bodrá smena"* a predviedol narýchlo „zorganizovanému" publiku program, ktorý by si bol zaslúžil aj zaradenie do dramaturgického plánu Bratislavskej jari. Verejnosť sa o tomto koncerte vôbec nedozvedela, boli prítomní len žiaci z osemročných škôl, ktorí nadšene prijali vystúpenie bulharských pionierov.

Detský sbor zo Sofie predstavil sa nám pod vedením prof. Bočeva s náročným, umelecky vzácnym, bohatým, pritom pestrým a mimoriadne pútavým programom. V programe sa striedali pôvodné bulharské ľudové piesne so zvláštnou intonáciou, ako aj ich rôzne úpravy, spracované raz s jednoduchou faktúrou, inokedy bohatou polyfóniou, ale vždy zaujímavým a pre priemerného poslucháča zrozumiteľným spôsobom. Počuli sme pôvabné detské piesne (aj umelé) s usmievavou detskou tematikou, ako napr. o kocúrikovi, alebo inú o kurčiatkach a pod. prednesené s takým bezprostredným podaním, že poslucháči si po každom čísle vynútili opakovanie. Svoje vysoké kvality v plnom lesku ukázala „Bodrá smena" v náročných sborových skladbách, ako napr. Echo od Orlanda di Lasso, kde išlo o kánonickú štruktúru vo viachlase a vo veľkých dynamických kontrastoch.

Program bol doplnený väčším počtom ruských a sovietskych skladieb, ktoré boli dovŕšené známymi budovateľskými piesňami. Strhujúce podanie, na ktorom bolo cítiť hlboký zážitok samého sboru, nezostalo bez

účinku. Prítomné detské publikum sa niekedy ani nevedelo dočkať doznenia posledného tónu a búrlivo tlieskalo a žiadalo opakovanie. I keď išlo o výkon detského sboru, bolo možné pri hodnotení použiť tie najprísnejšie kritériá.

Drobná mravčia práca, ktorá vedela dosiahnuť takéto výsledky, sa ozaj vyplatila. Krištáľovo čistá intonácia bez najmenších kazov, dokonalá hlasová technika, neobyčajne široká dynamická škála, neomylné rytmické cítenie aj v tých najťažších „bulharských rytmoch" či v ťahavých, zádumčivých piesňach alebo vo vírení tanca okolo „Gajdoša" museli uchvátiť každého poslucháča, či to bol odborník alebo malý žiačik z národnej školy.

Vystúpenie bulharských detí nútilo nás zamyslieť sa nad tým, či by to isté nezvládli aj naše deti. Prečo by nie. Sú aspoň tak nadané, pracovité, majú rady krásu, len ich treba zveriť náležite pripraveným učiteľom, a výsledky sa určite ukážu. Netreba ísť ďaleko za dobrým príkladom, v susednom Maďarsku, v Bulharsku doterajšie výsledky to jasne potvrdzujú. Treba len vyriešiť výchovu učiteľov hudobnej výchovy alebo jednoducho spevu, ale čím skôr. (Nemohlo by byť na konzervatóriách zvláštne odelenie pre tento sbor spolu s dirigovaním sboru?) *Ladislav Lackner*

SÚŤAŽ HUDOBNÝCH ŠKÔL A DOMOV OSVETY BRATISLAVSKÉHO KRAJA

V dňoch 18. až 24. apríla 1959 konala sa krajská súťaž žiakov základných hudobných škôl, ako aj žiakov DO Bratislavského kraja.

Pri súťaži orchestra súborov hudobných škôl, ako aj DO, dňa 22. apríla t. r. napriek zlepšenej úrovni sa aj toho roku ukázalo, že výber repertoáru u niektorých súborov nebol dosť dobrý. Dychová hudba z Piešťan pod vedením s. dirigenta Bartovica hrala starú zmes, ktorú hrávali ešte za rakúsko-uhorskej monarchie, ako aj za prvej republiky dychové a vojenské hudby.

Keď chceme, aby sme mali dobré súbory, vedenie týchto treba zveriť do rúk kvalifikovaných a svedomitých ľudí. Vďaka odbornému vedeniu máme tiež súbory slušné. Ako príklad uvediem orchester Jemnej mechaniky zo Starej Turej. Tento orchester hrá skutočne veľmi slušne a získal prvé miesto v V. kategórii. Pochvalu si zasluhuje aj orchester Základnej hudobnej školy z Trenčína. (Vedie s. Svatoš.) Súbor získal prvé miesto v III. kategórii.

Komorné kvinteto III. Hudobnej školy Bratislava, získalo I. miesto za vynikajúci prednes z baletnej hudby Júliusa Kowalského. Sláčikový súbor Základnej hudobnej školy, ktorá nesie názov národného umelca E. Suchoňa v Pezinku, tiež upozornil na seba. Milým prekvapením bol sláčikový súbor Základnej hudobnej školy z Malaciek.

Sláčikový súbor DO Gajary: s uznaním treba hodnotiť snahu tohto súboru o vystúpenie, avšak súbor ešte nie je zrelý na vystupovanie.

Harmonikové súbory sa ukázali na peknej úrovni. Harmonikový súbor II. Hudobnej školy v Petržalke súťažil v III. kategórii a za predvedenie koncertnej polky z opery „Predaná nevesta" získal I. miesto. Tento súbor sa ukázal technicky, ako aj dynamicky vyspelý. Harmonikový súbor I. Hudobnej školy tiež upozornil na seba predvedením Dvořákovho Slovanského tanca a Offenbachovou ouvertúrou „Orfeus v podsvetí" v úprave s. učiteľa Castigliona.

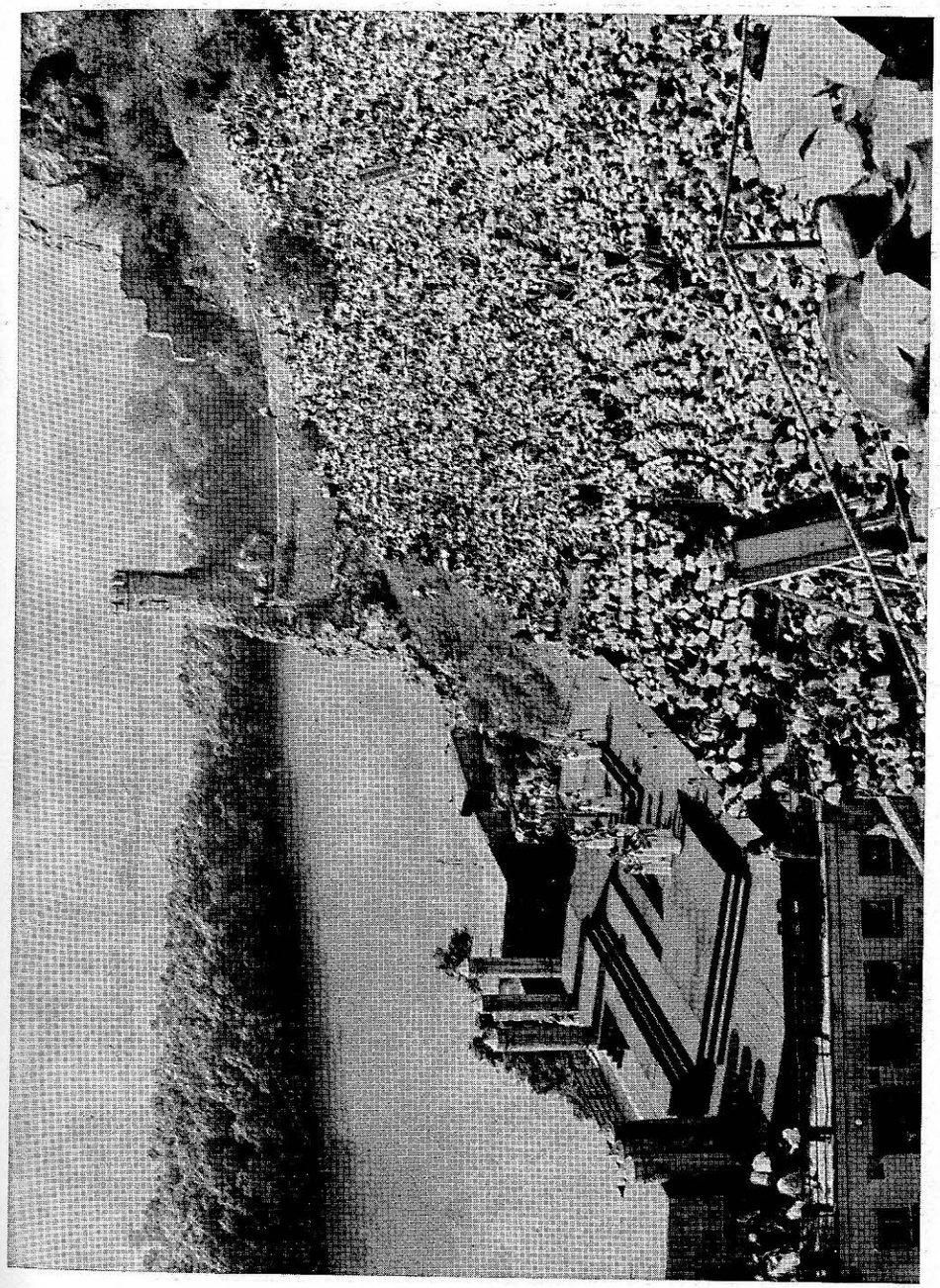
Elemír Turcár

KONCERT K JUBILEU B. SMETANU

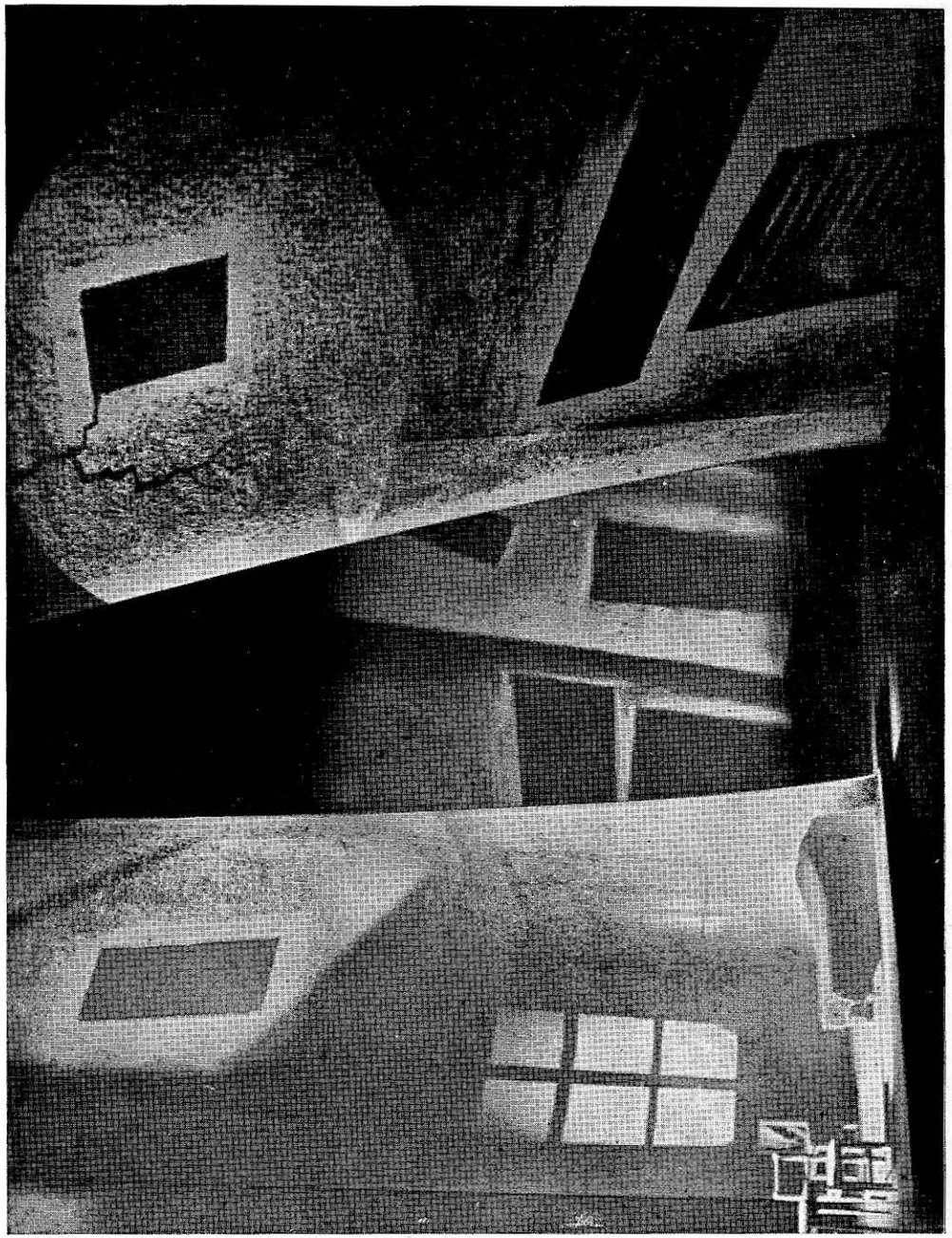
Mladý huslista *Bohdan Warchal* upútal na seba pozornosť bratislavského publika nielen inteligentným prednesom sólových partií orchestrálnych diel na koncertoch Slovenskej filharmónie (ako koncertný majster), ale úspešne sa predstavil aj ako sólista. Na koncerte usporiadanom z príležitosti 75. výročia smrti Bedřicha Smetanu v prvú májovú nedeľu v PKO predniesol spolu s klaviristom *Samom Kovářom* dve časti zo Smetanovej skladby *„Z domoviny"* a Ondříčkovu úpravu *Skočnej* z Predanej nevesty. Vo Warchalovej interpretácii nás okrem technickej dôkladnosti a muzikality zaujme aj sýty a bohatý tón nástroja. Radi by sme ho častejšie uvítali na koncertnom pódiu, najmä ak by sme si mohli v jeho podaní vypočuť diela českej a slovenskej modernej hudby. Kovář sa predstavil nielen ako spoľahlivý sprievodca huslistu, ale prednesom Smetanových Českých tancov aj ako vyspelý sólový klavirista.

Nemožno sa však nepozastaviť nad faktom, že koncert takejto dobrej úrovne sa nestretol s patričným záujmom u nášho obecenstva. Dobrá produkcia nepotrebuje veľkú reklamu, no zdá sa, že u nás treba ešte používať injekcie na povzbudenie návštevnosti koncertov vo forme veľkých plagátov a najmä lesku mien zo zahraničia.

Z. Marczellová



Pohľad na slávnostné predstavenie Smetanovej Libuše v amfiteátri staroslávneho Devína dňa 28. júna 1959, ktoré za prítomnosti prezidenta republiky Antonína Novotného, členov straníckej a vládnej delegácie a účasti 150.000-vého zástupu československého ľudu sa stalo mohutnou mierovou manifestáciou za mier a bratstvo Čechov a Slovákov Foto: ČTK



Z inscenácie Bergovej opery Vojcek v Národnom divadle v Prahe
Foto: dr. J. Svoboda

Z NAŠICH KRAJOV

BALETNÁ TRILÓGIA V KOŠICIACH

Baletný súbor Štátneho divadla v Košiciach obohatil dňa 25. apríla 1959 svoj repertoár novou premiérou — večerom troch krátkych baletov, a to: A. Borodin: „Polovecké tance", M. de Falla: „Trojrohý klobúk" a Rimskij-Korsakov: „Šeherezáda".

Polovecké tance sú baletnou časťou druhého dejstva opery „Knieža Igor", ktorých prvé predvedenie sa uskutočnilo v choreografii M. Fokina v Paríži v máji r. 1909. Hoci v minulosti hlavné postavy v tomto balete tancovali vynikajúci sólisti (S. Fedorova, H. Smirnova, A. Bolm), bolo toto folklóristické tableau M. Fokina hodnotené ako balet, v ktorom celý súbor zastáva sólistickú úlohu. To znamená, že Polovecké tance sú vyslovene masovou scénou, ktorá má na diváka pôsobiť ako živelný jednotný celok, no na košickom javisku nevyzneli tak bezprostredne. Tance po technickej stránke nebolo možné plne rozvinúť. Temperament, ktorý bol citeľný na začiatku každej nastupujúcej skupiny, postupne pri pripájaní sa ďalších skupín viditeľne slabol. Na rozvitie temperamentu pre tancujúcich nebolo na javisku potrebné miesto. Najviac sa to prejavovalo u sólistov (A. Hoppeová a J. Mičola). Títo sa snažili dať stvárňovaným postavám patričný charakter a temperament, čo však pre obmedzenie javiskového priestoru pri tanci so sborom nebolo možné. Tanečný prejav poloveckých žien (práca rúk, ako aj hornej časti tela) bol málo výrazný, tvrdý, a nedokreslený. Sborové scény boli miestami nejednotné. Technicky i charakterove boli slabí poloveckí chlapci. Spevácky sbor neznel plne, čo možno ospravedlniť neúplným obsadením. Nedá sa mu však odpustiť citeľná nerytmičnosť na viacerých miestach. Rýchle tempo na začiatku v orchestri zapríčinilo nejednotnosť pohybu nastupujúcich poloveckých žien.

„Trojrohý klobúk" — povesť od Antónia de Alarcon, bola podkladom na libreto rovnomenného baletu, ktoré spracoval Martinez Sierra na hudbu M. de Fallu. Balet svojím obsahom je kritikou na španielsku feudálnu spoločnosť zo začiatku XIX. storočia. Choreograf v hrubých rysoch spracoval myšlienku deja zrozumiteľne, no chýba ešte dôkladnejšie premyslenie a dokreslenie dejovej línie, ako aj choreografickej stavby. Hlavná postava — mlynárka — ktorú stvárňovala Hilda Hauptová, bola choreograficky až priveľmi jednoducho postavená, kroky neboli vypracované s patričným rytmickým akcentom a temperamentom, ktorý charakterizuje španielske tance. Ani práca rúk nebola dopracovaná. Preto sa H. Hauptovej podarilo iba čiastočne vystihnúť charakter hlavnej postavy.

Jej partner Č. Sekereš v úlohe mlynára vyzdvihol postavu živelným hereckým prejavom. Na technickom predvedení jeho tancov v jednotlivých častiach, hlavne vo variácii v II. obraze, bola viditeľná línia charakteristického španielskeho kroku. Napriek týmto kladom — pre hlavnú postavu — nebol to výkon vcelku uspokojivý. Jeho tance potrebujú dôkladnejšie vypracovanie. Okrem toho variácia v druhom obraze tejto postavy býva vždy „glanz-partia", a preto je potrebné túto tradíciu udržať. Postava corregidora bola St. Remarom mimicky pekne vykreslená. Škoda, že choreograf niektoré miesta v scéne corregidora a mlynárky (napr. scéna s hroznom) nepostavil viac tanečno-komicky. Chtivosť corregidora po bozku by sa tým dala ešte lepšie vystupňovať a scéna by získala na vtipnosti.

Zrozumiteľnosť tohto diela bude až vtedy perfektná, keď sa do detailu vypracujú ešte scény na začiatku I. dejstva, kde sa jasnejšie poukáže na úprimný vzťah manželskej lásky a dôvery — mlynára a mlynárky. Ďalej v II. obraze scéna prezliekania — mlynára a corregidora — musí byť ľahko a rýchle prevedená, aby nestrácala na pôsobivosti. Rovnako finále bude treba režijne a choreograficky dopracovať.

„Šeherezáda" — symfonická báseň Rimského-Korsakova inšpirovala libretistu A. Benoisa k vytvoreniu rozprávkovej atmosféry z „Tisíc a jednej noci". Dej, ktorý je pôvodne založený len na motívoch vášne a žiarlivosti, choreograficky spracoval M. Fokin. Tento obsahove jednoduchý a zrozumiteľný balet, spestrený koloritom orientálnych skupinových tancov, doprevádzaných precítenou rozprávkovou hudbou, dáva choreografovi možnosť vytvárať náladu starého orientu so všetkými jeho typickými znakmi. Choreograf St. Remar v inscenácii „Šeherezády" rozvíjal svoju fantáziu úspešne. Myšlienku deja viedol po režijnej stránke jednoliato. Scéna za scénou logicky zapadali do seba. Tomuto ucelenému dielu možno vyčítať iba nie celkom správne chápanie orientálneho charakteru odalisiek a otrokov. Nebol na javisku dostatočne zachytený ani tanečne, ani mimicky moment „... závratného plameňa vášne...", o kto-

rom sa píše v obsahu iba v súvislosti Šeherezády a otroka. Pre gradáciu scény a hlavne charakter vtedajšieho orientu mal byť tento prvok tanečne aj režijne výstižnejšie dokreslený. Sólovému páru — Šeherezáda Ž. Kúdelová a otrok T. Ivan — patrí plné uznanie za technicky čisto prevedené adagio. (Iba mäkšia práca rúk a hornej časti tela by bola u Kúdelovej žiadúca.)

Z hľadiska obsahu a citovosti adagia vynára sa nám otázka, či by predsa len „menej nebolo viac". Pekné dvíhačky, vynaliezavé a nevšedné, čisté piruety i klasické arabesky a atitúdy, no toľko, že pred divákom, pozorujúcim dej, začínajú sa vynárať dve tancujúce postavy a miznú dve vášnivo sa ľúbiace bytosti. Za týchto okolností treba uvážiť funkčnosť techniky klasického tanca. Finálom deja má byť neľútostné zabíjanie odalisiek a otrokov, ktorí, prekvapení príchodom pána, v strachu o život hľadajú záchranu v beznádejnom úteku. Nie je tu namieste, aby sa otrok a odaliska v časoch starého orientu za takej situácie chytili za ruky a spolu heroicky nastavili hruď vražednému bodnutiu, rozhodnutí radšej zomrieť ako žiť ďalej v otroctve. Túžba po slobode nebola ešte natoľko vystupňovaná.

Ako v predchádzajúcich dvoch dielach, tak aj v tomto sa súbor dopustil nejednotnosti, zavinenej hlavne nerešpektovaním jeden druhého pri tanci a tiež aj nemuzikálnosťou jednotlivcov. Orchester pod taktovkou B. Velata nebol dostatočne pripravený na tieto náročné hudobné diela, nepodporoval v plnej miere prácu súboru na javisku.

Naproti tomu výtvarník L. Šestina v každom jednotlivom diele upravil scénu na balet farebne a kompozične veľmi účelne. Ladenie farieb kostýmov a scény príjemne pôsobilo na pohľad a dokresľovalo náladu jednotlivých obrazov. Iba „Trojrohý klobúk" mohol byť vzhľadom ku vkusnej náznakovej scéne viac kostýmove štylizovaný.

Vcelku možno túto premiéru v porovnaní s prácou minulých inscenácií po umeleckej stránke hodnotiť ako prínos do repertoáru košického baletného súboru. M. Ľ.

BUDE MAŤ BANSKÁ BYSTRICA V DOHĽADNOM ČASE STÁLU SPEVOHRU?

Je to otázka, ktorá už viac ako pol roka zaujíma mysle mnohých umelcov i neumelcov nielen v Banskobystrickom kraji, ale aj na iných miestach, kde doľahol chýr o prípravách na jej zriadenie.

Predovšetkým je tu problémom otázka potreby stálej spevohry v Banskej Bystrici a na strednom Slovensku vôbec. Stredné Slovensko široko-ďaleko nemá takého umeleckého útvaru, ktorý by sa stal interpretom spevoherného žánru scriózneho zamerania a uspokojoval tak potreby širokej verejnosti, ktorá po tomto žánri volá.

Volá?

Kto videl návštevu čo len jediného predstavenia spevohry na strednom Slovensku a v Banskobystrickom kraji, uzná, že na túto otázku možno odpovedať len kladne. Činohra, ktorej sídlo je vo Zvolene, má káder svojich milovníkov, a hoci by ich často mohlo byť aj viac, práve tieto slabšie návštevy hovoria o tom, že naše obecenstvo žiada dnes už čosi viac aj po kvalitatívnej stránke aj čo do šírky umeleckého prejavu. Sme presvedčení, že keby zvolenské divadlo mohlo aj pri činohrách uplatniť vhodnú scénickú hudbu, bola by príťažlivosť ich predstavení oveľa väčšia. Dnešný človek si zvykol na širšiu škálu dojmov, ktoré ho denne sprevádzajú, a najmä na hudbu, ktorú počúva na ceste do práce, často aj počas zamestnania, po návrate domov a pri rôznych príležitostiach. Preto vôbec nie je čudné, že popri literárnodramatických útvaroch umeleckých chce vidieť a počuť aj útvary hudobnodramatické, ktoré by hlbšie a širšie napĺňali jeho život, a tak rozvíjali jeho schopnosti a sily.

Na otázku potreby možno teda odpovedať len kladne.

Inou je otázka charakteru nádejnej stálej spevohry v Banskej Bystrici.

Mnohí chcú, aby to bola opereta. Iní sú za komornú operu. Niektorí hovoria o ľudovej spevohre, hoci takýto pojem je v bežnej terminológii neznámy. Táto otázka je však veľmi významná najmä vzhľadom na ciele, ktoré dnešným umením sledujeme. Ak chceme, aby náš ľud žil širšie a hlbšie ako v minulosti, nesmieme byť v otázkach náročnosti zhovievaví. A otázka charakteru nádejnej spevohry v Banskej Bystrici je otázkou náročnosti v tomto zmysle. Ak sa uspokojíme s lacnou operetou, potom bude táto náročnosť obmedzená len na tento žáner. Ak však budeme bojovať za vyššiu spevohernú formu, za komornú operu, potom neodsúdime kvalitnú operetu, ale dáme ľuďom možnosť väčšieho predstihu a širšieho pohľadu na život a svet, ktorý sa im stane krajším a radostnejším, pretože ich bude stále obohacovať o nové a nové zážitky trvalej hodnoty. Je známe, že kto má rád hudbu symfonickú, ten neodmietne ani dobrú tanečnú hudbu. Kto však má rád len tanečnú, a k tomu ešte úpadkovú, ten si nikdy neobľúbi klasické symfonické diela, a v tom spočíva aj otázka šírky a hĺbky pohľadu človeka na život a svet. Keď tento pohľad budeme ustavične rozširovať a prehlbovať, dostaneme sa tam, kde sa v socialistickej kultúrnej revolúcii dostať chceme. Ak sa však budeme usilovať vyhovieť iba momentálnemu vkusu a nižším nárokom, potom budeme v ľuďoch utvrdzovať len to, čo v nich už dávno je, a nijako sa nerozvinú do šírky a hĺbky, ako to v kultúrnej revolúcii predpokladáme a očakávame.

Krajský symfonický orchester v Banskej Bystrici

Foto: Pavol Styk

Preto aj odpoveď na druhú otázku by mala byť — áno! Komorná opera s dobrým vzťahom ku kvalitnej operete — totiž bez jej absolútneho vylúčenia. V priebehu pražskej jari som mal možnosť vidieť Händlovu operu Ariodante v podaní berlínskej Nemeckej štátnej opery. Mal som dojem, že to je to pravé, čo by mali vidieť aj obyvatelia stredného Slovenska. Na takýchto dielach by mali možnosť vyrásť na stálych návštevníkov opery. A to nie je jediné dielo, ktoré by nádejná komorná opera mohla mať vo svojom repertoári.

Ďalšou otázkou nádejnej spevohry sú kádre.

Slovensko a najmä stredné Slovensko nemá spevoherných pracovníkov doma, má ich však veľa roztrúsených po celej republike. Sami sme o tom nevedeli, že ich máme toľko. Nechceme byť natoľko lokálpatriotmi, že by sme ich tu chceli mať za každú cenu, ale bolo by hádam namieste, keby pomáhali dvíhať predovšetkým kultúrnu úroveň svojho rodného kraja. Že doma ešte nikto nebol prorokom? To je už zastaralý názor. Kde sú schopnosti, tam bude aj úspech, najmä ak tieto schopnosti podporuje úprimné úsilie vypracovať sa na úroveň popredných umelcov. Na vypísaný konkurz sa prihlásilo mnoho uchádzačov a veríme, že ich bude ešte viac, najmä ak prezradím, že zodpovední činitelia by veľmi uvítali, keby o prácu v tejto spevohre malo záujem čo najviac absolventov, aby tu

vznikla spevoherná scéna mladých — i keď im budú mnohí starší pomáhať. Očakávame, že naša mládež si nedá uniknúť túto jedinečnú príležitosť a zasiahne aj tu tak, ako vedela zasiahnuť na iných dôležitých miestach, aby sa dobrá vec podarila.

Aj keď umiestenie spevohry v Banskej Bystrici bude až do vybudovania novej spevohernej budovy len dočasné v Národnom dome, nazdávame sa, že to nikoho neodradí, keď bude mať takú jedinečnú príležitosť budovať dobré dielo od základov a bdieť nad jeho dobrou a zodpovednou výstavbou. Na tom možno najlepšie dokázať úprimnosť budovateľských snáh, ktoré si v dnešnom zriadení tak ceníme. Podľa prísľubov a rozhodnutí rady Mestského národného výboru v Banskej Bystrici bude mať nádejná spevohra dostatok prevádzkových miestností na započatie i ďalšiu svoju dočasnú činnosť, kým sa nedohotoví nová budova spevohry. Pri dnešných budovateľských snahách a budovateľskom eláne je to perspektíva dosť rýchlo uskutočniteľná.

Kádre, ktoré majú túto spevohru vytvoriť, iste zo všetkého najviac zaujímajú byty. Nezastierame skutočnosť, že bytov máme nedostatok a pri súčasných potrebách nemožno sa s týmto problémom vyrovnať zo dňa na deň. Tento fakt je tiež jedným z dôvodov, prečo by sme uvítali, keby tu vznikol spevoherný súbor mladých — slobodných, ktorí by sa mohli ľahšie ubytovať. Mestský národný výbor v Banskej Bystrici zaoberal sa však aj touto otázkou a v roku 1960 dá k dispozícii budujúcej sa spevohre okolo 40 bytov. To je prísľub, ktorý by mohli uvítať opäť predovšetkým mladí. Neuzatvárame sa však ani pred staršími, prípadne i mladými — ženatými umelcami, ktorí sa chcú podobrať na túto veľkú úlohu. Už z toho, čo sme povedali, je zrejmé, že verejní činitelia v Banskej Bystrici majú úprimný záujem na tom, aby spevohra v Banskej Bystrici bola a aby mala čo najvhodnejšie podmienky pre svoje účinkovanie.

Napokon som si nechal otázku uplatnenia banskobystrickej spevohry. Je isté, že v samej Banskej Bystrici by nádejná spevohra na plnenie plánu nevystačila, a preto sa počíta s tým, že to bude spevohra zájazdová. Veď ak chceme odstrániť rozdiel medzi mestom a dedinou, nemôžeme sa uzatvárať do kamenných divadiel. Všade tam, kde dochádza činohra Divadla J. G. Tajovského zo Zvolena, môže dochádzať aj spevohra.

Keď si teda znova položíme otázku, či bude mať Banská Bystrica v dohľadnom čase stálu spevohru, možno odpovedať áno! Bude ju mať, ak — podľa slov s. Zápotockého — všetci, ktorých sa to týka, vezmeme veci s tým súvisiace pevne do svojich rúk. Ak to pochopia najmä mladí, nádejní umelci, bude to spevohra, akú Slovensko dosiaľ nemá. A o to nám ide! *Ján Melek*

SLOVENSKÁ HUDBA V JUŽNÝCH ČECHÁCH

Vedenie OB a KOD v Českých Budějoviciach prijalo zásadu: v každej sezóne aspoň jeden koncert slovenských umelcov so slovenskou tematikou.

A dobrá vec sa podarila. Po veľmi úspešnom koncerte klavírneho dua manželov Macudzinských sa uskutočnil umelecký podnik väčšieho rozsahu — zájazd Speváckeho sboru Slovenskej filharmónie so známenitým sbormajstrom J. M. Dobrodinským. V čase od 15. do 25. marca absolvoval sbor spolu osem koncertov: 16. Tábor, 17. Bechyně, 18. České Budějovice, 20. Tábor (pre školy), 21. Týn nad Vltavou, 22. Jindřichův Hradec, 24. Velešín (pre tamojšiu továreň) a 25. Strakonice.

Zo známeho programu z českej a svetovej sborovej tvorby bolo možné posúdiť klady tohto veľmi vyspelého, ozaj reprezentatívneho sborového telesa. Hlavný záujem sa však sústredil na slovenskú tvorbu, u nás, žiaľ, dosiaľ málo známu. Úspech koncertov bol veľký a skutočne spontánny. Frenetické potlesky, skandované volanie „Slovensku zdar" sprevádzali jednotlivé čísla. Všetci: dirigent, sbor i sólisti boli predmetom mnohých pozorností a sympatií. V južných Čechách sa dvere otvorili dokorán. Dôkaz? — V júli t. r. zájazd madrigalistov tohto súboru na Hlubokú, do Jindřichovho Hradca, Písku a Vimperku. Otvorili sa dvere aj iným slovenským umelcom a ďalšej slovenskej hudobnej tvorbe.

Pri tomto prvom zájazde poznali sme sbory Dezidera Kardoša: Zem moja rodná, Alexandra Moyzesa: V trenčianskej záhrade, J. Valašťana-Dolinského: Keď sa milý na vojnu bral, Mikuláša Schneidra-Trnavského: Veje vietor — Bolí ma kolienko, Eugena Suchoňa: Aká si mi krásna — Bodaj by vás, vy mládenci, Jozefa Grešáka: Vojenská a Jána Levoslava Bellu: Tri slovenské ľudové piesne.

Zájazd bol manifestačným úspechom slovenskej hudobnej kultúry a tešíme sa, že u nás na českom juhu uvítame postupne i ďalších slovenských umelcov.

Josef Beran

FERDINAND KLINDA: ALEXANDER ALBRECHT. *SVKL, Bratislava 1959. Str. 229.*

Edícia malých monografií našich súčasných skladateľov bola v tomto roku obohatená o nový zväzok, venovaný Alexandrovi Albrechtovi. Vydanie tejto publikácie treba vrelo privítať. Priekopnícka umelecká činnosť a cenný tvorivý odkaz tohto ušľachtilého, kultivovaného umelca upadli totiž v posledných rokoch takmer do zabudnutia. Nedoceňovali sme jeho záslužný podiel na budovaní základov nášho súčasného hudobného života a hodnotu jeho kompozičného prínosu. Príčiny tohto nedoceňovania boli rôzne. Dnes však o to nástojčivejšie pociťujeme potrebu oboznámiť sa s Albrechtovým celoživotným dielom a včleniť ho do živého prúdu našej hudby. Kniha dr. Ferdinanda Klindu vychádza v ústrety tejto potrebe.

Klinda si nestavia za cieľ len zvážiť to pozitívne, čo Albrecht vykonal, ale sa tiež veľmi aktívne zasadzuje za lepšie poznanie jeho diela. Táto črta Klindovej monografie, toto zápalisté zaujatie pre Albrechta patrí k jej najsympatickejším miestam. Netreba ani zdôrazňovať, aký význam mal takýto pomer autora k „hrdinovi" jeho práce pre vznik dobrej monografie. Dr. Klinda spracúva Albrechtovu umeleckú činnosť a skladateľský odkaz spôsobom, ktorý sa v monografiách o skladateľoch zaužíval: najprv opisuje životné osudy skladateľa a potom prechádza na rozbor a hodnotenie jeho tvorby. Predtým však v úvode vymedzuje cieľ svojej práce a zdôvodňuje jej aktuálnosť.

Biografická kapitola Klindovej knihy uvádza hlavné komponenty Albrechtovho života, z ktorých je pre nás dôležité poznať predovšetkým prostredie, v ktorom vyrastal, okolnosti, za akých sa formoval jeho umelecký profil, a neskôr jeho mnohostrannú činnosť výkonného umelca, dirigenta, pedagóga a, last not least, skladateľa. Pre mladšiu generáciu, ktorá nebola svedkom a účastníkom Albrechtovho účinkovania v Bratislave, je priam prekvapujúce zisťovať, aký významný bol jeho podiel najmä na hudobnom živote medzi dvoma vojnami. Je dobre, že dr. Klinda na tieto skutočnosti tak dôrazne upozorňuje (robí tak okrem životopisnej aj v záverečnej kapitole „Albrecht a slovenský hudobný život"). Bez správneho ocenenia zásluh A. Albrechta nie je totiž úplný obraz o okolnostiach, za akých sa rodila naša súčasná hudba. Klinda výstižne ukazuje, že Albrecht nebol len oživovateľom takmer zaniknutých tradícií bratislavského hudobného života, ale tiež umelcom, ktorý dal svoje schopnosti do služieb jeho rozvoja na nových, priaznivejších a stabilnejších základoch. Z jeho opisu vyrastá pred nami osobnosť umelecky nekompromisná, cieľavedomá, povznesená nad malicherné nacionálne roztržky. Takto ju poznali a oceňovali tiež jeho umelecky pokrokovo orientovaní súčasníci.

Kapitola venovaná Albrechtovej tvorbe tvorí ťažisko Klindovej práce. Skladby sú tu rozoberané v poradí ich vzniku, pričom sú však analytické partie prestúpené poznámkami zovšeobecňujúcej povahy, v ktorých sa konfrontuje Albrechtova osobnosť a jej odraz v tvorbe (kapitola má názov „Osobnosť a dielo"). Dôraz je tu, prirodzene, na dielach, ktoré sa ukázali najvýznamnejšími: klavírne kvinteto op. 6, sláčikové kvartelo op. 19, symf. suita „Šípková Ruženka", Sonatína pre 11 sólových nástrojov, Tri básne z cyklu „Máriin život" (Rilke) pre soprán, miešaný sbor a orchester a symfonická báseň „Túžby a spomienky". Klinda venuje osobitnú pozornosť tiež problému Albrechtovho vzťahu k slovenskej ľudovej piesni, prejavujúci sa v dielach posledného skladateľovho tvorivého obdobia. Po prečítaní kapitoly o Albrechtovej tvorbe začíname si uvedomovať, že náš hudobný život sa v posledných rokoch neprávom ochudobňoval o diela, ktoré sú životaschopné a aktuálne i dnes. Treba dúfať, že Klindova kniha prispeje k ich spopularizovaniu.

Pri hodnotení Albrechtovej tvorby vychádza dr. Klinda z jej konfrontovania s tvorbou Albrechtových súčasníkov a hľadá tiež východiská, z ktorých Albrecht ako skladateľ vyšiel. Mnohé Klindove postrehy si tu zasluhujú pozornosť, napr. zistenie (i vysvetlenie skutočnosti), že Bartók, ktorý patril k Albrechtovým najbližším priateľom a istý čas bol aj jeho učiteľom, nemal na Albrechtovu tvorbu priamy vplyv. Nazdávam sa však, že by bolo bývalo vhodné bližšie sa zaoberať porovnaním Albrechtovho diela aj so skladateľmi, ktorí s ním majú (podľa Klindu) spoločné rysy (J. Haas, F. Schreker a pod.). V prípade Hindemitha zase by bolo možné komparácie rozšíriť i na viaceré diela, nie iba na zhudobnenie Rilkeho básní z Marienleben (tu pritom treba s Albrechtovou skladbou porovnávať nie natoľko Hindemithov cyklus 15 piesní pre soprán a klavír, ale skôr 4 piesne so sprievodom orchestra, z ktorých existujú dve znenia: z roku 1939 a 1948). Porovnávajúc Albrechta s inými skladateľmi novšej doby, dr. Klinda zdôrazňuje — iste právom —

syntetický charakter jeho diela. Pritom však azda príliš preexponúva moment úmyselného odpútavania sa od tradícií napr. u Wagnera alebo Bartóka. Zdá sa mi, že pre nich potreba hľadania nových ciest nebola natoľko výsledkom rozumových úvah, ale skôr umeleckou potrebou. To, pravda, neznamená, že by túto potrebu musel pociťovať každý skladateľ ich doby rovnako intenzívne a že by jedine ich postoj bol mal opodstatnenie.

Klindova monografia o Alexandrovi Albrechtovi veľmi pekným spôsobom spláca náš dlh voči tomuto významnému umelcovi predbežne aspoň literárnou formou. Patrí k najlepším našim prácam o súčasných skladateľoch a je dôkazom toho, že dr. Klinda je nielen talentovaným organovým umelcom, ale aj bystrým analytikom a zápalistým propagátorom nášho súčasného umenia. Toto zistenie by som nemohol oslabiť ani tým, že by som vyratúval drobné nepresnosti a protirečenia, ako napr. tvrdenie, že Albrecht „nikdy neprerábal skoršie diela" (str. 69), hoci sa predtým hovorí (str. 64), že v posledných rokoch života „koriguje staršie skladby"... Za nedostatok považujem to, že ani v zozname skladieb na konci knihy nie sú uvedené pôvodné názvy skladieb, čo najmä u vokálnych diel skresľuje situáciu. Veľmi užitočné by tiež bolo bývalo uviesť u všetkých tlačou vydaných diel rok vydania. *lv*

MIKULÁŠ SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, ÚSMEVY A SLZY *(spomienky trnavského skladateľa). Doslov od Ladislava Burlasa, obálka a ilustrácie od Edity Ambrušovej. Vydalo Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Bratislava 1959. Strán 188.*

Jeden zo zakladateľov slovenskej národnej hudby, Mikuláš Schneider-Trnavský, bol známy okrem iného i tým, že vedel pomimo svojich umeleckých prejavov hudobných komentovať vtipnými slovami svoj vlastný život a životné zážitky a tiež to, čo sa okolo neho dialo v užšom osobnom i širšom národnom kruhu. K tomu sa však dostal vlastne až krátko pred smrťou, a to ešte zásluhou pracovníkov Slovenského vydavateľstva krásnej literatúry. Na ich podnet, ale aj s ich pomocou, začal Schneider-Trnavský písať svoje spomienky. Venoval v nich primerané miesto svojmu rodisku Trnave, aby sa tým viac mohol sústrediť na opísanie podstatnejších životných spomienok, a to spôsobom pre neho charakteristickým a svojrázny m. Z pôvodne zamýšľaných rozpomienok a širšie poňatých pamätí bolo možno pre budúcnosť zachrániť v spolupráci s autorom len dve tretiny publikovaných spomienok, kým poslednú časť — pre smrť skladateľovu — už nebolo možno zredigovať za jeho účasti.

Ľudská i umelecká osobnosť Schneidra-Trnavského bola výrazná, svojrázna a osobitá, čo sa v plnej miere odráža i na literárnom charaktere spomienok, ktoré obsahujú nielen veľmi mnoho zaujímavého faktového materiálu, dôležitého pre poznanie vývinu Schneidra-Trnavského ako človeka a umelca, problematiky jeho zápasu o národnú slovenskú hudbu v danej historickej a spoločenskej situácii, ktorá mala naň nesporne určitý vplyv. No Schneider-Trnavský nebol umeleckou osobnosťou, ktorá by sa bola vedela filozoficky ponoriť do životných a umeleckých problémov s úsilím bojiť sa s nimi a hľadať ich riešenie, a preto by sme v jeho spomienkach márne hľadali výraznejší odraz takýchto zápasov. To, čo robí spomienky Schneidra-Trnavského pre čitateľa pútavým, je predovšetkým vtipné zachytenie drobných epizód z jeho života, ale i zo života spoločenského, v ktorom žil ľudsky a umelecky, tiesnený malomestskými pomermi, ktoré nedovoľovali širšie uplatnenie jeho umeleckému nadaniu, najmä skladateľskému, ako napr. jeho rovesníkom Zoltánovi Kodályovi, Bélovi Bartókovi alebo Vítězslavovi Novákovi.

Spomienky Schneidra-Trnavského, tak ako sa nám dostali v knižnom vydaní do rúk, sú jednako cenným odkazom umelcovým, ktorému socialistické spoločenské zriadenie zaslúžene a oprávnene udelilo titul národného umelca. Hudobný historik nájde v týchto spomienkach mnoho materiálu k životopisu ich autora a vôbec k dejinám vzniku a počiatkov rozvoja slovenskej národnej hudby na vyššej umeleckej úrovni. Kultúrny historik s úžitkom bude siahať po nich zasa preto, že nájde v nich mnoho zaujímavých podrobností o spoločenskom živote nielen tretieho najväčšieho mesta Slovenska, ale vôbec slovenského kultúrneho života pred prvou svetovou vojnou a v období medzi dvoma svetovými vojnami aj po nich. Treba len ľutovať, že sa Schneidrovi-Trnavskému nepodarilo viac sa sústrediť pri písaní spomienok na podrobnejšie zobrazenie slovenského života v uplynulom polstoročí a zachytiť udalosti a postavy ostrým videním, vtipným postrehom a s dokumentárnou vernosťou, ale aj s úsmevnou láskavosťou, zhrnutou neraz v anekdotickú skratku a aforistický výťažok bohatého zážitku. Tak, pravda, o mnohých veciach, najmä závažných, Schneider-Trnavský nepodáva v uspokojivom rozsahu vo svojich spomienkach žiadúce vysvetlenie, keďže venuje viac pozornosti drobným príhodám, tak ako ich vylovil z pamäti. „Spomienky" Schneidra-Trnavského by sa boli iste podstatnejšie obohatili, keby sa mu bolo umožnilo spomínať na zašlé časy ich oživovaním na podklade materiálov, čerpaných z iných prameňov. Tak zostavil spomienky Schneidra-Trnavského, výstižne nazvané, v obrátenom slede slov podľa jednej z jeho zbierok piesní Úsmevy a slzy, nie nepodobným odkazom skladateľa, akým sú jeho zbierky piesní, ktoré ho urobili národným umelcom. Spomienky jednako umožnia, aby sa bádanie o živote a diele Schneidra-Trnavského o ne podstatnejšie oprelo — mohlo úspešne ďalej rozvíjať. Spomienky Schneidra-Trnavského sú nielen svedectvom o živote a činnosti ich autora, ale aj o jeho opravdivej a hlbokej láske k rodnej krajine a najmä k rodnému mestu, i keď ono tvorilo pre jeho umelecký rozvoj macošské prostredie.

Pri vydaní týchto spomienok bolo by sa žiadalo venovať podstatne väčšiu pozornosť obsahovej presnosti a správnosti údajov, ktoré autor uvádza. Bolo by sa žiadalo pripojiť k publikácii vysvetlivky aspoň najdôležitejších udalostí, osôb a vecí, spomenutých v spomienkach, ktoré sú pre dnešného čitateľa už neznáme alebo málo známe. Štúdia L. Burlasa mohla byť zameraná širšie, aby vyvážila to, čo v spomienkach chýba. Napr. by sa bolo žiadalo doplniť v poznámkach pri kapitolkách o štúdiu Schneidra-Trnavského na trnavskom gymnáziu spôsob hudobnej výchovy na tejto škole, ktorá by bola vysvetlila, prečo z nej odchádzalo pomerne mnoho žiakov s rozvinutými hudobnými záľubami. Z väčších nedopatrení upozorňujeme na autorov omyl pri opisovaní priebehu svojej maturitnej skúšky. Spomína tu profesora Mazia, aký v tom čase na trnavskom gymnáziu nevyučoval, vyučoval tam však Csizmazia. Podobne treba opraviť údaj o tom, že Z. Kodály začal chodiť so Schneidrom-Trnavským spolu už v I. A triede. Prvú triedu obidvaja budúci veľkí skladatelia absolvovali každý v inej paralelke prvej triedy a až od II. triedy chodili spolu až do ôsmej. Napriek týmto a iným podobným nedopatreniam zo strany autora spomienok, ako aj redakcie, ktorá mala na starosti ich konečnú úpravu, sú Úsmevy a slzy veľmi cenným dokumentom nielen pre bližšie poznanie života národného umelca M. Schneidra-Trnavského, ale i pre poznanie života Trnavy a slovenskej spoločnosti v prvej polovici 20. storoča, a to i preto, že Schneider-Trnavský neváhal dotknúť sa v nich aj vecí pálčivých, čím jeho spomienky nadobúdajú v mnohom ohľade prieraznosti a hodnoty historického prameňa.

Spomienky sú spestrené ilustráciami E. Ambrušovej, zachycujúcimi viac-menej adekvátne k autorovmu textu trnavské životné prostredie Schneidra-Trnavského a kruh jeho najbližších ľudí, hoci by bolo azda užitočnejšie už pri tejto príležitosti uverejniť aj viaceré obrazové prílohy, ktoré by vernejšie doplňovali spomienky ako publikované kresby.

Fr. Bk

PAUL COLLAER: LA MUSIQUE MODERNE

Predhovor Clauda Rostanda. II. opravené vydanie. Bruxelles 1958, Elsevier. 280 strán (osmorkového formátu) textu s notovými príkladmi, vydelenými do zvláštnej prílohy. Kniha má veľmi peknú grafickú úpravu a je vybavená fotografiami skladateľov, inscenácií a kresbami J. Cocteaua.

Nebolo by ťažké vypočítať všetky príčiny, prečo u nás dodnes nemáme pôvodnú (ale ani preloženú!) prácu, podávajúcu aspoň letmý syntetizujúci pohľad na hudbu dvadsiateho storočia, teda to, čomu bez bližšieho upresňovania pojmov vravíme hudba moderná. Treba to ľutovať tým viac, že v zahraničí už začínajú vychádzať práce, ktoré od púhych synopsií (tou v podstate bola napr. kniha Herzfeldova, Wörnerova) prechádzajú k problematike špeciálnejšej — vznikajú fundované monografie o jednotlivých skladateľoch (napr. Stuckenschmidtova o Schönbergovi, Redlichova o Bergovi, Kirchmeyerova o Stravinskom, Nestjevova o Prokofievovi), o jednotlivých vývojových smeroch (napr. R. Vlada Storia della dodecafonia) a teoretické práce, zameriavajúce sa predovšetkým na otázky novej kompozičnej techniky (knihy Ruferove, Jelinkove, Leibowitzove, Schäfferove atď.). Zvlášť v oblasti hudobnoteoretických prác vzniká čoraz viac štúdií, venujúcich sa dodekafónii, čím je značne skreslený obraz významu jednotlivých smerových tendencií v dnešnej hudbe. Spoločným znakom týchto prác je výlučné obracanie bádateľského zreteľa na otázky skladateľskej techniky, pričom sa táto technika skúma oddelene od širších problémov umeleckého tvorenia. Práca Collaerova nie je tohto druhu. Pravda, ak jej kladom

je širší uhol pohľadu, záporom je jeho menšia hĺbka. Slovom — ide opäť o typický prehľad, o prácu informatívnu.

Toto zameranie je určené osobou autora knihy. Collaer nie je profesionálnym hudobným spisovateľom a za svoje životné zamestnanie si vybral zamestnanie Borodinovo: chémiu. Avšak jeho záujmy boli a sú naozaj podivuhodne široké a jeho činnosť plodná: získal si veľké zásluhy ako organizátor bruselského hudobného života (predovšetkým známych Concerts Pro Arte), je horlivým propagátorom súčasnej hudby ako klavirista, dirigent i autor niekoľkých publikácií (všímal si v nich Stravinského, Honeggera, Milhauda) a v neposlednom rade si získal veľké meno aj ako etnomuzikológ. Ale aby sme nezabudli na to hlavné: Collaer bol a je predovšetkým človekom zapáleným pre novú hudbu. Odtiaľ i silné črty apologetiky v jeho práci.

Prvá z desiatich vlastných kapitol knihy je venovaná chronologickým prehľadom, ktoré podtrhujú skôr príručkový a študijný charakter diela. Autor tu podáva zoznamy najvýznamnejších skladieb (s heslovitou, viac-menej náhodnou charakteristikou najdôležitejších udalostí spoločensko-politických a umeleckých), ďalej zoznam skladateľov podľa dátumu narodenia a konečne akúsi kroniku najvýznamnejších udalostí hudobného života, čo všetko má odrážať pulz doby. V tejto súvislosti možno poznamenať, že sa do textov dostalo mnoho nepresností; ako príklady uveďme, že v chronologickom prehľade skladieb dáva Collaer roku 1938 charakteristiku „obsadenie Československa" alebo Bergovho Vojcka datuje do roku 1928 atď. Collaer sa však dopúšťa aj chyby oveľa závažnejšej: prispôsobuje fakty svojim konštrukciám. Napríklad keď sa snaží vtesnať jednotlivých skladateľov do 4 generačných vrstiev (striktne podľa dátumu narodenia), do vrstvy tvorcov hľadajúcich v ľudovej hudbe prvky nového hudobného jazyka kladie spolu s Bartókom, Kodályom, Szymanowským, Enescom a ďalšími nie Janáčka, ale B. Martinů.

Do ďalšej kapitoly vtlačil autor výklad o Schönbergovi a jeho škole (Webern a Berg) a zaoberá sa otázkami hudobného expresionizmu atonality a dodekafónie. Autorovmu zaujatiu je nesporne najbližšia osobnosť Stravinského, ktorému je venovaná kapitola tretia, a tvorba parížskej Šestky, ktorej po kapitole, všímajúcej si francúzskej hudby podebussyovskej (Fauré, Koechlin, Schmitt, Ravel, Roussel atď.), venoval hneď tri kapitoly (E. Satie a Šesťka; Skladatelia Šestky; Francúzska hudba po Šestke). Veľmi zaujímavá je pre nás kapitola ôsma, nesúca názov Hudba v sovietskom Rusku. Väčšinu autorových výkladov možno považovať za výklady „znútra", lenže tu ide o typický výklad „zvonka". Stať sa opiera o náhodne zozbierané informácie a napriek istej autorovej snahe po objektivite pohľadu je pre ňu príznačné autorovo odvolávanie sa na známy pamflet A. Gida Návrat z SSSR. Zameranie statí je ináč značne úzke — ide v podstate o Prokofieva a Šostakoviča. Kapitolu o nemeckej hudbe po R. Straussovi začína autor Busonim a dotýka sa v nej hlavne Křenka, Egka a Orffa, pričom ťažisko kladie do výkladu osobnosti a diela P. Hindemitha, ktorý podobne ako Stravinskij a Šesťka dávno stojí v popredí jeho záujmov. Zarazí nás, že práve sem je zaradený náš Alois Hába (štvrťtónová hudba, atematizmus); aj tu sa ukazuje, že presnosť nie je práve autorovou najsilnejšou stránkou (datuje prvý štvrťtónový kvartet Hábov do roku 1910 alebo píše o opere Matka v súvislosti s „poslednými dielami" autora atď.). Tu by som tiež chcel upozorniť na častú medzerovitosť Collaerovho výkladu: tak vypadla akákoľvek zmienka o Křenkovej veľmi čulej činnosti po roku 1946, keď sa Křenek angažuje v oblasti hudby dodekafónickej a experimentálnej.

Collaerovej knihe chýba predovšetkým pevná koncepcia. Autor sa pridŕža väčšinou iba mechanického delidla národnostného a nevidí, že v súčasnej hudbe sa ako meradlá vynárajú na prvé miesto aj iné kritériá. Preto sa ani nepokúša určiť hlavné vývojové línie hudby nášho storočia a uspokojuje sa s mozaikovitým obrazom. Tento nedostatok sa javí v priam grotesknej podobe, keď nachádzame výklad o jednom z najpoprednejších zjavov novej hudby, B. Bartókovi, v značne chaoticky zostavenej kapitole poslednej. desiatej, nazvanej Nacionalizmus a eklekticizmus (nájdeme tu hudbu španielsku, maďarskú atď.; je čudné aj to, ako málo je západoeurópsky autor a etnomuzikológ informovaný o džeze, ktorý si tu tiež povšimol). Tu nájdeme aj nášho Janáčka, ktorému sú venované temer dve strany. Faktografia je celkom spoľahlivá, zato veľmi povrchný je výklad Janáčkovho diela. Česká hudba vôbec je traktovaná len okrajove: zo starších mihnú sa mená Smetana a Dvořák, z novej hudby nachádzame vedľa Hábu a Janáčka len B. Martinů (charakteristika Collaerova: „. . . píše diela „dobre urobené". Avšak to je všetko, čo sa o tom dá povedať. Martinů je Saint-Saëns súčasnej hudby".). Zo slovenskej hudby nepozná Collaer vôbec nikoho.

Zostáva nám povedať ešte niekoľko poznámok, ktoré neboli vyslovené hneď pri popise knihy. Práca Collaerova je pre nás nesporne zaujímavá tým, že je písaná z pozícií francúzskych, a nie nemeckých, ako sme zvyknutí. Odtiaľ rezervovanejší pomer k Schönbergovi a jeho škole, hlavne k mladej generácii, ktorá nadväzuje na Weberna, odtiaľ i zdôrazňovanie tvorcov u nás málo známych (Köchlin, Sauguet atď.). K doteraz menovaným chybám knihy patrí zasa nesporne i skutočnosť, že sa práca v podstate opiera o literatúru dnes už zastaralú. Citeľné mínus je v nedostatku presne vymedzených hodnotiacich kritérií. Tak autor preberá rôznorodé hodnotenia z druhej či tretej ruky alebo improvizuje hodnotenia svoje, opierajúc sa väčšinou len o svoju hudobnícku intuíciu. Collaer sa ani nepokúsil vytýčiť si nejaký systém kritérií: aj keď sa v podstate pridržuje presvedčenia, že hudba je autonómnou umeleckou oblasťou, nerobí hlavným meradlom faktor púheho obohacovania materiálových alebo technických možností hudby (tak ako to nedávno urobil napr. B. Schäffer v knihe Nowa muzyka), ale nehodnotí hudbu ani ako jav v najširšom zmysle slova spoločenský. Slovom, Collaerova kniha je nahromadením materiálu a postrehov, chýba jej však vedecká disciplína a predovšetkým myšlienkový, ideový základ. A napokon — Collaer len málokedy pristupuje aj k ozajstnému hudobnému rozboru diela a väčšinou sa uspokojuje s púhym popisom a vyslovením dojmu.

Úloha vytvoriť marxisticky podloženú publikáciu o svetovej hudbe 20. storočia vynára sa pred nami s čoraz väčšou naliehavosťou. Nie je preto div, keď hľadíme na každú prácu, zaoberajúcu sa danou problematikou, či nám môže byť nápomocná v tejto snahe. Je však zrejmé, že kniha Collaerova je tu pomocou vcelku neveľkou.

Ivan Poledňák

*

Bratislavské umelecké svazy usporiadali dňa 1. júna t. r. z príležitosti 10. výročia smrti národného umelca Petra Jilemnického spomienkový večer pod názvom Náš bude deň. V bohatom umeleckom programe odzneli diela národného umelca Eugena Suchoňa, Dezidera Kardoša, laureáta štátnej ceny, Ilju Zeljenku, Jána Zimmera a Bohuslava Martinů.

PAVEL BOŘKOVEC 65-ROČNÝ

Bořkovec je výrazným skladateľským typom svojráznej osobitosti, ktorá vystupuje z každej jeho hudobnej vety, z každej myšlienky či hudobného nápadu.

U každého skladateľa, ktorého tvorbu obdivujeme a ktorá v nás vie vzbudiť silnú umeleckú odozvu, si časom obľúbime niektoré dielo, ktoré nám je z tých alebo oných dôvodov zvlášť blízke. U Bořkovca by sme však dlho vyberali, či je to už intímna komorná skladba, drobný klavírny kus alebo scénické či orchestrálne dielo, každé nesie silnú pečať práve tejto originality a onej zvláštnej atmosféry, ktorú vie Bořkovec tak sugestívne vyvolať. Nie je impresionistickým maliarom farby, je skôr kresličom podľa spôsobu starých drevorytcov. Obrysom a základným kameňom stavby je tu pevná melodická myšlienka. Bořkovec je melodikom šťastnej a vždy vynachádzavej invencie. Témy jeho rýchlych častí majú ráz veselého, jadrného popevku, novoklasicistickej skratky s bohatými variačnými možnosťami, ktoré sú rytmizované a pestro členené, s prevahou drobných intervalov. Vezmime si hlavnú tému v úvode k baletu „Krysař", a môžeme ju sledovať temer v celom diele; napríklad v druhej vete I. klavírneho koncertu z r. 1931, odkiaľ prechádza v temer nezmenenej podobe do prvej z Rozmarných piesní, iné výrazové mutácie dostáva tento typ v nasledujúcom dychovom kvintete i v piesňach na básne V. Nezvala. Tento typ nájdeme aj v téme prvej a tretej vety Nonetu, v tretej vete „Concerta grossa", v tretej vete Sonáty pre husle a klavír a postupne v novších dielach. Obdobnú stabilitu Bořkovcovho hudobného myslenia by sme mohli sledovať aj v invenčnej oblasti pomalých viet. Potom však nemôžeme oddelene postihnúť, ani len zbežne, slohovú vyhranenosť a ustálenosť Bořkovcovho diela, ktoré zákonite vyplývajú z vyhranenosti a harmonickej vyváženosti tvorcovej osobnosti. Tej sa v Bořkovcovom prípade dosiahlo v zvrchovanej miere. Ľudská a umelecká stránka osobnosti si celkom zodpovedajú. Preto v každej skladbe nájdeme vždy celého Bořkovca, či je to už rozmerný operný útvar alebo drobný komorný kus.

Tohto roku, keď Pavel Bořkovec stojí na vrchole svojich umeleckých úspechov, právom dostal udelením štátnej ceny uznanie za všetko, čím dodnes obohatil a ešte obohatí našu súčasnú hudbu.

J. Kasan

BENCE SZABOLCSI 60-ROČNÝ

Významný maďarský muzikológ akademik prof. Bence Szabolcsi, nositeľ Kossuthovej ceny, dožíva sa 2. augusta tohto roku šesťdesiatich rokov.

V kompozícii je žiakom Zoltána Kodálya, v hudobnej vede odchovancom lipskej univerzity, svetoznámej hudobnovednej školy. Od Kodálya získal Szabolcsi nielen vedomosti kompozičnotechnické, ale predovšetkým nadšenie pre vlastivednú orientáciu: pre výskum národných hudobných dejín. Lipská hudobnovedná škola mu dala okrem množstva materiálových znalostí z oblasti historiografickej predovšetkým príznačnú nemeckú vedeckú presnosť a dôkladné metodologické vzdelanie. Tieto dva pramene Szabolcsiho vzdelania ovplyvnili aj jeho celkovú vedeckú prácu. Okrem diel zameraných na všeobecné dejiny hudby (Mozart, Európai virradat, A zene története, A melódia története) venuje sa bádaniu dejín uhorskej hudby so zreteľom na hudbu maďarskú. Jeho početné čiastkové monografické štúdie (o stredovekých pevcoch, o Tinódim, uhorská hudba 17. a 18. storočia atď.) vyústili v systematickú prehľadnú prácu o dejinách maďarskej hudby „A magyar zenetörténet kézikönyve", ktorá vyšla už v druhom vydaní. Szabolcsi okrem svojej vedeckej práce pôsobí tiež ako pedagóg a významný organizátor hudobného života a hlavne hudobnovedného bádania.

V svojich vedeckých prácach nevyhýba sa však ani otázkam novšej a súčasnej hudby, o čom najlepšie svedčia jeho nedávne diela o Franzovi Lisztovi a Bélovi Bartókovi.

Veľká vzdelanosť a všestranné schopnosti robia zo Szabolcsiho vedca, ktorý patrí medzi najvýznamnejšie muzikologické svetové osobnosti. Jeho práce majú zvláštny význam pre dejiny slovenskej hudby, nakoľko tematicky súvisia i s našimi národnými hudobnými dejinami.

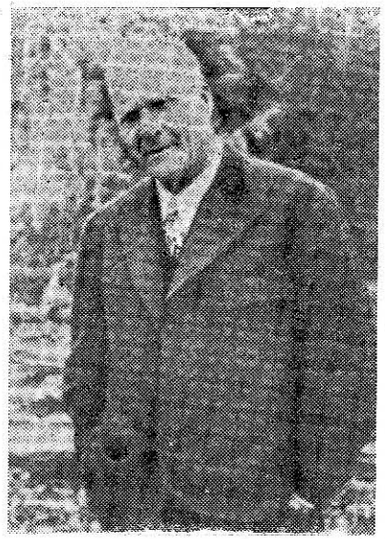
Jubilantovi želáme zo srdca všetko najlepšie! R.

*

Známy ruský dirigent Nikolaj Malko, ktorý v poslednom čase pôsobí v Austrálii, dirigoval po mnohoročnej prestávke opäť v svojej vlasti. Jeho vystúpenia (dirigoval o. i. I. symfóniu D. Šostakoviča, ktorá svojho času mala pod jeho taktovkou svoju premiéru) mali u sovietskeho publika mimoriadny úspech.

SPOMÍNAM NA ŠAĽAPINA

Fedor Ivanovič Šaľapin, kedysi pred Októbrovou revolúciou burlak, nádenník, nosič, chórista v cirkevnom spevokole i proletársky spevák, neskoršie v celom svete známy operný spevák, ktorý vytvoril nehynúce postavy cára Ivana Hrozného, Borisa Godunova, Dona Quijota, mlynára z Dargomyžského „Rusalky", Mefista vo Faustovi a veľa iných; znamenitý interpret „Dvoch granatierov", „Dubinušky", „Ej uchnem", „Blchy" a iných piesní ruských i cudzích skladateľov; tento preslávený spevák spieval 15. mája 1934 na scéne bratislavského Národného divadla svojho nenapodobiteľného Mefista. Spieva i hrá pred vystúpením, na javisku aj po predstavení v reštaurácii, v družnom kruhu bratislavských spevákov, hercov a hudobníkov. Bratislavské vystúpenie v úlohe Mefista malo strhujúci úspech. Jeho hra vzbudila úprimný obdiv a zaslúžené nadšenie. Nemožno ani popísať neobyčajné vytrženie bratislavského obecenstva. Kritika tiež vyznela veľmi oduševnene. Šaľapin zanechal v Bratislave po každej stránke nemiznúci dojem. V tejto úlohe sa Šaľapin vedel zveriť so svojimi najintímnejšími myšlienkami a citmi. Bol síce zvyknutý na úspechy a tiež na rozprávkové honoráre (v pražskej Lucerne svojho času dostal 200.000 fr. frankov), ale v Bratislave sa odohralo v duši tohto veľkána čosi celkom mimoriadne. Predovšetkým bol obklopený takým srdečným priateľstvom účinkujúcich, tak sa vedel zabávať a vžiť do slovenčiny, že ho svojou prostotou a zrozumiteľnosťou akoby zovrela do teplého náručia. Pocítil akési čaro, akúsi slasť drahej rodnej zeme. Na odporúčanie dnes už nebohého Arnolda Flögla, ku ktorému mal zvláštne sympatie, i na radu iných, odobral sa na okružnú cestu po Slovensku. Navštívil Piešťany, Trenčianske Teplice, Oravu, Liptov i naše veľebné Tatry. Cestou vyhľadával každú príležitosť, aby sa pozhováral s naším prostým ľudom. Úprimne obdivoval krásu slovenskej prírody. Drevené chalúpky, svojrázny kroj a zvyky, bezprostrednosť charakteru ho udivovali. Rozumel si s naším ľudom ľudsky i umelecky. Svojím sprievodcom i autorovi týchto riadkov stále prízvukoval, že má pekný a vážny úmysel presťahovať sa z Francúzska na Slovensko. Nebola to len chvíľková nálada a rozmar, ale túžba jeho vnútra. Po nekonečných potulkách vo vzdialených svetadieloch a po dlhom a bolestnom odlúčení od vlasti objavil zem, ktorá



mu mohla nahradiť vlasť. Keď pozeráme na jeho fotografiu z tých čias a vidíme ho ako 61-ročného muža v tyrolskom odeve, strhaného v tvári a s rezignovaným pohľadom pri termálnom jazierku v Piešťanoch, pochopíme celé jeho duševné rozpoloženie. Nebol to už ten Šaľapin, ktorý svojím obdivuhodným zdravím prekvapoval všetkých, s ktorými prišiel do styku. Zrejme cítil starobu a hľadal pevný oporný bod na zemeguli. Bolesť z odlúčenosti sa stupňovala, a tým rástla i jeho túžba byť blízko domoviny. Zomrel o štyri roky po tomto a nevedno prečo neuskutočnil svoj životný úmysel. Azda udalosti smutnej jesene 1938 a začiatok druhej svetovej vojny, ako aj jeho zdravotný stav, mu boli prekážkou. Pre nás je tento jeho vzťah k Slovensku dokladom poslednej vôle geniálneho ruského speváka, hoci jeho srdce bolo bezpochyby späté s Ruskom.

Gr. Medvecký

VZÁCNA NÁVŠTEVA V SSS

17. mája 1959 navštívil Sväz slovenských skladateľov významný sovietsky skladateľ Aram Chačaturian a známy huslista Leonid Kogan. V kruhu slovenských skladateľov vo veľmi živej diskusii pobesedovali vzácni hostia o živote a práci SSS. Veľký záujem prejavili o našu hudobnú tvorbu, ako i o hudobný život v Bratislave.

SKLADATEĽ PRAVEJ AMERIKY

Spolu s veľkým černošským spevákom a bojovníkom za mier a bratstvo medzi národmi Paulom Robesonom sa Sjazdu socialistickej kultúry zúčastnil jeho priateľ a spolupracovník, americký skladateľ Earl Robinson. Robinson patrí k najvýznamnejším predstaviteľom pokrokových amerických hudobných umelcov. V jeho tvorbe zaujímajú významné miesto piesne, vyrastajúce z piesňového bohatstva amerického ľudu. Popri piesňach, ktoré často sám interpretuje, píše Robinson aj rozmernejšie skladby. Napr. v balade „The Lonesome Train" (Lincolnova posledná cesta) vzdáva česť bojovníkovi proti otroctvu čierneho ľudu. Paul Robeson označil túto v roku 1942 napísanú kantátu za jedno z najlepšie pôsobiacich Robinsonových diel. Na koncerte z diel progresívnych amerických skladateľov, konanom dňa 22. mája t. r. v nemeckej Štátnej opere v Berlíne, odznela pod skladateľovým vedením jeho kantáta „American voices" (Americké hlasy), predtým s veľkým úspechom uvedená aj v Moskve. Televízia NDR vysielala v minulom roku európsku premiéru Robinsonovej ľudovej opery „Sandhog", opisujúcej boj amerických pracujúcich za svoje práva.

*

Dňa 8. a 15. februára t. r. v Nemeckom divadle v Berlíne v rámci vystúpenia nového tanečného súboru „Skupina mladých tanečníkov" uviedli baletnú pantomímu mladého slovenského skladateľa Pavla Šimaiho „Naše srdce—náš štít". Pantomíma zobrazuje oslobodenie mladých chlapcov a dievčat z koncentračného tábora v apríli 1945, ich stretnutie, spojenie síl k budovaniu socializmu a radostnej budúcnosti mládeže.

26. mája t. r. Mestský symfonický orchester v Rostocku uviedol od toho istého skladateľa I. suitu z baletu Priadky, ktorú Medzinárodná hudobná knižnica v Berlíne zaradila do svojho edičného plánu.

*

V roku 1954 objavil prof. dr. I. Belza v starom katalógu milánskeho hudobného vydavateľstva Ricordi záznam o tom, že táto firma svojho času vydala serenádu na motívy Donizettiho opery *Ana Bolena* od Michaila Ivanoviča Glinku. Nedávno sa sovietskemu muzikológovi B. Štejnpressovi podarilo z Talianska získať exemplár tohto doteraz neznámeho dielka veľkého ruského majstra. Skladba napísaná pre klavír, harfu, lesný roh, fagot, violu, violončelo a kontrabas, vznikla za Glinkovho pobytu v Taliansku.

Prehľad zahraničných časopisov

SOVIETSKAJA MUZYKA 1959/4

V materiáloch z plenárneho zasadnutia Sväzu skladateľov RSFSR v Leningrade je zaujímavý príspevok V. Bogdanova-Berezovského „Poznámky o ruskej sovietskej hudbe", v ktorom sa zaoberá problémom národnej špecifičnosti sovietskej hudby. Všíma si jednotlivých skladateľských škôl (Miaskovského, Ščerbačeva, Šaporina). Stavia sa proti hľadaniu prejavu národnosti hudobného diela len v národnom charaktere jeho melodiky; zdôrazňuje i podiel ostatných elementov (forma, rytmika, inštrumentácia...). Autor článku sa pokúša osvetliť súvislosť pojmov národnosť a súčasnosť; dielo so súčasnou tematikou nemusí byť ešte súčasné; zobrazenie tejto témy predpokladá vyriešiť aj otázku súčasnosti výrazových prostriedkov.

J. Kremlev píše o kritériách ruského v hudobnom umení. Rozoberá tiež pojem národnosti a internacionalizmu v hudbe. Vidí dialektiku v tom, že čím vyššie je rozvitý národ, tým je v jeho kultúre viac internacionálnych prvkov; to znamená, že v procese vývoja národa národné jadro jeho kultúry, umenia, jazyka... vstrebáva do seba rôzne inonárodné elementy a pretvára ich v duchu svojich národných požiadaviek a v tomto zmysle aj ich pomocou buduje svoju národnú kultúru. Požiadavka národnosti chápaná dogmaticky priniesla nebezpečie ustrnutia, archaizmu. Ruským v dnešnom chápaní možno podľa Keldyša nazvať to, čo vchádza „do krvi kultúry ruského národa a vyjadruje jeho podstatu". Aj cudzie elementy, pravda, pretavené, pretvorené, pomôžu zobraziť charakter, psychiku a mentalitu ruského človeka.

O novej operete D. Šostakoviča „Moskva-Čeremušky" píše M. Sabininová.

Článok J. Nestieva „Alexander Šaverdjan — kritik — občan" nie je len recenziou nedávno vyšlého zborníka vybraných prác význačného kritika A. Šaverdjana, ale je i pohľadom na život a dielo tohto kritika, jeho boj za dobré sovietske umenie, predovšetkým operu, najmä v rokoch živého kvasu a sporov (1936—41, 1947—8). Zborník bude dobrou školou pre mladých hudobných vedcov a kritikov.

K Händlovmu výročiu (200 rokov od smrti) sú zaradené dva články. V prvom V. Konen vyzdvihuje svetské črty Händlovej tvorby a načrtáva estetické základy jeho opernej a oratoriálnej tvorby; v druhom článku „Händel v Rusku" oboznamuje R. Gruber čitateľov s údajmi, kedy, kde a čo sa z Händlovej tvorby v Rusku predvádzalo.

A. Dolžanskij vo svojom príspevku o fúge všíma si podiel emocionálneho a racionálneho prvku v procese komponovania fúgy. Na príkladoch z tvorby rôznych skladateľov ukazuje možnosti využitia fúgy v hudobnom zobrazovaní. Ako príklad rôznostranného využitia výrazových možností fúgy v realistickej hudbe uvádza diela D. Šostakoviča. Záverom konštatuje, že fúga nie je prežitkom minulosti, ale je životaschopná aj v súčasnej hudobnej tvorbe.

SOVIETSKAJA MUZYKA 1959/5.

Problém národnosti hudby dostáva sa na pretras aj v tomto čísle časopisu. S. Skrebkov skúma národný svojráz diel sovietskych skladateľov; pokúša sa vysvetliť pojem národného štýlu, ktorý zahrňuje v sebe národný charakter tematiky, žánrov, foriem, prostriedky hudobného jazyka... Pojem národného štýlu v sovietskej hudbe je aktuálny preto, lebo jednotlivé národy Sovietskeho sväzu zachovávajú aj v hudbe národný svojráz, no socialistický obsah umenia, hudby je všetkým spoločný. Autor článku vysvetľuje ďalej pojmy špecifičnosť a typičnosť. Pod špecifickosťou rozumie určitú neopakovateľnosť; hovorí o špecifičnosti štýlu, v ktorom jednotlivé prostriedky hudobného jazyka môžu byť preň typické (no vyskytujú sa aj v inej národnej hudobnej kultúre).

Sim. Drejden uverejňuje zaujímavý príspevok „Propaganda prostredníctvom piesne", v ktorom prináša bohaté materiály z predrevolučnej (pred Októbrovou revolúciou) tlače zo „Zvezdy" a „Pravdy", kde sa uverejňovali staré i nové revolučné piesne. Tieto piesne zohrali veľkú úlohu v revolučnom hnutí; sú zrkadlom vývoja robotníckej piesne i zrodu nového folklóru.

S. Šlifštejn vo svojom článku „Miaskovskij a operná tvorba" vyvracia mylný názor, ktorý sa rozšíril na základe autobiografických poznámok Miaskovského, že ho opera nikdy nezaujímala. Autor článku prináša doklady o viacerých konkrétnych zámeroch Miaskovského napísať operu. Na základe síce dosť skúpych výrokov skladateľa o opere postihuje jeho estetické názory na tento žáner.

O živote a diele španielskeho skladateľa Manuela de Fallu sa dočítame v článku

J. Krejna. Hlavné ťažisko tohto skladateľa je v balete, hoci ukázal veľké nadanie aj pre operný tvorbu. Krejn vysvetľuje príčiny príklonu skladateľa k baletnému žánru, oboznamuje s jeho snahami po obrodení a rozvití baletu (vokálne vložky).

„Práca dirigenta nad partitúrou" má názov článok dirigenta K. Kondrašina, v ktorom píše o metódach štúdia partitúry. Zo svojich skúseností a praxe dáva odpoveď na mnohé problémy, ktoré stoja pred každým dirigentom a ktoré najmä mladí nemajú ešte doriešené. Je to veľmi podnetný článok; obsahuje veľa dobrých „rád" skúseného dirigenta-pedagóga.

(d)

B'LGARSKA MUZIKA 1959/2. — Významnému 50. výročiu založenia bulharskej opery je venovaný úvodník, článok L. Sagaeva a spomienkový príspevok An. St. Nikolovej. — Zo Sovietskej muzyky je odtlačená stať G. Šnejersona „Za či proti novej hudbe", komentujúca rovnomennú v Paríži vydanú publikáciu. — N. Kaufman a T. Todorov nastoľujú niektoré aspekty periodizácie vývoja bulharskej ľudovej hudby (v súvislosti s piesňou o cárovi Ivanovi Šišmanovi, ktorá sa mylne považovala za vzniklú v 14. stor.).

MUZSIKA — číslo 5. Pamiatke Jozefa Haydna z príležitosti jubilejného roku je venovaný úvodný článok Zoltána Kodálya a skladateľovu tvorbu hodnotiaca kratšia štúdia Gy. Sólyoma. Prevažná väčšina príspevkov v tomto čísle hodnotí výkony sovietskych výkonných umelcov Anosova, Oistracha, Bermana, Čavdarovej a ďalších, ktorí vystupovali v Maďarsku z príležitosti Mesiaca maďarsko-sovietskeho priateľstva. — Umelci z Československa, dirigent *Alois Klíma* a hobojista *František Hanták*, oboznámili maďarské obecenstvo s dielami staršej i modernej českej hudby, najmä však so skladbami v Maďarsku pomerne málo známeho Leoša Janáčka. — Profesor Rezső Kókai publikuje tu posledný informatívny článok z cyklu prednášok o súčasnej hudbe a venuje ho otázkam problematiky najnovších smerov v hudobnom vývoji (konkrétna hudba, elektronická hudba atď.).

MUZICA. — Prvé čísla nového ročníka orgánu Sväzu rumunských skladateľov sa k nám dostali so značným oneskorením, preto musíme referovať o viacerých súčasne. V prvých troch číslach sú uverejnené viaceré diskusné príspevky rumunských skladateľov a teoretikov, prednesené na decembrovej plenárke Sväzu rumunských skladateľov, venovanej otázke programovej hudby a hudby s textom ako najaktuálnejších žánroch v procese výstavby socializmu v RĽR. Z ostatných článkov uveďme materiálove bohaté príspevky prof. G. Breazula a V. Cosmu o účasti hudby na národnom hnutí, ktoré viedlo pred sto rokmi k zjednoteniu moldavského a valašského kniežatstva, a tým k vytvoreniu jednotného rumunského štátu (č. 2 a 3), prvú časť cenného príspevku T. Alexandra o harmónii a polyfónii v rumunskej ľudovej piesni (č. 3), obšírnu stať V. Tomesca, hodnotiacu životné dielo popredného rumunského dirigenta a skladateľa Alfreda Alessandresca, ktorý zomrel 18. februára 1959 (č. 3), ako aj najvýznamnejšími rumunskými skladateľmi podpísaný nekrológ Constantina Brăiloia, jedného z najväčších svetových etnomuzikológov, ktorý zomrel 20. decembra m. r.

RUCH MUZYCZNY (5, 6, 7) 1959

RM je obsahovo veľmi pestrý — rad zaujímavých postrehov, problémov, kritík a návrhov ho robí živým a aktuálnym.

Piate číslo RM sa začína Kaczyńského zprávou „Mesiac v Sovietskom sväze", ktorá je vlastne reportážou s mnohými zaujímavými detailmi. Nasledujú Brégyho úvahy o Romaniszynovej knihe o vokálnej pedagogike, ktoré autor zovšeobecňuje a formuluje ako výzvu na zlepšenie stavu vokálnej pedagogiky vôbec. Rovnako „vyzývajúco" píše Karaszkiewicz v poznámke o reprezentácii poľského umenia v zahraničí. Pre nás je potešiteľné, že kritizujúci pisatelia dávajú za príklad naše úspechy, napr. zahraničnú propagáciu našich vynikajúcich skladateľov alebo naše gramofónové nahrávky. — Z obsiahlejších článkov treba spomenúť tradičné „listy", tentoraz z Prahy (I. Vojtěch) a z Londýna (Cor Anglais). — Bohatý prehľad hudobných recenzií, kronika vystúpení domácich aj zahraničných a stručné recenzie z jednotlivých miest, ba dokonca z rozhlasu, sú už tradičné. Pribudol satirický kútik.

V 6. čísle RM sa F. Janiewicz zamýšľa nad folklórom v poľskej umeleckej hudobnej tvorbe 20. storočia. Jeho úvaha je cenná konkrétnosťou formulácií, keď rozoberá napr. prístup Chopina, Szymanowského a najmladších skladateľov k folklóru, rôzne formy čerpania z ľudového materiálu, rôzne spracovania, atď. — T. Kaczyński informuje o prevedení „Halky" v Leningrade

(hodnotí najmä režijné zmeny) a B. Pociej rozoberá „Epitafium" mladého skladateľa Goreckiego. Oceňuje ho veľmi kladne. — Bohatá zahraničná korešpondencia je tu z Maďarska, Milána, New Yorku a z Bratislavy: Lad. Mokrý píše o vystúpeniach Krakowskej filharmónie. — Vo všetkých recenziách čísla vystupuje slávny klavirista W. Małcuzyński, Poliak, žijúci vo Švajčiarsku, ktorý sa zaslúžil o vrátenie wawelských pokladov z Kanady do Poľska a z tej príležitosti mal viac koncertov.

Ani v 7. čísle RM nie je Małcuzyński zabudnutý: hneď po slávnostnom úvode o Händlovom roku nasleduje Pilarského interwiew o jeho spôsobe práce. — J. Stęszewski referuje o „knižniciach mechanickej hudby" v zahraničí (zbierky gramofónových platní a magnetofónových pásov s možnosťou prehrávok) a navrhuje zriadenie takýchto v Poľsku. — Potešiteľné sú zprávičky o vystúpeniach T. Gašparka vo Wroclawi, Lodži, Poznani a Zielonej Górze. — Z iných článkov hodno spomenúť Karaszkiewiczowu výzvu o hudobnom vzdelávaní mládeže, recenziu Chomiáského knihy „História harmónie a kontrapunktu", Kańského zprávu o predstaveniach vo varšavskej Opere a operetkách a Várnaiov „List z Budapešti".

MUSIK UND GESELLSCHAFT 1959/5 prináša na čelnom mieste text slávnostného prejavu ministerského predsedu Otta Grotewohla prednesený na Händlových oslavách v Halle. Prenikavo je tu charakterizovaná pokrokovosť Händlovho umeleckého odkazu a jeho aktuálnosť pre socialistickú kultúru. — Händlove slávnosti a kongres, venovaný jeho tvorbe v Halle, hodnotia vo svojich príspevkoch prezident Händlovho výboru prof. dr. E. Meyer i zahraniční účastníci osláv ako doteraz najvýznamnejší príspevok k oživeniu a správnemu chápaniu Händlovho diela. — H. Seeger osvetľuje Haydnovo oratórium Stvorenie ako odraz osvietenských myšlienok. — W. Hohensee sa zasadzuje za širšie pestovanie Haydnovej tvorby v koncertnom živote NDR. — Rozborom nového diela mladého nemeckého skladateľa Güntera Kochana (Kochan bol nedávno vyznamenaný národnou cenou), Klavírnym koncertom op. 16, sa zaoberá H. Schäfer, ktorý vyzdvihuje vitalitu a optimizmus tejto skladby. — Príspevkom skladateľa Dietera Nowku o ťažkostiach pri písaní súčasnej opery (Nowka je autorom prvej lužickosrbskej opery Jan Suška) — podľa Nowku si vyžaduje súčasný námet farebne málo pestré dekorácie a kostýmy, a v dôsledku toho aj pomerne chladnejšiu hudbu — chce redakcia časopisu začať diskusiu o problémoch súčasnej opery. Nowkove názory v mnohom považuje za problematické. — V súvislosti s významným podujatím — koncert z tvorby pokrokových severoamerických skladateľov — píše Ch. Hohlenfeldová o ich statočnom úsilí bojovať na strane amerického proletariátu. Skladby týchto umelcov by si zaslúžili stať sa známymi u nás aspoň v takej miere ako v Sovietskom sväze a NDR.

MUSICA 1959/5. — Májové číslo je v znamení dvoch významných jubileí: Jozefa Haydna a Louisa Spohra. W. Wöhler v úvodnom článku hľadá odpoveď na otázku, čím nám je Haydn dnes, v dôraznení humanistického charakteru jeho hudby. — O. Riener prináša viac zaujímavých postrehov o Haydnovom „Stvorení" v článku, príznačne nadpísanom „Realistické oratórium". Zdôrazňuje tu o. i. necirkevný, osvietenský ráz tohto diela. — H. C. Robbins Landon, najvýznamnejší súčasný haydnovský špecialista, podáva stručný prehľad Haydnovej opernej tvorby, pričom sa odvoláva na viaceré nedávno v Budapešti (v archíve Eszterházyovcov) objavené dokumenty. — O. E. Deutsch rozoberá otázku krátkodobého Haydnovho členstva v slobodomurárskej lóži (u Haydna to vôbec nehralo takú významnú úlohu ako u Mozarta). — Z príspevkov venovaných dvojitému jubileu významného nemeckého ranoromantického skladateľa Louisa Spohra (175. výročie narodenia a 100. výročie úmrtia) spomeňme článok F. Göthela, sledujúci ohlas Spohrovej tvorby v súčasnosti. Zdá sa, že po obrovskej popularite v svojej dobe (nedávno ukázal doc. dr. Kresánek, aký mal Spohr význam napr. pre komornú tvorbu J. L. Bellu) a takmer úplnom zabudnutí v nedávnej minulosti včlení sa aspoň časť jeho tvorby znovu do súčasného, najmä komorného repertoáru. — H. Heussner podáva charakteristiku Spohrovej symfonickej tvorby a H. J. Zingel jeho harfových diel.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 1959/5 odtláča v pozostalosti A. Schönberga nájdený článok o Albanovi Bergovi, myslený ako predhovor ku knihe W. Reicha o tomto skladateľovi. Schönberg tu ako zvyčajne zdôrazňuje „nevyhnutnosť" svojho vývoja. — R. U. Ringger demonštruje na piesňach H. Wolfa a A. Berga formotvornú silu zhudobneného slova, nevyvodzuje však z analýzy všeobecnejšie uzávery. — M. Wal-

terová sa zaoberá otázkou Händlových poznámok vo vlastných rukopisoch a J. Matter píše o niektorých beethovenovských prameňoch tvorby G. Francka.

MELOS 1959/5. Jeden z najväčších súčasných znalcov moderného výtvarného umenia Wörner Haftmann prispel do tohto čísla veľmi zaujímavou štúdiou o vzťahu hudby a moderného maliarstva (štúdia vyšla knižne v novej publikácii Musica viva, ktorú zredigoval K. H. Ruppel). Počnúc Gauguinom, sleduje Haftmann vplyv hudby na umelecké názory a estetiku vedúcich zjavov novodobej maľby. Podáva pritom množstvo málo známych údajov a dokladov o veľmi intenzívnom vplyve hudby temer na všetky smery moderného maliarstva. Tento vplyv nespočíval len v zobrazovaní hudobných námetov, ale predovšetkým v snahe priblížiť výraz maliarstva výrazu hudby (nie je bez zaujímavosti, že Kandinskij sa inšpiroval Wagnerom!). Svedčí o tom i stále častejšie používanie hudobnej terminológie v maliarstve. Z Haftmannovho príspevku vyplýva i jednota snáh moderného umenia.

OPERA 1959/5. — Májové číslo prináša niekoľko spomienok na Sira Thomasa Beechama, najvýznamnejšieho anglického dirigenta našich čias, ktorý sa 29. apríla t. r. dožil 80. rokov. Medzi vyše 100 operami, ktoré Beecham v Anglicku dirigoval, bolo veľmi veľa v tejto zemi predtým neznámych klasických ruských opier. — C. Walis načrtáva profil básnika Friedricha Schillera, ktorého hry sa stali podkladom na početné libretá, najmä verdiovské (spomína okrem iného málo známe Verdiho zhudobnenia Zbojníkov a Panny Orleánskej). — A. Besch upozorňuje na význam novej práce Wintona Deana o Händlových dramatických oratóriách (Saul, Samson, Šalamún, Jozue a Jefta) pre inscenačnú prax. — Nedávne incidenty v londýnskych operných divadlách sa stali podnetom ankety o tom, či je namieste dať najavo svoj nesúhlas pískaním. Väčšina čitateľov sa rozhodne postavila proti.

*

Na programe tohoročnej 12. konferencie Medzinárodnej rady pre ľudovú hudbu, ktorá sa uskutoční v auguste t. r. v rumunskom meste Sinaia, sú referáty, týkajúce sa týchto ústredných tém: 1. a) Vzťah medzi hudbou a textom v ľudovej piesni. 1. b) Vzťah medzi pohybom, hudbou a textom v ľudovom tanci. 2. Otázky výskumu ľudových nástrojov. 3. Tradícia a novátorstvo v súčasnej ľudovej tvorbe. 4. Analýza vokálnych a inštrumentálnych slohov.

*

V poslednom čase prebiehalo v Sovietskom sväze niekoľko súťaží na piesňovú tvorbu. V konkurze o najlepšiu estrádnu a masovú pieseň nebola udelená prvá a druhá cena. O tretiu sa delia D. Ľvov-Kompanejc za pieseň „Ďaleká plavba" a T. Bromberg za pieseň: „Tvoj otec". Autorom textov oboch piesní je B. Brianskoj. — V súbehu o najlepšiu masovú pieseň o Sovietskom Rusku odmenili druhou cenou pieseň B. Mokrousova a A. Čurkina „Široká si, rodná zem". ÚV sovietskych odborov v spolupráci s Ministerstvom kultúry SSSR a svázmi spisovateľov a skladateľov vypísal veľkú všesväzovú súťaž na piesne o práci a o robotníckej triede, ktoré majú osláviť heroickú prácu sovietskej robotníckej triedy na výstavbe komunizmu.

*

Známy americký dirigent Dimitri Mitropulos musel v uplynulej sezóne prerušiť svoje verejné účinkovanie v dôsledku nového srdcového ochorenia. Jeho zdravotný stav sa však znateľne zlepšuje, takže je nádej, že v novej sezóne bude môcť pokračovať vo svojej umeleckej činnosti.

*

V parížskej opere mal európsku premiéru nový balet Georgesa Balanchina „Symfónia" na hudbu takmer zabudnutej I. symfónie D-dur Charlesa Gounoda.

*

Hudobná sekcia KS Veľkej Británie usporiadala konferenciu o opere a balete, na ktorej hlavný referát predniesol skladateľ Allan Bush.

*

Známy poľský dirigent Witold Rowicki bol ministrom kultúry a umenia menovaný umeleckým vedúcim varšavskej Národnej filharmónie. Rowicki prevezme túto funkciu od novej sezóny 1959/60.

*

Štátne sovietske hudobné vydavateľstvo MUZGIZ pripravilo do tlače doteraz nevydané rukopisy L. v. Beethovena z rokov 1802—1803, ktoré sa nachádzajú v knižnici moskovského konzervatória. Medzi 168 stranami nôt sú náčrtky k Eroike a ku Kreutzerovej sonáte.

Na Ústave hudobnej vedy SAV v Bratislave 15. mája t. r. obhájila pracovníčka SAV dr. Viera Donovalová svoju kandidátsku prácu „Charakteristika postáv v Suchoňovej Krútňave", na základe ktorej získala titul kandidátky filozofických vied (so špecializáciou na estetiku a kritiku).

*

Dňa 15. mája t. r. na Filozofickej fakulte UK v Bratislave konala sa prednáška univ. profesora dr. Antonína Sychru, doktora historických vied, na tému „O špecifičnosti absolútnych a programových žánrov", na ktorej sa zúčastnili členovia hudobnovedeckej sekcie Sväzu slovenských skladateľov, pracovníci Ústavu hudobnej vedy SAV a poslucháči hudobných vied.

*

Maďarská skladateľka Erzsébet Szönyi bola vyznamenaná Erkelovou cenou. Jej opera „Florentská tragédia" bude v dohľadnom čase uvedená v Budapešti, v Kodani a Meiningene.

*

Hudobný festival „Varšavská jeseň" uskutoční sa v dôsledku vlani prijatého rozhodnutia usporadúvať tieto festivaly každoročne — v dňoch 12.—19. septembra t. r. Počíta sa s piatimi symfonickými a štyrmi komornými koncertmi, ako aj dvoma koncertmi orchestra.

*

V Temešvári malo veľmi úspešnú premiéru oratórium „Horia" od popredného rumunského skladateľa A. Mendelsohna. Hrdinom tohto diela, napísaného pre recitátora, sóla, zbor a veľký orchester, je Horia, vodca protifeudálneho odboja sedmohradských sedliakov v minulom storočí.

*

Medzi novými knižnými publikáciami, ktoré na tento rok pripravuje vydavateľstvo „Sovietskij kompozitor", je 15 brožúr o mladých sovietskych skladateľoch, vzájomná korešpondencia S. Prokofieva a N. Miaskovského (editorom je D. Kabalevskij), nová monografia o N. Miaskovskom, knihy B. Asafieva, J. Kremleva a i.

*

Baletná skupina varšavskej opery predviedla v tohoročnej sezóne Divadla národov v Paríži nový poľský balet Mazepa od T. Szeligowského.

OBSAH

Dezider Kardoš: Slovenské hudobné umenie v službách dovŕšenia socialistickej revolúcie 305
Prevolanie Sjazdu socialistickej kultúry 307
Zdenko Nováček: Štát v službách veľkých nadosobných ideí 311
Jozef Šamko: Revolučné témy vlasteneckej hudby našich skladateľov . 315
Ľubomír Čížek: Kantáta „Povstanie" od Jozefa Grešáka 326
Antonín Sychra: Obsah a forma (Pokračovanie) 328
Ján Novák: Začiatky výskumu robotníckej revolučnej piesne na Slovensku 331
František Braniš: Oratórium a kantáta v našej súčasnej hudbe . . . 333
Jozef Kresánek: Vítězslav Novák . 335
Viera Šedivá: Alessandro Scarlatti . 338
Pražské Národné divadlo na Slovensku (Z. M.) 340
Nad Pražskou jarou 1959 (J. Jiránek) 341
Bergov Vojcek na scéne ND v Prahe (I. Hrušovský) 343
V umelcoch sme privítali priateľov (E. Pensdorfová) 345
Aida na scéne SND v Bratislave (Z. Marczellová) 347
Z koncertov Bratislavskej jari (P. Faltin) 349
Koncert mladých skladateľov (K.) . 351
Baletná trilógia v Košiciach (M. H.) . 353
Bude mať Banská Bystrica stálu spevohru? (J. Melek) 354
Recenzie (Alexander Albrecht, Úsmevy a slzy, La musique moderne) . 357
Jubileá (Pavel Bořkovec, Bence Szabolcsi) 361
Prehľad zahraničných časopisov . . 364
Drobné zprávy 367

Slovenská hudba — Vydáva Sväz slovenských skladateľov v Bratislave. Šéfredaktor dr. Eugen Šimúnek, redaktor dr. Jozef Šamko. Redakčná rada: dr. Ladislav Burlas, dr. Teodor Hirner, dr. Ivan Hrušovský, Šimon Jurovský, docent dr. Jozef Kresánek, dr. Zdenko Nováček, Andrej Očenáš, dr. Roman Rychlo. — Redakcia a administrácia Bratislava, Gorkého ul. 19, telefón 353-31. — Tlačia Polygrafické závody, z. 2, Bratislava, ul. Februárového víťazstva 6b. — Vychádza mesačne. — Predplatné na rok 1959 Kčs 36,—. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19512 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky predplatiteľov prijíma a vybavuje každý doručovateľ a poštový úrad.
A-842999

Gramofonové závody, n. p.

Přinášíme výběr nově vydaných dlouhohrajících desek:

Symfonická hudba

Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič: Symfonie č. 7 „Leningradská", op. 60. Velké Šostakovičovo symfonické dílo, vzniklé r. 1941 a poprvé provedené v obleženém Leningradu 9. července 1942. Symfonie je jasným obrazem mírového života sovětského lidu před válkou, jeho rozhodnosti dovésti boj proti fašizmu do vítězného konce a zároveň víry v lidskou důstojnost a ušlechtilost, útočným fašizmem tehdy nelítostně podupané. Hraje Česká filharmonie, řídí Karel Ančerl. Dílo je vydáno na dvou dlouhohrajících deskách, na čtvrté straně doplňuje: *Bohuslav Martinů: Koncert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány.* Monumentální dílo, jímž Martinů protestoval proti mnichovskému diktátu. Českou filharmonii řídí Karel Šejna, na klavír hraje Jan Panenka, na tympány Josef Hejduk. Dvě velké dlouhohrající desky č. DV 5444—5, vydané nyní pro Gramofonový klub.)

Instrumentální sóla

Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič: Koncert č. 2 pro klavír a orchestr, op. 102. V tomto koncertu, vytvořeném z lásky k synovi, složil Šostakovič radostné a optimistické dílo, dostupné hudbymilovné mládeži. Koncertem absolvoval i sovětský pianista, vítěz několika soutěží Michail Voskresenskij, v jehož podání dílo vychází. Symfonický orchestr pražského rozhlasu řídí Václav Jiráček. — *Viktor Kalabis: Koncert pro klavír a orchestr* (1955). Mladý český skladatel vytvořil v tomto díle moderně cítěnou, ale prostou, průzračnou a ve volné větě jímavou hudbu. Hraje Zuzana Růžičková, Českou filharmonii řídí Karel Šejna. (Velká dlouhohrající deska č. DV 5456.)

Vokální hudba

Recital Nových pěvců madrigalů a komorní hudby. Tato deska zachycuje na jedné straně obraz pražské renezance z druhé poloviny 16. století, na druhé straně výběr ze světové literatury téže doby: *Giacomo Regnart: Wenn ich gedenckt der Stund'* (Když myslím na chvíli rozloučení.) Vilanella. — *Ardo si* (Tak hořím.) Madrigal. — *Jacob Handl-Gallus: Peccantem me* (Mě hřešícího.) Motetto. — *Giovanni Giacomo Gastoldi: Viver lieto voglio* (Chci žít vesele.) Baletto. — *Jacob Arcadelt: Il bianco e dolce cigno* (Bílá, sladká labuť zpívá.) Madrigal. — *Jacob Arcadelt: Quand je vous aime* (Když vás miluji.) Chanson. — *Pavana* z Orchézographie 1558 (Thoinot Arneau.) — *Baldassare Donato: Gagliarda.* Villanella. Zpívají Noví pěvci madrigalů a komorní hudby při hudebním sboru Národního musea v Praze. Doprovází kvinteto zobcových fléten Miloslava Klementa. Řídí Miroslav Venhoda. (Malá dlouhohrající deska č. DM 5510.)

Jan Seidel: Pro svou zem. Bojově vlastenecký mužský sbor na slova Jiřího Ostaše z posledního skladatelova tvůrčího období na soudobou tématiku. Zpívá Jaroslav Kachel — sólo, Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého řídí sbormistr Rostislav Valčík. — *Pavel Bořkovec: Jarní — Ukolébavka — Mateřídouška.* Poetické sbory z cyklu Šest písní na básně Jaroslava Seiferta ze sbírky Šel malíř chudě do světa. Zpívá Komorní ženský sbor Českého pěveckého sboru, řídí Jan Kühn. (Dlouhohrající deska 45 ot. č. 04098.)

Operní hudba

Giuseppe Verdi: Rigoletto. Scény z Verdiho opery v podání české pěvkyně a význačného maďarského tenoristy: Ella mi fu rapita, árie vévody z 2. dějství — Signor ne principe, duet Gildy a vévody z 1. dějství. Italsky zpívají zasloužilá umělkyně Marie Tauberová a József Simándi. Symfonický orchestr hl. m. Prahy (FOK) řídí János Kerekes (MLR). (Dlouhohrající deska 45 ot. č. 04034.)

Operetní hudba

Oskar Nedbal: Polská krev. Scény z Nedbalovy operety v provedení pěvců Národního divadla v Praze a za řízení skladatelova synovce. Zpívají zasloužilí umělci Ivo Žídek, Oldřich Kovář, Hanuš Thein a Marie Veselá, dále Marie Pechová a Milada Šubrtová. Sbor a orchestr Smetanova divadla v Praze (sbormistr Vladivoj Jankovský) řídí Karel Nedbal, nositel Řádu práce. (Velká dlouhohrající deska č. 5349.)

SLOVENSKÁ HUDBA

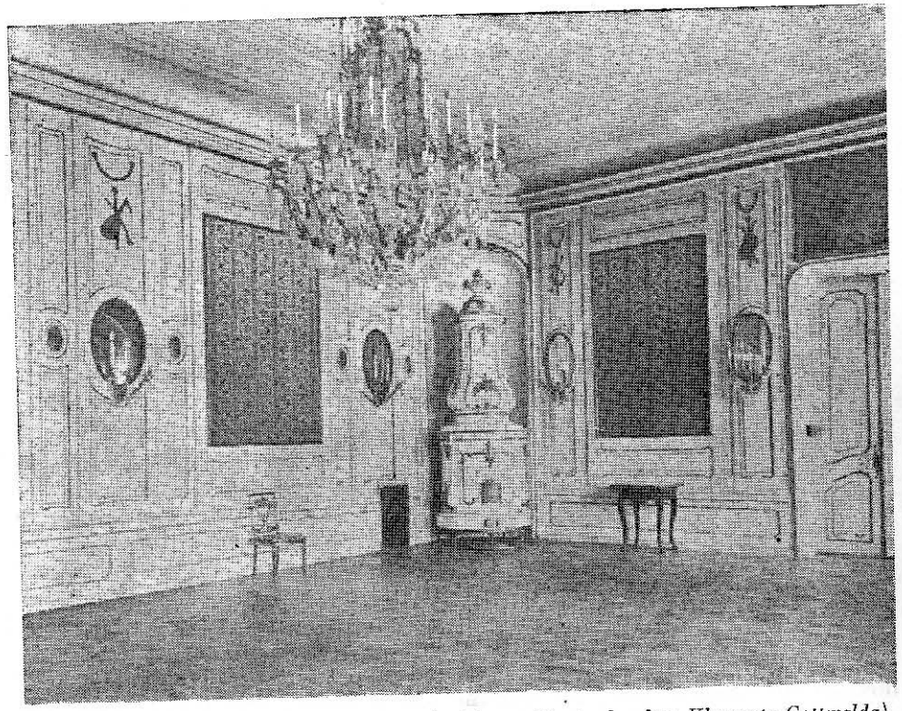
ROČNÍK III SEPTEMBER 1959 ČÍSLO 9

Haydn očami dneška

znie heslo, v znamení ktorého strávime v Bratislave štyri dni medzinárodnej konferencie o diele tohto veľkého klasika. Bratislava má k Haydnovi srdečné vzťahy už aj preto, že dedinka Rohrau, kde sa skladateľ narodil, je len niekoľko kilometrov na juhozápad od nášho mesta, aj preto, že do Bratislavy chodieval Haydn účinkovať, a konečne aj preto, že Bratislava bola jedným z prvých miest, kde sa už za jeho života predvádzali mnohé jeho diela. Medzinárodná spoločnosť pre hudobnú vedu vyznamenala naše mesto tým, že časť vedeckých zasadnutí určila do Bratislavy.

Heslo „Haydn očami dneška" je aktuálne pre celý súčasný stav hudobného vývoja, no nám, ktorí tvoríme v znamení estetiky socialistického realizmu, má tým viac čo povedať. Haydn bol jedným z najväčších *novátorov* dejín hudby. Jeho zásluhou sa dostalo sláčikové kvarteto na také dôležité umelecké postavenie. Jeho zásluhou sa dobudovala forma cyklickej symfónie, jeho zásluhou sa obohatila klasická hudobná reč voľným a na bohatom modulačnom pláne založeným rozvádzaním motívov. On spravil veľký krok dopredu v inštrumentácii, on priniesol do hudobnej reči sviežosť nových, zdravých nápadov, plných vtipu a prekvapujúcich zvratov. Novátorstvo dnešných skladateľov, ktorí vyrástli na základni doznievajúceho kapitalizmu, je naproti tomu učené, vyšpekulované a vôbec nemá silu takej bezprostrednosti. Haydn na ceste za novotami veľa experimentoval, vždy však v praxi. Dnes sa viac teoretizuje a teoreticky experimentuje. Haydn hľadal nové riešenie preto, lebo hľadal čo najlepšie vyriešenie klasického ideálu objektívnej krásy a dokonalosti. Dnes sa hľadajú novoty pre novotu. Sluch a srdce boli Haydnovi kompasom. Pod egidou týchto tvoril, pred koncom života mohol teda vyhlásiť: „Všetko, čo som vytvoril, bolo dielom ozajstnej nevyhnutnosti." Dnes je, naopak, každá ozaj sluchom a srdcom požadovaná nevyhnutnosť prekrúcaná zásahmi individuálnej ješitnosti, pseudonovátorstva.

Druhá haydnovská črta, *ľudovosť*, nám tak isto skytá námety k úvahám. Haydn práve ľudovosťou prekonal vyumelkované rokoko a prekonal ho dôslednejšie ako Mozart. Tak vniesol do hudby pregnantnú melodiku, motívy a témy, plné vnútorného dynamizmu. Mal síce predchodcov v mnohých šľachtických muzikantoch, ktorí tiež pochádzali z ľudu (hlavne v českých zemiach), no Haydnova genialita vedela pozdvihnúť ľudovosť do štítu vývoja hudby vôbec — už akoby predpoveď romantizmu. Nájdu sa dnes aj u nás skladatelia, ktorí zostávajú úrovňou v duchu predhaydnovských muzikantov. No rozbujnelejší je opak kozmopoliticky orientovaných, ktorí strácajú adresnosť svojho umenia. Aby mohli byť svetovými, pokladajú za potrebné zradiť svoju národnosť.



Hudobná sieň v Grassalkovichovom paláci (teraz Pionierský dom Klementa Gottwalda) v Bratislave

Haydn sa práve rakúskou ľudovosťou (pojem rakúsky sa vtedy vzťahoval na celú monarchiu) chcel stať svetovým a na celom svete *zrozumiteľným*. Toto presvedčenie môžeme sledovať po celý jeho život. Pred koncom života napísal: „Myslím, že som vykonal svoju povinnosť a bol užitočným *svetu* svojimi prácami."

Celým Haydnovým umením preniká zdravý *optimizmus*. Niekto by v tom mohol vidieť kaukliarstvo v službách Esterházyho a iných šľachticov, ktorí sa chceli zabávať. Haydnov optimizmus bol však ťažko vykúpený životným zápasom obzvlášť v mladých rokoch, keď sa formoval jeho svetonázor. Desať rokov (od sedemnástich do dvadsiatich siedmich rokov), keď nemal trvalého zamestnania, žil v biede („gassatim", od slova ulica, ako to sám nazýval). Jeho filozofia optimizmu siahala však tak ďaleko, že ani v omšiach sa mu nežiadalo spievať inak. Mal na to ospravedlnenie rakúskeho sedliaka: „A keď že mi Boh dal veselé srdce, iste mi dovolil aj to, aby som mu vesele slúžil." Ako sa môžu vedľa neho postaviť mnohí dnešní skladatelia, pohrúžení do hrôz a strachu, ktorí ako deti bohatých rodičov rástli v blahobyte a ktorých aj naďalej podporuje vládnúca trieda práve pre tieto apartnosti. Nedalo by sa toto nazvať kaukliarstvom?

V dnešnom umení Západu možno napokon pozorovať všemožné atomizovanie, snahu roztrhať putá tonality, putá motivickej výstavby a pod. až po pointilizmus. Haydn dáva na to najlepšiu odpoveď *celistvosťou koncepcie* v skladbách, ale v tomto prípade aj zaujímavým teoretickým výrokom: „Keď som polapil nejakú ideu, celé moje snaženie sa usilovalo upraviť ju podľa požiadaviek umenia a nestratiť ju (soutenieren). Snažil som sa jej pomôcť, a to je to, čo iným skladateľom chýba, oni len priraďujú k sebe kúštičky, prerušujú, keď ešte sotva začali, ale keď to doznie, nič nezostane usadené v srdci."

Haydn nám preto zostáva blízky aj po 150-tich rokoch, ktoré uplynuli od jeho smrti.

Jozef Kresánek

OLDŘICH PULKERT

Dielo Jozefa Haydna, Československo a cudzina

Z doterajších súborných diel Jozefa Haydna, či si už zoberieme dvanásťzväzkové Oeuvres complètes[1] alebo Erste Kritische durchgesehene Gesamtausgabe[2] či nedokončené Complete Works[3], zistíme, že žiadna väčšia teoretická práca o Haydnovom diele nebola založená na najširšom materiálovom podklade a ani evidenčne neobsiahla maximum v prameňoch dostupného diela Jozefa Haydna. A predsa toto maximum môžeme aj z nášho československého hľadiska veľmi markantne doplniť množstvom cenných dobových manuskriptov, ktoré boli dosiaľ celkom nepovšimnuté a ktoré odrazu spôsobili, že zahraniční bádatelia hľadia na Československo ako na vzácnu a nesmierne bohatú pokladnicu, obsahujúcu jedny z najcennejších dokumentov k hudbe 18. storočia, predovšetkým k Haydnovi. Dokonca sa vyslovuje neskrývaný úžas nad tým, že takéto množstvo materiálu prakticky zostalo až do dnešného dňa zatajené pred svetovou verejnosťou. Domnievame sa, že tento fakt má dvoch vinníkov. Prvým bola celkom jednostranná záujmová orientácia československých muzikologických škôl, druhým sama svetová hudobná verejnosť. Hudba 18. storočia bola u nás donedávna popoluškou, zverenou v niečom síce vynikajúcim, no predsa len laickým rukám obdivuhodných nadšencov, ako bol Trolda, Hnilička, Čeleda a i., ktorí vykonali nesmiernu prácu predovšetkým pre českú hudbu tejto doby. Napriek všetkým najmä pramenným predpokladom, a možno práve pre ich množstvo, ktoré predovšetkým bolo potrebné zachytiť, spracovať, zrovnať, čo by si, pochopiteľne, vyžiadalo obrovskú a zo začiatku málo efektnú námahu, sa, žiaľ, žiaden z československých muzikológov nevenoval Haydnovmu dielu. O svetovej odbornej hudobnej verejnosti však nemožno povedať, že vôbec nebola informovaná o československých prameňoch k hudbe 18. storočia, inkluzíve o haydnovských prameňoch. Takmer všetky pôvodné zámocké, kláštorné, chrámové a pod. archívy boli až do začiatku druhej svetovej vojny prístupné vo svojej pôvodnej lokácii. Niektoré boli dokonca celkom skatalogizované, mali svojich odborných správcov (Roudnice, Rajhrad, Frýdland, Doksy, Krumlov, Kačina atď.) a podľa mnohých zápiskov eventuálne poznámok priamo na hudobninách

študovalo a dokonca ich identifikovalo veľa bádateľov, najmä nemeckých muzikológov, o. i. Paul Nettl[4]. Niektoré archívy majú (i keď niekedy neúplné) svoje publikované katalógy[5], niektoré boli spísané (Frýdland, Osek a i.).[6] Vojnovými a povojnovými udalosťami a hlavne majetkovo-právnymi zmenami nastala veľmi zložitá situácia. Organizačná nedôslednosť a prenáhlenosť pri odvozoch a sústreďovaní knižníc a archívov zavinila, žiaľ, dezolátny stav, z ktorého sa niektoré ústredné archívy dodnes iba ťažko vymaňujú. O povojnovom sústredení významných zámockých a kláštorných archívov sa však už dosť písalo v odbornej i populárnej tlači.

Ak pred vojnou a hneď po druhej svetovej vojne bol záujem o československé pramene k hudbe 18. storočia obmedzený ponajviac na súkromných bádateľov, môžeme povedať, že po roku 1950 nastal celkom zásadný obrat. Naši bádatelia, študenti i praktickí hudobníci požadujú stále väčšie a väčšie množstvo starých hudobnín na štúdium a zahraniční výskumníci a ústavy priam zaplavujú naše ústredné inštitúcie žiadosťami o zoznamy a mikrofilmy hudobných prameňov k najrôznejším prácam. Najvýznamnejšie inštitúty a editori, ako napr. Neue Mozart Ausgabe[7], Hallische Händel-Ausgabe[8], dr. Gerber ako editor súborného diela G. W. Glucka[9], Johan Joseph Fux-Gesellschaft pri hudobnovednom ústave v Štýrskom Hradci[10] a najviac Joseph Haydn-Institut v Kolíne vydávajú svoje súborné edície z prevažnej časti na základe unikátnych československých prameňov.

Zo strany československej odbornej hudobnej verejnosti sa, žiaľ, o objavovanie Haydnovho diela prejavil minimálny záujem, a to aj v tohoročnom jubilejnom roku. Z orchestrov jedine Pražský komorný orchester predviedol na niekoľkých verejných a rozhlasových koncertoch málo známe Haydnove skladby z pôvodných materiálov, uložených v hudobnom oddelení Národného múzea v Prahe. A z hudobných vedcov? Poznáme iba jedného mladého muzikológa, ktorého hlavnou študijnou témou je vzťah českej inštrumentálnej hudby 18. storočia k Haydnovmu dielu. Nemožno sa preto čudovať, že zahraniční bádatelia, najmä ak sú to haydnovskí špecialisti, nachádzajú v Československu nezorané pole a pôdu takú plodnú, že to vyvoláva v zahraničnej odbornej i dennej tlači články silne inklinujúce k senzačnosti. Nepadá tu znovu ciceronovské „quo usque tandem" na hlavu československej muzikológie, ktorá za dlhé roky nevedela vyťažiť z vlastných prameňov ani zlomok toho, čo sa pri jedinej študijnej ceste podarilo napr. H. C. Robbinsovi Landonovi? Všimnime si výsledky tejto jeho študijnej cesty, ako ich publikoval, i keď dozaista osobitným spôsobom, jednak v londýnskom denníku The Times[11] a jednak v Österreichische Musikzeitschrift[12]. Iba v Prahe zaznamenáva 400 rukopisných prameňov, ktoré Hoboken vo svojom Katalógu[13] nezachytil. Z toho boli dosiaľ mnohé unikáty považované za stratené. Datovanie osecких odpisov skladieb J. Haydna posunulo v mnohých prípadoch odhad ich vzniku do skoršej doby. V archíve grófa Chotka zo zámku Kačina bol objavený o. i. autentický odpis Haydnovej symfónie č. 41 C dur na esterházyovskom papieri priamym Haydnovým kopistom Josephom Elssnerom. Ďalej je tu niekoľko ďalších Haydnových diel na tom istom papieri, odpísaných Ellsnerovým synom Johannom, ktorý bol tiež dôležitým Haydnovým kopistom. Pre Haydnovský výskum sú to opravdivé unikáty, ktoré majú takmer

cenu autografu, nakoľko sú bezprostredným, prakticky prvým odpisom tohoktorého diela.

Keď autor týchto riadkov predložil H. C. Robbinsovi Landonovi k štúdiu materiály z frýdlandského archívu, stal sa svedkom priam jeho ohromenia. Nemožno sa tomu čudovať. Clam-Gallasovský archív, ktorý vznikol za grófa Christiana okolo r. 1770, obsahuje do 52 Haydnových symfónií v bezprostredných dobových odpisoch a množstvo kasácií a partit, z ktorých sa mnohé zachovali v jedinom prameni alebo boli vôbec pokladané za stratené. Najvýznamnejším objavom tohto archívu je dosiaľ neznáme rané majstrovo dielo Kasácia pre štyri sólové lesné rohy a sláčiky. A ďalší nesmierne cenný prameň pre haydnovské štúdium je prvý katalóg frýdlandského hudobného archívu, usporiadaný v osemdesiatych rokoch 18. storočia. Obsahuje tematický súpis Haydnových diel, z ktorých sa väčšina dodnes zachovala. Tento katalóg je dôležitý najmä pre inštrumentálnu hudbu svojej doby, ktorej podstatný výber obsahuje v autorskom usporiadaní a tematickom zázname.

Ďalej krumlovský archív, obsahujúci o. i. unikátne dobové tlače Haydnových piesní, kroměřížský archív, ktorý je pre haydnovské štúdium pramenným pendantom frýdlandského archívu, archív zo zámku Náměšť nad Oslavou, ktorého haydnovské odpisy boli pravdepodobne urobené neskorším Haydnovým kopistom u viedenského nakladateľa Johana Traega, archív rajhradského kláštora, ktorý obsahuje Haydnov organový koncert C dur (Hoboken XVIII-5) dosiaľ považovaný za stratený, atď., atď., to všetko sú strediská prvoradého významu, zaraďujúce našu vlasť na jedno z najvýznamnejších a pre históriu svetovej hudby najdôležitejších miest. Okrem uvedených určite ešte viac zdôraznia naše bohatstvo poklady slovenských archívov.

A napokon si aspoň stručne všimnime prehľad československej spolupráce na jednom z najväčších diel svetovej hudobnej historiografie, na vydávaní súborného diela Jozefa Haydna. Už v úvode sme sa dotkli faktickej neúplnosti doterajších haydnovských vydaní, spôsobenej o. i. neznalosťou československých prameňov. Tento nedostatok má byť celkom odstránený. Joseph Hydn-Institut v Kolíne[14], ktorý je ústredným archívom pre haydnovský výskum a zároveň riadiacim centrom celej vznikajúcej a neobyčajne široko založenej súbornej haydnovskej edície, bez výnimky sústreďuje pre svoju prácu všetky dostupné pramene. S československými ústrednými hudobno-historickými ústavmi začal spolupracovať krátko po svojom vzniku. Efekt tejto spolupráce, ktorý je pre Haydn-Institut ozaj veľký, sa prejavil v desaťtisícoch odoslaných mikrosnímkach dobových haydnovských odpisov. Z československej strany je to veľkorysý skutok, i keď je robený s vedomím, že naše možnosti nie sú také priaznivé, aby všetky naše pramene k Haydnovmu dielu mohli byť aspoň čiastočne využité našimi nakladateľstvami. Pre Československo táto spolupráca prináša zatiaľ iba morálny efekt národného príspevku veľkej mierovej medzinárodnej spolupráci. „Dielo Jozefa Haydna patrí ľudstvu," hlása pracovné heslo Haydn-Institutu. Nech teda i naša hrivna je v tomto daná s rovnakým vedomím a s nádejou, že aj ku konečnej ediènej spolupráci budú československí muzikológovia Haydn-Institutom pozvaní v oveľa väčšej miere, ako to bolo doteraz.

Poznámky

1 Joseph Haydn. Oeuvres complètes. Breitkopf & Härtel. Leipzig 1800—1806.
2 Joseph Haydn. Erste kritische durchgesehene Gesamtausgabe. vydavatelia: E. Mandyczewski, F. Weingartner, H. Friedländer, K. Pasler, H. Schulz, H. C. Robbins Landon, C. H. Brand).
3 Joseph Haydn. The complete Works (pod vedením J. P. Larsena vydávali H. Schulz, H. C. Robbins Landon, C. H. Brand). Haydn Society, Boston, Wien, Leipzig, Wiesbaden 1951/55. Neukončené.
4 Viď niektoré jeho štúdie.
5 Dr. A. Breintenbacher, Hudobný archív Kolegiálneho kostola sv. Morica v Kroměříži. Kroměříž 1928 a 1930. Taktiež: K stému výročí úmrtí Beethovena, Olomouc 1927. — Taktiež: Hudební archiv z bývalé piaristické koleje v Kroměříži, Kroměříž 1937. Dr. A. Podlaha, Catalogus collectionis operum artis musicae quae in Capituli Metropolitani Pragensis asservantur. Praha 1926.
6 Podrobné popisy niekoľkých českých zámockých archívov má v rukopise Jaroslav Čeleda. Zachytávajú predvojnový stav týchto archívov.
7 Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Ausburg, Salzburg, Wien. Hlavný editor dr. E. F. Schmid.
8 Die Hallische Händel-Ausgabe v starostlivosti Spoločnosti G. F. Händla, Editori: M. Schneider, R. Steglich.
9 Christoph Wilibald Gluck. Sämtliche Werke. Institut f. Musikforschung, Berlin.
10 Johan Joseph Fux-Ausgabe. V starostlivosti Spoločnosti J. J. Fuxa. Musikwissenschaftlicher Institut, Graz. Editor: dr. H. Federhofer.
11 Lost Music by the Masters Turns up in Prague. The Times 6. V. 1959, str. 15.
12 Neue Haydn-Quellen. Österreichische Musik Zeitschrift, 14. Jhg. 1959, Heft 5/6 S. 213—216.
13 Antony van Hoboken, Joseph Haydn. Thematisch bibliographisches Werkverzeichnis. B. Schott's Söhne. Mainz 1957.
14 Joseph Haydn-Institut e. V. Köln, založený 1955. Vedeckým vedúcim inštitútu a edície je prof. dr. J. P. Larsen, vedeckí pracovníci dr. I. Becker-Glauck, dr. G. Feder a dr. H. Unverricht.

Pred Sjazdom slovenských skladateľov

Otvárame diskusiu pred Sjazdom slovenských skladateľov. Uverejňujeme prvé diskusné príspevky V. Šedivej, V. Donovalovej, Ľ. Čížka a J. Fischera.

V predsjazdovej diskusii by sme sa chceli zamerať na hlavné ideové a tvorivé problémy slovenskej hudobnej tvorby, na problémy spoločenskej funkcie hudby, na otázky nášho hudobného života vôbec, ako i na závažné otázky hudobnej vedy. Prosíme diskutujúcich, aby svoje diskusné príspevky zamerali na tie závažné otázky, ktoré by mal sjazd riešiť. Rozsah diskusných príspevkov prosíme obmedziť na priestorové možnosti nášho časopisu.

VIERA ŠEDIVÁ

K otázke popularizácie hudby

Otázka popularizácie hudobného umenia je u nás v tesnej súvislosti s hudobnou výchovou širokých más. Obidve možno bez nadsádzky pokladať za kľúčové problémy kultúrnej revolúcie v hudobnom živote. Netreba dokazovať, že najdôležitejšie a najkrajšie poslanie našej súčasnej hudobnej tvorby a nášho vyspelého reprodukčného umenia nie je v tom, aby sa saturovali nároky tenkej vrstvy hudobne vzdelanej inteligencie našich väčších miest, ani v tom, aby ako umelecký exportný tovar reprezentovali vo svete našu kultúrnu vyspelosť, lež v tom, aby sa stali majetkom najširších más, aby vskutku slúžili ľudu, a celému ľudu. Na otázku, či je to u nás vskutku tak, nemožno odpovedať jednoznačným áno. Je nesporné, že sa v posledných rokoch urobil už veľký kus hudobnovýchovnej a popularizačnej práce. Ale to všetko ešte nestačí. Dnešný stav hudobnosti nášho národa, úroveň jeho hudobného vkusu a požiadaviek, jeho schopnosti vnímať náročnejšie umelecké diela ešte nie je uspokojujúca.

Nemá význam zastierať a skrašľovať túto skutočnosť, ako sa to niekedy robí v paušálnych vyhláseniach pri hodnotení výsledkov nášho hudobného vývoja. Treba sa však vyvarovať aj druhej krajnosti: podceňovania našich pracujúcich. (Zdá sa, ako keby toto stanovisko vládlo niekedy napr. pri zostavovaní niektorých rozhlasových programov.) Naši ľudia *sú* muzikálni a besedy pred Sjazdom socialistickej kultúry výrazne ukázali ich záujem o hudbu, ich túžbu dopracovať sa aj k takým oblastiam umeleckého prežívania, ktoré im boli doteraz nedostupné. Netreba podceňovať ani inteligenciu pracujúcich, ktorá je dosť bystrá na to, aby rýchlym tempom doháňala, čo sa v nepriaznivých podmienkach minulosti zameškalo. Kto by mohol pochybovať o tom, že ľudia, ktorí si osvojujú teóriu marxizmu-leninizmu, ktorí si doplňujú vzdelanie vo večerných kurzoch a ktorých um a vynachádzavosť produkujú tisícky zlepšovacích návrhov, ľudia, pre ktorých sa dobrá kniha stáva už nevyhnutnou, sú schopní vyhovieť aj intelektuálnym požiadavkám, nutným pre plné porozumenie hudobného umenia?

Z toho všetkého vyplývajú pre pracovníkov v oblasti hudobnej kultúry veľmi závažné úlohy a povinnosti: v oveľa väčšej miere ako doteraz, na širokom základe, intenzívnejšie a zanietenejšie, osvedčenými starými, ale i novými formami a prostriedkami popularizovať hudobné umenie. Heslo „Slúžim ľudu" sa musí stať vecou srdca i cti, nevyhnutnosťou, conditio sine qua non pre každého umelca, hudobného vedca i hudobného pedagóga.

Ako zvládnuť tieto úlohy? Ktoré metódy voliť?

Začnime najnižšie pri všeobecnovzdelávacích školách. Tu sa v minulosti veľa zameškalo. Dnes je však už vypracovaný návrh na osnovy hudobnej výchovy na 12-ročných školách. Hudba sa má vyučovať aj v posledných troch ročníkoch, i keď zatiaľ ako nepovinný predmet; to je však prvý krok, aby sa v budúcnosti stala povinným predmetom. Osnovy počítajú so sborovým spevom ako základným metodickým prostriedkom na rozvíjanie muzikality i lásky k hudbe a s vyučovaním náukovým, ktoré má žiakom vštepovať lásku k našej ľudovej hudbe, oboznámiť ich s osobnosťou a dielom významných tvorcov hudby národnej i svetovej a sprostredkovať im základné poznatky, potrebné pre správny prístup a pochopenie hudobných umeleckých diel. Na vyučovanie hudobnej výchovy bude potrebné zabezpečiť dostatok odborne kvalifikovaných kádrov, ktoré by realizovali náplň týchto osnov kvalitne a s mobilizujúcim účinkom. (Tu si s povzdychom spomíname na starý typ dedinských učiteľov, ktorí boli takmer všetci bez rozdielu muzikantmi a vedľa základného vyučovania hudby rozsievali medzi ľudom lásku k hudbe. Tento starý typ kantorov urobil voľakedy z Čiech konzervatórium Európy!)

V budúcnosti sa počíta s ďalším rozširovaním siete základných hudobných škôl na Slovensku. Hudobné školy môžu na vidieku popri vlastnom vyučovaní nástrojovej hry základov teórie rozvíjať aj oveľa širšiu činnosť pravidelným usporadúvaním koncertov žiakov i učiteľov a zájazdmi do bližšieho okolia. Vo vidieckych mestách sú učitelia hudobných škôl najpovolanejšími činiteľmi hudobnopopularizačnej práce a ich pole pôsobnosti by sa nemalo obmedzovať iba na školu. Aké bohaté možnosti mimoškolskej hudobnovýchovnej práce sa im po-

núkajú, počnúc od koncertného muzicírovania s občanmi cez verejné koncertné vystupovanie, kultúrne brigády, prednáškové cykly s ukážkami živej alebo reprodukovanej hudby až po besedy s pracujúcimi, spojené s počúvaním hudby a diskusiou.

Najdôležitejšou formou mimoškolskej hudobnej a estetickej výchovy mládeže sú výchovné koncerty, ktoré vychovávajú budúcich poslucháčov symfonických koncertov. Výchovné koncerty majú v cudzine už bohatú tradíciu a skúsenosti v Čechách potvrdzujú ich mimoriadny význam pre dotváranie umeleckej, citovej a ideovej výchovy mládeže. V Bratislave sa výchovných koncertov ujal rozhlasový symfonický orchester na svojich obvyklých nedeľňajších matiné. Zatiaľ sme sa však v tejto mimoriadne dôležitej veci nedostali ďalej od improvizácie a celkovej neujasnenosti náhľadov, čo sa týka programovej línie, slovného výkladu k jednotlivým predvádzaným dielam i samotnej organizácie a propagácie koncertov medzi mládežou. Nie je možné v rámci tohto článku podrobne rozobrať problematiku výchovných koncertov. Iba malá ukážka — bez komentára — ako sa robia výchovné koncerty v NDR. Napr. v Drážďanoch ich organizuje — na poverenie mestskej rady — Ľudová hudobná škola (Volksmusikschule). Cieľom je podchytiť deti už na ľudovej škole. Deťom od 2. do 4. triedy v cykle „koncertných hodín" predvádzajú učitelia a vyspelejší žiaci hudobnej školy vokálne a inštrumentálne skladby, primerané ich veku. Zmyslom týchto podujatí je predovšetkým vzbudiť v deťoch túžbu naučiť sa hrať na nejaký nástroj. Pre žiakov 7. triedy sa organizujú dva cykly koncertných hodín (v každom cykle je 15 hodín), v ktorých ich poslucháči Vysokej hudobnej školy (Hochschule für Musik — naše VŠMU) oboznamujú so sláčikovými, drevenými a plechovými nástrojmi symfonického orchestra. Takýmto spôsobom — vďaka spolupráci a podpore kompetentných osvetových a pedagogických činiteľov a vďaka porozumeniu učiteľov všeobecnovzdelávacích škôl — sú *všetky* drážďanské deti systematicky, nepreskakujúc ani jeden vývojový stupeň, pripravované na návštevy orchestrálnych koncertov. Už na týchto koncertných hodinách odznie vždy aspoň jedna skladba súčasného pokrokového skladateľa.

Na takto pripravenej pôde sa organizujú orchestrálne koncerty pre žiakov 8. až 12. triedy (v sále s 1100 sedadlami!). Za vstupenky žiaci neplatia, lebo mestské oddelenie pre kultúru hradí celú réžiu, spojenú s prenajímaním sály, s transportom nástrojov atp., a Štátny orchester, Drážďanská filharmónia a orchester operetného divadla vystupujú na výchovných koncertoch zadarmo. Učitelia hudobnej výchovy dostávajú 4 až 6 týždňov pred koncertom pozvánku s podrobným programom a s údajmi o príslušnej literatúre, aby žiakov mohli na vyučovcích hodinách pripraviť na koncert. Vďaka tejto spolupráci s učiteľmi prichádzajú žiaci na koncerty už oboznámení s obsahom, hlavnými témami a formovou výstavbou programovaných skladieb. Na rok 1959 je plánovaných 9 orchestrálnych výchovných koncertov. Na každom odznie jedna súčasná skladba. (Nemeckí skladatelia komponujú aj osobitne pre výchovné koncerty, napr. Joh. Paul Thilmar: Spiel mit Mozart[1]).

Vo Weimare, kde rozsiahlu organizačnú prácu, spojenú s výchovnými koncertmi, obstaráva tiež mestská rada (keby sa toho ujal náš MNV, vznikla by tým ďalšia z nepočetných možností umiestnenia absolventov hudobnej vedy!), vypracováva program koncertov Oddelenie pre hudobnú výchovu na Franz-Liszt-Hochschule. Ku každému koncertu sa vydáva 10-stranový programový bulletin, ktorý obsahuje profily skladateľov, ich portréty a formový a obsahový rozbor skladieb. Tieto bulletiny vypracovávajú učitelia vysokej školy a rozposielajú sa na všeobecnovzdelávacie školy, aby učitelia hudobnej výchovy mohli žiakov na koncerty pripraviť. Na koncertoch vystupujú predovšetkým poslucháči Franz-Liszt-Hochschule (komorný súbor a dva orchestre), pre ktorých to znamená výbornú prípravu na neskoršie profesionálne vystupovania[2]).

U nás sa pokúšala HAÚ organizovať koncerty sólistov na všeobecnovzdelávacích školách. Deti ich prijali s nadšením, žiadalo by sa však väčšie pochopenie zo strany učiteľov, ktorí túto novinku prijali zväčša neochotne ako ďalšie zaťažovanie už aj tak dosť preťažených žiakov. Nateraz nerozlišujú medzi vystupovaním artistov a kúzelníkov a hodnotným umelecky výchovným programom popredných reprodukčných umelcov.

Jedným z najpovolanejších orgánov hudobnopopularizačnej a výchovnej práce je rozhlas a ten toto dôležité poslanie čestne plní. Aj tu by sa však dalo urobiť viac, pokúšať sa o nové, pružnejšie formy. Vedľa doteraz najväčšmi zaužívaného prednáškovo-montážneho slohu hudobnovýchovných

[1]) Musik und Gesellschaft, 1959/4, 31-33.
[2]) Musik und Gesellschaft, 1959/5, 39-40.

Joseph Haydn v olejomaľbe Christiana Ludwiga Seehasa

Medzi úspešných hostí Bratislavskej hudobnej jari patrila aj sovietska huslistka Oľga Parchomenková

Foto: ČTK

relácií by sa mali vo väčšej miere uplatňovať dramatické formy, rozhlasové hry o živote veľkých skladateľov a hlavne besedy, rozhovory, zverované osvedčeným konferencierom, prípadne hercom, ktoré by „poučovali" nevtieravým, vtipným konverzačným štýlom. Takéto svieže, zábavné formy popularizácie hudby by sa mohli vysielať aj v čase, keď sa najviac počúva rozhlas. Prvým krokom k rozvinutiu týchto foriem by mohlo byť to, že by skladby rozhlasových koncertov nezahlasoval hlásateľ, ale pred každou by odznel krátky, svieži rozhovor dvoch-troch osôb, ktorý by aspoň napovedal to najnevyhnutnejšie o diele. Bolo by treba venovať väčšiu pozornosť aj ich propagácii. Noticka v rozhlasovom časopise nestačí, na významnejšie relácie by sa malo upozorňovať krátkymi článočkami alebo formou inzerátov v dennej tlači. Na pripravované divadelné premiéry sa občania upozorňujú nápadnými plagátmi, programy divadiel sa chodcom prihovárajú temer z každého rohu. Radi si popozeráme aj fotografické zábery z jednotlivých predstavení vo výkladných skriniach. Prečo je rozhlas taký skromný, prečo nevyužíva aj také formy propagácie svojich programov, a to nielen v Bratislave, ale aj na vidieku?

K rozhlasu sa radí televízia a film. Ich možnosti sú stále väčšie a účinnejšie, i keď zasiahnu azda menej široké vrstvy. Televízia zaviedla v poslednom čase úspešné relácie „Nesmrteľné rukopisy" a chystá veľký hudobnovýchovný cyklus, akési televízne konzervatórium. Ale aj drobnejšou, zato systematickou každodennou prácou by sa dalo dosiahnuť veľmi mnoho: reagovať na udalosti hudobného života, na výročia atp., a zasa nie iba púhym informovaním, zpravodajstvom, ale sviežou, zábavno-poučnou, podnetnou formou.

Vari najväčším dlžníkom popularizácie hudby je zatiaľ náš film. A je to veľká škoda, lebo práve film má doslovne neobmedzené možnosti a jeho účinnosť je hlbšia a ďalekosiahlejšia ako napr. účinnosť rozhlasu. Ako podnetne by filmové týždenníky mohli upozorňovať na udalosti v hudobnom živote! Ale zábery z operných a symfonických premiér nie sú ešte všetkým. Filmová kamera by častejšie mohla nazrieť do dielne skladateľov, ukázať spevákov, inštrumentalistov pri práci, nazrieť do vyučovacích hodín hudobných učilíšť, pred premiérami navštevovať skúšky opery atď., atď. (To isté platí, pravda, aj pre televíznu kameru.) Čo všetko by sa mohlo nakrútiť na krátke filmy! Napokon nemáme ešte ani jeden celovečerný hudobný film, hoci možnosti by tu boli, a takéto filmy by mohli mať široký dosah už svojou veľkou obľúbenosťou.

Bolavým bodom je zapojenie vidieka do verejného hudobného života. Zájazdy Slovenskej filharmónie a sólistov nemôžu saturovať smäd vidieka po umeleckých hudobných zážitkoch. Tu je jediné ideálne riešenie, ktoré by bolo realizovateľné, i keď, pravda, nie z jedného dňa na druhý. Keď máme Dedinské divadlo, prečo by sme nemohli mať Dedinskú filharmóniu a Dedinskú operu? Z hudobných učilíšť vychádzajú každoročne talentovaní mladí umelci a pôsobenie v takýchto „kočujúcich" útvaroch, ktoré sa dostávajú do tesnej blízkosti života pracujúcich, by bolo najlepšou prípravou na neskoršiu činnosť v niektorom stálom divadle alebo orchestri.

Pre úspešnú výchovnú a popularizačnú prácu na vidieku je naliehavo potrebné vybudovať sieť odborne kvalifikovaných hudobnoosvetových pracovníkov pri KNV a ONV. Ich činnosť by bola mnohostranná: organizovať a viesť Divadlá hudby, spolupracovať so súbormi ĽUT, pomáhať im pri zostavovaní programov, usmerňovať ich prácu, viesť ich k serióznemu hlasovému štúdiu a nacvičovaniu aj náročnejších umeleckých diel, spolupracovať s hudobnými školami pri usporadúvaní koncertov, prednášok, zakladať a viesť hudobné oddelenia v knižniciach atď., atď. Na takúto prácu bude potrebné vychovať kádre, ktoré by hudobno-popularizačné pôsobenie spájali s ideovo-politickou výchovou. Preto sa plánuje zaradiť na Filozofickej fakulte UK, ktorá doteraz vychovávala pomerne úzko špecializovaných hudobných historikov, estétov, kritikov a vedeckých folkloristov, nový odbor hudobno osvetový. Poslucháči tohto odboru vedľa štúdia hudobnej histórie, teórie a marxistickej estetiky absolvujú kurzy dirigovania, hlasovej výchovy, povinné štúdium klavíru, hry z partitúry atď. To znamená, že pri teoretickom základe budú orientovaní predovšetkým na muzikantskú prax, aby boli teoreticky, ideove i prakticky pripravení na svoje dôležité a krásne povolanie.

Tým sme sa dostali — last but not least — k otázke hudobnej vedy. Tu treba opätovať a s najväčším dôrazom pripomenúť, že aj poslaním hudobnej vedy je slúžiť ľudu. Dosah práce hudobných vedcov musí byť širší, ako sú odborné kruhy alebo aj užšia hudobná verejnosť, a preto aj pracovný plán hudobných vedcov musí zahrnovať

viac ako historické práce a prispievanie do odborných časopisov. Je možné, aby v epoche socializmu mal spokojný spánok vedec, ktorého diela číta len niekoľko desiatok ľudí — často ani toľko nie — i keď si nimi získa meno v odborných kruhoch, možno aj v zahraničných? Tým nechceme popierať oprávnenosť a záslužnosť úzko odbornej práce, veď aj tá je potrebnou a hodnotnou súčasťou národnej kultúry. Treba si však uvedomiť, že *iba* to nie je dosť. Veďa vlastnej vedecko-výskumnej práce — ktorá by mala byť tiež podľa možnosti orientovaná na aktuálne potreby súčasného života — je povinnosťou každého hudobného vedca zapojiť svoju vedeckú erudíciu a svoj talent do prác, ktoré vyžaduje život. Dnes, v čase kultúrnej revolúcie, je prvoradou úlohou sprostredkovať hudobné umenie širokým masám, celému ľudu. U nás sa práce populárneho charakteru často podceňujú, ba až s akýmsi kastovníckym despektom bagatelizujú: „Ja som vedec, ty si iba popularizátor." Je to nanajvýš nesprávne a neopodstatnené. Dobre napísaná popularizačná práca vyžaduje jednak odbornú erudíciu, jednak um a vtip. Vzorom tu môže byť Romain Rolland, ktorý vedel suché vedecké fakty zaodieť do hodnotnej umeleckej prózy. Hudobní vedci by nemali podceňovať ani dobrú publicistickú činnosť v dennej tlači, v obľúbených magazínoch, spoluprácu s rozhlasom a televíziou. Tu zas môže byť vzorom Zdeněk Nejedlý, ktorého články a článočky napĺňajú niekoľko zväzkov jeho zobraných spisov.

S popularizačnou prácou hudobných vedcov úzko súvisí činnosť našich vydavateľstiev. Naši čitatelia dostali do rúk už niekoľko populárnych monografií a románových životopisov skladateľov, monografie o súčasných slovenských skladateľoch, chystá sa operný sprievodca a koncertný sprievodca po dielach slovenských skladateľov, vydávajú sa aj diela Romaina Rollanda. Viaceré náklady „malého Beethovena" najlepšie dokumentujú smäd čitateľov po takýchto dielach. Je však ešte mnoho geniálnych osobností v dejinách hudby, o ktorých by si naši ľudia radi niečo prečítali, a nielen v prekladoch, ale aj z pera domácich autorov. Zišlo by sa pouvažovať aj o rozšírení doterajšej edície operných libriet v „Malú hudobnú knižnicu", akési vreckové ľudové konzervatórium vo forme populárnych brožúrok, ktoré by stručne, spoľahlivo a lacno informovali pracujúcich i mládež o najrozličnejších otázkach hudobného umenia.

A posledná pripomienka: na besedách pred Sjazdom socialistickej kultúry vyslovovali naši pracujúci opäť a opäť želanie, že by radi častejšie privítali medzi sebou kultúrnych pracovníkov. A vskutku, prečo by sa mali pracovníci na poli hudobnej kultúry stretnúť s pracujúcimi len pri takej výnimočnej príležitosti, ako bol sjazd? Sväz slovenských skladateľov by sa mal ujať organizovania pravidelných besied na pracoviskách, tak ako spisovatelia, mali by aj skladatelia, koncertní umelci a hudobní vedci chodiť častejšie medzi ľud. Stali by sa možno o niektoré mylné ilúzie chudobnejšími, ale o mnohé dôležité a pre ich prácu vlastne nepostrádateľné poznatky bohatšími. A hodnotu práce, ktorú by tým vykonali, by bolo ťažko oceniť. Veď živé slovo, bezprostredný kontakt s ľuďmi má veľkú moc.

Nebolo cieľom tejto štúdie vyčerpať všetky problémy hudobnovýchovnej a popularizačnej práce. Chcela iba pripomenúť jej veľkú dôležitosť a podnietiť k úvahám, ako ju rozvíjať a zdokonaľovať. Od úvah však bude treba prejsť k činom. Popularizačná práca nie je ľahká. Je rozhodne ľahšie venovať sa v tichých pracovniach svojim individuálnym plánom alebo vykonávať v obvyklom prostredí pracoviska svoju zabehanú prácu. Bez pravého zanietenia, obetavosti a nadšenia to nejde. Treba však mať neprestajne na mysli jedno: socialistický človek je plnohodnotným človekom. A ten je mnohostranný a stojí vždy uprostred víru života.

VIERA DONOVALOVÁ

K dnešným požiadavkám na operné libreto

Ťažkosti s hľadaním vhodného libreta a libretistu sa datujú temer od vzniku opery a stretávame sa s nimi cez celý historický vývoj opery až dodnes. Známe sú prípady, keď pre nedostatky libreta stroskotalo aj úsilie dobrého skladateľa, lebo kvality hudobného zobrazenia nestačili vyvážiť slabiny libreta.

Dnes, keď sa operný žáner teší naozaj masovej obľube a keď sa stále častejšie ozývajú hlasy po opere na súčasnú tematiku — námet zo života našich dní — je problém napísania dobrého libreta zvlášť vyostrený. Skladatelia na tieto požiadavky dosť oprávnene odpovedajú, že nemajú vhodné libreto a nevedia nájsť človeka, čo by im ho napísal. Kde je koreň týchto ťažkostí? V nemalej miere to pramení z dnešných vysokých požiadaviek na operné libreto.

Nároky a kritériá kvality operného libreta sa postupne vyvíjali a menili spolu so spoločensko-ideovými zmenami i s vývojom operného štýlu a formami opernej dramaturgie; v koncepcii operných libriet sa tiež odzrkadlil v dejinách opery stále trvajúci „zápas" o primát hudby alebo slova v opere. Kým približne do začiatku 19. stor. sa nekládli veľké nároky na ozajstnú dramatickú výstavbu a logičnosť dejovej línie (stačilo prevažne vypracovať texty pre často dosť schematicky rozvrhnutý sled árií, ensamblov . . .), v 19. stor., najmä v jeho 2. polovici, sa v súvislosti s veľkými spoločenskými prevratmi a ich ideovými premenami kryštalizujú nové princípy opernej libretistiky, kryštalizujú nové princípy opernej liberistiky. Do popredia sa dostáva požiadavka realistického zobrazenia dramatických udalostí a situácií, vidno tu snahu po psychologickej prehĺbenosti a vernosti tlmočenia myšlienkového procesu a emociálneho života ľudí. (Progresívne prvky v tomto smere priniesla najmä ruská klasická opera). Oproti zoschmetizovaným formám „číslovej" opery dostáva sa do popredia nepretržite plynúci hudobný tok ruka v ruke s logickým dejovým spádom, kladie sa váha na zrozumiteľnosť textu a rešpektovanie zákonov správnej deklarácie. Operné libretá čerpajú z bohatej studnice svetovej literatúry, najmä drámy. Okrem predpisov a úprav týchto osvedčených diel vyskytujú sa i pokusy použiť skoro nezmenený literárny text. Viazaná reč stráca postupne výhradné prvenstvo a jej rovnocenným partnerom sa stáva umelecká próza.

Dnešná libretistika si ponecháva kladné prvky, ktoré priniesol historický vývoj, no v dôsledku spoločenských a ideologických zmien prichádzajú niektoré nové požiadavky a z hľadiska realistickej estetiky nové kritériá.

Aj operné libreto ako jednu z foriem umeleckej tvorby sa vzťahuje základná požiadavka funkčnosti umenia v našej spoločnosti: teda nielen zobrazovať javy a udalosti — či už z histórie alebo zo súčasného života — ale aj aktívne pomáhať formovať nového človeka, viesť ho k bohatému a ušľachtilému citovému životu a vychovávať ho eticky. Preto výber námetu hrá už rozhodujúcu úlohu. Nemožno nevšímavo prejsť okolo takých opier, ktoré (hoci skrytou formou) podporujú v našich ľuďoch pozostatky starej ideológie, proti ktorým sa v našom verejnom živote vedie boj.

Operu dnes chápeme ako hudobnú drámu v pravom zmysle slova. Teda libreto sa veľmi približuje dráme, podlieha jej zákonom, pritom však musí vyhovovať špecifickým požiadavkám operného žánru. Tak ako v dráme, aj v librete je nutné, aby boli zobrazené predovšetkým výstižné typické charaktery, ktoré sa priebehom deja osvetľujú z rôznych stránok, vyvíjajú a stretajú sa v konfliktoch typických pre danú dobu a prostredie. V porovnaní s divadelnou hrou je v librete potrebné ešte väčšie zhustenie textu, koncentrovanosť deja len na kľúčové momenty a situácie a vypustenie zbytočných epizodických osôb i konfliktov. Dramaturgia libreta musí teda zodpovedať dramaturgii divadelnej hry. To však ešte nestačí. Známe sú prípady, že opera napísaná na výbornú drámu nebola vydarená. Hudba sa tu dostala do podružia dramatického deja a situácií, ktoré iba ilustrovala. Pri koncentrovanosti operného textu je však potrebné niektoré momenty (najmä prejavy kľúčových emócií) textove rozšíriť. Pre vykreslenie určitej citovej atmosféry potrebuje hudba niekedy širšie plochy. Inokedy zas i v momentoch citových kulminácií stačí striedma náznakovosť v texte, ostatné dovedie hudba. Záleží len na skladateľovi, jeho individualite a zámere, aký vyjadrovací spôsob si zvolí.

V súčasnej opernej tvorbe ustupuje tra-

Záber z predvedenia Suchoňovej Krútňavy v Kasseli, kde hlavné postavy vytvorili Aage Poutzen (Štelina) a Helen Lairdová (Katrena) Foto: Bildniskunst Nehrdich

dičná štruktúra „číslovej" opery do pozadia, tu hudba voľne sleduje dramatický spád. Novátorské, tvorivé užitie árií, arióz, ensamblov nachádza však i dnes uplatnenie. Kým hybnou pákou drámy je dialóg (monológ sa musí užívať len striedmo, lebo pôsobí retardačne), v opere je monológ veľmi vhodným prostriedkom vykreslenia charakteristiky postáv, ich citových stavov, nálad a psychologických procesov. V dnešnej opere musí byť monológ (ária) dramaticky odôvodnený, musí vyplývať priamo z dejovej situácie, z logickej dejovej výstavby. To isté platí aj o ostatných formách (duetách, ensambloch . . .).

Závažným problémom je vyhranenie žánru. Libretista musí mať jasno, o aký operný žáner ide; či to bude tragická opera s hlbokými filozofickými myšlienkami, hrdinská epopeja, rozprávka-balada alebo lyrická či komická opera atď. Každý z týchto žánrov vyžaduje už od libretistu osibitný prístup k tematike a jej spracovaniu i osobitný jazykový prejav, výber lexika . . . S historicko-spoločenským vývojom a s vývojom operného štýlu menilo sa aj poníma nie hrdinu. Napr. v dnešnom našom chápaní hrdina tragédie nesmie byť iba „melodramatickým" hrdinom, ktorého tragický sklon je len „situačný" — zomiera pre nič za nič —; opravdivý hrdina kladie život za víťazstvo idey, pre ktorú v živote bojoval. Dnešný hrdina musí byť zobrazený ako skutočný, živý človek, silný charakter-typ, ktorého si vie divák obľúbiť. Výber charakterov, ich typizácia je tiež vo veľkej miere ovplyvnená žánrom. Napr. u hrdinu historickej bohatierskej epopeje treba vyzdvihnúť iné typické vlastnosti a charakterové črty ako u hrdinu lyrickej opery, iná je typizácia postáv komickej opery. (Tento žáner kladie obzvlášť vysoké nároky aj na libretistu. Treba zdôrazniť, že aj komická opera vyžaduje vykreslenie charakterov, inak zaviazne v operetnosti, lebo nie banálna fraškovitosť, ale pravá komičnosť, humor, vtip satira patrí žánru komickej opery.

Zvolený konkrétny žáner do značnej miery ovplyvňuje aj literárny jazyk a slovný fond libreta. Slovník operného libreta tiež podlieha zmenám. Ako sa rozširovala tematická oblasť, ako sa prehlbovalo odrazenie procesu vývoja myšlienkového a citového sveta hrdinov — jednotlivcov i kolektívu — ľudu, menil sa aj slovný fond libreta, približoval sa viac živej hovorovej reči. Postupne sa upúšťalo i od požiadavky viazanej básnickej reči najprv uvoľňovaním prísneho verša až k prechodu k próze. Dnes záleží jedine na skladateľovi, či si zvolí viazanú reč elebo prózu. Viazaná reč kladie na libretistu oveľa väčšie nároky — libreto musí byť hodnotným básnickým dielom. Dnes už libretista nevystačí s falošnými básnickými obrazmi a primitívnymi rýmovačkami, tie sa nijako nezhodujú so zobrazením realistickej témy (výnimočne ich snáď možno použiť ako prostriedok komičnosti, výsmechu). Pri všestrannom librete dáva skladateľ obyčajne direktívy libretistovi, kde aké metrum, aký rytmus slov potrebuje podľa svojho zámeru hudobného rytmu danej frázy, výstupu. Pre prózu v librete platia zákony umeleckej prózy a javiskovej reči, naturalistické prenesenie bežnej hovorovej reči so všetkými, prípadne i hrubšími výrazmi na opernú scénu nepatrí. (Vo výnimočných prípadoch pre typizáciu postavy za danej situácie môže však byť odôvodnené). Aj reč v próze musí byť určitým spôsobom umelecky preštylizovaná, aby bola schopná splynúť s emocionálnym hudobným jazykom. Vyžaduje si tiež určitú poetizáciu i organizáciu slov, ich rytmu a, samozrejme, rešpektovanie spevnosti hlások a technických možností spevu vôbec. Výber lexika je ovplyvnený nielen zvoleným žánrom, ale aj dobou a sociálnym prostredím, v ktorom sa dej odohráva, je individualizovaný aj podľa daných charakterov-typov. A tu sa libretistovi naskytujú veľké možnosti uplatniť svoje umenie.

V osobe dnešného libretistu by sa mali stretnúť schopnosti dramatického spisovateľa, básnický talent, dar hudobnovzdelávacej predstavivosti a určité zasvätenie do speváckej techniky. Pochopiteľne, všetky tieto schopnosti sa len veľmi zriedka vyskytujú u jednej osoby. Najideálnejšie je, keď sám skladateľ má potrebný javiskový cit i básnické nadanie. Keď je však potrebná spolupráca skladateľa s libretistom, či je to už dramatický spisovateľ alebo básnik, vždy je to úmorná práca pre všetkých zúčastnených, ktorá si vyžaduje veľa trpezlivosti a vzájomného rešpektovania. Na prvom mieste však stoja požiadavky skladateľa, jeho zámer a skladateľská individualita.

Naša doba je dobou objavných hľadaní, bádania experimentov. Aj pre operu treba hľadať nové možnosti, nové cesty a vyjadrovacie prostriedky. Súčasná téma z nášho života nevystačí len so starými výrazovými prostriedkami. Nový obsah si žiada nové formy. Zvlášť sa očakáva vznik komickej opery zo súčasnosti; jej výchovné pôsobenie by bolo najprieraznejšie — ľudia sa práve smiechom zbavia starých nerestí. Televízia — nový sprostredkovateľ umenia pre široké masy i v najzapadlejších kútoch — tiež čaká na nový druh opery, ktorý by vyhovoval zákonom a požiadavkám televíznej kamery.

Schopných umelcov, skladateľov i libretistov máme, to sa už dokázalo. Treba však viac tvorivej odvahy prelámať hrádze tradicionalizmu a trúfať si aj na súčasnú tematiku.

ĽUBOMÍR ČÍŽEK

Otázky hudobného života na východnom Slovensku

Ako sú mnohotvárne nárečia východného Slovenska, taká bohatá je aj hudobná tvorivosť jeho ľudu. V nej sa spájajú vplyvy poľské, maďarské i ukrajinské, no asimiluje ich východoslovenský typ pestrých rytmických variant a optimistickej melodickej línie tvrdých tónin. Keď počúvame vtipné a radostné parobské piesne, karičky dievčat, veselé čardáše, obdivujeme životný elán ľudu voľakedy najzaostalejšieho kraja našej vlasti. Východné Slovensko je bohatý inšpiračný zdroj pre hudobných umelcov, zanecháva stopy v ich tvorbe. Stačí spomenúť len niektorých, napr. Dezidera Kardoša, laureáta štátnej ceny, Jozefa Grešáka, Michala Vileca, dr. T. Hirnera a ďalších.

Je preto paradoxné, že dnes, keď od socialistickej kultúrnej revolúcie očakáva najviac práve východné Slovensko, keď naše umelecké školy pripravujú na túto prácu mladých, plne kvalifikovaných umeleckých pracovníkov, musíme hovoriť o nedostatku schopných hudobných umelcov, teoretikov a pedagógov. Nemožno povedať, že by na východe našej vlasti pracovalo menej umeleckých pracovníkov ako v minulosti. No práve besedy pred Sjazdom socialistickej kultúry ukázali, že naši pracujúci požadujú oveľa viac, ako im zatiaľ dávame. Uznesenia sjazdu postavili pred pracovníkov v umení a kultúre také úlohy, ktorých splnenie si žiada preskupenie síl.

Tak isto nemožno povedať, že je tam málo inštitúcií na zintenzívnenie hudobného života a jeho využitie ako účinného výchovného prostriedku. Tieto hudobné inštitúcie treba však doplniť schopnými a kvalifikovanými pracovníkmi a lepšie ich využívať. Je potrebné uvedomiť si, že najväčšiu pozornosť teraz vyžaduje východné Slovensko, a podľa toho preskupiť sily kultúrneho frontu do tejto oblasti.

Veľa sa už písalo i hovorilo o výstavbe Východoslovenských železiarní. Toto však nie je záležitosť iba ekonomická, z nej vyplývajú veľké úlohy aj pre umeleckých pracovníkov. Dnes už nemôžeme hovoriť o rokoch, ale len o mesiacoch a snáď aj o týždňoch, keď na východné Slovensko prídu stovky a tisícky nových ľudí, budovateľov tohto veľkolepého diela. A čo sme vykonali my, hudobníci, aby sme mohli

hneď od samého začiatku podchytiť aj hudobný život v tomto novom obrovskom závode? Budú tam vznikať súbory, orchestre, pracujúci budú chcieť poznávať aj hudobné umenie. Aké dôležité tu budú odborné inštruktáže, besedy o hudbe, prehrávky hudobných diel najmä slovenských skladateľov a všetky ostatné formy hudobno-výchovnej práce.

Tu nesmierne vzrastie význam *košickej odbočky Sväzu slovenských skladateľov,* ktorá by sa mala stať dušou týchto akcií. Keď si však uvedomíme, že členmi odbočky sú traja skladatelia a dvaja mladí teoretici, žijúci v Košiciach, a dvaja skladatelia, ktorí sú pracovne viazaní ďaleko mimo Košíc, je zrejmé, že títo ľudia nemôžu zvládnuť také veľké úlohy. Preto by sa malo stať posilnenie košickej odbočky novými komponistami, teoretikmi a pedagógmi jednou z hlavných úloh.

Máme ešte v dobrej pamäti aféru okolo kšeftárenia s gýčovými obrazmi maliara Zemplényiho, ktorá sa skončila pred súdom. V tomto prípade nepotrestal súd iba nedovolené obchodovanie s obrazmi, ale bolo to aj verejné odsúdenie zlého vplyvu gýčového umenia na citový a myšlienkový svet našich spoluobčanov. Nemožno sa preto nečinne pozerať ani na to, že aj niektorí naši hudobní skladatelia komponujú najmä v estrádnej a tanečnej hudbe lacné skladby za drahé upeniaze. Ba čo viac, vonkoncom nemôžeme strpieť, že nekomponisti, ľudia ktorí majú často medzery v teoretických vedomostiach a nepoznajú základy skladateľského remesla, píšu niektoré hudobné formy, ako napríklad scénické hudby pre divadlá, ktoré nemajú ani len minimálne oprávnenie na verejnú produkciu.

Táto skutočnosť musí poburovať každého seriózne zmýšľajúceho hudobníka i poslucháča tým viac, že vedenia divadiel túto neresť podporujú, vyplácajú za neumelecké scénické hudby vysoké sumy bez toho, že by bola skladba vopred lektorovaná Svä̆zom slovenských skladateľov. Bude preto nevyhnutne potrebné upozorniť na túto pliagu nášho hudobného života vedenia našich divadiel a dať plnú právomoc košickej odbočke lektorovať hudobné skladby, ktoré majú byť verejne predvedené. Tu je ďalšia oblasť, v ktorej musí obdočka SSS v Košiciach vyvinúť značné úsilie na skvalitnenie hudobného života na východnom Slovensku.

Azda najintenzívnejšie plnia jej členovia funkciu odbornej pomoci hudobným inštitúciám, najviac Krajskej poradni EUT, Krajskému a Mestskému domu osvety a Čs. rozhlasu v Košiciach. Pri odbočke SSS bude potrebné začať pracovať tiež v oblasti hudobnej teórie. Zatiaľ žijú v Košiciach len traja hudobní vedci. Na mesto a okolie s takou bohatou hudobnou históriou (viac ako 80.000 obyvateľov v súčasnosti a so stopercentným prírastkom obyvateľstva v blízkej budúcnosti) je to ozaj veľmi málo. Bude preto nevyhnutné, aby v Košiciach pracovali ešte aspoň dvaja hudobní vedci, ktorí by mohli pomáhať plniť potreby sústavnej hudobnej kritiky a spoločne pracovať na teoretických otázkach tejto oblasti, ktorá má v mnohých prípadoch špecifickú problematiku.

Najstabilnejším nástrojom pre pravidelné uspokojenie hudobno-umeleckých túžob košického publika je *Štátne divadlo v Košiciach.* Je to najúplnejšie vybavená hudobná inštitúcia so slušnou umeleckou úrovňou. Operné, operetné a baletné predstavenia sú vlastne jediným pravidelným hudobným podujatím. Mnohými naštudovanými dielami je divadlo schopné uspokojiť i veľmi náročného diváka. Veľký podiel na tom majú niektoré novátorsky riešené inscenácie, výsledok zdravej umeleckej odvahy a fantázie operných režisérov a výtvarníkov (Krútňava, Beg Bajazid, Jej Pastorkyňa atď.). Problematickejšia už býva interpretácia, lebo v sólistickom súbore, v opernom sbore i v orchestri sú síce niekoľkí veľmi dobrí jednotlivci, no niektorí speváci a hudobníci ešte nedosahujú potrebný priemer, a tak narušujú v náročnejších scénach ucelený umelecký prejav kolektívu. Dramaturgia je najpriebojnejšia v balete. Vykonala veľmi záslužnú prácu uvedením slovenských baletov: Jozef Grešák „Radúz a Mahuliena", Radovan F. Spišiak „Karpatská rapsódia", Tibor Andrašovan „Orfeus a Eurydika". V novom dramaturgickom pláne počítajú opäť s baletom ďalšieho slovenského skladateľa Šimona Jurovského.

Osobitný význam treba prikladať sesterskej scéne *Divadla Jonáša Záborského v Prešove,* lebo toto divadlo má jediné profesionálne hudobné teleso v celom Prešovskom kraji. Na scéne tohto divadla môže publikum vidieť okrem činohier aj operetné a operné predstavenia. Celý spevoherný súbor, včítane orchestra, je však taký malý, že treba veľmi pozorne a zodpovedne uvážiť, či je umelecky únosné študovať s takým malým operným súborom niektoré náročné operné diela, o ktorých je už vytvorená určitá zvuková predstava. Toto divadlo vykonáva veľmi záslužnú prácu pri

svojich zájazdoch po okresných mestách a dedinách. Tým viac však musí dbať na čistotu svojho repertoáru, a to nielen na jeho zábavnú, ale aj výchovnú funkciu.

Svoju tradíciu si už získava aj pravidelná *Košická hudobná jar,* ktorá sa toho roku uskutočnila už štvrtýkrát. Z roka na rok rastie nielen návštevnosť (tohto roku priemerne 600 návštevníkov), ale aj pestrosť a umelecká úroveň jednotlivých koncertov. Keď sa už zvládli všetky ťažkosti rázu organizačného, treba v budúcich rokoch sústrediť pozornosť hlavne na umeleckú náplň festivalu, a to najmä na jeho programovú líniu. Nesmie sa napríklad vyskytnúť taký prípad ako tohto roku, že sme na hudobnej jari dvakrát počuli Novosvetskú symfóniu a len raz dielo slovenského skladateľa.

Významnú úlohu v koncertnom živote mesta Košíc i celého kraja plní *Košický rozhlasový orchester,* ktorý vystupuje s populárnym programom aj v okresných mestách a na najlepších JRD. Na zvládnutie celej šírky hudobného života východného Slovenska bude však nevyhnutne potrebné zriadenie nového samostatného *Krajského symfonického orchestra.* Centrom hudobného života sa stane nový *Dom umenia,* ktorého stavba pokračuje síce veľmi pomaly, no už dnes dáva tušiť svoj veľký budúci význam.

O húževnatosti organizátorov hudobného života v Prešove svedčí zriadenie a činnosť *Symfonického orchestra mesta Prešova.* V tomto telese sa grupujú členovia orchestra divadla Jánoša Záborského, Poddukelského ukrajinského súboru, výpomoc z košických orchestrov a amatéri — spoločnosť naozaj rôznorodá. Prešovský orchester sa schádza a pracuje podľa potreby jednotlivých koncertov. Jeho práca je veľmi záslužná, no umelecká úroveň problematická, ak uvážime, z koľkých nesúrodých skupín toto teleso pozostáva. Umelecká práca v tomto neustálenom orchestri je veľmi obťažná. Tým viac sa treba pýtať, či umelecké vedenie nepreceňuje sily hudobníkov výberom náročného repertoáru.

Nielen krajské, ale aj okresné mestá, ako napríklad mesto s veľkou hudobnou tradíciou — Bardejov — žijú už niekoľko rokov neustále pestrejším hudobným životom. Na miestnom Hudobnom lete účinkujú divadlá z Košíc a Prešova, komorné súbory, (často Slovenské kvarteto) a naši poprední sólisti. O neustále rastúcej túžbe našich pracujúcich za hudobným umením svedčia *amatérske orchestre,* aké sú napríklad v Spišskej Novej Vsi, Kežmarku, Revúcej, vokálne súbory, okresné učiteľské spevokoly, ktoré pôsobia aj vo vzdialenejších okresoch, odkiaľ sú hudobné podujatia organizované v krajských mestách ťažko dostupné. Vyvrcholenie ich práce býva často spoločné naštudovanie niektorej opery, ktorú však volia väčšinou veľmi nevhodne, či už ideove alebo z hľadiska interpretačnej náročnosti. Tu musí účinnejšie zasahovať krajská poradňa EUT.

Ak by sme si chceli utvoriť úplný obraz o hudobnom živote na východnom Slovensku, museli by sme sa oboznámiť tiež z prácou v oblasti ľudovej umeleckej tvorivosti, ktorej výsledky môžeme vidieť na Krajských slávnostiach piesní a tancov v Levoči, na Ukrajinských slávnostiach vo Svidníku, Krajských festivaloch dychových hudieb, na Slávnostiach sborového spevu, na Okresných a Krajských kolách STM. Tu všade by sme videli, že obyvateľstvo východného Slovenska čoraz viac túži po poznaní všetkých druhov hudobného umenia, ktorého sa mu v minulosti tak málo dostalo. Je našou povinnosťou vynaložiť všetko úsilie pre splnenie jeho túžob.

Pamätajme na východoslovenskú výzvu pri návšteve prezidenta republiky: Vysušiť močiarisk, premeniť dosiaľ neúrodné pasienky na žírne polia nielen na východnom Slovensku, ale aj na západe, juhu — na celom Slovensku. Premeniť Slovensko na prekrásnu kvitnúcu záhradu tým, že všetci roľníci začnú pracovať po novom, družstevne a moderným spôsobom! Bohatstvo a šťastie roľníkov spočíva v statočnej práci na družstevnom. Pamätajme, že družstevníci majú budúcnosť len v bohatom družstve a budúcnosť družstva je v bohatom socialistickom štáte.

Z prejavu s. Karola Bacílka na oslavách Povstania v Banskej Bystrici

JÁN FISCHER-KVETOŇ

Kultúrna politika Slovenského hudobného fondu

Poslanie Fondu vyplýva z platného autorského zákona z roku 1953, podľa ktorého boli kultúrne fondy zriadené. Je to veľký dar našim umelcom, že starostlivosťou strany a vlády máme vo Fonde účinný nástroj, dôležitý pre výstavbu socialistickej kultúry. Fond v zmysle tohto zákona má podnecovať hudobnú tvorbu, slúžiacu záujmom najširších vrstiev pracujúceho ľudu, má vytvárať hudobným tvorcom, skladateľom a vedcom priaznivé pracovné podmienky pre tvorivú prácu.

Fond je si vedomý toho, že hoci počíta s uvedomelosťou a pokrokovým zmýšľaním hudobných tvorcov, musí lepšie plniť svoje poslanie, a to hlavne väčšou *iniciatívnosťou*. V minulých rokoch sa mnohí skladatelia, najmä členovia Sväzu slovenských skladateľov, svojimi dielami sami od seba vedome zapájali do budovateľskej línie našej hudby a vytvárali skladby s pokrokovým námetom a často aj s priliehavým výrazom. Mnohí z nich poslali do súťaže diela, ospevujúce slávne dni nášho pracujúceho ľudu. Konštatujeme, že našim skladateľom sa najlepšie darilo najmä pri väčších žánroch, hlavne v orchestrálnej hudbe, kde vzniklo viac nových významných diel, ktoré zachycujú veľké momenty nášho odboja a budovania. Môžeme povedať, že veľké žánre dnes prevažujú všetko ostatné. Dajme si však ruku na srdce a spýtajme sa, či naše veľké diela dostatočne zachycujú prudko pulzujúci život okolo nás, či sa príliš nedívame do minulosti, či sa naša „veľká" hudba rozvíja tak, aby svojou hĺbkou — nielen vonkajšími znakmi slovenskej melodiky — bola úzko spätá *s problémami dediny*. Na kultúrnej besede v istom bratislavskom závode — teda v meste, kde zamestnanci majú dosť príležitostí bližšie a častejšie sa oboznamovať so súčasnou hudbou — sa celkom prirodzene vyslovil názor, že široké masy pracujúceho ľudu treba cieľuprimeranou prevýchovou priblížiť k tzv. „dobrej, vážnej" hudbe, ktorej mnohí ešte nerozumejú. A čo máme povedať o masách nášho dedinského ľudu, ako ospievať jeho starosti a radosti hudbou, ktorej by ľud rozumel? A sú to práve ľudia, ktorí túžia po vzdelaní, no pritom sú kritickí; ostro sa ohradili napr. proti nehodnotným textom niektorých módnych piesní. Rozvinutie súčasnej hudby s ohľadom na problémy dediny pre veľkú závažnosť tejto tematiky pokladáme za naliehavú úlohu našich dní. Fond chce byť tvorivým umelcom aj v tomto nápomocný, umožní im aj dlhší pobyt v teréne. Musíme si totiž uvedomiť, že pre vniknutie do problémov a ovzdušia dediny nestačí niekoľkodňový pobyt. Treba vedieť zrásť s dedinou, a to je možné len pri dlhšom pobyte. Budeme podporovať usporiadanie besied s pracujúcimi nielen v závodoch, ale najmä na dedinách, a budeme uprednostňovať diela so súčasnou dedinskou tematikou. Chceme mať teda viac diel, kde by boli problémy dediny zachytené umeleckým prejavom vysokej kvality.

Naša doba si vyžaduje *umenie bojové*, a to tak vzhľadom na minulosť, ako aj na súčasnosť. Z minulosti treba vyberať to pokrokové, čo pohýnalo vývoj ľudstva dopredu, a ničiť to, čo hatilo a hatí napredovanie ľudstva k lepšiemu, spravodlivejšiemu zajtrajšku. Je to teda istý druh ideologického boja, ktorého sa má zúčastniť každý pokrokový umelec. Tieto bojovné diela sa majú obracať k nášmu ľudu takou formou, aby naň pôsobili *výchovne*.

Pritom nesmieme upadnúť do starých chýb, že by sa v záujme výchovného poslania umeleckých diel poľavilo v *umeleckej úrovni*. Naskrze nie! Práve naopak! Zase sa odvolávam na požiadavku vyslovenú na spomenutej kultúrnej besede, ktorá vyžaduje intenzívnu umeleckú a estetickú prevýchovu širokých más. V tejto požiadavke sa kládol najväčší dôraz na kvalitné umenie, pričom sa kvalitou okrem samozrejmej novosti a remeselnej zručnosti rozumie hlavne to, že tvorca svoj zamýšľaný zámer dosahuje vyvolaním *hlbokého pohnutia* u poslucháča. Tieto slová adresujeme všetkým tvorcom a medzi nimi zvlášť mladým, ktorí sú predovšetkým povolaní, aby dnešnú veľkú dobu chápali najzápalistejšie a s jasným stanoviskom k našej prítomnosti. Mladí (ktorí sa nemusia odpútavať od nijakej spoločenskej zaťaženosti z minulosti) majú krásnu možnosť hľadať pre naše nové životné problémy adekvátny umelecký výraz hoci aj cestou experimentovania. Pritom však treba bezpodmienečne vychádzať z *potrieb nášho ľudu*. Skutočné umelecké dielo vyrastá z prostredia, v ktorom tvorca žije. Previerka u ľudu je najspoľahlivejším ukazovateľom jeho všeobecnej platnosti, silné domáce korene vydávajú kvety, ktorých aróma prenikne aj za hranice. Preto treba čo najdôraznejšie upozorňovať mladých: zapájajte sa čo najintenzívnejšie do umeleckých potrieb nášho ľudu, nezatvárajte sa do samoľúbych chimerických veží, poznávajte život pracujúceho človeka bezprostrednými zážitkami pobytom medzi pracujúcimi! Špekulatívne dielo, vytvorené v uzavretej veľkomestskej pracovni, bez inšpirácie zo skutočného života, nikdy nenájde kontakt so širokými masami našich pracujúcich. Od mladých očakávame, že sa stanú priekopníkmi socialistického umenia.

Doteraz sme sa vo Fonde príliš spoliehali na pokrokovú uvedomelosť tvorcov, v čom sme rátali s ideologickou pomocou Sväzu slovenských skladateľov, podľa intencií ktorého celú našu prácu zameriavame. Čo očakáva strana a vláda na ideologickom poli od Sväzu (venovať sa výchove nového, socialistického človeka), to prakticky robí Slovenský hudobný fond. Z doterajších ponúk tvorcov (od živelného spôsobu) prechádzame viac k forme *objednávok*, pravda, po dohovore s tvorcami. Z podstaty Fondu vyplýva, že budeme napomáhať vytváranie iba tých diel, ktoré podporujú socializmus. V sociálnych prípadoch budeme uplatňovať podobné aspekty, pravda, vzhľadom na doterajšiu tvorbu.

Z uvedeného vyplýva, že Fond v duchu autorského zákona je vlastne vykonávateľom a nástrojom kultúrnej politiky strany. Pravda, Fond môže plniť svoje poslanie len za predpokladu, že tvorcovia, najmä členovia Sväzu slovenských skladateľov, si to tiež uvedomia. Tým len oplatia dôveru strany a vlády, ktorú v nich má pri budovaní socializmu.

Tu by som rád podtrhol istý zjav v našej hudbe, nad ktorým sa treba zamyslieť. Je to nepomer hudby inštrumentálnej a vokálnej. Podľa prehľadu doterajšej podpornej činnosti Fondu vidíme, že tendencia vývoja inštrumentálnej hudby z 18—19. stor. sa ešte preťahuje do našich čias silou zotrvačnosti (nespomínajúc oneskorený vývoj umenia ako nadstavby), neprejavuje sa však ešte dosť silne nová tendencia, majúca svoj základ v nástupe novej epochy ľudských dejín, podtrhujúca novú obsažnosť, ktorá vyplýva z realistického a aktívneho pohľadu na dianie okolo nás, čo sa prejavuje najmä združovaním slova k hudbe, teda v hudbe s textom. Hoci u nás vznikli aj takéto hodnotné diela (opery, kantáty), nemôžeme byť s doterajšími výsledkami celkom spokojní, najmä ak si myslíme na potrebnú spojitosť hudby s dedinou, ku ktorej sa oveľa skôr priblížime pomocnou službou básnického slova. V žánroch s textom máme niekde celkom úzke profily, súťaže na piesne sa nekončia úspešne, dedina a mládež, zbory a jednotlivci čakajú predovšetkým vokálne diela. Nepoznajú ani doteraz napísané, čo je, pravda, vecou zlej propagandy a osvetovej činnosti. Fond tu musí pomáhať viac ako doteraz, a to tak pri tvorbe nových diel s textami, ako aj pri ich rozširovaní. Skladby s textami nielen priblížia nášmu ľudu výsledky vývoja novodobej hudby, ale sú aj významným nástrojom pri prevýchove nášho pracujúceho človeka na oddaného člena novej ľudskej spoločnosti.

Sme presvedčení, že hudobní skladatelia, ktorí dali našej pracujúcej pospolitosti za päť rokov činnosti Fondu a s jeho pomocou viac významných diel, ktoré nás dôstojne reprezentujú doma i za hranicami, nesklamú nás ani v budúcnosti. Dobrou hudbou možno získať srdcia nášho pracujúceho ľudu v boji za krajší zajtrajšok, za budovanie socializmu a svetový mier.

MIKULÁŠ BAKOŠ

K problémom periodizácie umeleckých dejín

V pripravovanej knihe „Metodologické štúdie k dejinám slovenskej literatúry", ktorá vyjde vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ, rieši prof. M. Bakoš aj otázky periodizácie dejín literatúry. Uverejňujeme tézy jeho riešenia periodizačných problémov, ktoré sa v zásade vzťahuje aj na dejiny hudby a ostatných umení. Sú o to aktuálnejšie, že o „Dejinách slovenskej hudby" sa začala diskusia na stránkach časopisu Hudební rozhledy.

1. V marxistickej umenovede sa v posledných rokoch čoraz častejšie uvažuje o otázkach periodizácie dejín umenia. Dôležitosť týchto otázok vyplýva z toho, že periodizácia dejín literatúry a ostatných umení úzko súvisí s celkovou koncepciou umenia a jeho dejín, vyplýva z chápania jeho špecifičnosti a ujasnenia objektívnych zákonitostí jeho vývinu.

Práve neujasnenosť týchto zákonitostí a z toho vyplývajúce nerešpektovanie relatívnej samostatnosti vývinu umenia viedlo

k tomu, že periodizácia umeleckých dejín sa stotožňovala so všeobecnou historickou periodizáciou a mechanicky sa prenášala periodizácia politických dejín do dejín literatúry a umenia vôbec.

2. Periodizáciu politických dejín treba rešpektovať ako základ a východisko pre periodizáciu v akejkoľvek inej oblasti, ktorá sa pritom realizuje v duchu svojich špecifických odlišností. Hoci je vo všeobecnosti proces umeleckého vývinu určovaný procesom vývinu spoločnosti, krivka jeho konkrétneho historického vývinu prebieha podľa vlastných podmienok tejto oblasti, a preto môže vykazovať rad odchýlok a zvláštností.

3. Meniace sa spoločenské vzťahy signalizujú sa najskôr v novom postoji ku skutočnosti, ktorý sa prejavuje v nových ideových obsahoch, témach a problémoch umeleckých diel. Sprvu vývin ešte pokračuje v starých formách, spôsob umeleckého vyjadrovania a umelecké formy ostávajú po istý čas v podstate nezmenené.

4. Nová vývinová kvalita vzniká v dejinách umení vždy až vtedy, keď dochádza k syntéze nového životného postoja (pokrokovej ideológie) a umeleckej metódy (ako bol klasicizmus, romantizmus, realizmus atď.), a má vždy svoje konkrétne, spoločensko-ekonomické korene. Umelecký sloh, nová tvorivá metóda je domyslením a dovedením do dôsledkov objektívnych spoločenských podnetov, ktoré prebojúva spravidla napred nová ideológia. K celkovej ideovo-estetickej prestavbe umeleckej tvorby a teda k vývinovému predelu dochádza vo výsledku tohto procesu ako jeho kvalitatívne dovŕšenie.

V minulosti (najmä od konca XVIII. stor.) kryštalizácia nového životného postoja („životného pocitu") — ako vyjadrenie pokrokovej spoločenskej ideológie a jeho stelesnenie v umeleckej tvorbe — bola spravidla spätá s nástupom nových generácií.

5. Ak si v reálnom procese umeleckého vývinu pokrokové spoločenské tendencie takto nájdu z r e l ý výraz v novej ideovo-estetickej kvalite, vývinový predel v literárnom a umeleckom procese môže predchádzať prelomové medzníky vo vývine politických pomerov. Tak periódy umeleckého vývinu sú vyznačované vznikom novej ideovo-estetickej kvality, ktorá dominuje v istom období dejín jednotlivých umení (klasicizmus, romantizmus, realizmus, novoromantizmus, impresionizmus atď.). To sú základné momenty pre periodizačné členenie umeleckých dejín.

6. Vedecky zdôvodnená periodizácia dejín literatúry (a ostatných umení) musí rešpektovať vnútornú zložitosť literárneho procesu, ktorý sa deje jednak v horizontálnej rovine, diachronicky (ako boj a výmena po sebe nasledujúcich ideovo-estetických prúdení, ich vznik, rozkvet, úpadok a zánik) a súčasne vo vertikálnom členení umeleckej tvorby, synchronicky (boj vzájomne podriadených línií, ich hierarchizácia), k čomu pristupuje ešte diferenciácia na žánre a druhy, ktorá sa realizuje vo všetkých rovinách literárneho procesu.

7. V procese postupných kvantitatívnych zmien, odohrávajúcich sa v rámci obdobia, vyžíva sa staršia, vývinom prekonaná etapa a súčasne sa presadzuje, ustaľuje a vyhraňuje nový, pokročilejší typ umeleckého osvojovania skutočnosti. V hĺbke tohto procesu sa zároveň pripravujú podmienky pre vývinový protiklad, pre vznik novej kvality a pre ďalší vývin. Tak literárny romantizmus prekonal klasicizmus, realizmus vznikol zasa prekonaním romantizmu, tak sa v novodobom umení vystriedali historické umelecké slohy, základné epochy jeho vývinu. Iniciátorom a stimulom týchto postupných i základných kvalitatívnych zmien je pritom ideologický vývin spoločnosti, odzrkadľujúci jej hlbinné konflikty a presuny.

8. Ideologický boj v triednej spoločnosti, rozrývanej antagonistickými protirečeniami, odráža sa pritom veľmi výrazne v ideologickej protirečivosti jednotlivých slohov, smerov a prúdov umeleckej tvorby, vo vnútri ktorých sa skrýva základný rozpor, odzrkadľujúci spoločenský antagonizmus (podľa toho máme dvojaký klasicizmus, šľachtický, reakčný a meštiansky, progresívny, romantizmus „pasívny" a „aktívny", revolučný, atď.).

S pokračujúcim vývinom kapitalizmu sa táto bipolárnosť umeleckých smerov vyostruje a vnútorné rozštiepenie zvlášť výrazne vystupuje v buržoáznom umení obdobia, keď už spoločnosť vstupuje do rozhodujúceho štádia revolučného riešenia základných spoločenských protirečení. Tak sa rodí v umeleckých smeroch, ktoré vznikli v procese rozkladu buržoáznej kultúry, protipól pokrokový, humanistický a demokratický, inšpirovaný neraz ideálmi socialistickej revolúcie (vo futurizme proti Marinettimu je revolučný básnik Majakovskij, v expresionizme proti Hansovi Johstovi Bertolt Brecht, v surrealizme stojí Paul Eluard proti André Bretonovi a u nás Rudolf Fabry proti Rudolfovi Dilongovi

atď.). Tieto zjavy znova dosvedčujú dôležitosť pokrokového svetonáhľadu pre umeleckú tvorbu.

Vychádzajúc z ideologickej dvojtvárnosti buržoázneho umenia, socialistické umenie oddeľuje a vyberá si z neho tvorbu, smerujúcu k pólu pokrokového, protiburžoázneho umenia.

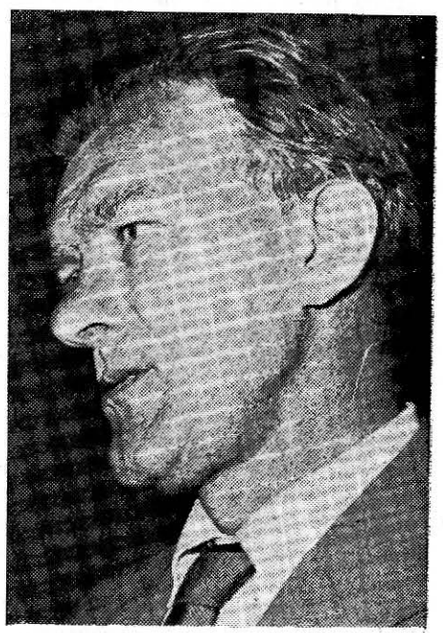
9. Kvalitatívna odlišnosť a historická novosť socialistického realizmu — ktorý sa rodí v procese revolučného boja robotníckej triedy a plne sa rozvíja v období budovania socializmu — je práve v tom, že zásadne vylučuje vnútornú ideologickú protikladnosť, je ideologicky jednotný, homogénny. Socialistická ideológia je širokou platformou, ktorá je podkladom ideologickej jednoty socialistického umenia a zároveň umožňuje jeho bohatú slohovú diferenciáciu a mnohotvárnosť, preklenujúc rozdiely generácií, národných kultúr atď.

Socialistický realizmus je tak syntézou umeleckých slohov, starších i najnovších, pretváraných v duchu revolučnej ideológie. To zabezpečuje v socialistickom umení kontinuitu s bohatými tradíciami pokrokovej, ideovo aj umelecky priebojnej umeleckej tvorby z minulosti a všestranné tvorivé využitie a umocnenie jej výdobytkov.

10. Pri riešení otázok vedeckej periodizácie dejín jednotlivých umení môže sa teda plodne uplatniť ideovo-slohové hľadisko, prehĺbené metodologickými zreteľmi materialistickej dialektiky a marxisticko-leninského učenia. Nábehy k takémuto riešeniu nájdeme v sovietskej, poľskej a československej literárnej vede posledných štyroch-piatich rokov.

ANTONÍN HOŘEJŠ

Václav Dobiáš



Václav Dobiáš, jehož „Festivalová" se jásavě opět rozezněla na Mezinárodním festivalu mládeže ve Vídni, se dožívá 50-ti roků. Patří mezi ty umělecké osobnosti, jejichž osudy a dílo svými rysy zobrazují důležitý výsek vývoje národní kultury. A také v pravdě hlavně poválečná etapa osudů i tvůrčí práce V. Dobiáše je odrazem zápasu, který se rozpoutal v celé oblasti Československa o socialistickou hudbu. I to jeho vytržení ze sféry abstrakce a přechodu do oblasti realismu je skutečností, kterou prožilo více našich skladatelů. Také celý revoluční proces, kterým naše hudba prošla, je podmíněn i účastí V. Dobiáše a na druhé straně celé Dobiášovo dílo je poznamenáno jeho průběhem. Dobiáš se jím probíjel tvrdě, ale úspěšně. Nejprve s malou hrstkou, později se stále rostoucí skupinou pokrokových skladatelů. Byl jedním z prvých průkopníků, který slyšel hlas svého lidu, který pochopil bezvýhlednost situace, do níž se naše hudba v úpadkovém kapitalismu dostala, a proto také záhy zaujal vedoucí úlohu. Jako

umělec probíjející se k socialistickému pojetí společenské úlohy hudebního umění je představitelem etapy historického přerodu a zakládání socialistické epochy naší hudby. Jeho dílo také representuje vrcholy, ke kterým československá hudba dospěla na své revoluční cestě po r. 1948 až do dneška. Jako komunista je představitelem výrazné ideově politické orientace, která je dnes orientací většiny našich skladatelů. Je aktivním politickým pracovníkem, členem ÚV KSČ. Jeho lidský, politický i umělecký osud je svázán natolik s budováním socialismu a bojem o socialistickou hudbu v naší vlasti, že by přímo z jeho díla se daly vykládat nejvýš dramatické osudy našeho hudebního umění za posledních 15 roků.

Až takřka do roku 1945 bloudil, jako bloudilo mnoho našich umělců jeho generace, po bezvýsledných cestách, na které buržoasie svou ideologickou bezradností a zrůdností umění vytlačila. V květnu 1945 prožívá zvrat. Sám přiznává, že „život s ním pořádně zatočil". Byl to skutečně zvrat, ale ten konečný se dostavil v únoru 1948. To jsou dva nejdůležitější mezníky v jeho životě, který rozvrásňují do tří etap. V první předválečné dorůstá na skladatele, v druhé válečné se stává i básníkem, ve třetí — poválečné — jeho politický vývoj mu určuje, aby zaujal místo skladatele, básníka i bojovníka za věci lidu. Po r. 1948 už skutečně vstupuje do dějin svého národa jako nezviklatelný bojovník za socialismus a socialistické hudební umění.

Před rokem 1945 bloudil jako většina našich mladých skladatelů po cestách modernismu. Ale předtím ještě než se dostal do této nezdravé sféry, kypící uměleckou nesmyslností, měl možnost za mládí žít mezi lidem a poznat jeho život, trochu jeho radosti, ale především utrpení. Však pocházel z kraje, kde kapitalisté uměli vyždímat z lidu, co se dalo. To se nedá zapomenout, má-li člověk zdravé lidské jádro. To vede k odporu proti společenskému řádu. Zde v lidovém prostředí v Radčicích u Železného Brodu, kde se 22. září 1909 narodil, dostavují se prvé impulsy politického myšlení, takřka současně s rozvojem zájmu o hudbu. V prostředí jeho dětství i rodiny je plno hudby. I v rodině jsou hudebníci. Mladý Dobiáš vskutku vyrůstá mezi lidem na takovém plodném podhoubí českého muzikantství jako Dvořák. Vyžít se muzikantsky měl možnost a poněvadž byl zcela mimořádný talent, naučil se hrát na několik nástrojů. Jako 11-letý hrával s kapelou svého strýce a ve 14 letech vytvořil si vlastní chlapeckou kapelu. Na doby takového spontánního muzikantství se nezapomíná, i když k opravdovému poměru k lidové hudbě i k pochopení významu hudby pro lid dochází se až po letech. I Dobiáš se sem vrátil až po letech, po zklamáních, která musel jako umělec prožít, aby se zde ozdravil a navázal na prazákladnu slávy české hudby. Je skutečností, že lidově hudební prostředí rozhodlo jeho životní osud. Šel sice studovat učitelství do Jičína, řadu let učil i v Praze na měšťanské škole, ale nic ho tak nezajímalo jako hudba. Učil se — učil jako autodidakt, a také komponoval. V r. 1926 vznikají „Cigánské melodie" na text A. Heyduka. To byl začátek tvůrčí vývojové křivky se vzestupnou, místy strmou tendencí, naplňující plná tři desetiletí jeho umělecké činnosti.

Když se v r. 1930 dostal do Prahy, šel hned do učení k vedoucím osobnostem. Nejprve k J. B. Foerstrovi, potom k V. Novákovi a prošel i školou Aloise Háby. Nevadila mu rozdílnost škol, které representovaly základní směry české hudby. Naopak odpovídalo to potřebě jeho zvídavosti a touze po poznání hudební skutečnosti v celé její šířce. Je pro něj charakteristické, že se brzo po příchodu do Prahy včleňuje mezi skupinu houževnatých uplatňovatelů soudobé hudby okolo sdružení „Přítomnost" a angažuje se po celou dobu jeho trvání jako nejen dovedný organisátor hudebního života, ale především jako organisátor tvůrčího dění, hledání nových vývojových cest a výbojů české hudby. Je to počátek svázání vlastního osudu s osudy české hudby, které během let vyústí v nepřetržitý zápas o její úlohu v národě a její mezinárodní postavení i poslání.

Předválečná etapa Dobiášova tvůrčího vývoje není nezajímavá. Z plnokrevného muzikanta vyrůstá skladatel, nadaný bohatou tvůrčí ctižádostí, odhodlaný umělecky soutěžit v proudech, o nichž se vedoucí hudebníci té doby domnívali, že vedou do nové budoucnosti hudby. Zdravý a silný hudební talent probíjí se masou formalistické hudby, chvílemi do ní hluboko zapadá, ale nechce v ní utonout. Jakoby pudově obrací se často k písni, aby vlivem modernistických tendencí nebyl příliš daleko nebo vůbec odtržen od životní skutečnosti. Sahá po básních Hviezdoslavových, Sládkových, Halasových, Tomanových, ale zachvácen estetickým vírem doby, vytrvale směřuje k zvukovým výbojům, které jsou tak charakteristické pro toto období. A přece občas jako spodní tón jeho nitra ozve se lidová intonace (Říkadla pro nonet) a dochází k sbližování s velikými osobnostmi: s Janáčkem a Bartókem, kteří předvídavě označili cestu k lidovým hudebním fondům, na níž bude hudba hledat své ozdravení. Tam směřuje ve válečné etapě v době okupace. Na 30 děl vzniká v tomto období, i komposice čtvrttónové. Ale na cestě nadšeného modernisty cosi se lomí. Řeč, kterou si osvojil, nestačí, aby vyjádřila všechno, co mu leží na srdci. Tragické události, které postihují národ, svádějí úvahy mladého umělce až ke kořenům společenské funkce hudby. Zvláště když si objevil dílo Smetanovo a poznal jeho rozhodující sílu v historických chvílích národa. V heroickém lidovém boji proti okupantům i lidová a dělnická píseň bojuje. Dobiáš vrací se do oblasti, z níž kdysi vyšel. „Český masopust" z r. 1940 a „Dva dětské sbory" z r. 1941 jsou předzvěstí přerodu. Čím blíž k r. 1945, tím češtější je jeho hudební projev a tím více hřejivého vztahu k národnímu kolektivu ho prosvěcuje. Uprostřed nejdramatičtějšího válečného zápolení v r. 1943 vznikají dvě díla, symfonie pro velký orchestr a dechový kvintet. Zde už jsou rozlomeny okovy formalismu. Odhalil si vyjadřovací sílu hudby a využívá ji k vyslovení velkých idejí. Nad skladatelem zvítězil člověk, vlastenec a básník. V symfonii už je zachycena současnost těžké doby, osudu kolektivu a v závěrečné větě úderně a vítězně vrcholící vyvře překvapující míra optimismu, který už potom trvale proniká do jeho díla. V takovém ladění úderně podněcujícím národně osvobozenecký boj se nese mužský sbor „Gospodine, pomiluj ny", „Pozdrav zemi" i „Slovanská lípa". Vlastenecký rys drtí někdejší kosmopolitické prvky v jeho díle.

S osvobozením v květnu 1945 dostavuje se náraz, který dává Dobiášovu tvůrčímu vývoji nový směr.

Počalo nové jaro země i lidu. Počalo jaro i na všech úsecích uměleckého dění. Padají stěny, které oddělovali umělce od lidu. Umělci se přidávají k pracujícímu lidu a pomáhají budovat nový život. Dobiáš byl mezi prvními,

kteří spontánně se rozhodli své umění spojit s novým životem, odvrátit se od abstrakce, rozlomit isolovanost. V případě Dobiášově to nebylo ani jinak možné. Vyrostl mezi lidem, prožíval citlivě jeho okupační utrpení. V době rozjásaného nadšení, radosti nad svou svobodou, v době naplnění láskou k osvoboditelce Rudé armádě, vykročil s lidovými davy na dlouhou cestu, kterou už nikdy neopustil. Všechno, co potom tvoří, není už určeno intimnímu okruhu, je bezvýhradně určeno lidu. Tuto zásadnost jeho tvůrčí linie prokazují díla, jež vznikají: „Pozdrav Rudé armádě", burcující masová píseň „Budujeme", vojenská pochodová „Pod prapory", kantáty „Stalingrad" a „Stalinův rozkaz", „Jarní valčík" pro symf. orchestr a dlouhá řada jiných až po kantátu „Československá polka". I Sonáta pro klavír, dechový kvintet, tympany a smyčcový orchestr, pocházející ještě z doby před r. 1948 i když je odbočením, přece nese rysy kolektivního určení.

Dobiášova zainteresovanost na osudech lidu a země je naprosto spontánní. Odtrhl se navždy od sféry abstraktismu a rozhodl se jít cestou bojových, pokrokových a lidových tradic české hudby. Vyšel z lidu a našel v revolučním proudu lidových mas své pevné místo a nejsilnější tvůrčí podněty. Osvobozujícím vlivem zapůsobil na něj monumentálně rozpoutaný rozmach lidové tvořivosti. To byla jedna z nejúčelnějších sil, která mnoho našich vynikajících skladatelů vyrvala ze scestné linie formalismu a vrátila je lidu. V okruhu lidové tvořivosti i Dobiáš oživil si svůj důvěrný a ušlechtilý vztah k lidové hudbě, z něhož nyní mohl prospěšně těžit při hledání nových cest naší hudby. Dobiášova tvorba jde v podstatě dvěma cestami, které jsou souběžné a navzájem se ovlivňují, ale mají jednu tvář. Jedna je v neustálém dotyku s lidovou tvořivostí. Na ní vyrůstají masové písně, pochody, komposice žhavé lidové potřeby. A na té druhé zápasí s monumentálními komposicemi, zobrazujícími nejsilnější okamžiky života lidu, zápasu i osobního vyrovnání s problémy, jež nese život, doba a boj o veliké společenské ideje. Obě cesty se prolínají a ovlivňují. Před r. 1948 ještě ne tak hluboce jako po něm. Srovnání kantát „Stalingrad" a „Stalinův rozkaz" z období před r. 1948 s kantátou „Buduj vlast, posíliš mír" a nonetem „O rodné zemi" ukazuje na prudký proces, ve kterém pod vlivem lidové tvořivosti, klasického odkazu Smetanova, masové písně a široké sféry výbojů sovětské hudby se utvářela nová hudební řeč Dobiášova.

Rok 1948 je základním mezníkem dnešní bojové etapy Dobiášovy, v mnohém ovlivňující novou epochu naší hudby. Je to etapa teprve desetiletá, ale týčí se v ní tři veliká díla charakteristická jak pro Dobiáše, tak pro nástup naší hudby do sféry socialismu. Je to kantáta *„Buduj vlast, posíliš mír"*, vyrostlá z „Československé polky", nonet *„O rodné zemi"* a *II. symfonie*. Jejich historický význam je nesporný. Komunistický skladatel, básník, opěvující přítomnost, úporně hledá a proráží jimi cestu k novému umění. Dostává se na realistickou základnu, odvážně a novátorsky navazuje na smetanovskou tradici, nachází lidový výraz, překvapující způsob sdělnosti a mluvy výrazně české. Ani jedno z děl nebylo přijato bez výhrad. Ale časový odstup a vývoj ukázal, že to byly vynikající a veliké kroky na cestě do budoucnosti naší hudby, kroky zakladatelského významu. Jsou v nich opravdu zobrazeny úseky nového života, myšlenek a cítění, boj o nový život, budování socialismu

i boj za mír. A jsou v nich zachyceny i tvrdé konflikty, s nimiž se umělec i lidé v této nejvýš vzrušené době musí vyrovnat (II. symfonie).

Význam Dobiášova díla neleží však jen v dílech stěžejních, v té řadě, která byla zahájena I. symfonií, Stalingradem a Stalinovým rozkazem. I ta druhá část jeho díla, kterou představují písně Budujeme, Festivalová, Májová písnička, Polka míru, Pojďte s námi na brigádu, Příchod Rudé armády atd., je pro československou hudbu jako celek vysoce závažná a historicky důležitá. Ta se dotkla života lidových mas ještě intensivněji a podepřela veliké budovatelské činy našeho lidu. Představují i tu očistnou vlnu, kterou dospělo naše hudební umění do těsného svazku s lidem a k nové základně svého vývoje. V Dobiášově díle je příkladným způsobem vyjádřena a ukazuje, jak socialistický skladatel je schopen bez ujmy na uměleckosti vytvářet díla monumentální i prosté písně, pochody a tance, cítí-li, že tím lidu působí radost a posiluje ho v boji o monumentální společenské cíle.

Průkopnické dílo Dobiášovo z posledních let zasáhlo svým působením přímo do utváření socialistických vztahů v naší vlasti. Ale právě tak zasáhlo i do vývoje naší hudby a vůbec nového utváření našeho hudebního života, jehož socialistické rysy den ze dne rostou.

Poválečná etapa Dobiášova vývoje představuje přerod skladatele umělce v umělce komunistu, umělce vědomého si svého politického poslání právě tak jako odpovědnosti za osudy hudby i národa. Bylo vždy osudovým údělem naší hudby, že v rozhodujících dějinných chvílích vyrůstali skladatelé, kteří národu pomohli řešit a probojovat osudové věci. I Dobiášovo dílo i jeho vlastní žhavý vztah k současnému dění ukazuje, že Dobiáš vyrostl v postavu tohoto typu a že po této linii jeho vývoj půjde i v příštích letech.

JAROSLAV MIHULE

Mirandolina Bohuslava Martinů po prvý raz v Prahe

Stále častejšie a častejšie znie u nás v poslednom čase hudba Bohuslava Martinů a pomaly sa tak začína splácať dlh voči tomuto skladateľovi z rokov, keď sa okolo jeho mena vyskytovalo viac úvah ako hudby. Pražská jar 1959 významne upozornila predovšetkým na skladateľovu operná tvorbu, a to svetovou premiérou hudobnej komédie *Mirandolina*.

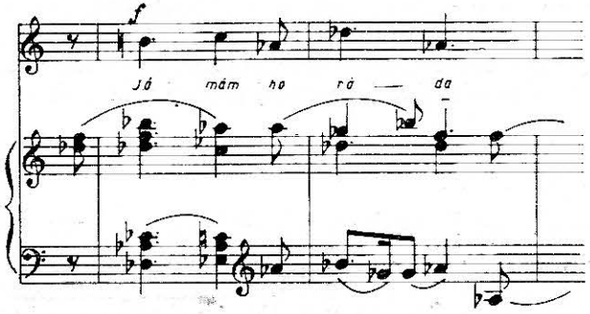
Pôvodný názov opery je La Locandiera a jej libreto si pripravil podľa rovnomennej hry C. Goldoniho Martinů sám. Komponoval na taliansky text — pražské naštudovanie používa český preklad Rudolfa Vonáska — a dielo dokončil v roku 1954.

Pri významnom postavení, ktoré Bohuslav Martinů zaujíma v predvoji súčasnej svetovej hudby, bola premiéra Mirandoliny očakávaná s nadšeným záujmom; po mnohých rokoch sa českému obecenstvu predstavuje skladateľ novým dielom, ktoré si tentokrát zjavne nekladie za cieľ umelecké stvárnenie problémov filozofickej hĺbky, ktorým sú poznamenané veľké orchestrálne diela z posledných rokov (predovšetkým, pravda, Symfonické fantázie, Fresky a Gilgameš). Goldoniho svet sľuboval humor, životnú radosť, nenáročnú hravosť, večne modrú oblohu. Sľuboval teda ďalšie pokračovanie v tom skladateľovom hudobnom prejave, ktorý sa kedysi tak skvele rozžiaril pôvabnou Veselohrou na moste a potom sa už ani v najťažších životných rokoch skladateľových nevytratil z jeho tvorivého obzoru.

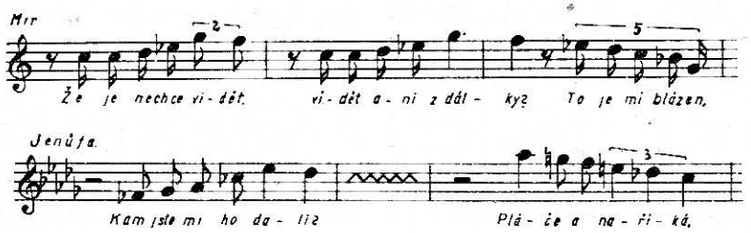
Úspech, ktorý v Smetanovom divadle svetová premiéra Mirandoliny dosiahla, potvrdil, že tu Martinů opäť vyhral. Nie snáď nad Goldonim; práve naopak: vytvoril dvojicu, ktorá medzi sebou nesúperí, skôr sa podporuje a doplňuje: činoherný spád a vtip dialógov, rázovitosť Goldoniho akcie i dikcie

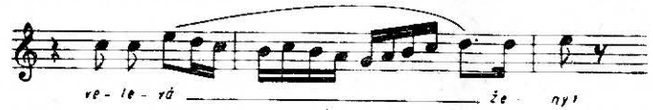
rozvíja Martinů do lyrickejších obrazov — ako je to už v samej povahe hudby, ktorá robí z prózy poéziu. Vyhral však nad tými, ktorí boli ochotní vyčítať mu neživotnosť, strohosť, suchopárnosť.

Už sama predloha mu po tejto stránke vyšla v ústrety. Príbeh pani krčmárky je celkom prostý: spanilá Mirandolina hostí v svojej krčmičke urodzených pánov, necháva sa obletovať, zahrnovať pozornosťami, darkami i nežnosťami, áno, bez ostychu ich vie i za nos vodiť ... ale jej ľudská hrdosť ju nakoniec vedie bezpečne len k tomu jedinému, navonok celkom obyčajnému a nezaujímavému Fabriziovi, čašníkovi bez peňazí a titulov. Fabrizio má však proti nim nenahraditeľnú prednosť: je totiž naskrz rodu Mirandolininho, obaja majú rovnakú krv i život, počnúc každodennou všednou prácou, ktorá by urodzených pánov rytierov a kniežatá mohla veľmi uraziť, iskrivým vtipom, ktorým obaja prevyšujú svoje panstvo, a v neposlednom rade aj hĺbkou a vážnosťou svojich citov, ktoré sú podstatne niečím iným ako koketériou a frivolnosťou ich vznešených hostí.

Dominantou fabuly je, pravda, pani Mirandolina. Goldoni jej dal svieži elán a bujný vtip, Martinů jej pridal ženskej nehy a láskyplnosti a zaslúžilá umelkyňa Mária Tauberová z nej vytvorila dievčinu na vybozkávanie. Ale to najpozoruhodnejšie na pani Mirandoline je jej vrcholná pradivosť. Vlastnosť v komickej opere na hrdinoch taká skúpa, tu priam kričí z javiska a volá po tom, aby sa aspoň na ňu prstom ukázalo: hľa, tu Fabrizio a Mirandolina, uprostred naivnučkých zápletiek, nehlbokých clownovských žartov rytierov, spievajú — a predsa sú to ľudia z mäsa a práce, či sa už narodili v Benátkach alebo v Českomoravskej vysočine. A tu má svoj levský podiel zo všetkých tvorcov predovšetkým Martinů. Funkčná prostota jeho reči je v Mirandoline celkom prikladná. Koľko taktov sa doteraz spotrebovalo na to, aby hrdinka v opere povedala, „že má ho rada", koľko len árií, naplnených kvetnatými slovami, sa už zo scény s roztvorenou náručou odspievalo okolo tejto jedinej myšlienky! Bohuslavovi Martinů stačili na to v Mirandoline dva takty:

a poslucháč verí, je presvedčený a získaný.

Tým nie je povedané, že rozvinuté cantabile stráca svoje opodstatnenie; vôbec nie — niet sporu o tom, že pani Mirandolina je z tých úloh, ktoré sú speváčke *dožičené*, a nie *súdené*.

Lapidárnosť a presvedčivosť hudobného prejavu Mirandoliny v mnohom pripomína Janáčka. Ariózny štýl Bohuslava Martinů je často založený na skratkovitých nápevkoch, ktoré nielen vyvolávajú dojem Janáčkovej melodiky, ale dokonca i určitého ohlasu intonácie českej reči, keď je originál spätý s materčinou Goldoniho:

A ešte niečo prináša Mirandolina, čo sa nesmie zabudnúť medzi jej prednosťami, lebo je to v našej opere veľmi vzácne korenie. Je to *hudobný* humor. Hudobná reč má k dispozícii nesmierne bohatstvo výrazových prostriedkov na vyjadrenie komičnosti, tie však často ležia úhorom v hudobných komédiách, zaťažkaných kovom obitej inštrumentácie, ťažkopádnymi gestami melódie a harmónie. Celá Mirandolina je však akoby zbavená dosahu zemskej ťarchy, je krehká, a čo viac: srší opravdivým humorom, ktorý rastie nie zo situačnej komiky (to je práca Goldoniho), ale zo skladateľského majstrovstva Bohuslava Martinů; nemožno si odpustiť jeden príklad, ktorý stojí za mnoho. Koloratúra, ako je známe, roky pohoršuje zástancov dramatickej pravdivosti a často býva potešením viac pre spevákov než pre poslucháčov. Martinů — i keď vytvoril operu na taliansky text i na taliansku predlohu, čo mohlo svojím spôsobom ovplyvniť jeho melódiu v duchu talianskych speváckych spôsobov — nijako zvlášť toto kvetné krasorečníctvo nepestuje. V prvom dejstve však dochádza k tejto scéne: Fabrizio osloví knieža d'Albafioritu strohým „môj pane", čo jeho výsosť, pravda, rozhorčí. A tak hneď na ďalšiu otázku kniežaťa, ktorý sa pýta na zdravie našej pani krčmárky, vystrúha Fabrizio, ako keby v hlbokom predklone úctivosť, so šľachtickým klobúkom v ruke, túto odpoveď: „O, dobre."



Už to vyvoláva úsmev nad bezočivým lišiactvom Fabrizia, ktorý si bezpochyby robí touto kvetnatou jubiláciou z „veľaváženého" dobrý deň. Vtom však vchádza markíz Forlimpopoli, žiarliaci na svojho soka nielen u pani Mirandoliny, ale i na priazeň Fabrizia, a hneď ironicky imituje: „Čo to je, toto".

Ak, pravda, Fabrizio svoju poklonu bystro vystrúhal elegantným oblúkom, verný svojmu charakteru, ju ťažko posúva v nekonečných stupnicových radoch, akoby spieval solfeggia ...

To je takrečeno hudobný vtip: hudobný humor je však viac, a ani ten nechýba krásnej opere Bohuslava Martinů. Je ukrytý v celom tom diele ako dvojník optimistického postoja k životu, ku ktorému patrí tak ako úsmev ku krásnej žene. Veselosť a sviežosť opery milo podtrhuje i tanečná zložka, ktorá zasadzuje príbeh tanečnými orchestrálnymi medzihrami do karnevalovej nálady. V slohu commedie dell'arte vtrhne počas prestavby javiska na scénu roj rozpustilých masiek, a patrí k zásluhám choreografa, že sa na scéne správajú tak prosto a nenútene, ako si to vyžaduje hudobnodramatický kontext; pomerne menej to už platí o choreografii Saltarella na konci druhého dejstva.

O úspech diela sa nemalou mierou zaslúžili i sólisti na čele so zaslúžilou umelkyňou Máriou Tauberovou, dekadentnými rytiermi (Přemysl Kočí, Jaroslav Horáček, zaslúžilý umelec Oldřich Kovář), Fabriziom Iva Žídka a chlapčensky nezbedným párom Jaroslavy Procházkovej a Štěpánky Štěpánovej a, pravda, tiež silná štvorka mužov v tieni rámp (dirigent zaslúžilý umelec Václav Kašlík, režisér zaslúžilý umelec Luděk Mendaus, výtvarník František Tröster, choreograf Antonín Landa).

Tá najväčšia kytica však patrí radostnému českému posilňujúcemu umeniu majstra Bohuslava Martinů.

S veľkým zármutkom oznamujeme, že dňa 28. augusta t. r. zomrel v Liestale pri Bazileji svetoznámy skladateľ Bohuslav Martinů. Hoci Martinů žil a tvoril na stovky kilometrov vzdialený od svojej vlasti, od rodného moravského mestečka Poličky, predsa väčšina jeho diel hlboko zapustila svoje životodarné korene do rodnej pôdy. Smrťou Bohuslava Martinů strácajú československí skladatelia jedného z popredných tvorcov nášho súčasného hudobného umenia.

MILO ŠAMKO

„Les canuts" v berlínskej Štátnej opere

K svetovej premiére súčasného francúzskeho hudobno-dramatického diela o povstaní lyonských tkáčov (1831)

K 125. výročiu vzbury lyonských tkáčov proti feudálnym a buržoáznym vykorisťovateľom uverejnil pokrokový francúzsky básnik Jacques Gaucheron pred troma rokmi poému „Les canuts" s ilustráciami spolubojovníka proti nacistickým okupantom Marca Saint-Saënsa, profesora Národnej vysokej školy výtvarného umenia v Paríži. A len čo táto burcujúca socialistická poéma uzrela svetlo sveta, tak zaujala Josepha Kosmu, kamaráta a spolubojovníka oboch, že sa hneď dal do jej zhudobnenia, hoci nemal veľa výhľadov na jej predvedenie v degaulistickom Francúzsku. Preto aj pôvodne plánoval oratórium, ktoré by mohli naštudovať aspoň robotnícke spevokoly.

O konečnej forme diela rozhodla spolupráca s bývalým šéfom dramaturgie Štátnej opery v Berlíne Wilhelmom Neefom, autorom hudby k úspešnému dvojdielnemu DEFA-filmu o Ernstovi Thälmannovi. Táto tvorivá spolupráca medzi Parížom a Berlínom vyniesla Gaucheronovej poéme nielen hudobno-scénické spracovanie, ale aj francúzsko-nemecké vydanie (Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin) a v júni t. r. dokonca svetovú premiéru v Štátnej opere v Berlíne v réžii Wilhelma Neefa.

Skladateľ Joseph Kosma pochádza z Budapešti a tam aj vyštudoval kompozíciu a dirigovanie. Ako 24-ročný štipendista odišiel v roku 1929 do Berlína, kam ho priťahovala už vtedy vyhranená skladateľská osobnosť Hannsa Eislera. Eislerov vplyv usmernil celý jeho ďalší skladateľský a vôbec umelecký vývin. V Berlíne prišiel mladý Kosma do styku, ba aj úzko spolupracoval s Bertoltom Brechtom a jeho pokrokovou divadelnou skupinou. Po necelých troch rokoch emigroval Kosma z Nemecka, ktoré bolo vtedy zaplavené fašizmom, a usadil sa — ako sa zdá — natrvalo v Paríži.

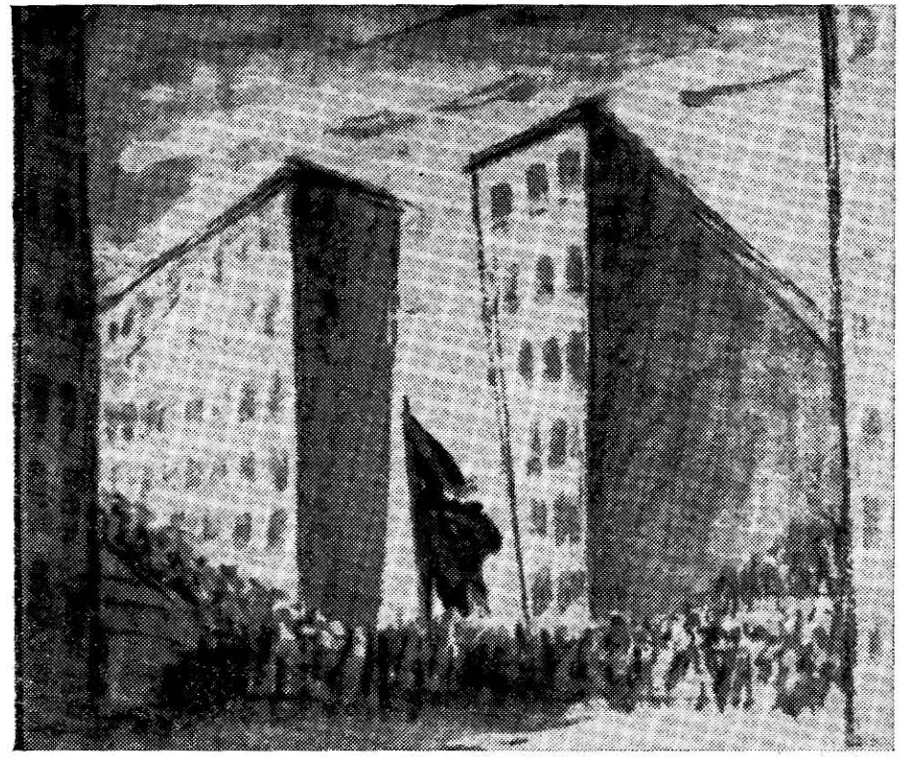
Za vojny sa Kosma aktívne zúčastnil francúzskeho odboja proti hitlerovským okupantom a bol aj ranený. Máme teda pred sebou dielo skladateľa znamenite fundovaného a človeka zoceleného víťazným bojom proti fašizmu.

Obľúbenými básnikmi Josepha Kosmu sú Jacques Prévert, Louis Aragon, Jean-Paul Sartre, Apollinaire, Francis Garco a i., na slová ktorých vytvoril na sto piesní a šansónov. Podľa Prévertových predlôh komponoval aj dva zo svojich štyroch baletov („Baptiste" a „Le rendez-vous") a jednu televíznu operu („Opéra en cartes postales"). Kantátu „Balada o jednom, čo spieval, keď ho vešali" zložil podľa Aragonovej básne. Kosma však nezabúda ani na mládež. Na Medzinárodnom festivale mládeže v Berlíne r. 1951 predviedla delegácia francúzskej robotníckej mládeže jeho skladbu „A l'assaut du ciel", venovanú pamiatke parížskej komúny.

A tak niet azda hudobnej oblasti, v ktorej by Kosma nebol vytvoril pozoruhodné dielo, či je to už komorná hudba, hudba k divadelným hrám alebo dokonca opereta. Nespočetné sú jeho filmové partitúry.

Joseph Kosma je autorom hudby napr. k takým úspešným francúzskym filmom, ako sú „Les enfants du paradis", „Les amants de Vérone", „Grande rue" a „Juliette", za ktorú dostal roku 1951 na Medzinárodnom filmovom festivale v Cannes prvú cenu.

„Les canuts" (nemecký titul: „Die Weber von Lyon", pre prípadnú slovenskú verziu vhodný názov: „Povstanie lyonských tkáčov 1831") — to nie je ani oratórium, ale ani opera bežného, tradičného typu. Je to hudobno-dramatická poéma, optimistická hudobná tragédia, naplnená revolučným duchom mladého francúzskeho proletariátu, ktorý na podklade pravej proletárskej solidarity už pred 130 rokmi vyvinul takú akčnú silu, že sa mu podarilo prekonať niekoľkonásobnú prevahu ozbrojenej soldatesky a ujať



Scénický návrh „Les canuts" od Marca Saint-Saënsa

sa vlády, i keď len nad jedným mestom, a to iba na krátky čas.

Tragédia lyonských tkáčov, ktorí sa v novembri 1831 vzbúrili proti svojim nenásytným vykorisťovateľom, spočívala v tom, že vtedajší rodiaci sa proletariát ešte nemal potrebných skúseností v triednom boji. Chýbala mu pevná triedna organizácia, vlastná proletárska strana, ktorá by mu bola vedela radiť, ako si spontánne vydobyté víťazstvo udržať. Gaucheronovo a Kosmovo spoločné dielo „Les canuts" nie je však iba zdramatizovanou kronikou toho, čo sa v novembri 1831 v lyonskej proletárskej štvrti Croix-Rousse odohralo. Je vybudované metódou socialistického realizmu a pretavené jasnou tendenciou, ktorá sa nevtiera, nekričí, lebo autori tvorili dielo z hlbokého presvedčenia a z pozícií marxistických umelcov, ktorým sú vytríbený vkus a umelecké majstrovstvo samozrejmými predpokladmi tvorby.

Prológu konfrontujú autori dnešný Lyon s vtedajším. Tie isté vysoké domiská pripomínajú dnes ako vtedy skôr pochmúrne väznice než obytné domy pre ľudí, tvoriacich hodnoty, ktoré pridávajú lesk aj kráľom.

Prvej časti sme svedkami mohutnej a s úspechom sa končiacej demonštrácie lyonských tkáčov z októbra 1831 s heslom: „Páni! Dajte nám tarifu! My chceme tarifu!"

Druhá časť zobrazuje novembrový štrajk a hrdinský boj lyonských tkáčov a s nimi solidárnych robotníkov z okolitých obcí proti vojsku fabrikantov, pokúšajúcich sa okradnúť tkáčov o práve zaručenú tarifu — hrdinský boj, ktorého heslom bolo „Pracovať a žiť — alebo bojovať a zomrieť!", bol to boj neozbrojenej skupiny, hádžúcej kamene-dlaždice na žoldnierov, ktorí boli po uši ozbrojení.

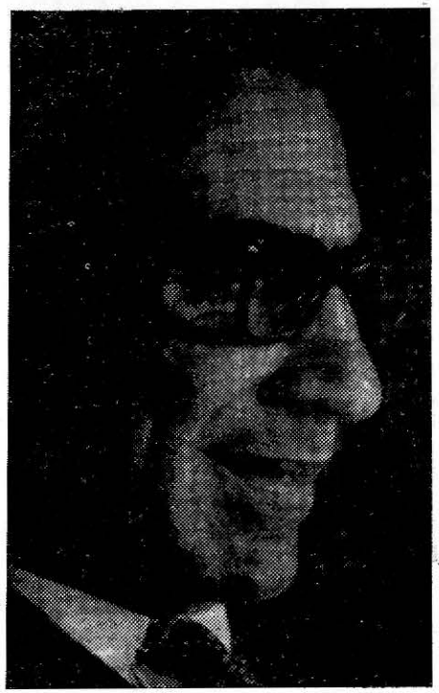
Tretia časť je venovaná pamiatke pad-

lých hrdinov a oslave víťazstva. Otriasajúce je basové sólo ťažko raneného tkáča-otca: „Mne trýzeň rán už nezarmúti myseľ. Čuj, starý svet! Tvoj umieráčik ti už znie!"

Cez melodramatický záber z procesu, v ktorom sa obžalovaní tkáči, ľsťou zbavení víťazstva, sami stávajú žalobcami, vracia sa dielo epilógom do súčasnosti, poznačenej už víťazným nástupom socializmu, dokumentujúc tak význam povstania lyonských tkáčov, ktoré pred 130 rokmi pohlo mysľou svetového proletariátu.

O situácii, aká panovala v Lyone v roku povstania, zachovalo sa nám svedectvo dokumentárneho významu, ktoré nebolo ešte náležite ocenené. V „Zápisníku pocestného v próze a hudbe„ (Tagebuch eines Reisenden in Prosa und Musik) zachytil Franz Liszt svoje zdrcujúce, hlboko precítené dojmy z návštevy Lyonu v roku 1831:

„... bol som tam svedkom neľudskej, ukrutnej biedy a bezmedzného utrpenia. Môj vrodený zmysel pre spravodlivosť nútil ma čo najrozhodnejšie zaprotestovať, no moje srdce naplnil neznesiteľný smútok. Nič



Joseph Kosma

nemôže človekom viac otriasť ako pocit, že je nútený bezmocne prizerať zúfalému boju lyonského ľudu proti biede, zožierajúcej mu telo i dušu. Vidieť tie deti bez radosti, tú mládež bez nádeje, tých starcov bez oddychu, bez pokoja — a nevedieť, ako im pomôcť! Títo ľudia sa tu priam tlačia v biednych chatrčiach. Úbožiaci, závidia jeden druhému ešte aj tú mizernú mzdu za prácu, ktorej jediným cieľom je okrášľovať život unudených pánov. Ach, aká irónia osudu! Ruky tých, ktorým nepatrí ani len ten najmenší kútik, kde by si mohli odpočinúť, miešajú drahocenné farby a farbia nimi nádherné látky z hodvábu pre bohačov, zhýčkaných životom. Človek odetý do handier zhotovuje kráľovnám brokáty zo zlata. Deti, ktoré nevedia, čo je matkin úsmev, a stoja zhrbené pri krosnách, slzami kropia kvety, ktoré rozkvitajú pod ich prstami na látkach, určených pre rozmaznané deti mocipánov tejto zeme.

Ó, aký to zákon tejto spoločnosti, aká to kliatba. Ach, či sa slzám tohto ľudu raz podarí naplniť priepasť, ktorá nás delí od onej vysnívanej zeme spravodlivosti?"

A ďalšie slová Franza Liszta znejú už ako Libušina veštba:

„Tí, čo rozhodujú o osude národov, príliš ľahko zabúdajú, že poslušnosť nezostane na večné veky cnosťou más, zabúdajú, že národ po dlhom stonaní jedného krásneho dňa vykríkne!..."

Vokálne obsadenie Gaucheronovej—Kosmovej drámy je na jednej strane vyslovene komorné: starší tkáč (otec) — bas, jeho žena — mezzosoprán, mladší tkáč (ich syn) — tenor, dieťa — detský hlas alebo soprán, 1. a 2. rozprávač, komandant a sudca — hovorené úlohy. Na druhej strane však vystupuje mohutný miešaný sbor — spevácky i recitačný, ktorý nielenže spontánne reaguje na závažný komentár rozprávačov, ale aj aktívne zasahuje do deja ako pohybová, často až elementárne úderná zložka dramatického prúdu. To nie je operný sbor, to je hora pušného prachu, vulkán, plný nepokojnej lávy, ktorá na vrchole krízy vyrazí presne pod nohami feudálnych a buržoáznych parazitov, tam, kde je kôra už celkom prehnitá: v lyonskej tkáčskej štvrti Croix-Rousse. Dojem rozbúrenej sopky ešte zvyšuje scénický obraz Marca Saint-Saënsa, ktorý režisér (a prekladateľ) Wilhelm Neef dynamicky tak nabil rozvíreným životom lyonských tkáčov, že sa v ňom plasticky odráža kontrapunkt úhlavného nepriateľa pracujúcich más — ozbrojeného feudalizmu a ľstivej buržoázie, hoci autori a režisér

nedovolia tomuto nepriateľovi ani len na okamih vystúpiť na scénu!

Hudobná reč Josepha Kosmu je pregnantná, stručná, výstižná. Vie vyjadriť — hoci i v skratke — situáciu i emóciu. Je to hudba v pravom slova zmysle dnešná, moderná, lebo je v službách dnes vedúcej, pokrokovej idey socializmu. Ako taká nemôže opovrhovať ani tradičnými vyjadrovacími a stavebnými prostriedkami, ak ony prispievajú ešte dnes k lepšej — jednoznačnej! — zrozumiteľnosti hudobného diela, obracajúceho sa v prvom rade k masám pracujúcich. V tomto ohľade mali Kosma a Gaucheron v Hannsovi Eislerovi a Bertoltovi Brechtovi klasický vzor.

Pilierom a súčasne aj hrdinom hudobnoscénickej poémy „Les canuts" je sbor tkáčov (tkáči = les canuts), znamenite interpretovaný rozšíreným sborom berlínskej Štátnej opery (sbormajster Karl Schmidt). Zo sólistických úloh najvďačnejšia je postava tkáča-otca, ktorá bola zverená po speváckej i hereckej stránke — ale aj čo do zjavu! — ozaj veľkému umelcovi Gerhardovi Freiovi (skvelému berlínskemu Štelinovi zo Suchoňovej Krútňavy). Úlohy rozprávačov boli obsadené dvoma poprednými činohernými, rozhlasovými, filmovými a televíznymi hercami: Hans-Petrom Minettim a Gerry Wolffom. Nad celým scénickým dianím bolo cítiť suverénnu, až bojovú vôľu režiséra Wilhelma Neefa i dirigenta Hansa Löwleina (berlínskeho dirigenta Krútňavy).

„Les canuts" sú dielom polvečerným. Druhú časť večera vyplnil v Berlíne skvostný balet Richarda Mohaupta „Lysistrata" (Štrajk Aténčaniek).

Československá premiéra Egkovho Revízora v Bratislave

Zvláštnu kapitolu súčasnej hudby tvorí mnohostranný vývoj opery. Operní skladatelia nášho storočia nemohli negovať dva veľké kolosy opery hudby 19. storočia: ideovú drámu Richarda Wagnera a Verdiho realistickú operu, najmä jeho posledné dve diela. Postoj k nim bol u každého skladateľa iný. Ozvali sa aj hlasy, ktoré pochybovali o oprávnenosti existencie operného žánru v súčasnosti. Mnohí hľadali nové náhradné formy pre javisko, iní sa zase snažili o prevrat v opere samotnej. Rozširoval sa tematický okruh o aktuálne dobové námety vo forme kritiky na spoločenský život súčasného človeka, o dobové, z aspektu súčasnosti videné témy historické atď. Po hudobnej stránke sa v mnohých prípadoch hľadali a nachádzali individuálne formálne riešenia, realizované s požiadavkami novej hudobnej reči, alebo sa svojsky využívali formy hudby 18. storočia. Zatiaľ čo v oblasti vážnej súčasnej opery vzniklo nejedno umelecky závažné dielo, v odbore komickej opery je zatiaľ žatva skromnejšia.

Vcelku životaschopným dielom zdá sa aj komická opera nemeckého skladateľa Wernera Egka „Revízor", ktorú uviedla opera SND ako poslednú premiéru tejto sezóny. Gogoľova literárna predloha, podľa ktorej si skladateľ sám spracoval libreto, ukázala sa veľmi vhodná na zhudobnenie. Doba a prostredie, v ktorom sa opera odohráva, trieda, ktorú Gogoľ kritizuje, pestrosť

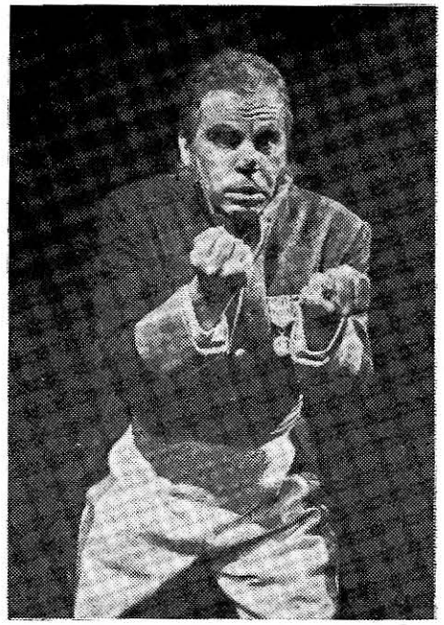
A. Martvoňová (Máša), E. Baricová (Anna) a B. Šimanovský (Dobčinský) v bratislavskej inscenácii Revízora
Foto: Podhorský

myšlienok a názorov v plytčinách meštiackych duší, umožňujú rozvinúť škálu prostriedkov na zobrazenie komičnosti, irónie i spoločenskokritického elementu. Egk ich aj v mnohých prípadoch účinne využíva. Už pri vyhotovovaní libreta mal šťastnú ruku. Pri zachovaní delenia na päť dejstiev podarilo sa mu z originálu vyhmatnúť najtypickejšie a najvážnejšie motívy a situácie. Okrem toho pridal niekoľko scén ako napríklad pantomiticky riešenú scénu podplácania revízora v 4. dejstve, baletnú vložku na konci tretieho dejstva. Spoločensko-kritický tón Gogoľovej satiry na meštiactvo znie v Egkovej opere takmer s rovnakou intenzitou.

Egkova hudba je prístupná, zrozumiteľná, no pritom vo voľbe výrazových prostriedkov nedlhuje súčasnosti na rozdiel od u nás nedávno uvedenej Šebalinovej komickej opery „Skrotenie zlej ženy". Celá opera je komorne ladená, čo dosahuje skladateľ nielen zredukovaním počtu účinkujúcich postáv, ale aj zmenšením orchestrálneho aparátu. Na druhej strane Egk takmer rafinovane využíva za účelom zvukového obohatenia a zvýšenia ilustračného účinku nástroje, ktoré sa nie každodenne vyskytujú v partitúrach. Hudbu svojej opery korení Egk priamou citáciou ruskej ľudovej piesne, ale najmä využívaním príznačných ruských intonácií. Na mnohých miestach dosahuje týmto až prekvapujúci účinok. Svoju hudbu vkladá do tradičných operných foriem. Najlepšie sa mu podarilo vyriešiť ensembly a z nich najmä záverečný v 5. dejstve. Melodika prevažne recitatívneho charakteru je živá, úsečná, dlhší dych jednotlivým melodickým úsekom Egk nedopraje. Rešpektuje však požiadavku, proti ktorej sa moderná opera neraz hrubo prehrešuje: prirodzené uplatňovanie sa ľudského hlasu.

Egk stavia v Revízorovi malý orchester, ktorého husté zvukové pletivo však často kladie pomerne značné nároky na reprodukciu. Operu hudobne naštudoval Ladislav Holoubek. Je to typ dirigenta, ktorého ani najkomplikovanejšie zvukové úseky partitúry nestrhnú k samoúčelnej reprodukcii. Vždy vie zladiť zvuk a výraz moderného orchestra s hereckou a najmä speváckou akciou na javisku. V danej situácii je tento dirigent v našej opere, zdá sa, najpovolanejším k interpretácii súčasných diel domácich i zahraničných.

Prvá samostatná práca mladého režiséra J. Gyermeka v opere SND na vkusnej a účelnej scéne výtvarníka M. Kravjanského je sympatická tým, že necháva síce smelo vytrysknúť gejzír humoru, vtipu a komiky,



V Egkovom Revízorovi Gejza Zelenay vytvoril postavu mešťanostu
Foto: Podhorský

s veľkou dávkou vkusu vycíti však tiež hranice možností v tomto smere.

Pozoruhodné je tiež citlivé a vtipné zladenie pohybov jednotlivých účinkujúcich s Egkovou hudbou.

Operu interpretuje kolektív zložený v prevažnej miere z príslušníkov mladšej speváckej generácie. Cenné je už aj spoľahlivé vypracovanie vokálnej zložky jednotlivých úloh, lebo i keď Egk nezaobchádza s ľudským hlasom s extrémnou bezohľadnosťou niektorých súčasníkov, predsa je jeho opera svojou intonačnou náročnosťou, ako aj celkovým štýlom, našim umelcom dosť nezvyklá. Prekvapujúco dopadla herecká zložka. Málokedy dostane spevák toľko príležitosti hrať ako v tejto opere. Takmer každý má v tomto predstavení výborné, niekedy až ťažko zabudnuteľné momenty. Z mešťanov a úradníkov, ktorí obklopujú tragikomicky ladeného a v závere až strhujúco podaného mešťanostu G. Zelenayho, pamätáme si na ťažkopádnosť a farbavosť Martvoňovho kurátora, na jeho snahu v rozhovore s revízorom elegantne sa odhmotniť, na skvelého poštmajstra dr. Blahu, ktorý vyniká najmä v pantomimickej scéne úplatku, na večne živých, pohyblivých, nerozlučných partnerov Bobčinského (P. Gábor) a Dobčinského (B. Simanovský) a na miestami trocha statického, no v scéne podplácania výrazného sudcu J. Hadrabu. Dve ženy, zámočníčku a mladú vdovu, so závratným tempom spievali M. Meierová a H. Bartošová. U sluhu Osipa F. Krčmářa bol tentoraz spevák v tieni herca. Anna Martvoňová dala mladej, naivnej mešťanostovej dcére Máši veľa pôvabu a nežnosti, pritom ju však hrá s jemnou iróniou, až s akýmsi tónom sebavýsmechu. Nakoniec dve prekvapenia, ktoré inscenácia Revízora priniesla. Postava mešťanostovej manželky Anny je prvou veľkou úlohou mladej členky opery Ľuby Baricovej. Kvantita i kvalita jej mezzosopránu je známa už aj z koncertného pódia (výborná interpretácia Šostakovičových Hebrejských piesní). Hoci úloha Anny vekove nie je na ňu šitá, hrá ju veľmi presvedčivo, detailne vypracovane, možno povedať až s rutinou. V Baricovej prípade však možno bez rozpakov nahradiť tento výraz slovom talent. Úlohy podobné titulnej postave Egkovej opery by sa mali častejšie zverovať A. Baránkovi. Nútia ho hrať a vedú ho k uvoľnenému a prirodzenejšiemu prejavu, úmernému jeho kvalitnému hlasovému fondu so zásobárňou dosiaľ nevyužitých hodnôt. Úloha revízora žiada od tenora veľa. Baránek to spĺňal miestami výborne.

Inscenácia Egkovho Revízora je dobrá. Možno povedať veľmi dobrá. Egkova hudba je vkusná a až na prvé dejstvo invenčne bohatá. Spoľahlivo zvážiť, čo hovorí a koľko hovorí v prospech existencie opery v súčasnosti, je v danej situácii u nás pomerne ťažko. Napriek tomu, že sme na poli opernej tvorby dosiahli prenikavé úspechy, svetová operná tvorba je pre nás ešte dosť neprebádaným územím. Uvedenie Revízora môže sa stať krokom k likvidácii týchto neznalostí a k oboznámeniu sa s opernou tvorbou Prokofieva, Bartóka, Brittena, Berga a ďalších. Operné publikum sa chová rezervovanejšie voči dielam moderným ako publikum koncertné. Pre návštevníka opery nie sú nepostrádateľným alebo obľúbeným pokrmom. Práve preto treba diela nášho veku podávať pomaly, po dávkach, ale pritom sústavne.

Zuzana Marczellová

Československá premiéra Prokofievovej opery Semion Kotko

K pokrokovým tradíciám brnenskej opery patrí pestovanie slovanského repertoáru, a to hlavne starostlivosťou národného umelca Zdeňka Chalabalu ešte pred druhou svetovou vojnou a neskôr sovietskych opier, v ktorých sa odrážajú revolučné udalosti a kus ťažkého života z dejín sovietskeho ľudu. Na túto tradíciu nadviazala brnenská opera po úspešnom predvedení Mejtusovej Mladej gardy a Kabalevského Tarasovej rodiny československou premiérou Prokofievovej opery Semion Kotko za účasti mnohých pražských kritikov a hostí 16. mája 1959.

Brnenská opera má už tradične kladný, ba až obdivujúci vzťah k dramatickému dielu Sergeja Prokofieva. V predvečer fašistickej okupácie (30. 12. 1938) mal v Brne premiéru Prokofievov balet Romeo a Júlia, v repertoári je stále balet Popoluška a opera Maškaráda. Semion Kotko vznikol v roku 1939 po balete Romeo a Júlia a kantáte Alexander Nevský. Prokofiev sa tu obrátil k dobovým revolučným námetom a za libreto si zvolil úpravu poviedky V. Katajeva Ja syn pracujúceho ľudu z doby nemeckej intervencie a občianskej vojny po Veľkej októbrovej revolúcii. Zhudobnil ju tak, aby vynikala spevnosť vokálnej faktúry a aby boli zdôraznené revolučne-pochodové intonácie. Semiona Kotka možno preto priradiť k typu tzv. piesňových opier. Čajkovskij a Musorgskij mu boli do určitej miery vzorom vokálneho prejavu, ktorý sa miestami strieda s rytmickým recitovaním a dokonca šepotom. Orchester sa nesie symfonickým prúdom v zjednodušenom tvare. Je to dielo, ktoré treba označiť za majstrovské, ale prevažne lyrické. Pomohol by mu väčší dramatický spád a napätie. Obdivujeme v ňom lyričnosť i hĺbku prejavu v monotónnom speve šialenej Ljubky. V jej speve pôsobí melodické ostinato otrasným dojmom a patrí k najsilnejším dramatickým momentom opery. Štvrtý obraz Semiona Kotka, keď Tkačenko so statkárom Klembovským zrádza svojich spoluobčanov a dôjde k poprave dvoch nevinných sovietskych ľudí, patrí svojou dramatičnosťou a kontrapunktickými dialógmi na scéne k najlepším obrazom. Je nepochopiteľné, že toto veľké dielo sa neudržalo na scéne ani v Moskve, kde bolo predvedené roku 1940, a že skôr k nám nepreniklo, zatiaľ čo Prokofievova Maškaráda (Zásnuby v kláštore), Vojna a mier a najmä balety sú stále v repertoári.

Scéna z prvého čs. predvedenia Prokofievovej opery Semion Kotko v Brne. Uprostred Jaroslav Ulrych v úlohe Kotka

Predvedenia diela sa obetavo ujal dramaturg a dirigent Václav Nosek. Jeho hudobné vedenie bolo svedomite pripravené a malo dobrý priebeh. Dirigent sa nevyhol niekoľkým nedostatkom jednak v ladení orchestra a jednak v nepresnostiach kontaktu medzi orchestrom a vokálnou zložkou na scéne. Okrem toho mohol dielu pomôcť po dramatickej stránke živšími tempami a vzrušenejším výrazom. Proti literárnej predlohe i hudobnému zneniu, najmä jednotlivé postavy, ktoré sú dobre charakterizované, pochopila Fiedlerova réžia dielo príliš stroho a jednotvárne. Veľmi dobre bol vyriešený štvrtý obraz, no záver siedmeho pôsobil príliš divadelne. Výtvarná spolupráca Miloša Tomka sa prispôsobila režisérovým zámerom. Charakterizovala ju strohosť a šedivosť, ale ak by bol výtvarník nahliadol do Nestievovej knihy, videl by začiatočnú scénu s kvitnúcimi stromami, lebo celý príbeh sa odohráva od jari do jesene. Tým Tomek ochudobnil scénu o kontrast. Pomerne vhodne vyriešil priestor, začínajúc štvrtým obrazom, pri druhom však bola čiastočná stiesnenosť. Chorovody tanečníkov mohli tu byť preto predvedené skôr náznakove ako vlnenie.

Ako ústredná postava vyznel Semion Kotko — Jaroslav Ulrych, ale i Tkačenko (Jindřich Doubek). Obidvaja zaujali zvládnutím svojich úloh po stránke speváckej. Doubek v druhom obraze preexponoval svoj výraz, zatiaľ čo zo speváckej charakteristiky Ulrychovej viala istota konania. Podobnou pevnosťou a rozvahou sovietskeho človeka vynikal prejav Zdeňka Kroupu (Rumeňuk—predseda dedinského sovietu), ktorého hlasová kultivovanosť prispela k celkovému výkonu Zdeněk Soušek (Klembovskij) je majstrom charakteristiky drobných figúrok. Dvojica Frosja (Lib. Lesmanová) — Mikola (Imrich Jakubek) upútala najprv ľúbostnou hravosťou, nakoniec jasnou ideovou rozhodnosťou, druhá dvojica, Ljubka (Mária Steinerová), Námorník Carov (Vladimír Bauer), zaujali hĺbkou citu i presvedčivosťou v speváckej interpretácii. Kotkovu nevestu Soňu vytvorila Jadviga Wysoczanská s menšou hlasovou moduláciou a charakteristikou, ale v hereckom prejave odhodlanejšia a istejšia. V alternácii pri prvej repríze opery sa vhodne uplatnili najmä barytonista F. Rösler (námorník), tenorista Ant. Trnavský, J. Mikulica a Vl. Šťastný.

Je otázne, či toto naštudovanie pri ďalších reprízach zabezpečí takú návštevu, akú mala premiéra, prijatá s veľkým záujmom.

Bohumír Štědroň

LORTZINGOV PYTLIAK V KOŠICIACH

V posledný májový deň sme videli na scéne Štátneho divadla v Košiciach premiéru nemeckého singspielu G. A. Lortzinga „Pytliak". Je to typický prejav nemeckého singspielu, kompozične epigónska práca rutinovaného divadelného kapelníka, tak trocha Mozart a snáď i Donizzetti. Pojatie tohto diela do dramaturgického plánu má azda jediný význam — a to uvedenie Lorzingovej opery, u nás takmer neznámej. Dielo samo nám už dnes nemá veľa čo povedať.

Cítil to asi aj režisér Branislav Kriška. Z inscenácie vidno, že si vytýčil cieľ nepodľahnúť naivne romantickej myšlienkovej i formálnej šablóne. Dovolil si urobiť niekoľko vážnych zásahov, ktoré síce narušili „historickú" verziu diela, no priniesli do sveta flirtov a hlúpučkých hier „vznešených" grófov a barónov ironický pohľad našej doby, ktorý sa vysmieva prestarnutej opernej šablóne. Taký je už pripísaný prológ, veľmi vtipne riešené zapojenie štyroch divadelných postáv do deja, ktoré stoja v strede svedomia ironizovaných situácií a scén, preto sú absurdné situácie ešte absurdnejšie pritiahnuté za vlasy (ako napr. pieseň barónky a sboru o kráse života na dedine; scéna, v ktorej grófka Eberbachová predčíta Caesara a Ovídia služobníctvu, ap.). Táto režisérova koncepcia našla pochopenie aj u výtvarníka Jána Hanáka a u Magdy Radványovej, ktorá navrhovala kostýmy.

Premiéry Dunajevského operety „Biely agát", Wagnerovho „Tannhäusera", baletov „Trojrohý klobúk", „Polovecké tance", „Seherezáda", Lortzingovho „Pytliaka" a pripravovanej Kowanovej operety „Hviezdy, peniaze a vagabundi" idú za sebou v tak rýchlom slede, že ani nie je možné, aby toto všetko zvládol taký malý operný súbor, aký má k dispozícii Štátne divadlo v Košiciach. Neúplný orchester, miniatúrny sbor a malý počet sólistov, ktorí účinkujú v opere i operete, nemôže, pochopiteľne, naštudovať tieto inscenácie bez umeleckých kazov. Lortzingova hudba, podobne ako hudba jeho veľkých vzorov, je v svojej faktúre veľmi priezračná, v nej nemožno zaradiť nedostatky novoromantickými gradáciami tutti plechov, a žiada si preto precíznosť intonačnú i rytmickú. Táto rytmická presnosť a intonačná čistota nám chýba v orchestri už v predohre, najmä v skupine driev a sláčikov (violončelá), chýbala nám na niekoľkých miestach aj v sbore (1. dejstvo) a u sólistov najviac v náročných ensembloch (II. dejstvo). Hudobne naštudoval operu Boris Velat s asistentom Romanom Skřepkom.

Medzi sólistami dominoval tentoraz Karol Mareček v úlohe grófa Eberbacha. Svoj sólový part zvládol s potrebnou grációznou ľahkosťou techniky, intonačne i rytmicky presne. Bystrá muzikalita bola doplnená dobre hovorenou prózou i decentným hereckým výkonom. U operného speváka možno niekedy ospravedlniť malý „lapsus linguae" v hovorenej próze, no značné množstvo „lapsusov" v tomto predstavení pôsobilo rušivo (Konder — prológ, Neshyba a ďalší).

Basbuffová úloha učiteľa Baculusa, ktorá bola zverená Ladislavovi Neshybovi, si žiada viac vnútorného pohybu. Ten nám chýbal najmä v 1. dejstve. Spevácky sa ukázal v najlepšom svetle vo veľkej árii na konci II. dejstva. Svoj štandardne dobrý výkon podala Anna Poláková (barónka). Vhodne sa prispôsobila úlohe, ktorá svojím charakterom nie je najbližšie jej umeleckému naturelu. Svieža bola postava Lenky — Elena Štubňová — svojím vtipom, vyrovnaným výkonom v hovorenej próze i v spevných číslach a bystrým reagovaním na jednotlivé situácie, čím dosiahla rýchly spád. Svoje úlohy dobre zvládli aj Oľga Golovková (grófka) a Stanislav Martiš (barón), ktorého hlas má príjemnú farbu, no ešte vždy neotvorený fond. V ďalších úlohách sme videli J. Koronskú (Naneta), J. Kondera (Pankrácius), L. Sepešiho (hosť), O. Béreša, J. Colombu, T. Ivana a P. Kováča (divadelné postavy).

Ľubomír Čižek

V Moskve hosťoval s mimoriadnym úspechom jeden z najslávnejších tenoristov súčasnosti, Talian Mario del Monaco. Del Monaco vystúpil ako Don José v Carmen a v Leoncavallových Komediantoch.

*

100. výročie smrti Louisa Spohra dalo podnet divadlu v Branschwigu oživiť jeho peru „Jessonda", ktorá mala svojho času u Spohrových súčasníkov veľký ohlas. Súdiac podľa kritík, nepodarilo sa však novonaštudovaním „Jessondy" dokázať jej životnosť.

Mannheimské Národné divadlo uviedlo ako samostatný baletný večer tanečné kreácie na hudbu Bartókovho III. klavírneho koncertu, jednodejstvového baletu (v jednom dejstve) amerického dirigenta L. Bernsteina „Vek strachu" a Bartókovho „Podivuhodného mandarína".

Slovenská filharmónia v NDR

Po významných úspechoch nášho prvého symfonického telesa v Belgicku — informovali sme o nich v 5. čísle nášho časopisu — podnikla Slovenská filharmónia ďalšie cesty do zahraničia. 18. a 19. apríla vystúpila v Krakove so Sukovou symfonickou básňou Praga, Moyzesovým Husľovým koncertom a Žalmom zeme podkarpatskej od Eugena Suchoňa. Koncom mája navštívila Nemeckú demokratickú republiku. 25. mája vystúpila v Zittau, 26. mája v Görlitz, 27. mája v Bautzene; v nasledujúcich dvoch dňoch sa predstavila drážďanskému publiku, najprv v Kongresovej sieni, potom v továrni na letecké motory (Luftzeitswerke). Na programe týchto koncertov bol Moyzesov Husľový koncert, Suchoňova Symfonietta rustica, Smetanova Vltava, ďalej VIII. symfónia, Husľový koncert a dva Slovanské tance od A. Dvořáka, Variácie na Haydnovu tému od J. Brahmsa a Parížska symfónia (K. 297) od W. A. Mozarta. Pretože sa nám nepodarilo získať kritiku z Poľska, prinášame aspoň ukážky z ohlasu výkonov našich umelcov v nemeckej tlači.

Kurt Fischer v Sächsische Zeitung zo dňa 28. mája t. r. pod názvom „Hudba v službách priateľstva národov (Vynikajúci koncert Slovenskej filharmónie z Bratislavy)" označuje v referáte o koncerte v Görlitz našu filharmóniu za najmladší orchester, ktorý patrí k medzinárodnej špičkovej triede, a pokračuje: „... počuli sme Symfoniettu rusticu, v ktorej tvorí hudobné pozadie slovenský folklór, pieseň a tanec. Práve tento ľudový základný tón dáva dielu bezprostrednú pôsobivosť. Aká životná radosť a sila hovorili hlavne z dvoch allegrových častí! S akou bezprostrednou a sviežou účasťou stvárňoval dirigent a orchester toto pútavé dielo! Nie div, že poslucháči boli okúzlení atmosférou umeleckého zážitku. Ale všetky diela tohto večera (Parížska symfónia W. A. Mozarta a Dvořákov Husľový koncert — pozn. red.) boli koniec koncov prekonané interpretáciou symfonickej básne Vltava z cyklu Má vlasť od Bedřicha Smetanu... E. Rajter zvládol toto dielo bez pomoci partitúry až do najmenších detailov..."

Hudobný kritik Sächsische Neueste Nachrichten (-dl-) v článku „Slovenská filharmónia opäť oslavovaná" (2. júna) píše:

„Pred rokom počuli sme Slovenskú filharmóniu v Drážďanoch po prvý raz... Pri tomto pohostinskom vystúpení sme mohli zistiť, že bratislavskí umelci využili tento časový odstup na zdokonaľovanie súhry smerom k exaktnosti a absolútnej spoľahlivosti. Pozoruhodný je intenzívny zvuk sláčikov, ktoré sa nesústreďujú natoľko na omamnú zmyslovosť, ako skôr na precíznosť a ostrý lesk. V pomere k nim pôsobia dychové nástroje — hlavne plechy — trochu matne. Možno, že to všetko bolo ešte podčiarknuté známymi akustickými zvláštnosťami Kongresovej siene..."

Sächsische Tageblatt z 2. júna (-el) o tom istom koncerte (bol to prvý z dvoch spomínaných drážďanských koncertov) priniesol o. i. tieto riadky:

„Sólistom večera bol huslista Tibor Gašparek. Hral Koncert pre husle a orchester slovenského skladateľa Alexandra Moyzesa pekným tónom a s prekvapujúcou technikou. Počuli sme dielo s ľúbeznou zvukovosťou, miestami symfonické vo svojom predvedení, v prvej časti viac rapsodické, plné fantázie, štýlove súvisiace s impresionizmom, pretkané folklórom. Gašparka za jeho imponujúci výkon srdečne oslavovali a aj celý orchester s dr. Rajterom dostal zaslúžený potlesk."

O predvedení Dvořákovej VIII. symfónie píše Die Union (H. B., 3. júna):

„Dvořákova VIII. symfónia D dur" je dielo, ktoré bolo dlho podceňované; dnes je však ako „lyrická" symfónia českého majstra známe a obľúbené. Tu sme zažili veľkorysé muzicírovanie „al fresco", menej zamerané na detaily... Napriek tomu zanechala „ôsma" silný dojem. Orchester a dirigent živo, až búrlivo oslavovaní sa poďakovali zápalistým podaním Dvořákovej predohry Karneval."

Na záver tohto pásma uvádzame slová referenta Sächsische Zeitung (Hüttl, 2. júna):

„Pohostinské vystúpenie Slovenskej filharmónie z Bratislavy dokázalo znovu, čoho je hudba schopná. Na zvuk premenené myšlienky stavali most a pomohli ešte viac spevniť putá večného priateľstva."

KOŠICKÁ HUDOBNÁ JAR

Košický hudobný život, ináč dosť chudobný a nepravidelný, vyvrcholil toho roku opäť Hudobnou jarou. Tohoročná Košická hudobná jar, v poradí už štvrtá, vykázala popri podobných predchádzajúcich podujatiach značný pokrok tak v organizácii, ako aj v stavbe programu. Účasť súboru a sólistov domácich i zahraničných bola vyrovnaná, programy jednotlivých podujatí okrem malých výnimiek, pútavé a príťažlivé. Iba jedna chyba z minulosti sa opakovala a stáva sa, myslím, v Košiciach chronickou: slovenská tvorba opäť vyšla veľmi nakrátko, bola zastúpená iba jedinou skladbou — Kardošovou Východoslovenskou predohrou na otváracom koncerte.

Z ôsmich koncertov IV. Košickej hudobnej jari dva odohral Košický rozhlasový orchester pod taktovkou Jána Šefla, s programami vcelku konvenčnými a s úspechom kolísavým. Svetlým bodom koncertov KRO boli ozaj šťastne volení sólisti: na prvom violončelista Saša Večtomov v Haydnovom koncerte a na druhom juhoslovanský klavirista Darko Lukič v Griegovom koncerte. Slabý bol druhý koncert KRO s Brahmsovou I. symfóniou, ktorá bola zrejme nad sily orchestra i dirigenta.

Na sólistických koncertoch privítalo košické obecenstvo brazílsku klaviristku Annu Stellu Schic so zaujímavým programom, kde dominoval jej krajan Heitor Villa Lobos. Jeden večer patril mladému Igorovi Oistrachovi. Košičania poznali v ňom umelca nanajvýš muzikálne cítiaceho a inteligentného. Ústrednými dielami Oistrachovho recitalu boli dve husľové sonáty, Beethovenova e-mol a Brahmsova G dur. Veľký záujem obecenstva si vynútil usporiadať ešte jeden koncert, kde okrem Oistracha prispel do programu samostatnými číslami aj jeho klavirista, skvelý Anton Ginsburg. Na koncerte českých spevákov sústredil na seba pozornosť svojím prekrásnym výkonom najmä brnenský basista Zdeněk Kroupa, no uznanie si v plnej miere zaslúžili aj ostatní sólisti: altistka Štěpánka Štěpánová a tenorista Bohumír Vích z pražského Národného divadla. Program českých spevákov priniesol v dosť náhodnej zostave piesne a árie známych skladateľov.

Jediný komorný večer IV. KHJ patril Košickému komornému orchestru, ktorý dirigoval Roman Skřepek. Spoluúčinkovala pražská cembalistka Zuzana Růžičková. O tomto koncerte prinášame osobitný referát na inom mieste.

Budapeštiansky miešaný spevácky sbor so sólistami Máriou Gyurkovicsovou a Józsefom Rétim obohatili programy KHJ najmä predvedením Orffovej kantáty Catulli Carmina (Orffovo dielo zaznelo v Košiciach po prvý raz.) I napriek tomu, že sa toto teleso ťažko môže prirovnať k našim najlepším sborom, prenikavý úspech zožalo najmä v Orffovi. Dirigenti László Kerecsényi a Miklós Forrai dokázali vyťažiť z materiálu maximum.

Umeleckým vrcholom, ozajstnou korunou IV. Košickej hudobnej jari, bol jej záverečný koncert s Veľkým symfonickým orchestrom moskovského rozhlasu a televízie. Na dielach Šostakoviča (Slávnostná predohra), Dvořáka (Novosvetská) a Čajkovského (IV. symfónia) mal orchester príležitosť všestranne demonštrovať svoje nevšedné kvality. Za dirigentským pultom sa vystriedali zaslúžilý umelec Arvid Jansons a národný umelec Alexander Gauk. V búrke potlesku vďačného publika doznela IV. Košická hudobná jar. Jej vysoká úroveň i stúpajúci záujem obecenstva je radostným prísľubom do budúcnosti. Dúfame, že tohoročná úspešná KHJ predznačuje ukončenie stagnácie hudobného života v tomto dnes tak búrlivo sa rozvíjajúcom meste. Košice majú všetky predpoklady, aby sa stali druhým centrom hudobného života na Slovensku. Pravda, veľa záleží na schopnosti a pružnosti miestnych kultúrnych činiteľov.

-ný

KONCERTY DRUHEJ ČASTI BRATISLAVSKEJ JARI

Druhá časť festivalových koncertov Bratislavskej jari sa niesla v znamení dvoch programov Drážďanskej filharmónie. S radosťou sme privítali repertoár telesa, ktorý uvedením R. Straussa a Brucknera vhodne zaplnil medzeru v poznaní hudby z obdobia prelomu minulého a tohto storočia.

Na obidvoch koncertoch v prvej časti odzneli symfónie viedenských klasikov; 7. a 8. júna Haydnova symfónia B dur, op. 98 a 9. a 10. júna Linecká symfónia W. A. Mozarta. Tým, že zo štyroch koncertov cyklu odzneli podobné diela na troch, stratili na svojej účinnosti, ale dali možnosť prejaviť hosťujúcemu telesu schopnosť tlmočiť skladby tohto druhu s mimoriadnym vkusom. Oveľa srdečnejšie prijalo obecenstvo Regerove Variácie na Mozartovu tému op. 132.

Skladba dirigenta Bongartza Veselá hra zaujala svojou inštrumentáciou, i keď

v oblasti invenčnej ide iba o priemerný výtvor. Hosťujúcim umelcom vďačíme však za prednes Brucknerovej VII. symfónie a Alpskej Symfónie Richarda Strausa. Diela jedinečne koncepčne zvládnuté dirigentom prof. Bongartzom boli skúškou orchestra, ktorého dychová skupina podala menej kvalitný výkon ako sláčiky.

Prvý a posledný koncert cyklu patril Slovenskej filharmónii. 4. a 5. júna predniesol orchester „exportný" program, určený pre zájazd do NDR. Interpretácia Mozartovej Parížskej symfónie patrí medzi najlepšie výkony orchestra. Dr. Rajterovi sa podarilo náležite vystihnúť atmosféru VIII. symfónie A. Dvořáka, diela plného pohody, pokoja a radosti z prírody. Sólistka koncertu Oľga Parchomenková predniesla Mendelssohnov Husľový koncert. Výborne sa jej darilo v prvej časti, kým vo finále jej už chýbala odhmotnená živelnosť.

Tradičné záverečné predstavenie IX. symfónie L. v. Beethovena bolo tentokrát zverené černošskému dirigentovi Deanovi Dixonovi. Žiaľ, dielo nevyznelo tak, ako sme očakávali, a to nie tak chybou špecifickej koncepcie dirigentovej, ako — zdá sa — skôr chybou orchestra, alebo oboch partnerov, ktorí si tentoraz (možno aj pre prílišnú nahustenosť na pódiu) nerozumeli. Obťažné nástupy a zložitá kontrapunktická faktúra prvej časti si v budúcnosti vyžiada starostlivejšiu prípravu. Chýbala nám v nej typicky beethovenovská vášnivá monumentalita. Po spomalenom scherze sme v tretej a štvrtej časti počuli uspokojivý výkon orchestra. Najlepšou reprodukčnou zložkou bol bezpochyby sbor (sbormajster J. M. Dobrodinský). Kvarteto sólistov sa svojej úlohy zhostilo len priemerne (R. Keplingerová, G. Stihlová, M. Ritzmann, Z. Kroupa).

Peter Faltin

PIEŠŤANSKÝ FESTIVAL 1959

Po prvý raz tohto roku nieslo bývalé Hudobné leto v Piešťanoch tento nový názov, ktorý mal vyjadriť tiež novú skutočnosť: že hudobný a divadelný festival v Piešťanoch má sa stať — na rozdiel od ostatných Hudobných liet ako miestnych akcií — mohutným podujatím celoštátneho dosahu s perspektívou medzinárodného festivalu, ktorý by po stránke kultúrnej podstatne prispel k zvýšeniu významu a príťažlivosti najväčších slovenských kúpeľov pre zahraničie. A keď sa k týmto faktorom pripojil ešte ďalší — oslavy 15. výročia Slovenského národného povstania, nie div, že program tohoročného Piešťanského festivalu bol pripravovaný s obzvláštnou starostlivosťou.

Piešťanský festival 1959 mal predovšetkým dve veľké úlohy: oboznámiť návštevníkov (popri niektorých klasických svetových hudobných dielach) so šírkou a bohatosťou novej slovenskej a českej tvorby od piesní po operu, od ľudového umenia po symfóniu a predstaviť popredných interpretov všetkých týchto odborov. Za šesť týždňov — od 20. júna do 2. augusta — vystriedalo sa v piešťanskom amfiteátri, v koncertnej sieni Slovan i v divadle 21 hodnotných podujatí, z ktorých väčšina patrila už tradične koncertom — symfonickým, komorným i sborovým. Azda najväčšej pozornosti širokého publika sa tešil prvý večer Slovenskej filharmónie, na ktorom černošský umelec Dean Dixon dirigoval Beethovenovu IX. symfóniu. V jeho podaní strhla najmä záverečná časť so skvele vypracovaným a výborne spievajúcim sborom SF a so sólistami Štátnej opery v Berlíne R. Keplingerovou, G. Stihlovou a sólistom Štátnej opery v Brne Z. Kroupom, ktorý sa svojím zahraničným partnerom prinajmenšom vyrovnal.

Z ďalších zahraničných dirigentov si palmu víťazstva odniesol belgický dirigent Edgard Doneux, ktorý aj teraz dal svoje umenie do služieb dvom dielam súčasnej slovenskej hudby: Cikkerovej Dramatickej fantázii a Moyzesovmu Husľovému koncertu (sólista Tibor Gašparek); zaslúžený obdiv vzbudila najmä jeho až vášnivá interpretácia Kodályových Tancov z Galanty a Brittenových variácií na Purcellovu tému. Ich strhujúci muzikantský nerv a bohatá zvukovosť zrejme dobre vyhovujú jeho temperamentnému naturelu. Vystúpenie mladého francúzskeho dirigenta Roberta Benziho s programom značne tradičným (Berliozov Rímsky karneval, Dvořákov čelový koncert so sólistom Albínom Berkym a Čajkovského VI. symfónia) v podstate splnili očakávanie.

K najkrajším a najhodnotnejším koncertom patril večer hosťujúcej Štátnej filharmónie z Brna pod vedením dr. Otakara Trhlíka. Brnenskí hostia uviedli okrem klasických repertoárových diel — Händlovho VI. concerta grossa g-mol a Čajkovského V. symfónie tiež dve diela novej tvorby — Nejedlého symfonický pochod Víťazstvo bude naše a Podešovou symfonickú báseň Kaunicovy koleje. Zdravý muzikantský zápal spája sa v hre tohto telesa s vysokou kultúrou tónu, intonačnou čistotou a prísnou

štýlovosťou podania, za čo vďačí predovšetkým svojmu dirigentovi, inteligentnému a jemne cítiacemu umelcovi. Z našich dirigentov patrí nesporné prvenstvo Ladislavovi Slovákovi za vynikajúcu a v Bratislave už ocenenú interpretáciu Šostakovičovej V. symfónie; v umeleckých výkonoch mladého huslistu B. Warchala v Dvořákovom Husľovom koncerte a dirigenta SF Zdeňka Bílka na ďalšom symfonickom koncerte boli by sme radi počuli jemnejšie precítenie a bohatšie výrazové odtienenie interpretovaných diel.

Umeleckým vrcholom festivalu sa stal večer Janáčkovho kvarteta z Brna s dielami Schuberta, Janáčka a Dvořáka. Iste by bolo zbytočné plytvať slovami chvály na teleso, ktorého umenie oceňuje dnes celý svet. No ich Janáček, akého nám priblížili v Listoch dôverných — mohutný, neskrotnou duševnou silou prekvapujúci tvorca, prehovoril výraznou a ľudsky vrelou rečou iste aj k najprostejšiemu poslucháčovi tohto večera.

Program komorných koncertov doplnil večer Klavírneho tria SF s hudbou Mozarta, Ravela a Schuberta. Veľmi šťastlivo boli volené aj dva večery piesní a hudby v podaní popredných umelcov českých (D. Tikalová, E. Haken, S. Knor, I. Kawaciuk) a slovenských (Š. Hulmanová, E. Gáfforová, A. Kuchařský a M. Jelínek), ktoré mali u poslucháčov mimoriadne srdečný ohlas.

Treba tu ešte spomenúť aj pekné výkony Speváckeho sboru SF (sbormajster J. M. Dobrodinský) najmä v Bethovenovej Deviatej i v kantátach (V. Dobiáš: Buduj vlasť, posilníš mier a T. Frešo: Hymnus o vlasti); škoda, že koncert à capella nemal najšťastnejšie volený program.

Na tohoročnom Piešťanskom festivale mali veľmi významné miesto predstavenia opery (B. Smetana — Dalibor, E. Suchoň — Krútňava, J. Cikker — Beg Bajazid) a baletu (J. Kenessey — Šatôčka), ku ktorým po prvý raz pristúpila aj činohra (Višňovskij — Optimistická tragédia). Nie je potrebné podrobne sa rozpisovať o jednotlivých predstaveniach, keďže — okrem Dalibora v podaní pražského ND — sú na bežnom repertoári SND. Predstavenia mali dobrú úroveň i napriek sťaženým podmienkam — všetky boli vonku v amfiteátri. A to, čo azda chýbalo technickej zložke na jednoduchom javisku, nahradila krása prostredia, v piešťanskom amfiteátri už príslovečná.

Program vhodne doplnili príťažlivé vystúpenia súborov — národnej umelkyne Tamary Chanum s hudobným súborom, lotyšskej Sakty a našej Lúčnice, ako aj vynikajúceho dychového telesa Ústrednej hudby čs. ľudovej armády z Prahy s dirigentom pplk. Hynkom Slukom.

Albín Berky a Roberto Benzi s veľkým úspechom vystúpili na Hudobnom lete v Trenčianskych Tepliciach

Program prvého Piešťanského festivalu bol teda ozaj bohatý a hodnotný čo do obsahu aj interpretácie. No tým nepochopiteľnejšia — aspoň na prvý pohľad — ostáva jedna neradostná skutočnosť, s ktorou sa pracovníci Koncertnej a divadelnej kancelárie stretávali už vlani, aj keď nie v takej miere — veľmi nízka návštevnosť. Na koncertoch v sále sa zaplnila sotva polovica zo 400 miest. V amfiteátri bola situácia relatívne ešte horšia — iste si každý vie predstaviť, ako asi na umelcov pôsobí dvesto ľudí v priestore pre vyše 3000 divákov (ako sa to stalo na koncerte brnenskej Štátnej filharmónie). O záujme ozaj spontánnom možno hovoriť len pri predstavení Dalibora a vystúpení Lúčnice.

Tieto skutočnosti stoja za zamyslenie, hlavne z hľadiska ďalšieho usporiadania Piešťanského festivalu. Najmä tohoročné skúsenosti ukazujú, že v Piešťanoch doteraz podmienky pre takúto vysoko náročnú akciu nie sú. So zahraničnými hosťami zatiaľ v blízkej budúcnosti rátať nemožno; Piešťany nemajú ani ubytovacie možnosti ani vhodnú koncertnú sálu, ktorá by nás mohla

reprezentovať pred zahraničím. Pre najbližšie roky budú teda jedinými návštevníkmi len pacienti a hostia alebo miestni obyvatelia, pochopiteľne, prevažnou väčšinou neodborníci. A pre týchto poslucháčov by bolo treba postaviť program síce umelecky hodnotný, no rozhodne prístupnejší, ktorý by ľudí pritiahol. Len vtedy môže umenie pôsobiť, keď hovorí k ľuďom, a nie k prázdnej sále. Iba vtedy bude môcť aj Piešťanský festival plniť svoju devízu, vyjadrenú krásnym heslom: Umením za radosť a šťastie človeka. *(h)*

SLOVENSKÍ MADRIGALISTI V PRAHE A JUŽNÝCH ČECHÁCH

V dňoch 9.—15. júla t. r. spievali madrigalisti Slovenskej filharmónie v Prahe a v iných českých mestách. Svobodné slovo píše o debute madrigalistov dňa 11. VI. toto: „Vlahá letní noc v čarovném prostředí Ledeburských tras přihrávala ve čtvrtek skutečně svátečnímu vyznění koncertu slovenských madrigalistů, kteří se pod sbormistrem J. M. Dobrodinským vypracovali v těleso pozoruhodné úrovně. 17 členný sbor (9 ženských a 8 mužských hlasů) zpívá renesanční a barokní skladby složitého vícehlasu s velkou zvukovou vytříbeností, v jemné, komorní dynamice až na samu hranici slyšitelnosti a v slohové i intonační čistotě až udivující na teprve čtyřleté trvání sboru. Vrcholem úspěšného koncertu bylo pět žalospěvů zachovaných z Monteverdiho opery Ariadna na Naxu, jejíž premiéra byla před 301 roky na Mantově."

Program, ktorý uvádzal sbor, rešpektoval všetky požiadavky komorného koncertu. Prvú tretinu programu vyplnili malými skladbami známych i menejznámych anglických, francúzskych, nemeckých, talianskych majstrov XVI.—XVII. storočia (J. H. Schein, H. L. Hassler, John Ward, G. Gastoldi a i.). V druhej tretine odznel už spomínaný rozsiahly cyklus piatich sborov Žalospev Ariadny na ostrove Nox od Cl. Monteverdiho. Ľahšie skladby, vtipné obsahom i hudobným spracovaním, vyplnili tretiu tretinu programu (G. Lully, Tanečná pieseň; D. Friederici, Traja priatelia; Cl. Jannéquin, Vojna; A. Scandellus, Sliepočka a i.). Prídavkové čísla boli permanentným doplnkom programu.

Prvý koncert po pražskom vystúpení odznel v južných Čechách v romantickom prostredí hlubockého zámku, kde pod palmami zimnej záhrady Alešovej galérie vyznievali všetky skladby naozaj romanticky.

Kúzlo hradnej rotundy v Jindřichovom Hradci, kde sa spievalo pri sviečkach, nezvyčajne oživilo už dávno zabudnutú idylu sviečkového osvetlenia a veľmi prispelo k precíteniu dobového ducha skladieb.

Koncertu vo Vimperku chýbala síce romatika hradných sál, no obecenstvo vytvorilo tým príjemnejšie ovzdušie svojím srdečným prejavom.

Festival komornej hudby v Písku, takzvané „Písecká nocturna", odznieva v starom hrade v rytierskej sále 13. storočia, ktorá svojím hlbokým zadumaním starých fresiek pripútala tentoraz viac poslucháčov, než to zniesla kapacita miestnosti. Tento nezvyklý zjav i prostredie vytvorilo všetky predpoklady pre výkon naozaj nie každodennej úrovne. Bol to záverečný koncert slovenských madrigalistov v Čechách. Členovia sboru si odnášali hrejivý pocit a optimistickejšiu náladu, že práca, ktorú vykonávajú, je schopná žiť i tešiť.

Zájazd slovenských madrigalistov do Čiech veľmi presvedčivo ubezpečil o tom, že komorný hudobný prejav môže mať vyspelých poslucháčov a že ich môže mať dosť, a to — hoci sa o tom u nás dosť často pochybuje — aj z radov najširších vrstiev. Hoci komorný žáner predstavuje v spleti veľkých hudobných foriem dosť okrajový útvar, neznamená to ešte, že nemá svoj vlastný pulz, štýl a prejav. Naopak! Veľmi zaujímavý a mnohostranný. Pravda, upozorniť poslucháča na tento druh hudobného prejavu nie je vždy ľahké. Veď záujem, prostredie, reprodukcia atď. v mnohom vplývajú na vytvorenie nálady, ktoré si komorné predstavenie vyžaduje. A to je určitý nárok, ktorého sa mnohí boja.

Poslucháči koncertných sezón našich miest obyčajne s najväčšou ochotou prijímajú tradíciou overené hudobné diela, ktoré sa pre geniálny nápad svojho tvorcu a pre kombinačný dôvtip inštrumentácie stali takmer vlastníctvom všeobecne vzdelaného človeka. Zvyčajne sú to diela, ktoré rok čo rok odznievajú na pódiách našich koncertných sál, podávané tým alebo oným symfonickým telesom, v poňatí tej alebo onej dirigentskej osobnosti. Mohutná výrazová sila týchto diel si preráža cestu k poslucháčom širokou svojej podstaty, ktorá priam smeruje milovníkov vážnej hudby v úctyhodný rad. Veď aj rozmanitosť prejavu orchestrálnej partitúry je iste nemalým magnetom pre širokú obec záujemcov. A je zrejmé aj to, že u niektorých poslucháčov orchestrálny aparát veľmi prispieva k sluchovému dojmu a upúta pozornosť cez oko k uchu.

Slovenskí madrigalisti na zámku v Hlubokej

Foto: J. Korčák

Komorné koncerty sa vzdávajú podobnej šírky prejavu. Charakter komorných skladieb viaže sa viac na vnútro a na hĺbku. Znamená to, že sa svojím štýlom obmedzujú aj na skromnejšie výrazové prostriedky, čím sa síce zbavujú priebojnosti, akú majú veľké hudobné diela, no v žiadnom prípade nie majstrovstva a krásy, ktorá ich oživuje. Veď komorné skladby, podobne ako veľké diela, rodia sa ako nevyhnutné doplnky tvorby každého veľkého tvorcu hudobného umenia. Lenže rozhodujúci moment, ktorý charakterizuje zvláštnosť tohto umeleckého prejavu, vyberá si nálady, prostredie, a tým aj záujemcov. A toto si priam želá komorný prejav. Našiel to sbor slovenských madrigalistov? Našiel! Potvrdil to priemer piatich koncertov stupňujúcej sa úrovne. Kritické hlasy odborníkov i českých poslucháčov komornej hudby vyzneli v prospech slovenských madrigalistov. Čo zaistilo tento úspech? Predovšetkým treba vyzdvihnúť mimoriadnu organizačnú schopnosť osvetového pracovníka v Českých Budejoviciach (J. Kořínka), ktorý sa postaral o dobré akustické miestnosti, primerané prostredie, vzornú propagáciu, a tým v nemalej miere prispel k úspechu všetkých koncertov. Medzi poslucháčmi spomínaných podujatí bolo veľa pracujúcich našej vlasti, ktorí sa často vyjadrovali takto: „To se poslouchá, viď?" Ako keby doteraz boli o niečo ukrátení. Mozaika obrazu slovenského komorného umenia, akoby sa doplňovala vzácnym kamienkom.

Záverom treba povedať, že madrigalový sbor SF našiel v Čechách naozaj vzácne publikum (hodno podotknúť, že medzi poslucháčmi boli aj zahraniční hostia — z Francúzska, z NDR — ktorí sa čudovali, že sbor takej úrovne je známy iba doma — „aj doma?" —) a že tento sbor, hoci žije v tieni mnohých symfonických, estrádnych, zábavných, tanečných orchestrov a sborov, bez nárokov na oficiálne postavenie, žije predsa životom, ktorý je schopný vlastného prejavu, prejavu slovenskej národnej reprezentácie.

Jozef Danišovský

NOVÍ PĚVCI MADRIGALŮ A KOMORNÍ HUDBY,

ktorí vystúpili v rámci bratislavského Festivalu komornej hudby dňa 10. júla pod vedením Miroslava Venhodu, podnietili nás k zamysleniu hneď v troch smeroch.

Komorná hudba bola vždy dôležitou zložkou v rozmachu národných hudobných kultúr. Tu nemusíme chodiť napríklad až do stredovekého Anglicka, kde ešte aj dnešní potomci stále ťažia z tohto obdobia hudobného rozkvetu; máme pred očami české zeme z doby nedávnej, keď v každom mestečku boli komorné združenia, sbory atď. Natíska sa nám dojem, že v záujme rozkvetu hudobnosti nášho ľudu bude potrebné rozvinúť okrem hudobno-výchovných procesov aj *pestovanie komornej hudby* všetkých žánrov na amatérskej báze.

Sem patria tiež rôzne viachlasové a kapelové útvary. Forma madrigalu ostáva aj napriek svojim úctyhodne dlhým dejinám útvarom stále živým, dosvedčuje to aj *nová tvorba* najlepších súčastných skladateľov. Nie je to len Demantius, Lejeune, Morley, Hofheimer, Arcadelt, Lasso, Krieg, Hassler alebo Michna z Otradovíc — kde sme miestami mali príležitosť počuť zaznieť aj rozkošný portatív alebo zriedkavý krátky „hemmerklavír" — ale aj Bohuslav Martinů v čerstvom diele z marca tohto roku na ľudové texty, Pavel Bořkovec s filozofujúcimi i humornými Madrigalmi o čase a neobyčajne pútavý Petr Eben so Starodávným čarovaním milému, tiež na texty ľudovej poézie. Všetci odhaľujú nové farby vo zvuku madrigalového telesa a tam, kde skladby boli písané priamo pre tento kolektív, nachádzame a zdieľame spolu s autormi ich nadšený záujem o hlasovú vyrovnanosť, vyspelú spevácku kultúru, dobrú dikciu i v piatich originálnych jazykoch a technicky suverénne, lahodné, výrazné, pritom však decentné sólové hlasy tohto telesa. Týmito hodnotami účinkujúci všestranne uspokojili aj najnáročnejších poslucháčov a nie div, že na svetovom fóre v parížskej súťaži získali prvé miesto.

Ak nám Koncertná agentúra aj po minimálnej návšteve na minulom vystúpení tohto ensemblu znova dala príležitosť počuť pražských madrigalistov, bola za to odmenená oduševnenými poslucháčmi, ktorí celkom zaplnili radničné nádvorie, a to je ten tretí moment, ktorý nás na tomto vysokohodnotnom, plodnom a podnetnom koncerte potešil. Nebude snáď neskromné domnievať sa, že určitý výchovný vplyv na obecenstvo malo tu už pôsobenie nášho madrigalového sboru SF, ktorý si práve vydobyl úspech na zájazde v Čechách.

Ján Valach

PREMIÉRA LÚČNICE V SND

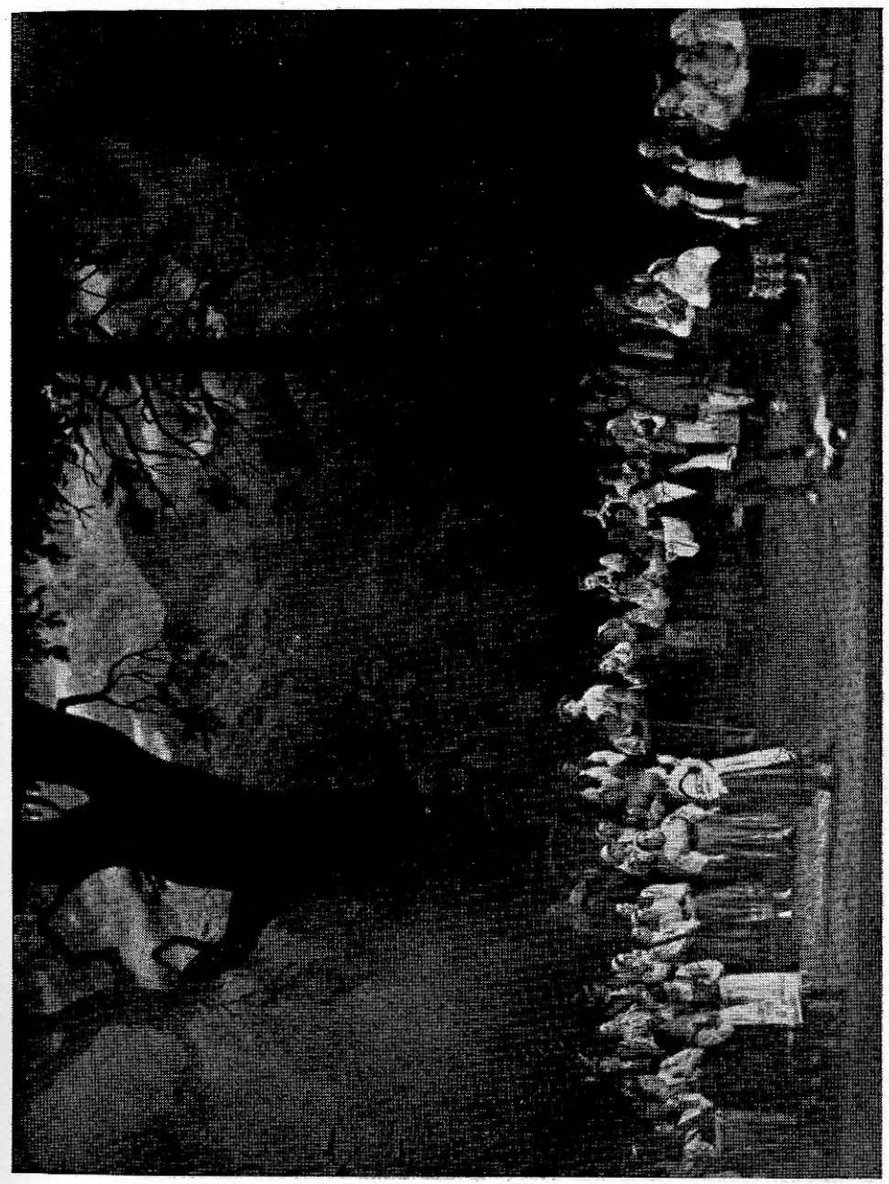
Tohoročná premiéra programu Lúčnice nepriniesla okrem niekoľkých speváckych a dvoch tanečných čísel veľa premiérového. Preto treba premiéru chápať skôr ako previerku umeleckého rastu súboru za uplynulú sezónu.

Z nových tancov choreograficky najvtipnejšie sa nám zdali *„Zimné hry"* od Štefana Nosáľa na hudbu Milana Nováka. Nekonvenčné tanečné prvky, voľne radené k sebe v spojení s vtipnou dejovou epizódou, vytvárajú na javisku milé ovzdušie detského šantenia pri príchode zimy. Hudba je vhodne zladená s choreografiou.

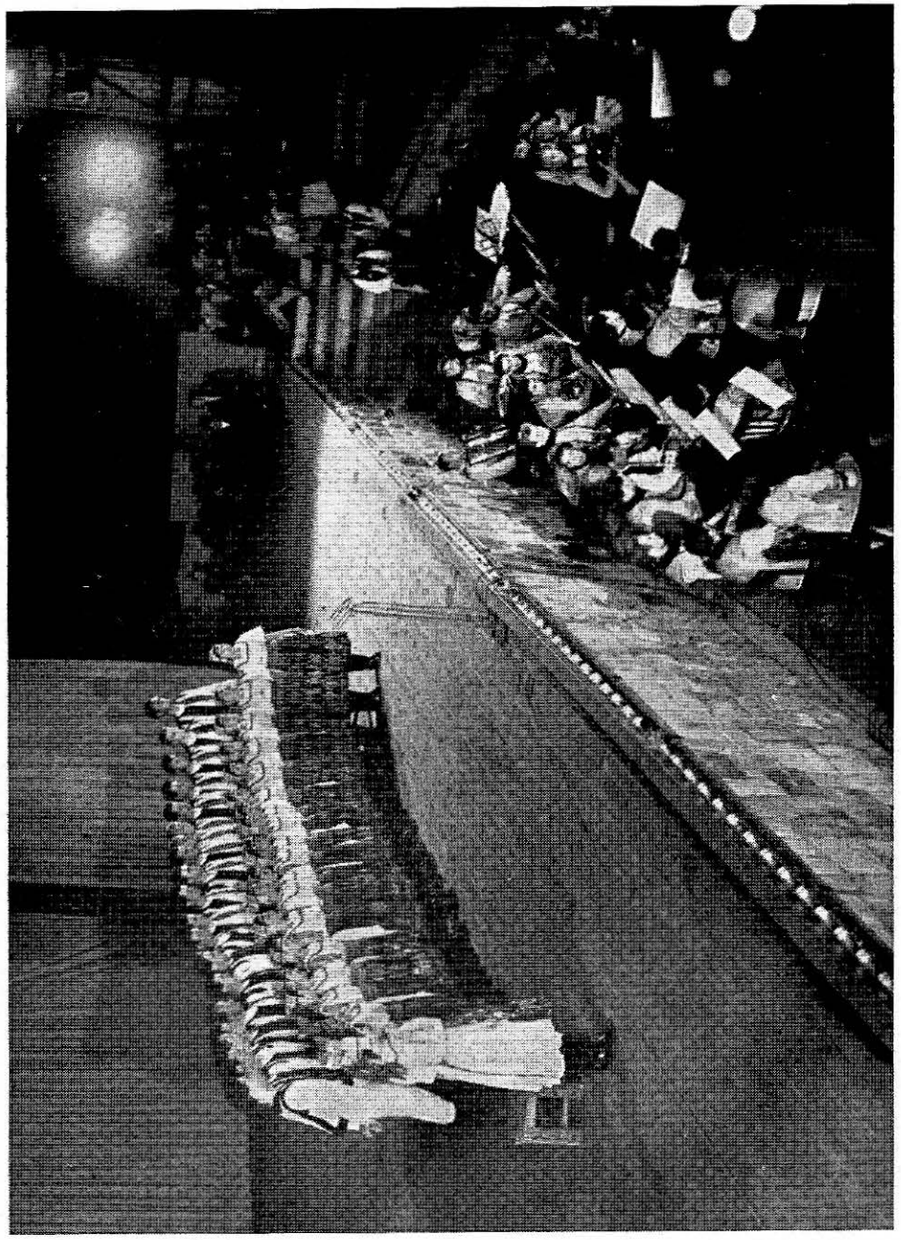
Hudba Alexandra Moyzesa k tanečnému obrazu *„Na Liptove"* predstavuje oproti iným hudobným sprievodom najhodnotnejšie a kompozično-technicky najucelenejšie dielo, ktoré bude odteraz i v tomto druhu skladateľovej tvorby zaujímať popredné miesto. Pôvodný ľudový motív je tu všetkými stránkami kompozičného prejavu umocňovaný na umelý útvar skoro symfonickej závažnosti. Choreografia Štefana Nosáľa nemá tu natoľko štylizačný charakter ako v jeho ostatnej tvorbe, no i napriek tomu pôsobí celý tanec okrem trochu ochabnutého záveru veľmi presvedčivým dojmom.

Predvedenie tancov bolo poznačené snahou o precíznosť a niekoľko nepresností možno odôvodniť množstvom nových členov, ktorí aj napriek krátkemu účinkovaniu vykazujú značné technické pokroky.

Žiaľ, repertoár speváckej zložky nevykazuje ten kvalitatívny rast, ako je to u tanečnej. Nové čísla, či už ide o Andrašovanov „Víťazný pochod" alebo Urbancov mužský sbor „Pod oblôčkom" alebo Klimov sbor „Na klebetách", sú poznačené prílišnou snahou o originálny hudobný výraz, prejavujúcou sa v mnohých samoúčelných technických finesoch, preexponovanej sadzbe, čo zvyčajne ide na úkor obsahu. Na druhej strane treba však s uznaním kvitovať rast sboru po hlasovej stránke, ktorý sa pod vedením sbormajstra Štefana Klimu dopracoval mimoriadnych kvalít, ktoré sú tým závažnejšie, že ide v podstate o amatérske teleso. Hlasová vyspelosť i dynamická pohyblivosť sboru umožňujú však dirigentovi dynamické zvraty, ktoré často hraničia s formalizmom.



Z inscenácie Suchoňovej Krútňavy v Štátnej opere v Tbilisi



Miešaný sbor Lúčnice s dirigentom dr. Štefanom Klimom vystúpil na Piešťanskom festivale 1959 Foto: R. Müller

Prudké zlomy dynamiky uprostred frázy alebo slova, snaha priblížiť sborový prejav sólistickému i v najdrobnejších detailoch ľahko vyznejú ako hudobne nedomyslený prejav.

Skvalitnenie orchestrálneho zvuku bude otázkou precíznejšej práce. Nepresnosti a kazy sa pri kvalitách hráčskeho materiálu ľahko odstránia, aby aj táto zložka nezaostávala vo svojom raste za ostatnými, lebo ich doterajšia práca je stálym a radostným prísľubom.

Ján Szelepcsényi

ABSOLVENTSKÉ KONCERTY ŠTÁTNEHO KONZERVATÓRIA

Absolventi bratislavského Štátneho konzervatória pripravili tohto roku osem celovečerných koncertov. Inštrumentalisti, až na malé výnimky, sa zamerali najviac na interpretáciu diel majstrov klasického obdobia. Zaráža nás skutočnosť, že okrem Kafendovej Suity v starom slohu a Drobností a skratiek od Karla Janečka neodznelo ani jedno dielo našich súčasných autorov.

Na prvom koncerte (23. februára) veľmi pekný výkon podali klaviristky *O. Húsková* a *M. Nagyová* prednesom Mozartových klavírnych koncertov d-mol a c-mol. Technicky vyspelé a muzikálne dosť zrelé výkony podali na koncerte usporiadanom dňa 7. apríla dvaja violončelisti: *J. Fazekaš* prednesom Haydnovho Koncertu C dur a *J. Hranica* interpretáciou Koncertu D dur pre violončelo od J. S. Svendsena. V ten istý večer absolvoval aj dirigent *M. Burgr* predohrou Oberon od C. M. Webera. Veľký zmysel pre interpretáciu modernej hudby preukázala *E. Katonová* v predvedení Kabalevského klavírneho koncertu č. 3 D dur. Jedným z najúspešnejších koncertov bol koncert absolventov — spevákov dňa 21. apríla. Peknú hlasovú kultúru a spevácku techniku má najmä *T. Vargová* (spievala piesne J. Brahmsa a árie z Othella a Čarostrelca) a *O. Malachovský* (Schubert, Verdi, Rossini).

Najnáročnejší program predviedli absolventi na koncerte dňa 12. mája. Organista *L. Kiss* predviedol Prelúdium a fúgu a-mol J. S. Bacha a Regerovu melódiu B dur a Toccatu d-mol. Variácie na rokokovú tému op. 33 P. I. Čajkovského pre violončelo *P. Hubáček* predniesol s dobrým zmyslom pre celostnú formovú výstavbu diela. Beethovenov Klavírny koncert c-mol op. 37 v podaní *A. Schubertovej* upútal pozornosť najmä dokonalým technickým zvládnutím. *N. Tóthová* predniesla Saint-Saënsov Klavírny koncert g-mol op. 22 s veľkým muzikálnym zanietením a temperamentom. Nasledujúci koncert 28. mája sa svojou úrovňou predchádzajúcemu nevyrovnal. Uspokojili jedine hobojista *J. Vanek*, ktorý s poslucháčmi Št. konzervatória predviedol Mozartovo kvarteto F dur.

Na viacerých koncertoch sólistov sprevádzal orchester Štátneho konzervatória pod vedením prof. Kornela Schimpla a často veľkým podielom prispel k úspechu sólistov.

ft

Z ČINNOSTI KOŠICKÉHO KOMORNÉHO ORCHESTRA

Košický komorný orchester si už vydobyl svoje pevné miesto vo východoslovenskom hudobnom živote. Aj jeho koncert 13. V. 1959 potvrdil, že ide o teleso, zasluhujúce si čo najväčšiu pomoc a porozumenie od obecenstva i od činiteľov košického kultúrneho života.

Dirigent, zakladateľ a vedúci súboru Roman Škřepek si vybral pre svoj koncert tri čísla z hudby XVIII. st. a jedno dielko novoromantizmu z konca XIX. a začiatku XX. stor. Prvé dielo, ktoré tu odznelo, bolo „Concerto grosso g-mol", op. 6, od tohoročného jubilanta G. F. Händla. Nestavalo pred dirigenta ani pred súbor mimoriadne prekážky, pretože nám už viac ráz dokázali (aj tentoraz), že tejto hudbe rozumejú a vedia ju hrať.

Naposledy sme referovali o predvedení Bendovho „Koncertu g-mol pre cembalo so sprievodom orchestra", pravda, v podaní klaviristky L. Fidranskej. Teraz, s hosťujúcou cembalistkou Z. Ružičkovou z Prahy, akoby sme počúvali iné dielo — tak zmenil ušľachtilý a jemný zvuk cembala vynikajúcej virtuózky celkový charakter. Výhrady možno mať iba proti nie vždy vyrovnanému zvuku cembala a orchestra. Žiadalo by sa ešte viac a delikátnej prepracovanosti zvukovej.

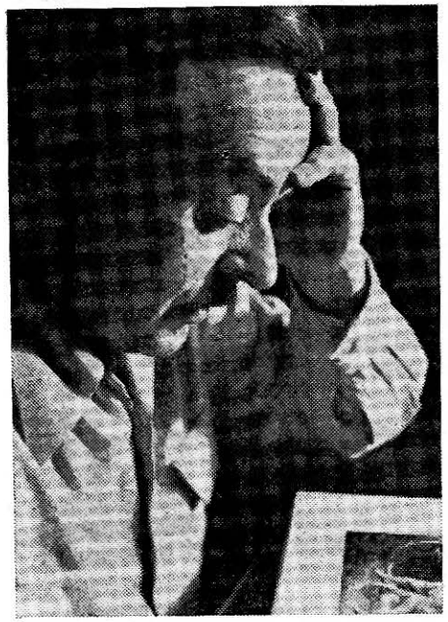
„Serenádu pre sláčikový orchester" op. 20 od Angličana E. Elgara dirigent naštudoval a orchester zahral so zrejmou chuťou, aj odozva bola zaslúžená — spontánny úspech.

Záverečné číslo koncertu — „Hudobný žart" K. z. 522. W. A. Mozarta (z roku 1787) — ostalo žartom až dodnes a stane sa iste príjemným a duchaplným oživením repertoáru KKO a veríme, že umelci vyťažia z neho ešte viac humoru, čo je u tohto „vtipu génia" určite možné i dovolené.

Bol to dôstojný a pekný koncert.

—majo—

Za národným umelcom E. F. Burianom



10. augusta t. r. zomrel národný umelec E. F. Burian. Zomrel vo veku 55 rokov. Opustil nás pred vyvrcholením svojho mnohostranného priekopníckeho a bojového diela a oveľa skôr, ako mohol skončiť svoje veľké a ušľachtilé tvorivé plány.

Československá kultúra 20. storočia stráca jeho odchodom bojovníka, ktorý sa vedel biť za jej rozvoj a pokrokovosť. Socialistická kultúra stráca jedného z prvých oddaných, iniciatívnych priekopníckych duchov a budovateľov. Je to až nepochopiteľné, na koľkých úsekoch kultúrneho diania tento umelec bojoval a aké hlboké a vplyvné stopy zanechali jeho tvorivé skutky všade, kde zasiahol. Bol hercom, skladateľom, režisérom a dramaturgom. Bol dirigentom, spisovateľom, umeleckým teoretikom, novinárom, politikom, básnikom. Tak mnohostranným životom a na toľkých bojových frontoch žilo neveľa našich umelcov. Jeho zásahy na všetkých týchto úsekoch mali nadpriemernú tvorivú úroveň. Na všetkých úsekoch priamo chrlil nové myšlienky a tvorivým spôsobom bojoval za nový život. Už v 18 rokoch vstúpil do komunistickej strany a nezlomne veril vo víťazstvo komunistickej idey. Táto viera a trvalá účasť na triednom boji po boku robotníckej triedy tvorili fakticky základňu jeho umeleckého rozvoja a práce. Bol to aj kompas, ktorý mu nedovolil, aby zablúdil v zmätku a chaose, ktorý pred druhou svetovou vojnou ovládal oblasť európskej kultúry. S rozvahou hľadel na všetko, čo sa odohrávalo v európskom umeleckom dianí, ale celým srdcom bol pripútaný k milovanej sovietskej krajine, lebo cítil, že tam sa vytvárajú základy nového života celého ľudstva. Bola to vzácna odvaha mladého Emila F. Buriana, keď v období bezohľadného buržoázne kapitalistického panstva ako umelec začal rozvíjať boj o nový život novými prostriedkami ako revolucionár, organizátor umeleckých síl a propagátor komunistickej ideológie. Až po rokoch sme pochopili, koľko bojovej energie bolo vtelené do tohto umelca. Zdalo sa nám, že Burian nie je schopný trvale zakotviť v žiadnom umeleckom odbore, že tápe a hľadá sám seba. A zatiaľ jeho bojovnosť chcela rozpútať tvorivú iniciatívu a hľadanie nových ciest vo všetkých oblastiach kultúry, smerujúcich k revolučným cieľom robotníckej triedy. Už v tridsiatych rokoch vyrastal v Burianovi typ socialistického umelca, ktorý z hocakého materiálu vedel vytvoriť bojový prostriedok na rozvíjanie umeleckého a spoločenského pokroku. Revolučnosť Burianových umeleckých skutkov široko ovplyvnila revolučnosť mladých ľudí v celom Československu. To platí aj o Slovensku, kde mal Burian veľa priateľov a kde sa veľmi horlivo sledovala jeho práca v divadle, hudbe atď. Spomeňme len voice band, na aký atraktívny, silný, strhujúci prostriedok pozdvihol ním kolektívnu recitáciu a s akým úspechom šíril veľké diela našich i cudzích básnikov. Bol to jeden z veľkých revolučných tvorivých podnetov, ktorý významne posilnil kolektívne rozvíjanie kultúrnej práce najmä v robotníckych inštitúciách. To isté platí o slávnych podnetoch v oblasti divadelnej réžie, lebo aj z tohto okruhu jeho činnosti vychádzali iskry, ktoré zapaľovali predovšetkým mladých ľudí v robotníckych radoch.

Povojnová etapa zaujíma slávne miesto v Burianovom živote i umeleckej činnosti. Vrátiac sa nezlomený z koncentračného tábora, vrhá sa s nadšením do práce, rozdáva podnety, na všetkých stranách vytvára nové diela v oblasti divadelnej, básnickej i hudobnej. Je neúnavný, bezmedzne vynaliezavý, zachováva si črty avantgardizmu aj v období, keď sa rozvinul boj o základy socialistického umenia.

Nedocenitelný kultúrny a politický význam má však etapa jeho nástupu do kultúrnych dejín našej vlasti. To, ako prudko a nebojácne hľadel na skutočnosť súčasnosti už v dvadsiatych rokoch, ako ju odhaľoval a umeleckou tvorbou spájal so spoločenským dianím a pritom sa ako umelec otvorene hlásil k robotníckej triede, to orientovalo mnohých mladých ľudí a umelcov na ďalšej vývojovej ceste. Strhovala nás jeho avantgardná výbojnosť. Po celej našej vlasti rozrušovala meštiacku idylu, ukazovala nové možnosti rozletu a privádzala pokrokové sily do súťaže o nové tvorivé výsledky v kultúre a vyvolala stále väčší príklon umelcov k pokrokovej robotníckej triede.

E. F. Burian sa plným právom zaraďuje k popredným českým skladateľom. Jeho dielo doteraz nikto nezhodnotil. Aj na tomto úseku umeleckej činnosti podnikal výboje, ktoré zabiehali až do oblasti abstrakcie, no v nich vždy víťazila ideovosť a programovosť hudobného prejavu. A nikdy nepretrhol putá s národnou tradíciou, ktorá bola v ňom rodove zakotvená a zohrala vedomú politickú úlohu v jeho skutkoch. Neuzatváral sa pred podnetmi a vplyvmi najsilnejších hudobných zjavov súčasnosti. Bol jedným z prvých umelcov, ktorí sa vážne zapodievali džezom, a bol jedným z najväčších nadšencov, ktorí u nás presadzovali Prokofievovo dielo a upozorňovali na vývinovú cestu sovietskej hudby.

Burianovo skladateľské dielo netvorí súvislý rad, nevyhýba sa však žiadnemu žánru. Opery, symfonické skladby i masové piesne, ktoré písal už v období potláčania robotníckeho hnutia, vyjadrujú spätosť tohto umelca so súčasnosťou a skutočnosťou a ukazujú, ako hľadal a nachádzal zmysel svojej tvorivej práce a s akou úmornou odvahou pomáhal vytvárať základy nového umenia.

Jeho skladateľský odkaz tvorí okolo 300 diel. Sú v ňom piesne, kantáty, opera „Maryša“, scénická hudba k „Siréne“, komorné diela, diela symfonické. Mnohé z nich sa opierajú o ľudové zdroje, mnohé vyjadrujú túžbu posunúť vývoj celého nášho života bližšie ku komunizmu. Celé jeho hudobné dielo je bojové. Burian v ňom bojoval sám so sebou o nový hudobný prejav a nový život človeka. Je našou povinnosťou, aby sme jeho hudobný odkaz zachovali v úcte a zhodnotili ho, lebo na veľkom a prudkom pochode do komunistickej budúcnosti sme dodnes iba letmo ocenili bojové umelecké zásahy našich padlých, ku ktorým patril aj E. F. Burian.

Antonín Hořejš

Nad dielom Janka Matušku

25. X. 1897 — 16. VIII. 1959

Slovenskí skladatelia a pracovníci Československého rozhlasu v Bratislave sa dňa 20. augusta t. r. rozlúčili so zaslúžilým umelcom Jankom Matuškom, skladateľom a dlhoročným pracovníkom Československého rozhlasu v Bratislave. V Jankovi Matuškovi odchádza nám umelec, ktorý svojím umeleckým dielom bojoval za pozdvihnutie úrovne nášho ľudu. Hodnoty slovenského ľudového umenia boli žriedlom pre jeho tvorivú cestu. Svojou hudbou rozdával radosť a úsmev nám všetkým. Stratili sme v ňom človeka zlatého srdca a vzácneho charakteru. So zosnulým sa v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu v Bratislave rozlúčili predseda SVRT Jozef Vrabec, šéf opery SND Šimon Jurovský, univerzitný profesor dr. Milan Pišút a zástupca rodného mesta Liptovského Hrádku.

Zaslúžilý umelec Janko Matuška zastáva v slovenskej hudobnej tvorbe osobitné miesto predovšetkým tým, že patrí medzi skladateľov výlučne ľudového razenia. Ľudovú melodiku uplatňoval v žánroch užitkovej hudby ako jednu z možností riešenia problému národnosti v hudbe.

Janko Matuška bol mnohostranným skladateľom. Komponoval skladby pre klavír, upravoval piesne pre okteto a ľudový or-

chester, komponoval melodrámy, tanečné skladby, častušky, masové a budovateľské piesne, piesne umelé, piesne a skladby pre deti, suity, valčíky, orchestrálne skladby, scénickú a filmovú hudbu. Prvé skladby tvoril pre klavír, svoj obľúbený nástroj, ktorý študoval na Hudobnej a dramatickej akadémii u prof. Križana a neskoršie u prof. Frica Kafendu. Medzi jeho prvé skladby patrí rapsodický cyklus Slovenská krajina. V štyroch kontrastných žánrových obrázkoch využíva melodiku ľudových piesní a brilantnosť klavírnej hry, ktoré boli dôkazom skladateľovej technickej vyspelosti počas jeho účinkovania v košickom rozhlase, kde pôsobil ako klavirista od roku 1929. Viaceré jeho klavírne skladby sa stratili. Skladby Čertík v komíne, Valibuk, Zajačik a horár, vznikli zo spomienok a zážitkov z detstva, ktoré sa Jankovi Matúškovi stali v posledných rokoch inšpiračným zdrojom pre tvorbu charakteristických skladieb a detských suít.

Janko Matuška vykonal priekopnícku činnosť na poli uplatnenia a prehodnotenia ľudovej hudby a spevu v rozhlasovom programe. Súčasne s tvorbou klavírnych skladieb upravoval aj ľudové piesne pre sólový hlas so sprievodom klavíra (košické pôsobenie). Roku 1936 prichádza znova do Bratislavy, a to ako prvý hudobný režisér. Tu má väčšie možnosti uplatniť ľudovú hudobnú tvorbu v rozhlasovom programe, zakladá mužské okteto, Matuškovo okteto, ktoré v úprave pre mužský sbor so sprievodom klavíra interpretuje slovenské ľudové piesne. V úpravách pre tento komorný súbor nešlo Matuškovi len o harmonizáciu piesne, ale aj o vystihnutie jej celkovej nálady a umeleckého ľudového prejavu ako celku, pričom neumožňoval harmonické, ale skôr žánrové zvláštnosti, najmä žartovný charakter.

Slovenské ľudové piesne v interpretácii okteta (Matuška ich upravil asi 120) sa stali obohatením rozhlasového programu v čase, keď sa vysielal iba surový folklór priamym prenosom z našich rázovitých dedín. Tieto vysielania boli väčšinou interpretované miestnymi cigánskymi kapelami.

Po oslobodení roku 1946 založil súbor Tatran. Pre tento súbor svojsky, harmonicky jednoducho a inštrumentačne prehľadne upravoval slovenské ľudové piesne a tance. Takto upravené slovenské ľudové piesne a tance Matuška uplatnil v mnohých reláciách rozhlasového vysielania.

Za priekopnícke uplatňovanie ľudovej hudobnej tvorby v rozhlasovom programe a za úspešné prehodnotenie ľudovej hudby a spevu bol Janko Matuška r. 1949 odmenený Štátnou cenou I. stupňa a r. 1954 mu prezident republiky Antonín Zápotocký na návrh vlády udelil titul zaslúžilého umelca.

Matuška sa svojou tvorbou zameriaval hlavne na úpravy ľudových piesní, nezanedbával však ani ostatné žánre, ktorými obohatil hudobný program rozhlasu.

Národné intonácie sú dominantou v jeho tanečných skladbách, ktoré komponoval v rokoch 1938—1942, v tom istom čase komponoval aj známe valčíky Lesné kvety, Ľadová kráľovná, Veronika atď.

V rokoch 1938—1940 komponoval Matuška melodrámy na básne, ktoré zobrazovali biedu a sociálny útlak slovenského ľudu. V melodráme Siroty na báseň Ľudmily Podjavorinskej, zobrazuje žiaľ a utrpenie ľudu pri vypuknutí prvej svetovej vojny. Na Hviezdoslavovu báseň Ošetrovateľky komponuje melodrámu, ktorá mala rozhlasovú premiéru 20. decembra 1940. Tematikou je melodráma Ošetrovateľky podobná Sirotám. Najväčší význam má melodráma Zuzanka Hraškovie na baladu P. O. Hviezdoslava, ktorou sa nám Matuška predstavuje ako skladateľ schopný vystihnúť jasnú charakteristiku osôb, ich povahové črty a bohatú citovú škálu.

Po oslobodení sa v tvorbe našich skladateľov rodí nový žáner: častuška, ktorej cieľom je poukázať na nedostatky nášho života, a to jednoduchým, zrozumiteľným a vtipným spôsobom. Janko Matuška neodpovedá však na aktuálne problémy doby len častuškami, v ktorých využíva ľudovú melodiku, ale aj budovateľskými piesňami, v ktorých ospevuje radostnú tvorivú prácu a nový život nášho ľudu. Je to predovšetkým Pochodová pieseň JRD, ktorá je odrazom radostného života družstevníkov, pochodová pieseň Banícky kahanček a malá kantáta Zdravica Viliamovi Širokému. Medzi jeho posledné skladby patrí lyrická pieseň Najkrajšia jar, ktorá je apoteózou mladosti, lásky a radosti.

Janko Matuška vyoral hlbokú brázdu aj v tvorbe pre deti. Sú to predovšetkým piesne, ktoré si získali širokú obľubu veselým obsahom a svižným rytmom. V nich nazačil, z akej tematickej a žánrovej oblasti sa majú vyberať námety na zhudobnenie, aby boli blízke detskej duši. Medzi najvýznamnejšie skladby Janka Matušku patria obľúbené suity. Je to predovšetkým suita V slovenskej chalúpke, nabitá národnými intonáciami a ľudovými prvkami.

Neskôr komponoval poľovnícku suitu „Z našich lesov". Je to programová skladba, zobrazujúca jednotlivé úseky poľovačky (Janko Matuška rád chodieval na poľovačku). Celkove možno povedať, že Matuška patril medzi milovníkov slovenskej ľudovej piesne, v ktorej videl jeden z prostriedkov na ozdravenie populárnych hudobných žánrov. Jeho melódie sú veľmi blízke ľudovej piesni. Ovládal všetky výrazové prostriedky ľudového hudobného slohu, jeho intonačných, harmonických a rytmických zvláštností, ktoré rozvinul v populárnych žánroch hudobnej tvorby od klavírnych skladieb až po suity.

Jozef Laborecký

NOVÉ NAHRÁVKY BRATISLAVSKÉHO ROZHLASU

V poslednom období venovala redakcia symfonickej a opernej hudby Československého rozhlasu v Bratislave mimoriadne zvýšenú pozornosť k doplneniu vysielacieho repertoáru novými štúdiovými nahrávkami. V tomto článku chceme poukázať na tie najdôležitejšie nahrávky, ktoré sa týkajú prevažne slovenskej tvorby, a na tvorbu cudziu, ktorá v interpretácii domácich umelcov znamená obohatenie nášho hudobného vysielania.

Nové nahrávky tvoria väčšinou nové pôvodné diela, ktoré v rozhlasovom vysielaní mali aj svoju premiéru. Takouto nahrávkou je *Serenáda pre sláčikový orchester* od *Teodora Hirnera*. Hirnerovu Serenádu nahral sláčikový súbor SOBR-u za dirigovania hosťujúceho Rudolfa Vašatu. Serenáda je napísaná s dobrou zvukovou predstavou pre svieže a farbisté znenie sláčikov. Najvydarenejšia je široko rozospievaná prvá časť a temperamentná štvrtá časť. Dobré posadenie sláčikov umožnilo hráčom orchestra uplatniť svoje kvality.

Dirigent dr. Ľudovít Rajter nahral so Symfonickým orchestrom bratislavského rozhlasu ďalšie pôvodné dielo — *Symfonickú predohru Júliusa Kowalského*. Kowalského skladba, i keď nesie len dosť abstraktný názov, skrýva v sebe niekoľko dramatických a lyrických epizód. Dirigujúci dr. Ľ. Rajter zameral sa na vystihnutie jednotlivých dramaticky a zvukovo značne exponovaných plôch. Svojím rozsahom (8 minút) sa Symfonická predohra dobre uplatní v rozhlasových symfonických koncertoch.

Z opernej hudby bol repertoár doplnený dosiaľ nenahranými ukážkami z opery *Tibora Andrašovana Figliar Geľo*. Výňatky z opery (Ária Geľa, Dvojspev Elenky a Paľa, Ária Paľa, Dvojspev Voňavku a Geľa) nahrali členovia SND v Bratislave dr. Gustáv Papp, Anna Martvoňová, Alexander Baránek a Juraj Wiederman za dirigovania Gerharda Auera.

Komorné združenie pri bratislavskom rozhlase za dirigovania Vlastimila Horáka nahralo Suitu v starom slohu 7. dielo *Jána Hrka* napísanú zo scénickej hudby k pásmu o živote a diele básnika François Villona. Hrkova suita nie je zoradením jednotlivých čísel zo scénickej hudby, ale jednotlivé základné a charakterizujúce myšlienky vystihujúce epizódy zo života a diela básnika autor rozkomponoval do väčších samostatných častí, ktoré tvoria takmer nové dielo a preto aj skladba nesie názov meno básnika: *„François Villon"* — suita v starom slohu pre komorný orchester.

Z českej tvorby nahral SOBR za dirigovania Rudolfa Vašatu technicky nenáročné dielo *Jiřího Pauera „Detskú suitu"*. Jeho päťčasová suita je založená na dobre zne-

júcej inštrumentácii a príjemných melódiách dvořákovského zafarbenia.

Zo svetovej literatúry bola po prvý raz štúdiove nahratá suita z baletu „Petruška" Igora Stravinského. Dirigent Ladislav Slovák a členovia SOBR boli postavení pred ťažkú úlohu: nahrať skladbu, ktorej interpretácia nemá u nás tradíciu a ktorá je často nahrávaná na gramofónové platne najväčšími a najslávnejšími orchestrami. Z doterajších výkonov SOBR je to jedna z najlepších nahrávok.

V oblasti komornej hudby bola daná možnosť k uplatneniu sa tvorby mladých skladateľov. Violista Ján Albrecht nahral Passionato pre violu a klavír od Dušana Martinčeka za autorovho klavírneho sprievodu. Od Ivana Paríka nahral Albrecht Meditáciu pre violu a klavír za sprievodu Dušana Martinčeka. Obe diela sú technicky náročné. Kým u Paríka je ťažisko v dobre znejúcom violovom parte, u Martinčeka sú oba nástroje rovnocenné, ba miestami snáď je svojou bohate vyplnenou klavírnou faktúrou hlavným nositeľom obsahu. Slovenské kvarteto nahralo ešte od Ivana Paríka Hudbu pre štyri sláčikové nástroje.

Spevácky komorný súbor pri Dome osvety vedený prof. Martou Ratajovou-Schimplovou a prof. Kornelom Schimplom nahral zo svojho repertoáru taktiež pôvodné diela domácich skladateľov. Z cyklu Alexandra Moyzesa „Tri dvojspevy" nahrali dva „Naša mať" a „Zmok". Od Miloša Kořínka nahrali pieseň na slová J. V. Sládka „Hedvábný šáteček". Šimon Jurovský upravil slovenskú ľudovú pieseň „Zavej vetrík, zavej", ktorú nahrali za harfového sprievodu J. Kliku.

Najväčšie ťažisko v nahrávaní nových skladieb je v súčasnej dobe presunuté na skladby, ktoré vznikli pri príležitosti 15. výročia Slovenského národného povstania. Z týchto skladieb bola ako prvá nahraná symfonická báseň „Strečno" od Jána Zimmera. Toto dielo nahral nový, mladý dirigent bratislavského rozhlasu Jozef Svoboda (žiak Břetislava Bakalu), ktorý Zimmerovu skladbu predviedol aj premiérove na verejnom symfonickom matiné Symfonického orchestra bratislavského rozhlasu „Hudbou k mládeži". Symfonickú báseň Strečno venoval skladateľ hrdinom, ktorí padli v partizánskych bojoch v okolí Strečna. Bohatou inštrumentáciou a ostrými harmóniami dosahuje skladateľ až naturalistické obrazy pri líčení fašistických výčinov.

Zo súťaže, ktorú vypísalo Povereníctvo školstva a kultúry, Sväz skladateľov a Slovenský hudobný fond pri príležitosti 15. výročia SNP, bolo nahraté Finále Otu Ferenczyho, ktoré bolo v súťaži odmenené mimoriadnou cenou za technickú vyspelosť. K výročiu Povstania bola ešte najnovšie nahraná kantáta Tibora Frešu „Hymnus o vlasti" na text Milana Ferku, symfonická báseň „Brezy" od Štefana Németha-Šamorínskeho a „Preludio erioco" od Michala Vileca.

Posledné uvádzané tri diela žiadajú si podrobnejší rozbor, nakoľko ide o skladby, ktoré v doterajšej tvorbe týchto skladateľov znamenajú významné medzníky v ich tvorivom prejave.

Nebolo by snáď zlým zvykom, keby hudobná kritika na stránkach tohto časopisu hodnotila nahrávky a vôbec jednotlivé závažné symfonické koncerty bratislavského rozhlasu.

Marián Jurík

LABUTIE JAZERO V TELEVÍZII

Dňa 12. júla t. r. bratislavská televízia prekvapila svojich divákov diaľkovým prenosom baletu Labutie jazero od P. I. Čajkovského z Trenčianskych Teplíc. Balet predviedol baletný súbor a orchester Štátneho divadla z Brna v rámci XV. Hudobného leta.

Nakoľko išlo o prenos, teda predstavenie vopred neskúšané, môžeme s uspokojením konštatovať, že televízni pracovníci sú veľmi pružní a pohotoví. Momentálna vynaliezavosť režisérky M. Janíčkovej značne pridala obrazovej stránke vysielania. Táto režisérka takto iba znovu potvrdila svoje kvality, ktoré sme už predtým oceňovali pri úspešnom cykle hudobno-historických relácií „Nesmrteľné rukopisy".

Predstavenie bolo dobre snímané, veľmi pekne vyšli dvojexpozície a prelínanie baletných umelkýň so živými labuťami plávajúcimi po jazierku bolo veľmi pôsobivé. Všetko to len prispelo k pochopeniu dejovej línie baletu, i keď by azda odborníci mohli namietať na nedostatok detailnejších záberov odborného charakteru. Tu si však treba uvedomiť, že základným poslaním televízie je priblížiť kultúrne hodnoty širokým vrstvám pracujúcich, a to sa pri tomto vysielaní televíznym pracovníkom ozaj aj podarilo. Zvuková stránka bola napriek prírodným akustickým možnostiam veľmi šťastlivo vyriešená a prispela k dokonalému umeleckému zážitku.

Dúfajme, že bratislavská televízia nám pripraví ešte veľa podobných i lepších zážitkov a často sa so svojimi kamerami vyberie za bohatými kultúrnymi hodnotami aj na vidiek.

—l—

SÓLYOM GYÖRGY: JOSEPH HAYDN BIBLIOTHECA BUDAPEST 1958

Pri jubileu Josepha Haydna (31. mája uplynulo 150 rokov od jeho smrti) je vzácna každá publikácia, ktorá nám z akéhokoľvek hľadiska približuje tohto velikána viedenskej klasiky. Preto so záujmom berieme do rúk túto malú dvestopäťdesiatstranovú knižku (formát Hudobného kalendára). O Haydnovi sa napísalo už mnoho diel, podrobne sa zaoberali jeho životom a dielom Pohl, Tenschert Geiringer, nadšený Stendhal a mnohí iní.

Preto si pri každej novej práci o tak prebádanej osobnosti a tvorbe kladieme ako prvú otázku, či nám spisovateľ vedel povedať niečo nové, niečo zaujímavé. A Sólyom György vedel! Hoci nezozbieral žiadne nové údaje, nijaký skrytý archívny materiál ani nejaký zabudnutý list, ktorý bol opatrovaný ako rodinná relikvia, neobjavil ani jednu neznámu Haydnovu skladbu (naopak, s chvályhodnou statočnosťou odstraňuje niektoré skladby, ktoré sa neprávom prisudzovali Haydnovi, medziiným aj Detskú symfóniu), predsa so záujmom čítame túto knižku a sledujeme postoj autora k Haydnovej osobnosti a jeho dielu.

Vo výstižnom úvode zaraďuje Haydna a jeho dielo do epochy rokoka a nastávajúceho klasicizmu a synteticky hodnotí význam jeho hudby. Vlastnú monografiu rozdelil do štyroch kapitol: 1. Na obratníku európskej hudby — dedinský študent hudby vo Viedni, 2. Eisenstadt a Eszterháza — zrod klasického umenia, 3. Eszterháza a veľký svet — reč, ktorej všade rozumejú, 4. Jedno storočie sa lúči. Autor nám v nich premieta priamočiary rast génia, ktorého najväčšou životnou devízou bolo byť dobrým.

V podrobnej analýze vývoja Haydnových sláčikových kvartet a symfónií nám autor predstavuje Haydnom založenú a ním aj sformovanú hudobnú kultúru, ktorá koncom XVIII. storočia s Haydnom vyvrcholuje a po ňom sa pretvára na dynamický klasicizmus Beethovena a jeho okruh.

Haydn vytvoril vo svojom skladateľskom diele ideál nového človeka, ideál životného optimizmu a šťastia, za dosiahnutie ktorého museli ešte dlho a dlho bojovať generácie po ňom. Tieto náznaky budúcich bojov, budúceho lepšieho života, toto približenie Haydnovej tvorby po stránke ľudskosti dneška robia Sólyomovu knihu takou aktuálnou a pútavou a tvoria jej najväčší klad. Aj keby sme vo všetkom nesúhlasili s jeho názormi a vývodmi, i keby sme v Haydnovej hudbe nevideli stopercentné hudobné stelesnenie ideálov „Sturm und Drang-u" a osvietenstva, v každom prípade nás upúta jeho dôsledný prehodnovací postoj k vývoju Haydnovej osobnosti a hudby a k výsledkom jeho celoživotného diela.

Tomuto cieľu slúži okrem presných životopisných údajov, okrem dôkladných a širokých hudobnovedných znalostí spisovateľových a okrem jeho hlbokých psychologických postrehov aj jeho hutný a pregnantný sloh; tým všetkým spravil z tejto malej knižočky závažné dielo.

Z. H.

Druhá všesväzová vedeckotechnická konferencia o výrobe gramofónových platní vyústila v rad dôležitých opatrení, ktorých cieľom je zvýšiť úroveň, šírku repertoáru i množstvo gramofónových platní sovietskej výroby. Už teraz sa v SSSR produkuje ročne okolo stomiliónov gramofónových platní. V najbližších rokoch podstatne vzrastie najmä výroba dlhotrvajúcich platní, ktorých podiel na celkovej výrobnej kapacite má roku 1965 činiť 25—30 %. Na konferencii sa hovorilo o skúsenostiach so stereografickým záznamom zvuku v SSSR.

* * *

Sovietsky skladateľ Kiril Molčanov napísal operu „Ulica del Corno", ktorej libreto sa opiera o známy neorealistický román talianskeho súčasného prozaika Vasca Pratoliniho „Príbeh chudobných milencov". Ako píše „Sovietskaja muzyka", sovietski skladatelia a kritici, ktorým dielo autor prehral z klavírneho výťahu, prijali novú operu s veľkým záujmom a kladne ocenili hlavne jej dynamičnosť a kontrastnosť obrazov.

* * *

Mladí rumunskí skladatelia napísali v poslednom čase niekoľko významných kantátových diel, ktoré predstavujú významný prínos nielen pre rumunskú hudbu, ale i v úsilí všetkých pokrokových skladateľov stvárňovať súčasné témy. Tak napr. Aurel Stroe napísal kantátu „Obraz mieru" na slová Paula Eluarda (kantáta má časti Prelúdium, Komentár 1, Fúga, Ária, Komentár 2 a Finále), Tiberiu Olah zložil na oslavu 15. výročia oslobodenia svojej vlasti oratórium pre dvoch recitátorov, sbor a orchester na úryvky Majakovského poémy „1,500.000". Ďalšie kantáty napísali mladí skladatelia Wilhelm Berger, Štefan Niculescu a i.

Sväz poľských skladateľov prijal niekoľko významných uznesení o akciách, ktorými chcú poľskí skladatelia prispieť k oslavám 15. výročia vzniku ľudového Poľska a 1000. výročia založenia Poľského štátu. Ide o akcie, zamerané na pomoc hudobnej výchove širokých más, najmä mládeže. Predsedníctvo SPS vyzvalo všetkých svojich členov, aby tvorili skladby pre mládež. Prevzalo tiež patronát nad akciou „Diskotéky pre 1000 škôl" (v Poľsku prebieha celonárodné hnutie vybudovať v súvislosti s miléniovými oslavami 1000 škôl nad plán). Sväz tiež plánuje rôzne akcie, majúce za cieľ zvýšiť počet koncertov pre mládež a ich aktívnu účasť na nich.

* * *

V Poznani bolo koncertne predvedené málo známe dielo Clauda Debussyho „Martýrium sv. Šebastiána". Zásluhu na jeho uvedení a vynikajúcom podaní má predovšetkým mladý dirigent Jerzy Katlewicz.

* * *

Na sklonku minulej sezóny sa v Norimkerku už po ôsmy raz konal Týždeň súčasného divadla. Na programe boli z opier „Krútňava", Bergov „Vojcek" Prokofievova „Popoluška" a ako premiéra „Antigonae" Carla Orffa.

* * *

Tohoročný festival „Wiener Festwochen" pozostával z 578 (!) podujatí. Vrchol tvorili koncerty a podujatia venované 150. výročiu smrti Jozefa Haydna. Pri tejto príležitosti bolo v Haydnovom niekdajšom byte znovu otvorené Haydnovské múzeum. Rakúska Národná knižnica usporiadala výstavu haydnovských rukopisov a dokumentov.

*

V Ríme objavili doteraz neznámu kantátu Georga Friedricha Händla, ktorá vznikla bezpochyby za skladateľovho pobytu v Taliansku. Dielo predviedli v Ríme z príležitosti 200. výročia Händlovho úmrtia. Kolínsky rozhlas koncertne predviedol Händlovu operu „Alcina", ktorá za skladateľovho života patrila k jeho najúspešnejším operným dielam. Medzi jednotlivými časťami diela vystupoval na spôsob „testa" v oratóriách recitátor s komentárom k deju. Komentár pochádza od G. Hausswalda a E. Kruttgeho a bol napísaný k spomínanému vysielaniu v rozhlase.

OBSAH

Jozef Kresánek: Haydn očami dneška 369
Oldřich Pulkert: Dielo J. Haydna, Československo a cudzina 371
Pred Sjazdom slovenských skladateľov 374
Viera Šedivá: K otázke popularizácie hudby 375
Viera Donovalová: K dnešným požiadavkám na operné libreto 379
Ľubomír Čížek: Otázky hudobného života na východnom Slovensku . 381
Ján Fišer: Kultúrna politika Slovenského hudobného fondu 384
Mikuláš Bakoš: K problémom periodizácie umeleckých dejín 385
Antonín Hořejš: Václav Dobiáš . . 387
Jaroslav Mihule: Mirandolina B. Martinů po prvý raz v Prahe 391
Milo Šamko: „Les canuts" v berlínskej Štátnej opere 394
Československá premiéra Egkovho Revízora v Bratislave (Z. Marczellová) 397
Československá premiéra Prokofievovej opery Semion Kotko (B. Štědroň) . 399
Lortzingov Pytliak v Košiciach (Ľ. Čížek) 401
Košická Hudobná jar (-ný) 403
Bratislavská Hudobná jar (P. Faltin) . 403
Piešťanský festival 1959 (h) 404
Slovenskí madrigalisti v Prahe a južných Čechách (J. Danišovský) . . . 406
Premiéra Lúčnice (J. Szelepcsényi) . . 408
Za národným umelcom E. F. Burianom (A. Hořejš) 410
Odišiel nám Janko Matuška (J. Laborecký) 411
Nové nahrávky bratislavského rozhlasu (M. Jurík) 413
Drobné zprávy 415

Slovenská hudba — Vydáva Sväz slovenských skladateľov v Bratislave. Šéfredaktor dr. Eugen Šimúnek, redaktor dr. Jozef Šamko. Redakčná rada: dr. Ladislav Burlas, dr. Teodor Hirner, dr. Ivan Hrušovský, Šimon Jurovský, docent dr. Jozef Kresánek, dr. Zdenko Nováček, Andrej Očenáš, dr. Roman Rychlo. — Redakcia a administrácia Bratislava, Gorkého ul. 19, telefón 353-31. — Tlačia Polygrafické závody, z. 2, Bratislava, ul. Februárového víťazstva 6b. — Vychádza mesačne. — Predplatné na rok 1959 Kčs 36,—. — Vydávanie povolené PSK, číslo HSV-19512 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky predplatiteľov prijíma a vybavuje každý doručovateľ a poštový úrad.
A-653409

SLOVENSKÁ HUDBA

ROČNÍK III OKTÓBER 1959 ČÍSLO 10

Prevolanie
k Sjazdu slovenských skladateľov

O niekoľko týždňov zídeme sa v Bratislave na I. sjazde slovenských skladateľov. Posilnení radostnými výsledkami našich pracujúcich pri výstavbe socializmu, stranníckymi dokumentmi o línii kultúry a úspechmi za posledných 14 rokov, keď sa naša tvorba i život obohatili viacerými pozoruhodnými dielami, pripravujeme náš I. sjazd.

Význam sjazdu je tým väčší, že sa uskutoční v čase, keď každý tvorivý človek je vzrušený perspektívami a problémami kultúrnej revolúcie a hľadá cesty i metódy, ako sa prebiť k pravdivému hudobnému zobrazeniu radostí i zápasov človeka našej doby. Vieme, že veľa našich skladieb hlboko rezonuje s naším novým životom, že ľudia nachádzajú v našich dielach pôžitok, povznesenie i poučenie, že mnohé naše diela obohacujú význam a slávu ľudovodemokratického Československa. Sjazd však nechce zostať len pri týchto konštatovaniach, chce z doterajších úspechov i neúspechov ešte dôkladnejšie vyvodiť poučenia pre všetkých, chce vytýčiť ideové podnety, ktoré by pomohli skladateľom, hudobným vedcom i koncertným umelcom ešte rýchlejšie dozrieť na veľké úlohy dneška a ešte neúnavnejšie pracovať na zveľaďovaní socialistickej kultúry.

Bude potrebné veľmi vážne hovoriť o tom, ako každý z nás chápe v najbližšom období svoje poslanie v socialistickom kolektíve, ako chce tvorbou i ďalšou osobnou iniciatívou pomôcť pri prekonávaní starých prežitkov vo vkuse ľudí, vo výchove nového, vzdelaného človeka. Okrem toho sjazd bude i novou príležitosťou na prehĺbenie svätzovej jednoty skladateľov, hudobných vedcov a koncertných umelcov, príležitosťou k tomu, aby sa všetci jednotne postavili na stanovisko socialistického umenia a progresívne ovplyvňovali celý náš kultúrny život.

Už v predsjazdovej kampani a najmä po sjazde naskytne sa všetkým členom Sväzu veľká príležitosť striasť zo seba všetko, čo umŕtvuje tvorivé sily, a ďalšími novými dielami a vytrvalou činnosťou dokázať, že skladatelia, hudobní vedci aj koncertní umelci vidia a riešia problémy súčasnej tvorby správne a na prospech rozvoja socialistickej spoločnosti. Najlepším pochopením významu I. sjazdu slovenských skladateľov budú preto nové diela, nové hodnoty na všetkých úsekoch našej svätzovej práce.

Výbor Sväzu slovenských skladateľov

FERDINAND KLINDA

Úlohy koncertných umelcov

Nedávny Sjazd socialistickej kultúry sme všetci privítali ako mocný, z podstaty revolučných ideí nášho života vyvierajúci impulz k práci za najširší rozvoj našej socialistickej kultúry. Už stovky predsjazdových besied nás nadchli spontánnym záujmom nášho ľudu o kultúrne hodnoty všetkých odvetví, o umenie, o hudbu. Koncertní umelci, vedomí si svojej veľkej úlohy — byť prostredníkom medzi tvorcom a medzi tými nespočetnými, ktorým je umenie určené — chcú vynaložiť na uskutočnenie tohto cieľa všetky sily, schopnosti a talent. Pripravovaný Sjazd slovenských skladateľov nám dáva dobrú príležitosť konkretizovať úlohy, zhodnotiť dosiaľ vykonanú prácu i perspektívy.

Naše koncertné umenie sa za 15 slobodných rokov dopracovalo pozoruhodných úspechov. Generácia vedúcich sólistov, ktorá si získala zásluhy na budovaní nášho koncertného života, stojí na svojom umeleckom vrchole, potvrdenom zaslúženými zahraničnými úspechmi, a všade získava priaznivcov našej hudbe. Je potešiteľné, že okrem týchto má slovenská hudba aj umelecky schopnú zálohu. Táto generácia, ktorej sa tradične hovorí „mladá", hoci už celé desaťročie pôsobí v koncertnom živote, má tiež svoje problémy, o ktorých chceme hovoriť, no čo je prvorade dôležité, má i svoje úlohy: v našom úsilí o dovŕšenie kultúrnej revolúcie. Veľkosť a dôležitosť týchto úloh vynikne tým viac, ak si uvedomíme, že práve na bedrách *tejto* generácie bude spočívať ideovoumelecká práca, ktorú nám ukladá naša socialistická prítomnosť, pretože sa na našom kultúrnom dianí bude podieľať ešte 30 rokov!

Budovanie hudobného života je práca dlhodobá, najmä na Slovensku, kde máme čo doháňať, preto otázky perspektívnosti by mali byť stále aktuálnymi a pod ich zorným uhlom by sa mali riešiť problémy nášho umeleckého života. Domnievame sa preto, že okrem všeobecných problémov je namieste dotknúť sa aj problémov tejto generácie. Nejde vôbec o oddeľovanie alebo zaujatie generačných stanovísk, veď sami vieme, akí sme citliví na podobné postoje. Chápať generačný problém ako konkurenčné vyhrotenie na ostrie noža, obvyklé v buržoáznom zriadení, je v epoche socializmu škodlivé a reakčné. Tu smie generačný problém jestvovať len ako požiadavka čo najlepšej výchovy, prípravy a súdružskej veľkorysosti, treba tu bez osobných stanovísk obetave a cieľavedome pomáhať tým, ktorí prevezmú štafetu, aby ju vyniesli ešte vyššie.

V tomto ohľade sa však — domnievame sa — nevykonalo všetko, nevyužili sa všetky možnosti, ktoré nám socialistické zriadenie poskytuje. Okruh pôsobenia hudby sa u nás enormne rozrástol, široké masy

ľudu si žiadajú hudbu všetkých žánrov, žiadajú si jej sprístupnenie. A predsa cítime, že možností umeleckého uplatnenia akosi nepribudlo, ba vzhľadom k minulým rokom ubudlo. Mnohí z „mladých" už roky nemali samostatný koncert v Bratislave, no ani na vidieku, hoci jestvovala veľmi dobrá a osožná tradícia stredajších komorných koncertov bývalej HAÚ. Od decentralizácie v oblasti koncertného života sme očakávali, že bude účinným prostriedkom na uskutočnenie toho, aby sa hudobné umelecké hodnoty stali majetkom celého ľudu. V českých krajinách, ktoré majú staré tradície v postavení hudby na vidieku, znamenala decentralizácia skutočný prínos a rozvoj, u nás zatiaľ, ako sa mnohokrát konštatovalo, nepriniesla uspokojivé výsledky. Treba viac pružnosti, zápalu, odbornosti a najmä dobrej vôle decentralizovaných kultúrnych zložiek, aby umožňovali prenikanie hudby osvedčeným spôsobom výchovných koncertov nielen do škôl, ale medzi pracujúcich v továrňach, družstvách a vôbec do širokej verejnosti. Treba tiež vynachádzať nové formy, vo vyspelejších miestach usporiadať cykly s pevnou programovou líniou podľa žánrov, štýlov, námetov, nástrojov, skladateľov atď. V tejto obrovskej práci, ktorá nás čaká a ktorú bude bezpodmienečne potrebné vykonať, by mohol nájsť svoje plné uplatnenie každý umelec. Nemýľme sa: z neuspokojivo zorganizovaných koncertných možností v Bratislave vôbec nevyplýva, že by nás bolo priveľa! Opak je pravdou.

A predsa! Ostáva zatiaľ nesplneným želaním to, čo by mohlo byť samozrejmým a čo je pre umelecký rozvoj úplne nevyhnutné: aby každý umelec mal aspoň raz do roka možnosť sólistického vystúpenia v Bratislave a niekoľko príležitostí obohrať si repertoár na vidieku.

Rovnako dôležitá je pre umelca-sólistu možnosť účinkovať s orchestrom. Vieme, že Slovenská filharmónia má predovšetkým úlohu reprezentatívnu. Je to však jediný slovenský orchester, ktorý má pravidelnú verejnú koncertnú činnosť. Ktorý orchester má teda podporovať umelecký vzostup slovenského sólistu? Bolo by potrebné, aby bol tento aspekt zahrnutý do oficiálneho plánu činnosti Slovenskej filharmónie; raz by sa už malo prestať hľadieť na umelca zo stanoviska obchodnej prosperity. Treba tiež odmietnuť taký postoj, ktorý ustavične žiada „osvedčenie" sólistov, hoci ich umelecké schopnosti sú už roky všeobecne známe, nezriedka overené aj zahraničím a okrem toho členstvom v Sväze umelecky uznané.

Ďalšia je otázka zahraničných stykov a pôsobnosti našich umelcov. V nedostatočnej miere využívame možnosti, ktoré sa nám naskytujú v relácii s účinkovaním zahraničných umelcov u nás. Ich veľká časť sa totiž uskutočňuje na základe kultúrnych dohôd a výmeny, najmä s ľudovodemokratickými štátmi. Primeranejšia účasť slovenských umelcov na týchto vzťahoch by znamenala veľký prínos pre ich osobný rast a umelecké sebavedomie, ale i pre slovenskú hudbu, lebo jej propagáciu by si považovali za vec osobnej cti.

Pri tejto príležitosti treba pripomenúť, že ešte dosiaľ nefunguje umelecký poradný sbor pri Koncertnej kancelárii, ktorý by zastupoval

záujmy slovenských koncertných umelcov, a nemá zástupcov ani pri pražskej zahraničnej agentúre, hoci sme boli o ich delegovanie viac ráz požiadaní!

Prehlbovanie bratských vzťahov medzi českými a slovenskými hudobníkmi sa v posledných rokoch potešiteľne rozvinulo. Slovenská hudba si získava v Českých krajinách stále väčšiu obľubu. Vystúpenia nášho Národného divadla a Sboru a orchestra Slovenskej filharmónie zanechali tu trvalú odozvu a značne prispeli k ďalšiemu zbliženiu. Aj my vždy s radosťou vítame českých umelcov, ceníme si ich vynikajúce výkony a tešíme sa z ich úspechov. Radi by sme poznali aj tých mladých umelcov, ktorí práve v posledných rokoch získali významné úspechy a ktorých už dobre poznajú za hranicami — v Bratislave však, z nie dosť dobre pochopiteľných príčin, nie.

Vracajúc sa k účasti mladých umelcov na našom hudobnom živote, treba poukázať ešte na dôležitosť jedného — z biológie vypožičaného hľadiska — na takzvanú perspektívnu potenciu. Je to vlastnosť istej bunky vyvinúť sa v určitý vysokoorganizovaný orgán — za predpokladu určitých priaznivých okolností. Aj vývin umeleckej osobnosti je určovaný dvoma faktormi: osobnými danosťami a podmienkami rastu. V socialistickom zriadení je zabezpečenie takýchto podmienok skutočne jedinečné — môžeme to sledovať na raste a úspechoch mladých umelcov zo socialistických krajín, najmä z SSSR, ktorí si vydobyli svetové pódiá. S ohľadom na spomínanú perspektívnosť aj v našich podmienkach — ba práve v našich, kde v koncertnom umení ešte mnoho chýba — treba už v mladých bedlivo rozoznať ich perspektívnu potenciu a vynaložiť ozaj všetky prostriedky, ktoré socialistické zriadenie poskytuje, aby sa usmernil a podporil ich rast. Treba tu určitej veľkorysosti, nevynímajúc umožnenie študijných ciest, účasť na festivaloch, zahraničných štúdiách a seminároch, atď. Investície sa, pravda, hneď nevracajú. Bohato sa však zúročia v neskoršom umelcovom živote na prospech celej verejnosti.

Ak je naším želaním, aby Sväz slovenských skladateľov ako najvyššia ideovoumelecká organizácia hudobníkov mal hlbší vplyv pri riešení aktuálnych otázok nášho koncertného života, záleží tu aj na našej práci v Sväze, konkrétne v Sekcii koncertných umelcov. Treba sebakriticky priznať, že práca v sekcii stagnovala, že niektorí podceňovali úlohu Sväzu alebo podliehali malomyseľnosti. Práve teraz, po Sjazde socialistickej kultúry, by mala byť naša práca zápalistejšia, obetavejšia a uvedomelejšia. Hudobný život nie je ešte celkom vybudovaný. Čaká nás tu hodne práce, a to každého bez výnimky. V tomto úsilí nesmieme sklamať ani umelecky ani osobne a občiansky. Keď Dezider Kardoš v úvodníku Slovenskej hudby (č. 7—8) vyslovil, že slovenskí hudobní umelci považujú dovŕšenie kultúrnej revolúcie za vec svojho srdca, za vec našej národnej a štátnej hrdosti, hovoril nám všetkým zo srdca. Teraz sa od nás všetkých — od koncertných umelcov a rovnako od hudobných inštitúcií a organizácií, zúčastnených na našom koncertnom živote — čakajú skutky.

ROMAN RYCHLO

K niektorým hudobno-pedagogickým problémom

Úloha dovŕšiť kultúrnu revolúciu, ako nám ju ukladá XI. sjazd KSČ, je v popredí našich záujmov. Túto úlohu musíme dôsledne premietnuť do všetkých oblastí našej kultúry a zabezpečiť, aby boj za jej splnenie bol celistvý, vnútorne vyvážený a cieľavedome usmernený. Žiadna oblasť nesmie zaostávať, vyvíjať sa na úkor inej.

V pedagogike pôjde predovšetkým o to: zabezpečiť všestrannosť výchovného a vyučovacieho procesu na školách všetkých stupňov a typov. Spolu s problémami polytechnickej výchovy, ktorá má zabezpečiť užšie primknutie školy k životným potrebám a pracovnému procesu, hlási sa opäť k slovu aj otázka estetickej výchovy. Na úseku pedagogiky nie je možné splniť uznesenie XI. sjazdu o dovŕšení kultúrnej revolúcie bez dôsledného zabezpečenia náležitej účasti umeleckých predmetov v estetickej výchove na literných školách. Bez mladého dorastu, formovaného rozumove i citove, nedá sa zabezpečiť ďalší rozvoj našej kultúry. Pre oblasť hudobného umenia to znamená, že spolu s výchovou hudobno-umeleckých kádrov sa treba starať i o konzumentov hudobného umenia. Pri správnom chápaní podstaty úlohy dovŕšiť kultúrnu revolúciu je konzument tak isto dôležitý ako aktívny profesionálny umelec.

Musíme sa usilovať o to, aby otázka estetickej výchovy nadobudla väčšiu váhu nielen na školách literných, ale i na umeleckých. Je známe, že tak neesteticky pôsobiace prostredie, v akom pracujú naše hudobné školy, konzervatórium i VŠMU, už dnes v liternom školstve málokde vidíme. Okrem toho žiaci konzervatória mali by dostávať na škole nielen teoretické základy hudobnej estetiky, ale aj základy spoločenského správania. Bolo by veľmi aktuálne starať sa i o to, aby sa budúce hudobno-umelecké povolanie žiakov prejavilo nielen v ich tvorivej práci, ale aby ním bol preniknutý každý ich pohyb, aby to boli ľudia po každej stránke jemnocitní a kultúrni.

Dovŕšenie kultúrnej revolúcie znamená jemnejšie sformovanie a prehĺbenie morálneho profilu budúceho umelca. To znamená, že na hudobných školách bude potrebné podstatne vylepšiť kvalitu politickej práce. Z tohto hľadiska nás predovšetkým musí zaujímať učiteľ a jeho vzťah k hybným silám nášho spoločenského prerodu. Pri vytváraní novej koncepcie učiteľovej osobnosti sme už pokročili hodný kus dopredu, nemôžeme sa však s daným stavom uspokojiť. Od našich učiteľov treba požadovať, aby boli mládeži tým najdokonalejším vzorom.

Keď však ukladáme našim učiteľom také zodpovedné a všestranné úlohy, nesmieme zabúdať na to, že im patria aj určité práva. Keď sa hlbšie zamyslíme nad tým, za akých podmienok pracujú, v akom prostredí robia umeleckú a pedagogickú prípravu na svoje povolanie, zistíme, že im ešte všeličo dlhujeme.

Napriek veľkým úspechom, ktoré sme dosiahli na poli hudobnej

pedagogiky, máme ešte mnoho základných problémov. Tak napríklad nemôže nás uspokojovať kádrová situácia na základných hudobných školách. Základné hudobné školy stoja pred veľmi vážnym problémom — hľadať cesty, ako získavať pre hudobno-amatérske a profesionálne štúdium viac detí z robotníckych a roľníckych rodín. Dosiaľ nízky počet robotníckych a roľníckych detí, čo študujú na hudobných školách, svedčí o vážnom rozpore medzi našimi hudobnými školami a triednym zložením našej spoločnosti.

Stáva sa, najmä na školách vyššieho typu, že sa ťažisko riešenia tejto otázky presunuje na koľaj administratívneho úradovania. Taký vážny problém nesmieme však riešiť iba mechanicky. Ide o veľmi vážnu vec, pretože prijať málo talentované, prípadne netalentované robotnícke dieťa na hudobné štúdium byrokratickým úradovaním znamená ťažko poškodzovať robotnícku triedu a oslabovať jej spoločenské postavenie v oblasti kultúry. Pohodlný spôsob byrokratického skúmania kádrových dotazníkov musíme nahradiť menej pohodlnou, ale správnejšou metódou vyhľadávania talentov v priemyselných centrách priamo medzi pracujúcimi. Tam zistíme, koľko talentovaných robotníckych detí nemáme ešte dnes hudobne podchytených. Stáva sa, že na konzervatórium sa hlásia niektorí žiaci len preto, lebo sa nedostali na liternú vysokú školu, pričom vyslovený hudobný talent sa na hudobné štúdium nehlási. Tak potom hudobný talent študuje medicínu a medik — konzervatórium. Kádrový výber sa tým silne komplikuje a jediným východiskom môže tu byť len hlboký terénny prieskum.

Boj za dovŕšenie kultúrnej revolúcie predpokladá dôslednú reorganizáciu hudobno-umeleckého školstva. S uspokojením môžeme konštatovať, že vývoj príprav reorganizácie po viacročnom úsilí dospel do záverečného štádia. Musíme teraz myslieť na to, že novú organizáciu uvedú do života ľudia a že podľa toho, aký prístup budú mať riadiace orgány a vyučujúci učitelia k otázkam reorganizácie, splní táto podľa toho svoj cieľ. Diskusie o potrebe užšieho primknutia našej školy k životným potrebám nútia nás rozmýšľať, ako vychovávať pripravenejších ľudí do hudobno-umeleckej praxe. Tento problém dá sa riešiť jedine zriadením VI. ročníka konzervatória, v ktorom by sa zabezpečil plynulý prechod do praxe pre tých žiakov, ktorí by nepokračovali v štúdiu na VŠMU. Tu by sa mali vyučovať prevažne praktické predmety: hlavný nástroj, orchester, komorná hudba, hra z listu, sprevádzanie, vyučovacia prax atď., pričom všeobecné vzdelanie malo by byť ukončené odborne prispôsobenou maturitnou skúškou po V. ročníku, odkiaľ by niekoľko, iba tých celkom mimoriadne vynikajúcich a najschopnejších žiakov — v súlade s perspektívnym plánom rozvoja hudobno-umeleckých zariadení — postúpilo po osobitne prísnych skúškach na ďalšie štúdium na VŠMU. Zriadenie VI. ročníka nemožno odďaľovať, pretože politický význam tohto opatrenia je veľký. Potreba podstatne zvýšiť úroveň odbornosti, najmä mladých učiteľov a orchestrálnych hráčov, je akútna.

V tejto súvislosti musíme označiť za vonkoncom nenormálne a škodlivé vzťahy medzi Štátnym konzervatóriom a VŠMU. Je skutočne načase, aby si obidve pracoviská a tiež vedúce orgány i naša široká verejnosť povšimli, ako je možné, že 10 rokov po založení VŠMU sa tieto vzťahy neupravili. Bolo by potrebné urobiť dôslednú analýzu, prečo tento problém stagnuje, a do všetkých dôsledkov brať na zodpovednosť tých ľudí, ktorí z osobných dôvodov poškodzujú dobrú povesť nášho školstva a prebojovávaním ideove pochybených názorov stavajú tieto školy proti sebe. Výchova k maximálnej odbornosti je týmto ohrozená a obidvom školám sa zle pracuje. Vyvinula sa situácia, v ktorej už nie je možné vysloviť ani kritiku bez toho, že by nebola považovaná za osobné ohováranie. Je nevyhnutné ujasniť si, že obojstranná kritika je potrebná a že treba zneškodňovať každý pokus o jej zneužívanie na osobno-prospechárske ciele. Treba, aby sme si uvedomili, že dovŕšenie kultúrnej revolúcie predpokladá zvýšenú výmenu a boj názorov a najmä boj za vysokú ideovosť pri formulovaní problémov a vo výchove žiakov ideove vyspelými učiteľmi.

Veľmi dôležitou je aj otázka džezovej hudby. Zatiaľ sa u nás nevenuje žiadna pozornosť výchove džezových hráčov, a pritom dobre vieme, že ide o žáner, ktorý hlboko zakotvil v širokej verejnosti. Vznikol akýsi začarovaný kruh, ktorý spravidla vzniká v zanedbaných oblastiach. Džezových hráčov je možné vychovávať len prostriedkami dobrého džezu, a dobrý džez nebudeme mať, dokiaľ nebudeme mať dobrých hráčov. Niekde však treba začať, pretože škodlivé vplyvy nádhodne pestovaného džezu sú zjavné najmä medzi mládežou. Mnohým hudobným umelcom je ťažko vysporiadať sa s touto otázkou, ale je to potrebné v záujme zabezpečenia ďalšieho rozvoja džezu a pestovania estetického vkusu širokej verejnosti.

Otázky dovŕšenia kultúrnej revolúcie na úseku hudobných škôl sú široké. Ak ich chceme splniť, je nevyhnutné, aby aj hudobné mimoškolské pracoviská a zariadenia, ako aj celá naša verejnosť, sledovali vývoj umeleckého dorastu a aby sa na procese jeho výchovy aktívne podieľali. Zatiaľ je účasť rozhlasu, televízie, filmu a divadiel vo výchovnom procese slabá, hoci náznaky spolupráce by tu už boli. Tak napríklad študentské zľavnené abonentky Slovenskej filharmónie podstatne prispievajú k skvalitneniu výchovného procesu adeptov umenia.

Mimoškolské pracoviská musia byť priamo zainteresované na výchove hudobno-umeleckého dorastu. Zomknutím všetkých progresívnych síl určite docielime, že naša kultúrna oblasť bude sústavne obohacovaná o nové, kvalitnejšie kádre a že po čase upozorníme na naše pedagogické úspechy nielen doma, ale i v zahraničí.

Rozhlas v službách stvárňovania nového človeka

(Z rozhovoru so skladateľom A. Očenášom)

Andrej Očenáš

Úroveň hudobnej kultúry určitej krajiny najvýstižnejšie charakterizujú tri faktory: obecenstvo, hudobné inštitúcie a hudobníci tvoriví aj reprodukční. Faktory sa navzájom podmieňujú, ovplyvňujú a nemôžu existovať jeden bez druhého. Na tomto mieste chceme upozorniť na vzťahy prvých dvoch, na pomer širokej verejnosti k jednej z najvýznamnejších kultúrnych ustanovizní, k rozhlasu, hlavne k hudobnej časti jeho vysielania. Zameriame sa na oblasť vážnej hudby. Ostatné žánre zaberajú popri nej (priazňou publika) oveľa lepšie a stabilnejšie pozície.

Opätovne zdôrazňovať význam a prednosti rozhlasu ako takého je zbytočné. Poukázalo sa už neraz na klady aj tieniste stránky a nevýhody, ktoré so sebou prináša počúvanie hudby z prijímačov (výstižný článok Jozefa Kresánka: Niekoľko poznámok k mimoškolskej hudobnej výchove, SH, III. č. 1.).

Vzťah spoločnosti k hudbe pretváral sa priebehom dejín do rôznych foriem. Spomeňme len intimitu pomeru k hudbe u muzicírujúceho človeka 18. storočia, priznávanie mimoriadneho postavenia hudobníkom a hudbe, ktorá sa postupne vymanila z prúdu každodenného života v romantizme, novú funkčnosť hudby v dnešnej spoločnosti a pod. Naša spoločnosť a zriadenie si cení tvorivého a výkonného umelca, váži si hudobné umenie, prejavuje snahu podporovať rozvoj hudobného života. Sme jednou z najmladších hudobných kultúr. Vrodené predpoklady, ako napr. zdravú hudobnosť, rozvíjame v neustále sa zlepšujúcich podmienkach. Máme výrazné skladateľské talenty vo všetkých generáciách, slovenská hudba má dobré meno i za hranicami. Zdalo by sa, že hudba má u nás pozíciu takmer závideniahodnú. Má ju aj v skutočnosti? Zaujala hudba takéto miesto aj v živote toho, pre ktorého sa vlastne toto všetko robí, v každodennom živote ľudí? Dosiahli sme na poli hudobnovýchovnej činnosti podobné potešiteľné výsledky? S dávkou objektívnosti každý musí priznať, že ešte nie. I popritom, že prihliadneme na všetky brzdy pri realizácii hudobnoestetickej výchovy (hospodárske a spoločenské podmienky v minulosti, nedostatok tradície, nedostatok skúseností atď.), treba konštatovať, že sa postupuje pomalšie, než by sa dalo.

Ako to súvisí s hudbou v rozhlase? Veľmi úzko. Rozhlas môže vykonať v oblasti hudobnej výchovy a vzdelanosti nesmierne mnoho, i keď nie je kompetentný a nemôže poskytovať elementárnu hudobnú výchovu. Veľká sieť poslucháčov na jednej strane a ešte nedostatok reprodukčných telies na strane druhej len zvyšujú význam rozhlasu ako sprostredkovateľa zábavy a najmä výchovy. Koho treba vychovávať hudbou k hudbe? Veľkú masu poslucháčstva, ktorá vôbec alebo len sporadicky prichádza do styku s vážnou hudbou. Kto však väčšinou počúva a využíva vysielanie hudby tohto druhu? Najmä profesionáli a ľudia silnejšie či slabšie muzikantsky podkutí. Tí aj sami od seba vedia zapnúť prijímač, netreba ich k tomu viesť (hoci neraz by neškodilo trochu usmerňovať aj vkus niektorých muzikantov). Nie je to však taká početná skupina, aby sa iba jej zainteresovaním na hudobnom vysielaní dospelo k cieľu, ktorý si vytyčujú naše hudobné ustanovizne: priblížiť hudobnú kultúru masám.

Rozhlas na Slovensku vysiela už takmer tridsať rokov. Vysiela i vážnu hudbu. Jej podiel sa v poslednom čase v rozhlasových programoch zvyšuje. Investujú sa veľké sumy na získanie skladieb domácich, na prísun hudobného materiálu zo zahraničia, na nahrávanie týchto skladieb, na vydržiavanie reprodukčných telies a pracovníkov, ktorí programy zostavujú a pripravujú. Rentuje sa to? Využívajú sa dostatočne výsledky, ktoré dosahuje rozhlas? Nie je naším cieľom apológia práce rozhlasu. I keď je ešte v niektorých prípadoch diskutabilná kvalita repertoáru, nahrávok a relácií, aj tak sme nedokázali využiť ani kladné črty a hodnoty ostatných vysielaní. Tento fakt nemožno zdôvodňovať iba nezáujmom a ignorantstvom zo strany verejnosti. Predpokladali sa zárodky záujmu a hudobnosti aj na našom vidieku a prax dala týmto predpokladom za pravdu. Najlepším dokladom toho môžu byť úspešné zájazdy našich skladateľov a interpretov medzi pracujúcich. Treba týmto zárodkom záujmu pripravovať priaznivé podmienky pre vzrast a vývoj.

Dnes smeruje úsilie k tomu, aby hudobná vzdelanosť prenikla do širokých vrstiev poslucháčstva všetkých vekových kategórií. Predovšetkým je však dôležité rozširovanie hudobných vedomostí a usmerňovanie vkusu mladých ľudí — budúcich konzumentov hudby. Mali by sa stať obecenstvom, pre ktoré vznikli a i v budúcnosti budú vznikať hudobné hodnoty, obecenstvom, ktorému nebudú nesympatické črty umenia a nebude ho odmietať. Vychovávať niekoho k chápaniu hudby súčasnosti možno však len na základe dôkladného a intímneho poznania jej minulosti. Nemožno dom stavať na labilných základoch.

Výchove mladých venuje rozhlas hudobnovýchovné relácie pre mládež. Nie sú dostatočne využité. Je nemožné žiadať, aby sa tieto relácie počúvali v rámci hodín hudobnej výchovy na školách. Veľmi ťažko by sa našiel spoločný vyhovujúci termín vysielania. Prečo by sa však na tento účel nemohli využiť mládežnícke organizácie, záujmové a vzdelávacie krúžky? Časté problémy pri zostavovaní programu jednotlivých schôdzok by sa tým zmenšili. Záujem o spoluprácu zo strany rozhlasu by tu bol.

Vyšiel by v ústrety i prípadným pripomienkam a návrhom k týmto vysielaniam. Podobne by sa dali využiť aj závodné kluby, kultúrne a osvetové domy pre zainteresovanie čo najväčšieho počtu ľudí na sústredené počúvanie hudby. Pri zlepšovaní vzťahu obecenstva a rozhlasu treba teda počítať predovšetkým s iniciatívou zdola.

Predpokladá to však existenciu aspoň hudobne vzdelaných jednotlivcov na jednotlivých úsekoch, ktorí sú schopní prebúdzať a usmerňovať záujem o hudbu. Na školách je to predovšetkým úloha pedagógov, ktorým zverili hudobnú výchovu mladých.

Venuje dostatočnú pozornosť rozhlahovému hudobnému vysielaniu naša tlač? Touto problematikou mali by sa zaoberať nielen odborné časopisy, ale hudobným vysielaniam mali by venovať pozornosť aj denníky, a to aspoň tak, ako už v nejednom prípade venujú rubriku koncertnému životu. Pre veľkú väčšinu obyvateľstva je koncertom vlastne hudba z prijímačov. Hudobný referent, ktorý by mal sledovať aj činnosť rozhlasu, mohol by na stránkach svojho denníka upozorňovať čitateľov na významnejšie hudobné vysielania, bližšie informovať verejnosť o jednotlivých číslach programu (rozhlasový časopis svojou dnešnou úrovňou vôbec nie je schopný spĺňať túto úlohu), po vysielaní hodnotiť repertoár, interpretáciu, nové diela atď. Aj takýmto spôsobom sa dá zdravo ovplyvňovať verejná mienka a usmerňovať vkus poslucháčov.

Našiel by sa ešte nejeden vhodný spôsob na riešenie vzťahov trojuholníka: poslucháč-rozhlas-vážna hudba. Mnohí z tých, ktorí pristúpia k riešeniu tejto problematiky, iste narazia na prekážky, zaodeté do rôznych foriem, a pri ich riešení získajú určité skúsenosti. Nebolo by od veci, ak by sa k týmto otázkam vyjadrili nielen poslucháči, ale aj pracovníci inštitúcie, ktorá hudbu vysiela.

Rozhlas sa usiluje o skvalitnenie svojej práce. Okrem normálneho vysielania hudby v rámci koncertov zavádza dlhodobé hudobné cykly, pomocou ktorých chce oboznámiť poslucháčov nielen so všeobecnými, ale aj so špeciálnymi otázkami hudby (Cyklus ľudovej hudobnej univerzity, Hudobný slovník, besedy o modernej hudbe, o vkuse a nevkuse v hudobnej tvorbe, prednášky o slo-

venskej a českej súčasnej hudbe s ukážkami z tvorby našich skladateľov, atď.). Tieto poznatky sa budú sprístupňovať náročnou, ale pritom zrozumiteľnou formou, nepríťažlivosť a suchopárnosť textov niektorých výchovných relácií budú nahradzovať novými, pútavejšími formami vysielania (napríklad dramatizované pásma, rozhovory so skladateľmi a interpretmi o hudbe atď.). Plánuje sa tiež intenzívnejšia (doteraz bola veru neraz nepružná) výmena hudobnín so zahraničím. Rozhlas bude svojimi prostriedkami podporovať vznik pôvodných diel domácich skladateľov.

V otázkach hudobného vzdelávania nie je situácia na Slovensku celkom beznádejná, ale nie je ani potešujúca. V školstve už prikročili k opatreniam na zlepšenie tohto stavu opätovným zavedením hudobnej výchovy ako povinného predmetu. Na vyplnenie medzier v hudobnom vzdelaní našej verejnosti treba využiť všetky prostriedky a medzi prvými rozhlas. Nikto, a najmä nie hudobníci, si predsa neželá návrat alebo príchod takého stavu, aby si umelci zrazu boli nútení uvedomiť, že ich práca, ich umenie nemá konzumentov. Bez obecenstva sa umenie robiť nedá. *Z. M.*

ZENO VANCEA

Tradícia a novátorstvo v hudbe

Pre dnešného hudobníka, účastníka boja rozličných ponímaní, smerov a štýlov, boja, ktorý sa v podobných rozmeroch a intenzite v dejinách hudby doteraz ešte nevyskytol, je problém tradície a novátorstva vzrušujúci nielen pre svoju aktuálnosť, ale z hľadiska správnej ideovej a odbornej orientácie aj mimoriadne dôležitý. Ak skúmame dnešnú celkovú situáciu hudobného umenia, zistíme, že jestvuje viac veľkých hudobných smerov.

V tradicionálnom smere žije a pokračuje idea klasickej hudby. V širšom zmysle slova je tento smer ochrancom základov klasického štýlu, tonality a funkčnosti. Sem možno priradiť také významné skladateľské osobnosti ako napríklad Honeggera, Brittena, Prokofieva, Šostakoviča a ďalších. Za jednu vetvu tohto smeru možno do určitej miery považovať aj neoklasicizmus. Neoklasicizmus vo všeobecnosti spočíva na tonalite a funkčnosti, ale v svojej psychickej atitúde, svojou protiromantickou povahou, preberaním barokových polyfónnych foriem i z hľadiska skladateľskej techniky stojí samostatne. K tomuto smeru patria napriek obsahovej a formovej príbuznosti skladateľskej techniky také odlišné osobnosti, ako Stravinskij, Malipiero, Casella, Petrassi atď. Do určitej miery patrí tu osobitné miesto Hindemithovi, u ktorého nachádzame okrem neoklasicistických (neobarokových) čŕt aj také črty, ktoré ho zaraďujú do prvého šíku novátorov.

K smeru, ktorý využíva sily skryté v ľudovej hudobnej tvorbe, môžeme priradiť hudobné školy tých národov, ktoré doteraz vôbec alebo len vo veľmi malej miere prispeli k celkovému vývoju hudobného umenia. Mohutný je priestor, v ktorom sa tieto národné školy nachádzajú. Rozprestiera sa od Ďalekého východu po Južnú Ameriku. Väčšina týchto škôl, vychádzajúc z príznačných čŕt ľudovej hudby príslušného národa, obohacuje hudobné myslenie západnej hudby o viac neznámych prvkov, ako napríklad o nové využitie modálneho systému, o veľké rytmické bohatstvo atď. Stupne vyspelosti týchto škôl sú rozličné, závisia od celkového stavu hudobnej kultúry v jednotlivých krajinách. Zohrávajú teda vo vývoji súčasnej hudby viac alebo menej významnú úlohu. Na čelo národných škôl treba nesporne postaviť tie, ktoré patria do oblasti juhovýchodnej Európy, ako aj sovietske Arménsko. Z týchto vyšli doteraz najvýznamnejší tvorcovia národnej hudby, ktorých skladateľské pôsobenie dosiahlo veľký ohlas vo svete: Béla Bartók, George Enescu, Leoš Janáček, Zoltán Kodály a Aram Chačaturian.

I keď je pre dodekafonický smer príznačné zriekanie sa základov klasického hudobného myslenia-tonality, funkčnosti, zásadného rozdielu medzi konsonanciou a disonanciou, predsa ho k hudobným výtvorom predchádzajúcich období viaže veľa spojív.

Prúd hudobných experimentov nahrádza tradičný prvok hudobnej reči (tón) nehudobným zvukom, lomozom.

Ak by sme po tomto stručnom prehľade vládnúcich prúdov súčasného hudobného umenia pristúpili k podrobnejšej analýze skladieb týchto smerov, v každom z nich by sa utvorilo široké voľné pole pre skúmanie vzťahu tradičných a nových prvkov.

Ak vychádzame z poznatku, že dnešná hudobná tvorba je výslednicou z kroka na krok vyšliapaného tisícročného vývoja, dejinná argumentácia nám dá kľúč k odhaleniu jedného z mnohých postojov k problému, k pohľadu na neustály, ale postupne sa rozširujúci hmotný vzrast výrazových prostriedkov hudby. Každá doba, každá generácia preberá od predchádzajúcej hudbu na určitom stupni vývoja a prispieva väčšou či menšou mierou k jej ďalšiemu rozvoju.

Tak napríklad pentatonika, ktorá reprezentovala prvú etapu skutočnej hudobnej kultúry (i keď ešte primitívnej, ale predsa už vytvárajúcej prvé hudobné systémy, podľa Szabolcsiho „Úrkultúr"), mohla sa ustáliť iba tým spôsobom, že postupne prechádzala (snáď aj priebehom tisícročí) všetkými štádiami pentatonického obdobia.

Pokročilejší stupeň monodie, heptatonika, bol možný tiež len na základe rozvíjania dnes už existujúceho pentatonického základu...

Pri pozornom skúmaní neustáleho vývoja hudby (na jeho príčiny poukážeme ďalej) vynorí sa nám podobnosť s vývojovým procesom, ktorým prechádzal rastlinný a živočíšny život na našej zemi od najprimitívnejšej jednobunečnej prabytosti až po diferencované ústrojenstvo jednotlivých rastlín a cicavcov...

Tak ako pochádzajú najdiferencovanejšie dnešné živočíchy z niekoľkých jednobunečných prabytostí, možno hľadať predka niektorej Bachovej fúgy, Beethovenovej symfónie alebo Wagnerovej drámy medzi primitívnymi prejavmi, ktoré označujú začiatok každej pokročilejšej hudobnej praxe.

Vystríhajme sa však ustaľovať estetickú mieru iba z rozdielnosti výrazových prostriedkov jednotlivých skladieb, ktoré reprezentujú rozličné štádiá ustavičného hudobného vývinu. V opačnom prípade by sme ťažko vedeli zdôvodniť a pochopiť dojem, ktorý v nás vedia vzbudiť pentatonické melódie svojou krásou a silou výrazu, i celá ľudová hudba monodickej štruktúry by stratila zmysel a umeleckú cenu a také diela, ako napríklad niektoré Bachovo oratórium alebo Beethovenova symfónia, by všetky predchádzajúce hudobné skvosty predtým vytvorené pretvorili v muzeálny exemplár bez zmyslu. A práve dnes sme svedkami stále vzrastajúceho kultu stredovekej vokálno-polyfónnej hudby. Vývoj hudby môžeme teda prirovnať k obrovskému procesu ontogenézy a filogenézy, a to, čo od čias D'Indyho bolo toľko ráz vyslovené: že každý skladateľ je dieťaťom niekoho, neznamená nič iné ako fakt, že každý skladateľ sa opiera a vychádza z tvorby jedného alebo viacerých svojich predchodcov, títo si zase osvojili skúsenosti iných skladateľov. Inými slovami: každé obdobie, každá generácia, každý jednotlivý skladateľ sa teda sčasti opiera o tradíciu...

Vyžiadalo by si to siahodlhé prednášky z hudobnej histórie, ak by sme chceli vyvodiť tento fakt z každého hudobného diela a z umenia každého skladateľa.

Prv než by sme pristúpili k skúmaniu problému z iného hľadiska, a to k skúmaniu ideového postoja dnešných skladateľov k tradícii a k novátorstvu, venujme pozornosť činnosti takzvaných skladateľov revolucionárov, ktorí, vystihnúc už existujúce alebo práve sa črtajúce kontúry zmeny životných foriem, sami menia dovtedy priamočiary chod hudobného vývoja a pomocou dovtedy neznámych výrazových prostriedkov určitým smerom urýchľujú tento vývoj.

Treba vopred zdôrazniť, že veľké zvraty v dejinách hudby, veľké hudobné reformy, nové hudobné výrazové prostriedky nevznikajú samoúčelne, len za cieľom novátorstva samého, ale preto, lebo ľuďom sa už zunovala tradícia, snažia sa ju zanechať, aby mohli vychutnávať dovtedy nepoznané nové chuti.

Najďalekosiahlejšie a najhlbšie zmeny, ktorými hudobné myslenie prešlo, prebiehali v období od začiatku XII. storočia až do polovice XIV. storočia prerastaním monodie v polyfóniu. Toto obohatenie v ríši hudby možno prirovnať významom iba k objaveniu perspektívy vo výtvarnom umení. Táto dôležitá reforma, mylne pripisovaná Leoninovi a Perotinovi, je v skutočnosti dielom viacerých skladateľov, ktorí pôsobili pred dvoma spomínanými, a napriek tomu,

že bola od základov nová, predsa sa opierala o tradíciu, o formy predpolyfónneho obdobia a určité heterofónne prvky, existujúce v ľudovej praxi.

V dôsledkoch snáď menej významná, ale v smelosti rovnocenná bola revolúcia, ktorú v oblasti harmónie uskutočnili koncom XV. storočia predstavitelia chromatického štýlu. Rore, Marenzio a Gesualdo vytvorili nový jazyk harmónie, ktorý svojou chromatickou a enharmonickou smelosťou predstihol Wagnera o tri a pol storočia, dospel do tesnej blízkosti Tristana a podobne ako ten, často sa pohyboval na okraji tonality.

Revolučná črta chromatického štýlu spočíva v novom dávkovaní tých prvkov, ktoré roztrúsene a sporadicky nájdeme už u jednotlivých predchodcov a súčasníkov. Zatiaľ čo úloha chromatického prvku v dielach tej doby bola druhoradá, novátori (Gesualdo) ho využívajú v maximálnej koncentrovanosti.

Do určitej miery odlišný obraz nám poskytuje iná reforma veľkého významu, zrod nového hudobného útvaru, vznik opery. V tomto prípade nemožno popierať úlohu tradície, ak prihliadneme k tomu, že tvorcovia opery sa usilovali iba o obnovenie starej gréckej drámy. V skutočnosti sa z týchto pokusov zrodilo niečo celkom nové, v čom okrem mytologického námetu nebolo nič spoločné s napodobňovaným vzorom. Revolučnosť činu tvorcov opery spočíva v prispôsobení hudby požiadavkám deja na javisku. Preto sa museli zriecť v hudobnom myslení dovtedy panujúcej polyfónie a uprednostniť akordické myslenie, ktoré sa už kryštalizovalo v častiach omší a madrigalov s homofónnou sadzbou. Zrod opery znamená v skutočnosti zrod harmonického myslenia, vznik novej hudobnej éry. Vidíme, že aj tu prebiehal dialektický proces vzájomného pretavovania tradičných prvkov s novými. Aj pri tejto forme, tak ako vo väčšine ostatných prípadov, revolúcia nepozostáva z utvorenia nových, pred revolučným činom nejestvujúcich prvkov, ale v prispôsobení nových výrazových prostriedkov tradičným prvkom, v úprave ich vzájomného pomeru, vo vzájomnom podriaďovaní, v nových kombináciách, čiže v novej syntéze, postavenej do služieb novej senzibility. Pod vplyvom viac-menej hlbokých premien, pod vplyvom nových životných foriem rodí sa nový druh ľudského chápania.

Znova si treba pripomenúť, že v umení, a teda aj v hudbe, dochádza k zmenám pod vplyvom zmeny obsahu. Vyžaduje si to uplatňovanie nových výrazových prostriedkov. Musíme ešte raz, zdá sa, zdôrazniť fakt, že v hudbe nikdy neprichádzame k zmenám úplným poprením tradície.

Pomalý postup klíčenia a dozrievania určitého štýlu v dejinách hudby podporuje a usmerňuje celý rad skladateľov. V niektorých časových úsekoch sa tento proces zhusťuje na čas pôsobenia jednej skladateľskej generácie, ba niekedy len jedného skladateľa. Takýto je — ako neskôr uvidíme — Schönberg a jeho škola, pred ním v menej vyhranenej forme Debussy. V tom, v čom je Debussy najrevolučnejší, sa opiera o jedného zo svojich predchodcov, o Musorgského.

Z modálneho spracovávania ruských národných a chrámových piesní vyvodzuje Musorgskij konečné dôsledky a uzávery. Odkrýva nové svety harmónie. Debussy si osvojuje túto novú harmonickú vnímavosť, ale prispôsobuje a uplatňuje ju podľa vlastnej estetiky, a tým nám poskytuje eklatantný príklad na dialektické vzájomné pôsobenie novátorstva a tradície.

Treba tu zdôrazniť moment, že Debussy sa stal svojím novým harmonickým myslením východiskovým bodom takmer celej modernej hudby. Bartók a Kodály sami priznávajú, že pri uskutočňovaní harmonického systému na základe modálnej štruktúry ľudových melódií sa bezprostredne opierali o Debussyho harmonický systém.

Bartók, jeden z najväčších revolucionárov súčasnej hudby, sa teda vo svojej tvorbe opiera o harmonický systém vytvorený Debussym, o také dedičstvo, ktoré v momente svojho vzniku, tlmočené svojskými revolučnými výrazovými prostriedkami Musorgského, tiež reprezentovalo akt revolučnej obnovy hudby.

Dospeli sme teda k prvému desaťročiu nášho storočia, k úplnej kríze toho hudobného myslenia, ktoré po tri a pol storočia tvorilo základ západnej hudby. Rozpad vyhlásili práve tí, ktorí z nezadržateľného vývinu po Tristanovi vyvodzovali konečné uzávery. S poslednými dôsledkami, zvyškami úplne sa rozkladajúceho harmonického systému, vyrovnal sa Schönberg v dielach, ktoré predchádzali jeho dodekafonický štýl: v Komornej symfónii, ďalej v dvoch symfonických básňach, v Pelléasovi a Mélisande a v Pierottovi Lunairovi. Schönberg a jeho vyznavači hlásali, že harmonický systém už dohral svoju úlohu, a preto ho treba vystriedať novými prvkami. Z hľadiska nových prvkov hudobnej stavby zrodil sa dodekafonický systém.

Neodvažujem sa na tomto mieste vysloviť o dodekafonizme konečný platný úsudok. Čo sa týka mňa, nesúhlasím s estetickými názormi tejto školy a vždy som v teórii aj v praxi bojoval za rozvíjanie tých možností, ktoré nám poskytuje ľudová hudba juhovýchodnej oblasti Európy. Čo sa týka dodekafonického systému, ďalší vývoj ukáže, či je životaschopným štýlom. Chcel by som na tomto mieste poukázať na skutočnosť, že niektoré prvky dodekafonickej hudby využili aj skladatelia nedodekafonisti, tak Bartók (mám tu na mysli praeseriálny dodekafonizmus), Honegger, v poslednom čase Stravinskij. Stopy dodekafonizmu sú badateľné v Komornej symfónii Georga Enesca, tiež v jeho Klavírnom kvartete, kde sa miestami stretávame so seriálnou melodickou konštrukciou. (Samozrejme, bez toho, že by sa tento spôsob premenil v systém.)

V súvislosti s dodekafonizmom chcel by som poukázať iba na to, že tento hudobný systém, ktorý naoko trhá všetky zväzky s hudobnou tradíciou, v tom, čo je v ňom najpodstatnejšie, v momentoch konštruktívnosti, v imitačnej technike vracia sa o päť storočí k technike Okeghema, Obrechta a Dufaya.

Ako sme videli, teória a hudobná prax Schönbergovej školy popritom všetkom nie je jediným reprezentantom hudobnej orientácie v súčasnosti a nie je ani len najsilnejším. Nechcem opakovať v úvode už povedané, ale musím ešte raz zdôrazniť, že nielen tie diela dnešných národných škôl, ktoré rozhodne vnášajú rad nových prvkov do hudby, majú súčasný charakter, ale aj hudba, ktorá buduje na základoch tradičného melodicko-polyfonicko-harmonického systému.

Dospeli sme k miestu, pri ktorom treba aktuálne problémy súčasnosti skúmať v súvislosti s problémom dedičstva. Už z vyššie povedaného jasne vyplýva, že budovanie na základoch tradičného hudobného systému nevylučuje časovosť a ani uplatnenie skladateľovej individuality. Dôkazom toho je výrazne odlišný štýl súčasníkov: Prokofieva, Šostakoviča, Honeggera a Brittena.

A diela týchto skladateľov predsa vyjadrujú citový svet dnešného človeka. Rozumie sa, že rozlične, z rôznych ideologických pozícií. Ako v prípade niektorých jednotlivých ponímaní v minulosti, tradičné výrazové prostriedky využívajú novým spôsobom, stavajú ich do služieb novej senzibility a nového obsahu.

Týmto konštatovaním sme však dospeli k novému pohľadu na náš problém. Čo je vhodné z tradície, lepšie povedané z tradičných výrazových prostriedkov na vyjadrenie nového obsahu? Do akej hĺbky vrstiev tradície môže siahať dnešný skladateľ bez nebezpečia, že by sa opakoval a kopíroval diela minulosti? Chybné, úzke a vulgarizátorské ponímanie hudobného dedičstva (tak u nás, ako aj inde) vedie k pofutovaniahodným nedorozumeniam a pre vývoj našej hudby škodlivým uzáverom. Niektorí pod tradíciou rozumeli úplné, doslovné využitie výrazových prostriedkov klasickej hudby. A pretože nikdy podrobnejšie nerozviedli, o akú hudbu vlastne ide, či o viedenský klasicizmus alebo o hudbu ruských klasikov, v skutočnosti podporovali najbezfarebnejšiu, epigónsku a eklektickú hudbu, ktorej výtvory sa ponášali na seba ako dve kvapky vody. Tým sa sama od seba vynára otázka: ktoré názory vedú k nájdeniu správnej cesty medzi dvoma krajnosťami? Mohli by sme odpovedať, že pre skladateľa Rumunskej ľudovej republiky, presvedčeného o pravdivosti toho, že hudba má významný spoločenský dosah, že sa musí stavať do služieb vývoja spoločnosti a tento vývoj napomáhať a urýchľovať, niet iného ukazovateľa správnej cesty okrem metódy socialistického realizmu. Metóda socialistického realizmu však nepredpisuje recepty! Ako treba v dielach súčasnosti rozvíjať tradíciu? V mene metódy socialistického realizmu sa už narobilo toľko nedorozumení a chaosu! Mnohí si mysleli, že ak sa hudba má stať prostriedkom dorozumievania medzi ľuďmi, musí sa stať hneď aj prístupnou; hovorili v mene vymysleného obecenstva, ktoré ešte neexistuje, ktoré treba ešte len vychovať. Ak socialistický realizmus neposkytuje neomylné recepty na tvorivé využitie tradície a ak súčasne ani nevymedzuje presné hranice novátorského ducha, ktorá cesta potom vedie k prav-

de? Z dejín hudby poznáme veľa novátorov, ktorí obnovovali výrazové prostriedky hudby preto, aby nimi mohli primerane vyjadriť city a idey spoločnosti, ktorá ich obklopovala. Pritom poznáme aj veľa pseudonovátorov, ktorí neschopnosť zvýrazňovať city maskovali rôznymi prejavmi novátorstva. Jedným zo základných predpokladov platnosti umeleckého diela je úprimnosť a spontánnosť.

Asimilácia tradície sa môže diať dvoma spôsobmi: uvedomene i podvedome. Pri uvedomenom preberaní dedičstva minulosti je pre moment výberu uprednostňovania a zavrhovania určitých prvkov rozhodujúca umelcova ideologická a odborná úroveň a vyspelosť vkusu.

Čo sa týka problému novátorstva, je táto otázka ešte háklivejšia ako otázka tradície. Hudobná história, ktorá zaznamenala skúsenosti minulých generácií, dáva veľa príkladov na typ skladateľov, ktorí rýchlejšie ako ostatní rovesníci reagovali na zmeny v spoločnosti často ešte len slabé a vyvíjajúce sa. Tieto zmeny-skryté sily našli ozvenu v ich tvorbe v nových formách. Skladatelia predbehli panujúcu senzibilitu doby, a tak sa dostali do rozporu s estetickými normami a zákonmi súčasníkov. To je podľa súčasníkov často nepochopiteľný a zavrhnutiahodný revolučný čin. Za príklad nech poslúži umenie Bélu Bartóka, ktorý o pol storočia vopred vycítil významnú úlohu ľudu na javisku histórie v budúcnosti, ktorý vycítil, že hudobný vývoj (aspoň v tejto oblasti Európy) nemôže prebiehať ináč než využívaním najlepších hodnôt hudobnej tvorby ľudu. Na Bélu Bartóka hľadíme dnes ako na jedného z najväčších skladateľov prvej polovice nášho storočia. Nezmazateľnou škvrnou hanby na obecenstve a kritike spred troch-štyroch desaťročí ostane postoj, aký táto verejnosť, vychovaná na vkuse nemeckej klasickej a romantickej hudby, zaujímala dlhší čas k Bartókovmu dielu. Uplynulo už päťdesiat rokov, ako vyšli skladateľove Bagately pre klavír, v ktorých sa po prvý raz prejavil ako zvestovateľ novej jari v kultúre a v umení.

Pred niekoľkými rokmi utŕžili dôkladnú dávku výsmechu tí, ktorí tvrdili, že musí uplynúť niekoľko desaťročí, kým nové umenie pochopí aj širšia vrstva obecenstva. Bartókov prípad však potvrdil správnosť tohto názoru. Či sa s Beethovenom stalo niečo iné? Veď Eroicu pre jej novosť nevedel pochopiť ani taký odborník, ako bol Cherubini... Toto sú iba dve ukážky z toho, ako sa v dejinách hudobného umenia prijímali nové momenty v dielach skladateľov. Pravda, nie je vždy ľahko stanoviť a odhadnúť, ktoré zmeny štýlu sú dobrovoľné a vnútorne opodstatnené, ktoré prýštia z úprimnej vnútornej snahy dať adekvátny výraz novej hudobnej senzibilite, a ktoré vyplývajú iba zo samoúčelného novátorstva pre novátorstvo. V tejto oblasti je čas najlepším sudcom.

Nie je všeobecne platným pravidlom, že obecenstvo oneskorene dospieva k úplnému pochopeniu štýlu, ktorý vyjadruje nový obsah. Nie sú v hudobnej histórii ojedinelé prípady úplného súladu medzi umením skladateľov určitej doby a medzi estetickým vkusom a schopnosťou vnímať diela týchto skladateľov zo strany obecenstva. Toto sú obdobia, v ktorých sa určitý štýl počas dlhšej doby pri mimoriadne pomalom a miernom prúdení ustaľuje a v ktorých spôsob cítenia a vyjadrovania skladateľov korení vo všeobecných pocitoch. Albert Schweitzer vo svojej slávnej štúdii o Bachovej hudbe radí Bacha k typu objektívnych umelcov. Títo sa úplne včleňujú do svojej doby a vyjadrujú sa len spôsobom a formami, ktoré im táto poskytuje. Neskúmajú kritickým pohľadom prevzaté, hotovo nájdené výrazové prostriedky a necítia žiadnu vnútornú potrebu kliesniť nové cesty.

Ale Bach nebol jediný skladateľ, ktorý objektívne reprezentoval citový a myšlienkový svet svojej doby. Celá vokálna polyfónia má takýto neosobný hudobný charakter.

Akosi podobné sú aj štýly národných škôl v oveľa mladšej dobe. Tieto hovoria vo veľkej miere v mene toho obecenstva, ku ktorému patrí skladateľ. Lenže tu ide o opačný úkaz. Obecenstvo, ktoré, obvykle vychované cudzou kultúrou, stráca spojenie s kultúrou ľudu, cíti sa cudzo voči hudobným prejavom toho spoločenstva, od ktorého ho delia priedne rozdiely. Bartók a Kodály neraz skonštatovali, že odpor, na ktorý narážali ich diela, emanácia ľudovej hudby, prichádzal zo strany vládnúcich tried.

Nemôžem teda povedať, že niektorý smer sa stretáva s odporom zo strany obecenstva nielen pre novosť štýlu, ale aj pre nový spôsob cítenia a myslenia,

na tlmočenie ktorého je nový štýl predurčený...

Ak bližšie prihliadneme na úrodu posledných rokov v rumunskej hudbe, nájdeme, žiaľ, aj veľa takých skladieb, na ktoré možno už v momente ich vzniku pozerať ako na zastaralé, lebo v bezfarebne akademickom duchu kopírujú štýlové formy staršie a tým sa snažia riešiť chybne chápanú problematiku hudobnej tradície. Snažia sa vyjadriť nový obsah v starých formách, starými výrazovými prostriedkami. Naproti tomu nemôžeme uviesť, citovať ani jednu rumunskú skladbu, ktorá by sa dala obviniť zo samoúčelného novátorstva a formalizmu. Príslušníci mladej generácie majú iste aj experimentátorské diela. Dá sa to vysvetliť túžbou mladosti poznať a osvojiť si z odborného hľadiska techniku západných skladateľov. Ak sa tieto pokusy nestanú samoúčelnými, nebudú ohrozovať a narúšať harmóniu rozvoja rumunskej hudby.

Okrem malých výnimiek východiskom tvorby pre každého skladateľa našej krajiny je hudobná tvorba ľudu. Čo sa týka štýlového základu, reprezentuje toto v umeleckej tvorbe tradíciu. Vo vzťahu umelej a ľudovej hudby je možná celá škála odtieňov podľa toho, ako blízko stojí ten-ktorý skladateľ k ľudovému umeniu. Od citovania pôvodných ľudových melódií po melódie umele komponované v ľudovom duchu až po svojské pretavenie hudobného materiálu ľudu.

Dnešné rumunské hudobné umenie má však nielen spoločný štýlový základ, ale pravdepodobne je v ňom silne zakorenená aj snaha strážiť najlepšie dedičstvo rumunskej hudby.

Opakujem len to, čo sa v štúdiách a článkoch už neraz povedalo, keď zdôrazňujem význam možností a skrytých zdrojov hudby nášho ľudu pre kladný rozvoj rumunskej hudby a pomocou nich výraznejšie a úplnejšie uplatnenie súčasnosti a novátorstva tak, ako to realizoval George Enescu v Tretej orchestrálnej suite, v Komornej symfónii a v Klavírnom kvartete. Tieto skvosty vznikli zo šťastného zlúčenia tradície, reprezentovanej ľudovou hudbou, a smelého, novátorského, svojského pretvárania. Zdá sa, že budúcnosť rumunskej hudby, jej prínos do svetovej hudobnej pokladnice závisí tiež od toho, ako sa vyrieši háklivý problém tradície a novátorstva. Ustrnutie v tradícii, zveličený strach z toho, že prenikanie cudzích kultúr môže narušiť národný charakter našej hudby, môžu viesť k provincializmu, k národopisnému akademizmu. V tom prípade by sa záujem, ktorý by naša hudba vzbudila v ostatných končinách sveta, scvrkol na minimum a aj minimálny záujem by patril skôr vedeckým, hudobnofolkloristickým problémom ako umeleckým. Na druhej strane však zase mechanické, netvorivé a extrémne uplatňovanie najnovších západných novostí môže urobiť umeleckú hodnotu skladieb diskutabilnou, vedie ku kopírovaniu štýlov a k zriekaniu sa pôvodnosti a samostatnosti.

Veľké hudobné kultúry vznikajú vždy krížením jednotlivých národných kultúr s inými národnými kultúrami. Novátorstvo má len vtedy zmysel, ak tesne nadväzuje na tradíciu. Inými slovami: i keď existovalo a bude existovať vzájomné spojenie medzi rôznymi národnými hudobnými kultúrami (dnes začíname hovoriť už o kontinentálnych kultúrach), predsa nové črty jednej z nich nemožno len tak mechanicky prenášať na kultúru druhú, ale len v súhlase s jej vnútornými podmienkami a štruktúrou.

Pokrok je výsledkom takého dialektického procesu, v ktorom pôsobia akési dve protichodné sily: tradícia a novátorstvo, nutnosť strážiť a zachovávať už jestvujúce a nutnosť smerovať dopredu, meniť a obnovovať. Vidíme, že v umení a v živote sa uplatňujú tie isté zákony. Ďalší vývoj rumunskej hudby, ako aj vývoj súčasnej hudby vôbec, treba skúmať vo svetle tohto dialektického procesu, vo vzájomných vzťahoch tradície a novátorstva. *Preložila Z. Marczellová*

MUZICA 1959/4 — Aprílové číslo rumunského časopisu prináša viac závažných príspevkov k problémom, pred ktorými stojí rumunská hudba v súčasnej fáze kultúrnej revolúcie. Tak sa v úvodníku hodnotí impozantný počet nových skladieb, ospevujúcich nový život rumunského ľudu. V ďalšom sa uvádzajú pozoruhodné doklady o styku skladateľov s pracujúcimi, o ich práci a tvorbe v ochotníckych krúžkoch. Mladý skladateľ T. Olah rozoberá situáciu v tvorbe filmovej hudby, Š. Niculescu problém súčasnej témy v piesňovej tvorbe a M. Chiriac a M. Iancu otázky súvisiace s činnosťou ochotníckych orchestrov.

Otázky hlasovej výchovy

V novembri 1958 v edícii hudobnopedagogickej tvorby vydalo Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry knižnú novinku „Hlasová výchova" od doc. I. Godina a dr. M. Palovčíka.

Až dosiaľ sme u nás nemali pôvodnú slovenskú knihu, zaoberajúcu sa problémami vokálnej pedagogiky. Mnohí, registrujúc túto knihu, iste s uľahčením konštatujú, že konečne sa dočkali odbornej učebnice, ktorá nám tak dlho chýbala.

„Hlasová výchova" sa skladá z dvoch základných častí, a to z Výchovy detského hlasu a z Hlasovej výchovy v dospelom veku. Prvej časti po úvodnom slove sú predoslané kapitoly O historickom vývine vokálnej pedagogiky, O cieľoch vokálnej pedagogiky, stať Fyziológia hlasu, Hygiena hlasu a Fyziológia dýchania. Kapitola o nácviku spevného dychu je spoločná vec pre obe hlavné časti Hlasovej výchovy.

Hneď v prvých dvoch úvodných kapitolách sa hovorí o speváckej kríze, ktorá je v úzkom súvise s nástupom novej hudby 19. storočia. Autori Hlasovej výchovy správne vystihli príčiny speváckej krízy, keď dramaticky zvýraznený spevácky part novej opery postavil speváka pred nutnosť hľadať nové stavebno-technické prostriedky. Od Caccciniho cez Glucka, Mozarta, Beethovena, Verdiho, Wagnera, Smetanu po Musorgského, Brittena a nášho Suchoňa, aký to znásobený nový nárok na speváka, na jeho techniku a hudobnosť! Obsah novodobej hudobnej drámy potreboval nového tlmočníka, t. j. hlas mohutne nanášajúci všetky problémy tohto prelomu vekov.

Vokálna pedagogika v dlhoročnom úmornom usilovaní hľadala a aj objavila cesty pre uspôsobenie ľudského hlasu k mohutnej nosnosti a k zvládnutiu nových technických úloh, ktoré naň kladie moderná hudobná tvorba.

Hlasová výchova nadväzuje a čerpá z výsledkov spomínaného pedagogického snaženia. Autori si v tejto knihe vytýčili pomerne široký cieľ: má byť vodidlom pri výchove detských hlasov a na druhej strane podáva praxou osvedčený návod na zvládnutie vokálno technickej problematiky hlasov dospelých.

Čo sa týka prvého zámeru, je už skutočne načase, že ktosi zo sektoru pedagógov spevu podáva pomocnú ruku v takej naliehavej problematike, ako je výchova detských hlasov v rámci všeobecnovzdelávacieho, t. j. základného školstva. V posledných 7—8 rokoch, čo hudobná výchova zo základného vzdelania temer vypadla, zisťujeme u mládeže nielen vážny pokles hudobnosti a zarážajúce pokrivenie hudobného vkusu, ale aj množstvo poškodených mladých hlasových fondov. Kniha „Hlasová výchova" prináša na otázky vývoja detského hlasu zdravý, odborne podložený názor a musíme si len priať, aby v radoch učiteľstva základných škôl našla dostatok vnímavých čitateľov. Avšak ani „Hlasová výchova" ani zvýšený záujem učiteľov o problematiku v nej nadhodenú za daných podmienok nevyrieši vec základne. Bude potrebné, aby vzdelanie učiteľstva bolo usmernené základnou reformou výučby rozširovaním vedomostí v odbore hudby a špeciálne v otázke vyučovania spevu. Až potom bude môcť táto publikácia splniť svoje poslanie.

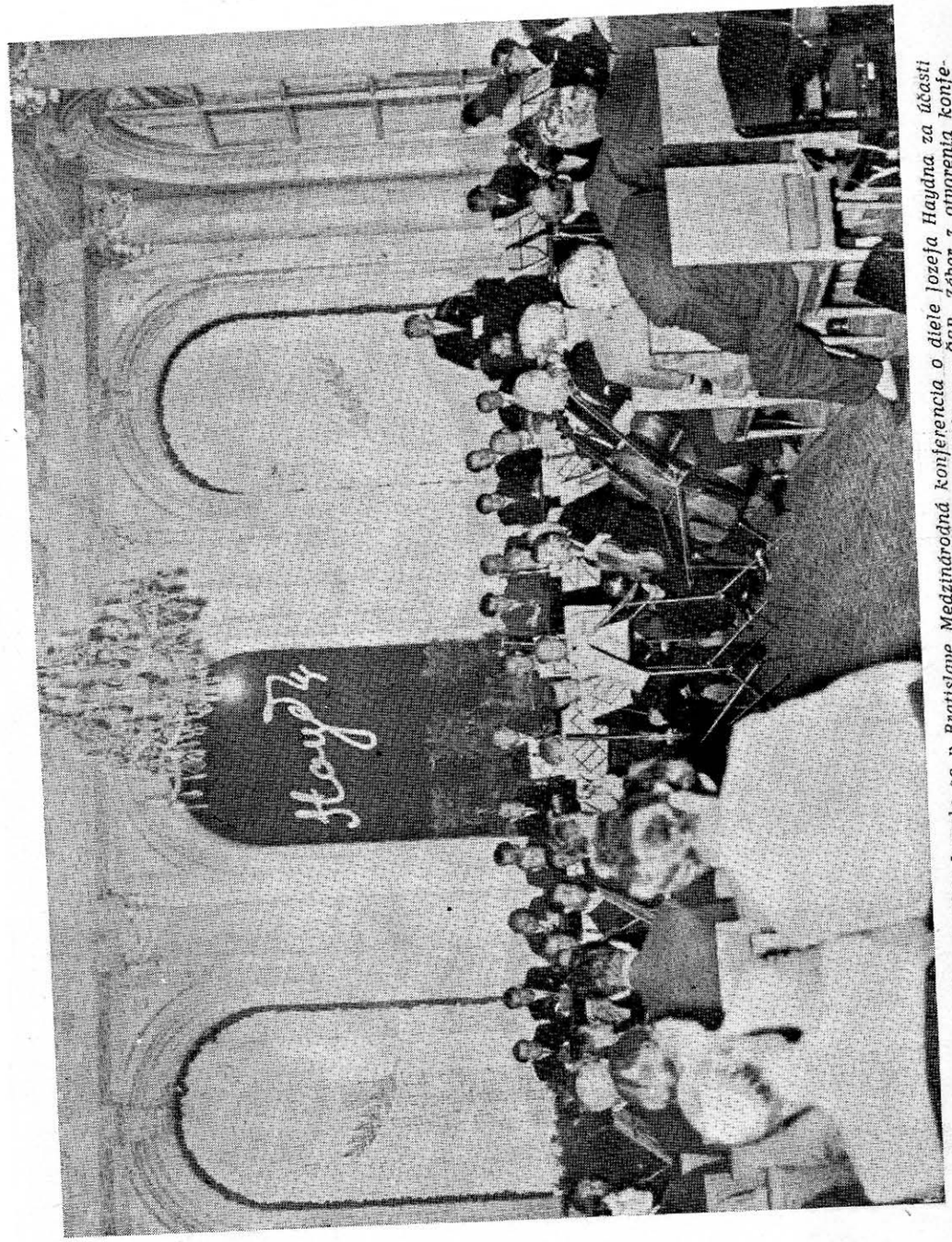
„Hlasová výchova" logicky a systematicky člení a rozvádza učivo na rôznych stupňoch školskej výchovy. Cieľavedome upozorňuje na rôzne úskalia, cez ktoré musí učiteľ žiakov ostražite viesť. Sústavne upozorňuje na základné princípy pri tvorení tónu, ako je dych a voľnosť celého speváckeho aparátu. Nadovšetko zdôrazňuje potrebu, aby dieťa spievalo v prirodzenom rozsahu svojho hlasu a aby táto hranica nebola prekračovaná a rozširovaná prv, kým hlasový orgán dieťaťa nie je prípravnými cvikmi na to uspôsobený. Je správne, že sa v Hlasovej výchove zdôrazňuje potreba cvičenia na malom tóne alebo nanajvýš v strednej sile hlasu. Popri iných je to požiadavka zásadnej dôležitosti, lebo najväčšie škody na ľudskom hlase sa zaviňujú presilovaním hlasiviek a celého tónotvorného aparátu.

Prvému ročníku venujú autori v Hlasovej výchove primeraný odstavec o výslovnosti samohlások a zdôrazňujú, že osobitný význam zastáva vokál „e". K ich tvrdeniu o dobrom, voľnom a vzhľadom k slovenskej fonetike správnom „jasnom e" bolo by veľmi potrebné, keby učenie o tomto boli autori uviedli do pravej miery s výsledkami vedeckého bádania prof. Stanislava, zhrnutého v diele Slovenská výslovnosť, ako aj s výskumom fonetiky prevedenej prof. Hálom, viď Úvod do fonetiky.

Okrem tejto pripomienky nemožno obísť bez povšimnutia, že po výklade slovenských samohlások (str. 59) na ďalších stranách Hlasovej výchovy: Cvičenia pre rozširovanie hlasového rozsahu sú zrazu podložené

Oficiálni účastníci celoštátnych osláv 15. výročia SNP — predstavitelia strany, vlády a Národného frontu s vedúcimi činiteľmi slovenských národných orgánov — uctili pamiatku padlých hrdinov SNP

Foto: ČTK



V dňoch 12.—15. septembra konala sa v Bratislave Medzinárodná konferencia o dielе Jozefa Haydna za účasti významných haydnológov a predstaviteľov hudobného života zo zahraničia a z ČSR. Záber z otvorenia konferencie
Foto: ČTK

aj neslovenskými samohláskami „ü — ö", a to od druhého ročníka základnej školy(!), kde deti nemajú poňatia o výslovnosti týchto vokálov, lebo tieto sa v slovenčine nenachádzajú a slovenskému dieťaťu sú cudzie. Tento zjav sa opakuje až do piateho ročníka, a preto nemožno predpokladať, že sa tam vlúdil omylom. Ak autori zámerne použili neslovenské vokály, mali to bezpodmienečne odôvodniť. Vzhľadom k správnosti a jazykovej čistote slovenčiny považujem používanie neslovenských samohlások pri hlasovej výchove v základnej škole, kde sa dieťa učí základom správnej slovenčiny, za zásadne neprípustné.

V statiach, kde sa v 4. roč. výdychový prúd spája s tvorením tónu, používanie spoluhlásky „m a n" cieľom budenia hlavovej rezonancie odst. označený b) je síce obstojne zrozumiteľný pre speváka alebo učiteľa spevu z povolania, ale je viac než pochybné, že by ho učiteľ základnej školy bez predchádzajúceho spev. školenia vedel prakticky a bez omylu aplikovať na nácvik hlavového tónu. Autori Hlasovej výchovy často pripomínajú, že učiteľ musí počuť, či tón je správny, a rovnako musí mať svoj názor, či má používať cviky s kombináciou „ng" alebo iné. Z toho vysvitá, že autori knihy, obaja speváci, zabúdajú, kto všetko za daného stavu na základných školách spev vyučuje. Zabúdajú, že sú to väčšinou dobrovoľníci z radov učiteľstva, ktorí majú radi hudbu, hrajú azda na niektorý hudobný nástroj a v nemalej miere aj taký, ktorí k hudbe a spevu nemajú bližší vzťah a vyučovaním spevu len dopĺňajú svoj pracovný úväzok. Pre týchto a mnohých ostatných sú pokyny o budení hlavovej rezonancie a tvorení hlavového tónu aj pri zjavnej snahe autorov o populárny tón výkladu ťažko zrozumiteľné. Rovnako považujem za priťažké cvičenie staccatové, stupnicové behy s použitím skokov veľkých intervalov, ako aj oktávové cviky, a to nielen z hľadiska obťažnosti technickej, ale aj muzikálnej.

Obidve hlavné state Hlasovej výchovy sú spojené s kapitolou o Hlasovej výchove v období mutácie. V tejto stati autori tlmočia názor nášho popredného vedca prof. Seemana, ktorý pripúšťa, že aj v čase mutácie možno pokračovať v hlasovom výcviku pri predpoklade, že výcvik vedie skúsený pedagóg spevu, avšak tento predpoklad vo väčšine prípadov nebýva splnený. Podľa skúseností učiteľov sólového spevu v čase špecifickej mutačnej hlasovej krízy odporúča sa systematický hlasový výcvik na čas obmedziť a pokračovať v ňom neskôr so zvýšenou opatrnosťou len na niekoľkých tónoch hlasového stredu.

V kapitole o nácviku spevného dychu zdôrazňujú sa hlavné princípy nácviku dychu. Ovládanie speváckeho dychu je jednou z najťažších záležitostí speváckeho školenia, a hoci sa jeho princípy zdajú naoko veľmi jednoduché, osvojenie speváckeho dychu tvorí dve tretiny celej vokálno-technickej práce. V svetovej spev. pedagogickej literatúre je množstvo zaujímavých štúdií o nácviku a aplikácii spev. dychu a treba ľutovať, že autori Hlasovej výchovy neuviedli viac praktických dychových cvičení, napr. z Guttmanovej „Gymnastiky hlasu" alebo Reineckého tabuľku dychového nácviku.

Je správne, že nácviku dychu predchádza kapitola o fyziológii dýchania, ktorá z vedeckého hľadiska vnáša potrebné svetlo do otázok prirodzenej zákonitosti dychového procesu. Po nácviku kostálno-abdominálneho dychu zdôrazňuje Hlasová výchova potrebu zapojenia tónu na hlavovú rezonanciu. Tón, ako primárny produkt výdychového prúdu, musí sa ozvať v rezonančných dutinách lebečných, aby dostal svoju kultúrnu formu. Rezonancia je suma akustických vlastností nielen spievaného, ale aj hovoreného tónu. Preto už v reči samej, v rezonančných prvkoch samohlások a spoluhlások, v ich správnej stavbe je kľúč dobrého, zvučného spevu. Hlasová výchova pri budení hlavovej rezonancie zdôrazňuje výhodnosť spoluhlások „m a n". Obe spoluhlásky sú vhodné na dosiahnutie tohto cieľa. Treba však podotknúť, že u hlasov so sklonom k prílišnej nazalite od používania cvikov na menovaných spoluhláskach bude treba odhliadnuť a učiteľ bude nútený nájsť si individuálny prístup k rozvinutiu hlavového tónu u takéhoto žiaka. Rovnako používanie kombinácie „ng" k uvedomeniu si spoluznenia nosohltanovej dutiny ako cesty k čelným rezonančným priestorom je praxou kladne dokázané a možno ho odporúčať hlavne u hlasov tvrdo znejúcich, s prebytkom hrudného znenia. Učiteľova skúsenosť musí veľmi citlivo rozoznávať, čo u ktorého hlasu môže a čo nemôže použiť. Autori Hlasovej výchovy správne poznamenávajú, že hlasotvorené ústrojenstvo jednotlivého speváka vylučuje jednotnosť metodických postupov. V tom väzí do istej miery aj problematičnosť všetkých učebníc spevu. Mnoho vynikajúcich pedagógov z toho dôvodu upustilo od knižného spracovania svojich pedagogických skúseností.

V kapitole Hlavová rezonancia vynára sa

nám v plnej forme dnešný nedostatok jednotnej speváckej nomenklatúry. Iste sa nájde dosť učiteľov spevu, ktorí zásadne nebudú súhlasiť s Godin-Palovčíkovým označením falzetu za hlavový tón. Autori sa odvolávajú na M. Garciu, ktorý však vo svojej „Škole spevu" pri určovaní rozsahu hlasov zreteľne uplatňuje názov falzet pre voix mixte. Vyplýva to aj z povahy názvu samého — falzet — akoby nepravý hlavový tón a ten pravý, t. j. hlavový tón, Garcia a s ním mnoho iných tal. pedagógov spevu lokalizujú nad falzetom. Je pravda, že ak v praxi uznávame len hrudný a hlavový register, tak chápanie veci zjednodušuje stotožnenie falzetu s hlavovým tónom. Mladých pedagógov však môže taká nejednotnosť názvoslovia viesť v praxi k vážnym omylom.

V súvislosti so správnym nasadením tónu, ktorý má byť mäkký, opretý, vpredu a na dychu, rozvíjajú autori stať o rôznych zlých návykoch a medziiným aj o zlej hovorovej reči, ktorá má ďalekosiahle následky pri tvorení spevného tónu. Mnohé zlé návyky sú vážnou zábranou k dosiahnutiu voľného plnozvučného tónu. Tejto otázke by sa malo práve v rámci základného školstva venovať viac pozornosti, aby sa deti od mala učili správnej výslovnosti. Tvorenie správneho spevného tónu je v nedeliteľnom súvise so stavbou samohlások. Hlasová výchova pri stavbe vokálov uprednostňuje vokál „e", ba odporúča ho ako osvedčený prostriedok nápravný pri zle znejúcich tónoch. Tento výsostný význam „e" vokálu je u nás na Slovensku prinajmenej sporný. Z vlastnej pedagogickej praxe môžem tvrdiť, že zo 100 hlasov, ktoré som školila, 80 percent malo chybne stavané hovorové „e", ktoré pri speve znelo až kazove. V našej oblasti, kde susedíme a stýkame sa s dvoma národmi (Maďari a Nemci), ktoré používajú otvorené a zavreté „e", ktoré v slovenčine nepoužívame, vokál „e" býva často zlý a neslovenský. Pri hlasovom výcviku treba stavbu „e" opravovať a trvá to neraz dlho, kým docielime „e" správneho zvuku. Pri stavbe hlasu treba vychádzať z vokálov individuálne najlepšie znejúcich.

V kapitole Nasadenie a tvorenie tónov je zahrnutých najviac námetov, či už na zamyslenie a či na praktické použitie. Tu sa stretáme zo slovenského stanoviska aj s takým nepochopiteľným zjavom, že hneď po základne dôležitých návodoch, ako je napojenie tónu na dych a hlavovú rezonanciu, keď teoretický pokyn má sa prakticky na vokále vypracovať, utori hlasovej výchovy ako prvý príklad predvádzajú cvičenie podložené vokálom „ü". Takto pokračujú aj v mnohých ďalších cvičeniach nasledujúcej kapitoly, pripojac k vokálu „ü" ešte vokál „ö". Je priam zarážajúce, s akou samozrejmou ľahostajnosťou pašujú takto do jedného z najchúlostivejších odvetví slovenského umenia neprípustné neslovenské prvky. Každý, kto sa zapodieva otázkami vokálnej pedagogiky, vie, že „ü" a „ö" vokály sú predné a s vysokým formantom. Z tohto dôvodu sa s obľubou používajú pri stavbe hlasu, lenže treba dať pozor kým a kde. Ak Maďari, Nemci, Škandinávci a iní majú v svojej reči tieto hlásky, je celkom správne, že ich používajú aj pri hlasovom výcviku, no v slovenskej reči, pri výcviku slovenských spevákov si tieto cudzie vokály požičiavať nemusíme a nebudeme. Všetky národy so zvýšeným úsilím pestujú kultúru svojej reči a bolo by načase, aby sme tak konali aj my. Na vysvetlenie uvedených omylov s používaním neslovenských vokálov dalo by sa predpokladať, že autori Hlasovej výchovy čerpali zväčša z vokálno-pedagogickej literatúry nemeckej a maďarskej, čo by im nikto nevyčítal, keby boli citlivejšie pamätali na potreby speváckej školy slovenskej.

Na otázku krytia tónov je v spev. pedagogike viac názorov. Stará talianska škola kryla prechod od strednej do vyššej hlasovej polohy a neskoršie pedag. smery, ktoré vychádzali z potrieb nových reprodukčných požiadaviek hudby 19. stor., rozšírili krytie a miešané znenie hlasu do celého hlasového rozsahu. Hlasová výchova prikláňa sa ku krytiu horného prechodu, pričom ohraničenie nástupu krytia posúva privysoko, až na „g". Je zdravšie pripravovať krytie už na dvoch až troch predchádzajúcich poltónoch.

V odstavci o väzbe tónov hovorí Hlasová výchova o legáte a portamente ako o nevyhnutných faktoroch kultúry hlasu. Ako protiklad väzby tónov uvádza staccato postavené na správnej dychovej technike. Touto stafou zdôrazňuje Hlasová výchova potrebu technického vyzbrojenia speváka na zvládnutie národného aj svetového spev. repertoáru. Znalci umeleckého spevu správne apostrofujú, že v dobrom zaspievaní recitatívu sa prejavuje technická i muzikálna schopnosť speváka. Z tých dôvodov hlasová výchova načrtla historický vývoj recitatívu a jeho význam v opere a touto stafou zaklúčila technickú prípravu speváka.

Prehľadné zhrnutie hlavných znakov krásneho umeleckého spevu a pokyny o potrebe šetrenia (markírovanie) hlasom v speváckej praxi sú záverečným odstavcom Hlasovej výchovy.

Godinova — Palovčíkova Hlasová výchova, vychádzajúca z pedagogických skúseností autorov, doplnených a rozšírených rozvetvenou vokálno-pedagogickou literatúrou cudzozemskou, podáva v metodicky zostavených postupoch v zásade dobrý návod na školenie hlasu. V 33 kapitolách zachycuje mnohostrannú zložitosť problematiky vokálnej pedagogiky a pokúša sa o jej praktické riešenie. Je prvým slovenským knižným zhrnutím odbornej problematiky tohto druhu, a keď aj nerieši žiadny z čiastkových problémov vokálnej pedagogiky na základe najnovších výsledkov rýchlo sa rozbehnuvšieho vedeckého výskumu, vítame túto knihu a hodnotíme ju ako kladný prínos.

Darina Žuravlevová

Desať rokov Vysokej školy múzických umení

7. júna 1949 vyniesla Slovenská národná rada zákon, ktorým sa zriaďuje Vysoká škola múzických umení so sídlom v Bratislave. Tento významný čin v dejinách našej kultúry je prirodzeným a logickým dôsledkom politicko-spoločenských premien, ku ktorým došlo v našej vlasti po víťazstve robotníckej triedy vo februári 1948. Víťazný február položil základy a dal predpoklady pre veľký rozmach našej národnej kultúry a nebývalý rozkvet nášho hudobného, činoherného a tanečného umenia. Organickou súčasťou tohto v našich dejinách bezprikladného rozkvetu profesionálnej a amatérskej tvorivosti nášho ľudu je zrod a rozvoj VŠMU, nášho najvyššieho učilišťa tohto druhu, od založenia ktorého uplynulo 10 rokov.

Prirodzene, 10 rokov vo vývoji ktorejkoľvek školy, to je veľmi krátky čas, aby sa mohli stanovovať a hodnotiť stabilné črty jej profilu. VŠMU je školou mladou a je ešte vždy v štádiu budovania. Jej začiatky boli ťažké a všetci tí, ktorí tu od počiatku pedagogicky pôsobili, a tí, ktorí na nej študovali, sa na ne iste pamätajú. Ostatne, ináč to ani nemohlo byť. Nebolo tu skúseností pedagogických, organizačných, administratívnych, bolo len niekoľko vypožičaných prednáškových miestností, nebolo učebných pomôcok, nástrojov, knižnice a pod. Školu nebolo možno budovať akoby „vo vzduchu", nezávisle od celkového stavu umeleckého života u nás; bolo potrebné nadviazať na status quo, vychádzať z neho a potom ho postupne rozvíjať a zveľaďovať. Túto základnú požiadavku sme si zavčasu uvedomili. Pred nami bol cieľ: vychovať pre našu hudobnú, činohernú a tanečnú kultúru ideove a odborne najvyššie kvalifikovaných ľudí, oddaných svojmu ľudu, komunistickej strane, nadšených a obetavých budovateľov socializmu, adeptov umenia s čistými a pevnými občiansko-morálnymi vlastnosťami. Postupne s uskutočňovaním tejto úlohy stávalo sa nám jasným, akou dôležitou je tu drobná ideová i organizačná práca pracovníkov školy. Denná prax nás už v prvých rokoch nútila riešiť najmenšie i najzložitejšie problémy, vyplývajúce nielen z komplikovanej a rôznorodej organizácie školy samej, z učebného plánu s veľkým počtom týždenných hodín, z citlivej náplne osnov jednotlivých predmetov, ale i z takých javov, ako sú rozmanité vyučovacie metódy jednotlivých pedagógov toho istého alebo príbuzného odboru, z náročnosti učebného plánu, zo špecifickej povahy študenta tohto učilišťa a zo spôsobu jeho

individuálnej výchovy v hlavnom predmete, z našej snahy zaručiť integrálnosť výchovy študenta. V neposlednom rade bola tu obťažná situácia s množstvom externých pedagógov, s koordináciou ich výučby, so zostavovaním vhodného rozvrhu pri malom počte priestorove a akusticky nevyhovujúcich učební atď. Tieto a iné problémy nám pripomínajú, že nijakým čarodejným šibnutím zázračného prútika ich nevyriešime, že tu treba trpezlivej, drobnej a obetavej každodennej práce, ktorá jedine zaručí, že sa postavia stabilné základy školy a že na nich bude možno ďalej spoľahlivo budovať. Systém výstavby — tehla ku tehle — sa ukázal jedine správny, aj keď na prvý pohľad neefektný.

Prvé roky jestvovania VŠMU boli vyplnené týmto druhom práce, ktorá sa týkala prepracovávania učebného plánu, domýšľania osnov, pedagogických metód, organizácie práce katedier, masovopolitickej činnosti, budovania vzťahov k nášmu verejnému životu v celom rozsahu. Pozitívne výsledky činnosti školy sa, prirodzene, ukazujú, hoci pomaly a ešte nie v takej kvantitatívnej miere, ako by sme si želali. VŠMU dala nášmu verejnému umeleckému životu viac mladých adeptov, z ktorých sa mnohí významne uplatňujú, či už ako skladatelia, režiséri, dirigenti, herci, inštrumentalisti, choreografovia alebo ako divadelní teoretici, výtvarníci, taneční pedagógovia a vedci. Viaceré úseky nášho života pocítili príliv tejto novej, mladej umeleckej krvi. Tento proces bude v budúcnosti pokračovať v miere stále intenzívnejšej. Treba povedať, že umelecká náročnosť, požiadavky a potreby našej verejnosti neustále rastú. VŠMU bude musieť odpovedať na túto výzvu, a to hlavne v dvoch smeroch. V prvom smere pôjde predovšetkým o sústavné zvyšovanie požiadaviek umeleckého majstrovstva zavedením tvrdých noriem na kvalitu umeleckej výkonnosti. Vyžaduje to nielen náš prudko sa rozvíjajúci domáci umelecký život, ale rovnako i vždy ráznejšie doliehajúca medzinárodná konkurencia, v ktorej zvlášť výsledky sovietskej školy prevládajú. Paralelne s touto úlohou, organicky ju doplňujúcou, bude úsilie zvýšiť myšlienkovú pripravenosť mladých adeptov nášho umenia pre verejný život. Nezakrývame si, že táto úloha je zvlášť ťažká. V oblasti, ktorá má toľko prirodzených sklonov ostať trčať v prakticizme, nie je ľahké združiť vysokú profesionálnosť s vynikajúcou ideovou pripravenosťou a s pružnou, mladistvou estetickou erudíciou. Celý náš súčasný mnohotvárny zápas o socialistický umelecký prejav je nerozlučne spätý s uskutočňovaním tejto pedagogickej úlohy. Kto by nevidel, ako ťažko je správne dialekticky hodnotiť javy hudby, koľko tvrdej, sebavýchovnej práce vyžaduje vypestovanie schopnosti vedieť prežívať svet, život, umenie v protikladoch a vo vývoji, koľko námahy sa potrebuje na rozpoznanie toho, čo má tendenciu rásť, od toho, čo zaniká (hoci je momentálne v móde a v rozkvete), čo je progresívne, od toho, čo upadá a degeneruje. A práve preto, že náš dnešný socialistický umelec musí plne prežívať súčasnosť, musí myšlienkove zvládnuť nesmierne zložitý život našej prítomnosti, v ktorom úlohy plynúce z dovŕšenia socialistickej kultúrnej revolúcie hrajú primát, musí byť natoľko ideovo erudovaný, aby nestál na chvoste budovateľského procesu, ale aby bol jeho

kormidelníkom. Predovšetkým naša umelecká mládež, ktorá opúšťa lavice školy, má byť takto vystrojená.

Treba povedať, že na tomto poli sa dosiaľ (ak to porovnáme s minulosťou) vykonal slušný kus pedagogickej práce. V budúcnosti však bude potrebné urobiť oveľa viac. Treba dôkladne prehĺbiť filozofickoestetické štúdium na VŠMU a zintenzívniť výchovnú prácu v študentskom kolektíve, podporovať rast pevných a bohatých živých zväzkov našej mládeže s naším pracujúcim ľudom, sústavne pestovať pocit morálnej a umeleckej zodpovednosti za každý občiansky a umelecký čin, prekonávať a celkom vykoreniť z vedomia našej mládeže staromódne predstavy o spoločenskej a morálnej výlučnosti umelca, tohto nešťastného dedičstva vývoja kapitalistickej spoločnosti z XIX. a XX. storočia.

S tým teda súvisí druhá základná úloha perspektívneho rozvoja činnosti VŠMU, a tou je užšie spojenie školy s denným životom nášho pracujúceho ľudu v továrňach a na JRD. Prestavba školy v tomto smere, ktorá natoľko zamestnáva mysle nášho pracoviska, pomôže iste v jednej veci: v lepšom poznaní a zblížení našej umeleckej mládeže s naším ľudom, v praktickej pomoci pri rozvíjaní aktívnej hudobnej, činohernej a tanečnej tvorivosti našich pracujúcich a ich detí, v rozvíjaní pocitu zodpovednosti mladých adeptov za celý náš verejný umelecký život, profesionálny aj amatérsky.

Rok 1959 na VŠMU je rokom bilancovania desaťročnej práce. V katedrách, fakultných radách a umeleckej rade školy sa analyzujú výsledky pozitívne i negatívne, hodnotia sa metódy pedagogické, skúma sa ideový a umelecký profil študentov a pedagógov, stav masovopolitickej práce, preverujú sa učebné plány, ventilujú osnovy, zhodnocujú sa formy doterajšieho styku s našimi sesterskými českými školami, spojenie s našimi ostatnými umeleckými inštitúciami atď. Za tých 10 rokov sa veľmi zlepšili pracovné podmienky na VŠMU. Vedľa iných momentov rozšíril sa počet prednáškových a cvičných priestorov, zriadilo sa Divadelné štúdio, vybudovali sa dva organy, knižnica s rozsiahlou diskotékou, magnetofónové štúdio, výtvarnícka dielňa a pod. Hoci je škola roztrúsená po centre Bratislavy vo viacerých budovách, je dnes situácia neporovnateľne lepšia ako pred ôsmimi rokmi. To všetko prispelo k postupnej stabilizácii školy vo všetkých smeroch.

V najbližších týždňoch sa VŠMU pripravuje osláviť 10 rokov svojho jestvovania. Toto na rozsah síce krátke, ale dosahom významné jubileum oslávi naša verejnosť spolu so 175 absolventmi, ktorých za 10 rokov dodala škola nášmu životu. Ich činnosť zasahuje takmer všetky umelecké inštitúcie, počínajúc našimi umeleckými svázmi, odbornými hudobnými školami, opernými a činohernými scénami až po symfonické orchestre a vokálne telesá, pracoviská SAV, televíziu, rozhlas, súbory ĽUT, odbornú tlač, organizačné inštitúcie a pod. VŠMU má radosť z umeleckej a vedeckej pracovnej činnosti týchto svojich zdatných a talentovaných absolventov, ku ktorým v budúcnosti pribudnú ďalší a ďalší. Tí budú uskutočňovať a napomáhať ďalší rozvoj socialistického československého umenia, ako to žiada Sjazd socialistickej

kultúry. Práve pri príležitosti 10. výročia založenia Vysokej školy múzických umení hlási sa celý pedagogický a študentský kolektív k zásadám a myšlienkam vysloveným na tomto sjazde a ich uskutočnenie pokladá za vec srdca a cti. Isté je, že naše hudobné, činoherné a tanečné umenie nestálo nikdy pred takými veľkými a krásnymi perspektívami, ako načrtáva dovŕšenie výstavby socializmu a prechod ku komunizmu v našej vlasti. VŠMU si plne uvedomuje, aké náročné, ale i dôležité a dôstojné úlohy ju v tomto smere čakajú. Celý kolektív školy vypne všetky svoje schopnosti a sily, aby čestne obstál pri uskutočňovaní tohto veľkorysého a krásneho programu.

Oto Ferenczy

JÚLIUS BATEĽ

O slovenskej robotníckej piesni

Od samého začiatku robotníckeho hnutia bola robotnícka pieseň nadchnutá revolučným duchom. Zjednocovala robotnícke masy v boji za socializmus. Keď sa robotnícke hnutie začalo rozvíjať aj v radoch slovenských robotníkov na Slovensku a najmä mimo Slovenska, kde slovenskí robotníci vo veľkom počte žili — v Pešti, vo Viedni a v Amerike — vznikla aj slovenská robotnícka pieseň.

Prvé slovenské robotnícke piesne boli preklady českých, maďarských a nemeckých robotníckych piesní. Čoskoro vznikli aj pôvodné slovenské robotnícke piesne. Sú akýmsi pokračovaním slávnej jánošíkovskej tradície. Účinne sa v nich spája sociálny a národný motív v revolučnom odhodlaní bojovať proti neľudskému vykorisťovaniu, proti sociálnemu a národnostnému útlaku, ktorý zvlášť kruto doliehal na slovenský proletariát.

Robotnícke piesne sa začali rozširovať tak, ako sa rozširovala ľudová pieseň — ústnym podaním. Začiatkom tohto storočia ich začali uverejňovať v robotníckej tlači.

V Slovenských robotníckych novinách zo 7. VI. 1906 bola prvýkrát odtlačená pieseň Václava Chlumeckého-Enšpengera na nápev Hej, Slováci:

Hor sa, Slovač, národ ujarmený,
národ proletársky!
Nech sa ten náš smutný osud zmení,
nechceme žiť z lásky!
My už teraz dobrú cestu
k našej spáse známe:
Medzinárodného ducha slobodného,
toho vyvoláme!

Slovenské robotnícke spevníky začali vychádzať dosť neskoro, aj to bez nôt, keď český proletariát mal už zopár desiatok tlačených spevníkov.

Prvý český robotnícky spevník vyšiel nákladom Dělnických listov v New Yorku v r. 1877 pod názvom Písně dělnické. Prvý slovenský robotnícky spevník bol vytlačený až v r. 1911 pod názvom Robotnícke piesne. Spevníček zostavil Podlučinský (Andrej Hvizdák), pôvodne obuvník, rodák zo Štiavničky v Turci (1883—1948). Bol jedným z prvých proletárskych slovenských básnikov.

Spevníček Podlučinského čestne splnil svoju úlohu v časoch, keď sa slovenské robotnícke hnutie začalo rozrastať. Pravda, nemožno hovoriť o básnických hodnotách, o vytríbenom verši, o bezchybných rýmoch, správnej dikcii a čistote reči. Treba mať na pamäti, že tieto verše písal jednoduchý človek. To však neuberie zo zásluh Podlučinského, že slovenskému proletariátu dal piesne, ktoré v tom čase vykonali veľmi dôležitú úlohu v hnutí slovenského proletariátu: burcovali, zapaľovali srdcia, kriesili triedne uvedomenie. Nedocenená je ešte práca Andreja Hvizdáka-Podlučinského ako robotníckeho básnika, prekladateľa a upravovateľa textov robotníckych piesní.

Robotnícke piesne. Zostavil Podlučinský. Praha. Tlačou kníhtlačiarne Ant. Reisa. Král. Vyšehrad. — Nákladom Ant. Brouhu, Praha, Myslíkova ulica č. 1959. Cena 20 hal. Formát 11×14,5 cm, počet strán 32. Obálka je červená.

Spevníček obsahoval 20 piesní.

Druhé, opravené vydanie Robotníckych piesní bolo vytlačené v Žiline, pravdepodobne v r. 1920.

Robotnícke piesne. Zostavil Andrej Hvizdák (Podlučinský). Druhé, opravené vydanie. Cena 1 kor. Nákl. časopisu „Právo ľudu" v Žiline. Formát 9×14 cm, počet strán 32. Obálka je sivej farby, tlač na obálke je červená. — Počet piesní 22.

Robotnícke piesne Podlučinského boli vydané aj v Amerike. Rok vydania nie je však uvedený, a tak sa nedá presne určiť. Toto americké vydanie vyšlo pravdepodobne skôr ako žilinské. Nasvedčovalo by tomu aj to, že v tomto americkom vydaní sú tie isté piesne ako v prvom vydaní (r. 1911) a že niet ani jednej piesne z druhého, opraveného vydania.

Slovenská pokroková knižnica. Sväzok V. Robotnícke piesne. Zostavil Podlučinský. Tlač Rovnosti ľudu 1510 W 18th St., Chicago, III. Formát 9,5×13 cm, strán 32. Obálka je šedozelená. — Počet piesní: 20 piesní z prvého vydania a 7 ľudových piesní; spolu 27 piesní.

Za prvej republiky v r. 1921 bol vytlačený iný spevník robotníckych piesní, ktorý zostavil Václav Chlumecký-Enšpenger.

Spevník (33 robotníckych piesní). Zostavil Václav Chlumecký (Enšpenger). Cena Kč 3,50. 1921. Tlačou: „Grafia" v Prahe. Vydavateľ za tlačový odbor južnej oblasti Slovenska: Július Verčík. Formát 10,5×17 cm, str. 52. Na posledných dvoch stranách je zoznam proletárskych novín. Obálka je bledosivá.

Väčšina týchto piesní sa nachádza v Robotníckych piesňach Podlučinského. Týchto piesní je 19, nie sú však odtlačené bez zmeny. Chlumecký ich opravoval, aby lepšie vyhovovali v novších pomeroch.

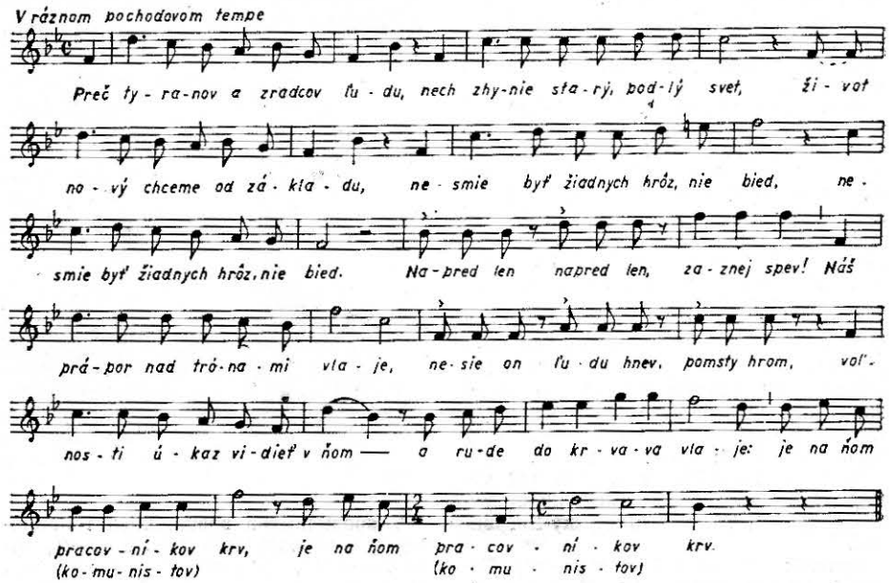
Václav Chlumecký-Enšpenger, pôvodom Čech, narodil sa v Skutči na Českomoravskej vysočine v r. 1861. Od roku 1892 žil na Slovensku. Umrel v r. 1944. Bol najvzdelanejším pracovníkom slovenského robotníckeho hnutia a najvýznamnejším slovenským robotníckym básnikom. Chlumeckého piesne a básne zanechali trvalú stopu vo vedomí slovenského ľudu. Najznámejšie sú: Hor sa, Slovač, Stojí Slovák ako skala, Drevorubač Slovák, Čo by chcel, To sa musí premeniť atď.

V spomenutých spevníčkoch robotníckej piesne nechýbala Pieseň práce, Internacionála, Marseillaisa (robotnícka Marseillaisa), Červená zástava (Rudý prápor), Veje vietor zo všetkých strán do červenej zástavy, Pieseň proletárov (Kto zlato vydobýva), Májová hymna (Mája prvý krásny deň je dnes), Pieseň žien, Kupredu ženy.

Staré robotnícke piesne sa dnes už nespievajú. Je to škoda. Veď tie piesne vykonali svoju úlohu v časoch neslýchaného sociálneho útlaku. Robotnícka pieseň znela pri štrajkoch, demonštráciách, v prvomájových sprievodoch a znela aj v žalároch, keď kapitál vrhal do žalárov najlepších a najsmelších bojovníkov robotníckeho hnutia.

Z týchto stálych piesní spieva sa dnes už len Internacionála a Pieseň práce, ktoré sa stali hymnami a spievajú sa pri slávnostných príležitostiach. Ostatné — kedysi známe a významné piesne — poznajú dnes už len najstarší účastníci robotníckeho hnutia.

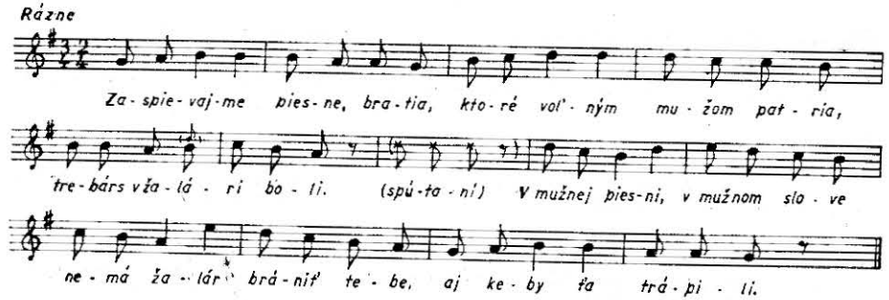
Jedna z týchto zabudnutých piesní je Červená zástava (Rudý prápor — Czerwony sztandar). Patrí medzi najslávnejšie revolučné piesne. Slovenský text bol

uverejnený až v roku 1911 v Robotníckych piesňach Podlučinského. Václav Chlumecký uverejnil ten istý text s niektorými zmenami vo svojom Spevníku (33 robotníckych piesní). Odtlačujeme text podľa Chlumeckého Spevníka, ako sa spievala táto revolučná pieseň na Vrútkach. Nápev je zaznačený podľa spevu skupiny starších vrútockých súdruhov a súdružiek.

2. *Krv našu prelievajú kati,*
my oplývame slzami,
veď príde jeden deň odplaty,
(:keď ich budeme súdiť my.:)
Napred len, ...

3. *Nuž, pripravme sa, bratia, k boju*
v šík svorný, mocný ako prúd!
Jak veletok, čo spechá k moru,
(:musíme cieľa dosiahnuť.:)
Napred len, ...

Za perzekúcií počas prvej republiky, keď neraz tiekla krv komunistov, posledný riadok spievali takto: „je na ňom komunistov krv".

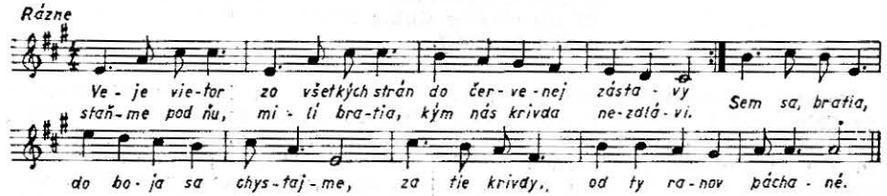
Podobne ako Červená zástava, aj v žalári napísaná pieseň pod názvom „Píseň věžně", známa aj ako „Vězeňská", „Žalářní", „Na palubu", sa stala veľmi populárnou medzi českými robotníkmi. Text napísal Norbert Zoula v žalári r. 1881. Zoulov text sa spievaval na všeobecne známy nápev v premenlivom 3/4 a 2/4 takte. Tento nápev sa ujal aj na Slovensku, kde sa Zoulova pieseň spievavala pod názvom „Väzenská". Slovenský text sa nachádza v Spevníku (33 robotníckych piesní) z r. 1921.

Niektoré zmeny a dodatky v texte robili speváci, keď v zápale spevu zdôrazňovali niektoré pasáže dodatkami. Doplňovali najmä tretí riadok. Tieto doplnky sú uvedené v zátvorkách. Doplnky sa spievali na dominante (skandovanie).

2. *Pozri, ak ľud žije biedne*
a kapitál zdiera pilne.
Čo syn práce urobil? (urobil)
Ale to mu tiež nie je dosť
a vysaje ťa až na kosť,
aniž bys' sa protivil.

3. *Hore, chlapci, na palubu,*
trebárs pluli sme v záhubu,
zástavu ubránime. (bránime)
Aj keby sme padli všetci,
vstanú noví bojovníci,
rudý prápor zavlaje.

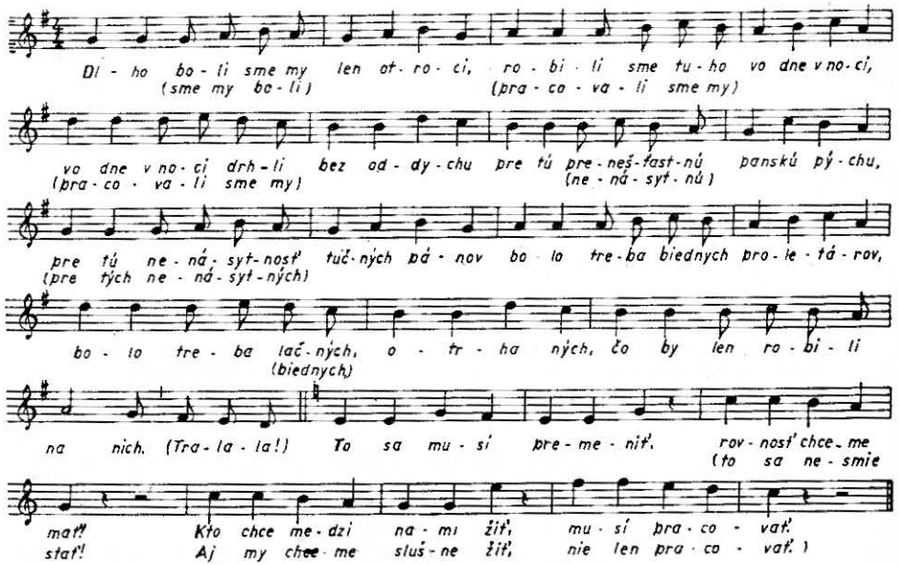
4. *Zavlaje nám nad hlavama*
ako rudá žiara ranná,
zvestujúc nám nový deň. (pomsty deň)
Preto, súdruhovia, poďme,
za slobodu život dajme,
tak ľud blaha dôjde len.

„Veje vietor zo všetkých strán do červenej zástavy" sa nachádza v Robotníckych piesňach Podlučinského z r. 1911 a aj v Spevníku (33 robotníckych piesní) z r. 1921. Je to dosť podarené prebásnenie veľmi známej maďarskej revolučnej piesne „Piros zászlónk, vörös zászlónk lobogtatja a szellő", ktorú napísal J. Mónus, pekársky pomocník, funkcionár maďarskej sociálnodemokratickej strany. Text má ľudový charakter a spieval sa na všeobecne známy nápev piesne „Jaj de magas ez a vendégfogadó". Nápev je zaznačený podľa skupiny starších súdruhov a súdružiek na Vrútkach.



2. *Načože sú márne rangy*
a koruny na svete?
Darmojedi, čo motyky
a kosy neberiete?
Ľahko sa vám tvrdoruký ľud zdiera,
ktorý pre vás hladom, biedou umiera!

3. *Len sa napred, ľud nevole,*
pod zástavy červené! —
nech vyhynú darmožráči
ako plánky pohnilé;
nech zanikne vláda kapitalistom!
Sláva, nazdar verným socialistom!

Za prvej republiky bola medzi robotníkmi veľmi známa (najmä na Vrútkach a v Martine) pieseň Václava Chlumeckého, ktorá bola prvýkrát uverejnená v Robotníckych novinách (9. IV. 1919), potom aj v druhom vydaní Robotníckych piesní (žilinské vydanie) a v Spevníku (33 robotníckych piesní) pod názvom „To sa musí premeniť" s poznámkou, že sa spieva ako Rudobílý kvíteček. Bol to veľmi známy nápev, na ktorý sa spievali viaceré české piesne, napr. Když jsem mašíroval...

2. Teraz, proletári, bratia milí,
už sme slobodu si vydobyli;
máme slobodienku celkom novú,
slobodienku našu jazykovú;
ale ešte máme tučných pánov,
ešte máme biednych proletárov,
ešte máme lačných, otrhaných,
ktorí musia robiť na nich...
To sa musí premeniť,
rovnosť chceme mať!
Aj my chceme slušne žiť,
nielen pracovať.

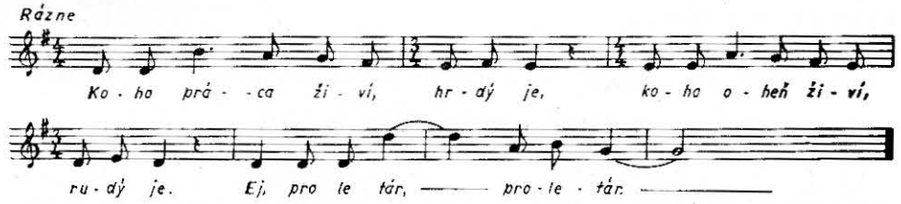
Na vtedajšiu situáciu robotníckej triedy Chlumecký konkrétne reagoval, keď bola sklamaná vo svojich nádejach, že to nie je sloboda, za ktorú bojovali uvedomelí robotníci, a preto volá: „To sa musí premeniť, rovnosť chceme mať!" Veď prišlo iba národné oslobodenie — „máme slobodienku celkom novú, slobodienku našu jazykovú".

Dôkazom toho, že táto pieseň bola obľúbená a hodne rozšírená, je aj to, že slová piesne sa nespievali všade rovnako. V zápale oduševnenia spievajúci menili text podľa svojho cítenia, aby priliehavejšie vyjadroval to, čo prežívali.

Zápis piesne je podľa spevu skupiny starších súdruhov a súdružiek na Vrútkach.

Ján Rob Poničan napísal divadelnú hru zo života robotníkov pod názvom Dva svety. Je v nej text krátkej piesne, ktorý spievali pri premiére hry v Hronci na nápev, ktorý je tu zaznačený. Nápev nie je pôvodný, ponáša sa na rázne nápevy revolučných piesní. Začína sa veľkou sextou a 3/4 takt sa predĺžil v prvom a v treťom takte na 4/4. Prispôsobenie nápevu na daný text je ukážkou, ako si ľud prisvojuje nie svojský nápev podľa svojho cítenia.

Spomenuté spevníčky obsahujú menšiu časť robotníckych piesní, ktoré spieval slovenský proletariát. Podrobnejší prieskum iste dokáže oprávnenosť tohto tvrdenia, aj keď sa dosiaľ nepodarilo zapísať mnoho takých piesní.

Právom konštatoval prvý tajomník ÚV

2. Naša práca živí celý svet,
našu silu zdolať moci niet.
Ej, proletár, proletár!

KSS Karol Bacílek vo svojom referáte na zasadnutí ÚV KSS dňa 4. júla 1958, že v repertoári krúžkov ľudovej umeleckej tvorivosti chýbajú staré robotnícke piesne a upadajú do zabudnutia.

Treba premyslene a plánovite robiť výskum slovenskej robotníckej piesne. Je to ťažká, ale zodpovedná úloha. Starší pracujúci sa už nepamätajú na úplný text tej-ktorej piesne. Pamätajú sa ešte na niektoré úryvky, slová, no tým menej si zapamätali nápev. Treba niektoré texty a najmä nápevy rekonštruovať, a to tak, že z rozličných fragmentov sa zostaví celok. Toto sa dá urobiť spoľahlivo a verne iba vtedy, keď budeme mať viac úryvkov, fragmentov z tej-ktorej piesne. Je to však práca veľmi pomalá, ktorá si vyžaduje mnoho času a trpezlivosti.

O hudbe pre všetkých

V súčasnej etape zvlášť vystupuje do popredia otázka prehĺbenia výchovnej funkcie umeleckej hudby. Aj v listoch poslucháčov Čs. rozhlasu často čítame závažnú požiadavku: priblížiť im tzv. vážnu hudbu. Potešiteľné je teda to, že poslucháči už z vlastného popudu hľadajú bližší kontakt s hudbou. Preto v rozhlase domýšľame nové formy hudobnovzdelávacích relácií, aby sa umelecká hudba stala záujmom všetkých ako podnet k citovému zjemňovaniu, ako prostriedok výchovy k ušľachtilosti a mravnosti.

Čs. rozhlas v Bratislave — počnúc 14. októbrom t. r. — zaradil do svojho programu ďalšiu cyklickú reláciu „O hudbe pre všetkých", ktorú vysiela vždy v pondelok, stredu a piatok. Tento hudobnovzdelávací cyklus rozumieme ním spojenie hudby a slova, ktoré má za úlohu priblížiť poslucháčovi umeleckú hudbu a uľahčiť mu jej vnímanie) je určený predovšetkým pre tých poslucháčov, ktorí nemajú hudobnú prípravu. Štýl lekcií je prostý, prídržajúci sa základnej osnovy. Relácie však môžu s uspokojením počúvať aj poslucháči hudobne náročnejší.

Zmysel cyklu je: nekompromisnou ideovoumeleckou obsažnosťou diel obohacovať a formovať človeka našej spoločnosti v hudobnej oblasti v zmysle programu dovŕšenia kultúrnej revolúcie. V reláciách sa vynasnažíme oboznámiť poslucháčov so všetkými oblasťami hudby, upútať ich pozornosť k umeleckej hudbe a u mnohých preklenúť „strach" z počúvania vážnej hudby. Ďalej — opierajúc sa o marxistickú hudobnú estetiku — budeme vštepovať poslucháčom správny, citove hlboko zažitý vkus pre umeleckú hudbu. Preto venujeme veľkú pozornosť aj problematike estetického vkusu poslucháčov. Didaktickými skĺbenými a citove prístupnými reláciami nezabudneme vyzdvihnúť úspechy novej socialistickej hudobnej tvorby, u poslucháčov prehlbovať lásku k národnej hudobnej kultúre a k realistickému svetovému umeniu. Vo všetkých reláciách — okrem kladných hodnôt svetovej hudby — programujeme predovšetkým skladby československých autorov, tvorba ktorých je spätá so súčasným životom a napomáha dovŕšenie kultúrnej revolúcie. Každý týždeň sa teda rozhovoríme o hudbe, o veciach okolo nej, o všetkej tej kráse, ktorá je dnes každému na dosah ruky a vnáša do života pracujúcich čistú radosť i povzbudenie. Lekcie bude čítať často sám autor, ktorý je v tom-ktorom odbore najlepším pedagógom, čo umožní bezprostredný a nenútený tón relácie, v priebehu ktorej autor sám, resp. zo zvukového záznamu použije čo najviac hudobných ukážok. Počas lekcií, po prebratí určitej témy, uvedieme krátky obsah vysielanej látky. Toto resumé umožní poslucháčom ešte viac si utvrdiť v pamäti obsah predošlých relácií. Na konci roku zadáme otázky, v ktorých zhrnieme celý materiál. Najlepšie odpovede odmeníme v rámci verejného hudobno-výchovného koncertu. Poslucháči, ktorí sa prihlásia pravidelne počúvať cyklus „O hudbe pre všetkých", dostanú zdarma texty odvysielaných relácií. Predpokladáme totiž, že rozmnožené texty im poslúžia ako úvod k hlbšiemu štúdiu hudby.

Pre informáciu čitateľov aspoň niekoľko tém z predbežného dramaturgického plánu. Ako počúvať hudbu? Nebojte sa vážnej hudby! Krása v hudbe, Hudba a spoločnosť, Ľudové žriedla hudby, Národnosť v hudbe, Pieseň — hlas ľudu, Piesne našich dní, Význam sborového spevu, Hudba a tanec, Národné tance, Tance v koncertnej hudbe. Čo viete o balete? Dramatické a hudobné zložky opery, Besedy o operetnej tvorbe, Besedy o modernej hudbe. O vkuse a nevkuse v hudobnej tvorbe, atď. Predpokladáme, že aj od poslucháčov dostaneme toľko podnetných návrhov, že nimi vystačíme na celú osnovu cyklu. Týmito reláciami sa pričiníme o lepší vývin adekvátnejšieho a esteticky pôsobivejšieho rozhlasového hudobnovzdelávacieho prejavu.

František Braniš

LJUBOMIR SAGAEV

Rozvoj bulharskej symfonickej a komornej hudby za posledných 15 rokov

Symfonická a komorná hudba sa v Bulharsku vyvinula neskoršie ako ostatné hudobné žánre. V krátkej histórii bulharskej hudby symfonické a komorné žánre prekonali najkratšiu vývojovú cestu. Boli vytvorené skladateľmi tzv. druhej generácie, ktorí sú až dodnes vedúcimi osobnosťami hudobného života ľudovodemokratického Bulharska. I keď prví bulharskí skladatelia, ako napr. *Dobri Christov* (1875—1941) a iní, robili pokusy v oblasti symfonickej hudby, nimi vytvorené diela nemožno považovať za začiatky symfonickej tvorby. V oblasti komornej hudby až do konca druhého desaťročia tohto storočia sa nevytvorilo nič. Prví bulharskí hudobníci zanechali cenné diela hlavne v oblasti piesňovej a sborovej tvorby, detskej inštruktívnej piesne a dosiahli určité výsledky aj v opernej tvorbe, v detskej opere a v klavírnej tvorbe.

Skladatelia prvej generácie sa zriedka obracali k symfonickej a komornej hudbe. Nevyplývalo to z nezáujmu o tieto zložité hudobné žánre, ale z existujúcich podmienok, ktoré neboli priaznivé. V Bulharsku do konca dvadsiatych rokov tohto storočia neexistovali hudobní interpreti, nebolo komorných súborov ani symfonických orchestrov. Prvé symfonické koncerty sa usporiadali po prvej svetovej vojne doplneným gardovým orchestrom pod vedením skladateľa Atanasova. Samostatná sofijská opera bola založená až roku 1908 a v roku 1922 sa stala štátnym divadlom opery. Prvý štátny symfonický orchester bol založený v roku 1936.

Druhá generácia bulharských skladateľov, ktorá začínala tvoriť v tridsiatych rokoch 20. storočia a ktorá mala tvorivé možnosti oveľa väčšie a záujmy širšie, nehľadiac na to, že v tých rokoch neboli priaznivé podmienky pre prácu, skúša svoje sily aj v oblasti iných hudobných žánrov. V tých rokoch začínajú tvoriť takí významní skladatelia ako *Pančo Vladigerov, Petko Stajnov, Veselin Stojanov, Ljubomir Pipkov* a iní.

Do 9. septembra roku 1944 pravičiarska monarchisticko-fašistická klika nielenže nepodporovala, ale zabraňovala vývoj kultúry a umenia v Bulharsku. Toto, samozrejme, brzdilo tvorbu bulharských skladateľov, ale na druhej strane táto skutočnosť podnietila revolučné vlny v hudobnej tvorbe a hudobné diela začali vyjadrovať protest proti násiliu.

V tých rokoch sa v bulharskej hudbe položili základy pre všetky hudobné formy. I keď prvú symfóniu skomponoval *Nikolaj Atanasov* už v roku 1912, základy tohto žánru vybudovali skladatelia: P. Vladigerov — I. symfónia, L. Pipkov — I. symfónia, Dimitr Nenov — I. symfónia. Profesionálne zrelé, významné symfonické diela skomponované do 9. septembra 1944 sa týmto výpočtom nevyčerpávajú. V tom istom

Sofijské Avramovo kvarteto je úspešným propagátorom bulharskej a svetovej komornej tvorby doma i v zahraničí

období bulharskí skladatelia, najmä P. Vladigerov, V. Stojanov, P. Stajnov, F. Kutev a iní vytvorili viac ďalších diel pre symfonický orchester. Prvý sláčikový koncert napísal roku 1928 Ljubomir Pipkov. Neskoršie sa bulharská tvorba obohatila aj o niekoľko iných diel — o sonáty, tríá a ďalšie. Mnohé diela, ktoré vznikli v priebehu 15—16 rokov do 9. septembra 1944, zodpovedali vysokým umeleckým požiadavkám. Celonárodné víťazstvo 9. septembra začalo novú éru v živote nášho národa. Vytvorili sa najlepšie podmienky pre rozvoj vedy a umenia. Bulharská hudba si rýchle vydobyla veľké úspechy. Veľmi rýchle sa obohatili a rozkošatili dve najťažšie a pre široký kruh poslucháčov málo dostupné oblasti — symfonická a komorná hudba.

Bulharská symfonická a komorná hudba sa v porovnaní s predchádzajúcou tvorbou rozvíjala nielen kvantitatívne, ale hlavne kvalitatívne.

Ak v minulosti v Bulharsku existoval len jeden symfonický orchester, dnes je tam 12 štátnych symfonických orchestrov vysokej interpretačnej úrovne. Nehrajú len úlohu popularizátorov bulharskej tvorby, ich úloha je stimulujúca. Na tomto základe sa bulharská symfonická tvorba stále viac a viac obohacuje.

V oblasti symfónií vzniklo viac vynikajúcich diel. Pančo Vladigerov napísal II. symfóniu, nazvanú „Májová", ktorú venoval hrdinským dielam bulharskej mládeže. Petko Stajnov napísal dve symfónie, z ktorých najmä druhá má vysoké umelecké hodnoty. Symfóniu venovanú

mládeži skomponoval aj Ljubomir Pipkov. Jedným z významných diel symfonickej tvorby, vytvorených v tomto období, je I. symfónia *Filipa Kuteva.* Symfónie napísali aj iní skladatelia:*Bojan Ikonomov* — II. a III. symfóniu, z ktorých vyniká III. svojimi umeleckými kvalitami. Dve významné symfonické diela napísal *Alexandr Rajčev:* symfóniu-kantátu „On nezomrie" a symfóniu „Nový Prometeus". Symfónia-kantáta „On nezomrie" pre sbor a orchester na nesmrteľnú báseň bulharského básnika a revolucionára *Christo Boteva* „Chadži Dimitr" je presýtená hlbokou emocionálnosťou. Zaujímavo a súčasne znie aj jeho II. symfónia „Nový Prometeus", obsahujúca programové momenty. Aj najmladší bulharskí skladatelia prejavujú náklonnosť k symfonickým žánrom. Zaujímavé sú symfónie *Vasila Kazandžieva, Cvetana Cvetkova, Dmitra Christova,* pozornosť si zaslúžia aj symfónie *Konstantina Iljeva, Lazara Nikolova* a i.

Okrem symfónie sa však obohatili aj iné symfonické žánre. Spomedzi nich treba spomenúť „Improvizáciu a toccatu", „Židovskú poému", ouvertúru „Deviaty september" Panča Vladigerova, „Cestovanie po Albánsku" — variácie na albánsku tému pre sláčikový orchester od Ljubomira Pipkova, dve symfonické suity z baletu „Hajdúcka pieseň" Alexandra Rajčeva, Symfonické variácie a päť skíc pre sláčikový orchester od *Marina Goleminova,* symfonickú poému „Iljin deň" od *Ivana Marinova,* symfonickú poému „Legenda o Lopjanskom lese" *Georgija Ivanova* a mnohé iné diela.

Významné úspechy dosiahli bulharskí skladatelia aj v inštrumentálnom koncerte. Pančo Vladigerov napísal už IV. koncert pre klavír a orchester, Ljubomir Pipkov — Koncert pre klavír a orchester, Koncert pre husle a orchester a Symfóniu-concertante pre violončelo a orchester. Autormi koncertov sú aj iní skladatelia: Alexandr Rajčev — Koncert pre klavír a husle s orchestrom, Marin Goleminov — Koncert pre violončelo a orchester, Konstantin Iliev — Koncert pre flautu a orchester, Bojan Ikonomov — Koncert pre husle a orchester, Stefan Remenkov — Koncert pre klavír a orchester, Lazar Nikolov — dva koncerty pre klavír a orchester a jeden pre husle a orchester, *Dimitr Trypkov* — Koncert pre flautu a orchester, *Jules Levi* — Koncert pre husle a orchester, Dimitr Christov — Koncert pre klavír a orchester atď. Pekné sú aj výsledky v oblasti komornej hudby. Vysoká úroveň bulharského interpretačného umenia a vznik nových súborov dali podnet k vytvoreniu mnohých komorných diel. Obľúbeným žánrom bulharských skladateľov je sláčikové kvarteto. Takmer všetci významní bulharskí skladatelia vyskúšali svoje sily v tomto odbore. Ljubomir Pipkov, zakladateľ tohto žánru v bulharskej hudbe, napísal II. sláčikový koncert, venovaný 25. výročiu Septembrového povstania roku 1923. Bojan Ikonomov napísal niekoľko kvartet, z ktorých vynikajú najmä Piate a Šieste, venované 5. výročiu 9. septembra 1944. Tretie sláčikové kvarteto Marina Goleminova sa nazýva „Starobulharské", vzhľadom na starú hudobnú tému v ňom spracovanú. Autorom dvoch kvartet, ktoré svojimi kvalitami v tomto žánri vynikajú, je skladateľ *Paraškev Chadžiev.* Možno spomenúť ešte ďalších: Konstantina Ilieva, Dimitra Sagaeva, Penča Stojanova, Dimitra Trypkova a i. Niektorí mladí bulharskí skladatelia získali za komorné diela mnohé medzinárodné uznania a vyznamenania.

Je veľmi ťažké vyčísliť všetky bulharské komorné diela, vytvorené v posledných rokoch. Bulharskí skladatelia napísali mnohé sonáty, sonatíny pre klavír, husle a klavír, pre violončelo a klavír, pre fúkacie nástroje a i. (sonáty pre husle a klavír L. Pipkova, C. Cvetanova, St. Remenkova, P. Chadžijeva atď.).

Charakteristickou črtou bulharskej symfonickej a komornej hudby je vysoká profesionálna úroveň, národný charakter a realizmus. Bulharskí skladatelia sa v svojich dielach snažia vyjadriť život národa, ktorý si vlastnými rukami buduje šťastnú budúcnosť. Stvárňujú do veľkých umeleckých foriem bulharský hudobný folklór, toto neoceniteľné bohatstvo.

Bulharská symfonická a komorná hudba, ako aj celá bulharská tvorba, kráča po ceste realizmu. Tvorba bulharských skladateľov je hlboko preniknutá ideovosťou. Znamená pokrok a rozkvet novej hudobnej kultúry.

Preložila E. Faltinová

Stereofonické platne

(Možnosti a hranice priestorovej reprodukcie tónov)

Desať rokov po zavedení dlhohrajúcich gramofónových platní uviedli vlani viaceré zahraničné firmy, vyrábajúce gramofónové platne, na trh nový druh gramofónových platní, tzv. stereofonické platne. I naše Gramofónové závody predviedli už pražskej verejnosti ukážky svojich pokusných stereofonických nahrávok. V snahe oboznámiť našich čitateľov aspoň v hrubých črtách s podstatou stereofonického záznamu zvuku uverejňujeme informatívny článok, vypracovaný odborníkmi nemeckého gramofónového priemyslu. K článku treba dodať, že stereofónia je dnes iba v začiatkoch, pričom mnohí odborníci skepticky posudzujú jej perspektívy vzhľadom k tomu, že len malý počet diskofilov vraj ocení prednosti novej sústavy nahrávania a reprodukcie zvuku a azda ešte menší si bude môcť zadovážiť predbežne veľmi nákladné reprodukčné zariadenie.

Princíp priestorového načúvania

Stereofónia, spôsob plastického nahrávania a reprodukcie tónu, spočíva na schopnosti človeka „priestorove" načúvať. Človek má dve uši a dve oči. Nimi môže obsiahnuť svet taký, aký je: priestorový. Párové usporiadanie tohto zmyslového orgánu mu umožňuje správne určiť smer a vzdialenosť akustického podnetu alebo optického vnemu prírody. Pre priestorové orientovanie stačí už aj pomerne krátka vzdialenosť medzi obidvoma ušami a očami. Žiaden zdravý človek sa neobzrie napravo, ak sa naňho zavolá zľava.

Aký pokrok prináša z tohto hľadiska stereofónia? Je to predovšetkým prekvapujúco zaujímavý akustický efekt, ako to dokázala praktická skúška. Máme teraz totiž možnosť opakovať dvojsluchový princíp tiež v hudobnej reprodukcii, t. j. nechať na seba pôsobiť účinky prichádzajúceho zvuku ako v koncertnej sále.

To sa, pravda, ešte nedotýka otázky, nakoľko sa tým zosilní hudobný zážitok. Táto otázka musí zostať nezodpovedaná, pretože väčšina individuálnych hudobných zážitkov je závislá od vnímavosti jednotlivého človeka.

Plastický zvuk

Návštevníci kín poznajú už dávnejšie trik paralaktického nadsadzovania. Poznajú tiež Cinemascope a Cinerama, kruhové kino a stereoskopické okuliare. Okrem všetkých

takzvaných plastických účinkov dostane teraz zo stereofónií milovník platní pravý trojrozmerný dojem. Stereoplatňa vytvára účinok priestorove rozdelených zdrojov zvuku. Posluchačovi sa zdajú jednotlivé nástroje rozostavené tak, ako boli pri nahrávaní. Tým značne stúpa prehľadnosť, lebo možno zachycovať smer aj vzdialenosť, a celkové akustické dianie vytvorí nadto realistický dojem. Šepot flauty sa nesie priestorom... Dočasne môžeme mať pocit, že stojíme vedľa veľkého bubna. Cítime, že drevené a plechové fúkacie nástroje sú umiestnené oddelene. Krátko povedané, je to tak, ako keby sme sedeli v koncertnej súle na najlepšom mieste.

Ako sa však dosiahne tento účinok technicky?

Prenos dvoma zvukovými kanálmi

Oddelenie jednotlivých zdrojov zvuku predpokladá pri stereofónii najmenej dve prenosné linky od mikrofónu k reproduktorom. Pri doterajšom spôsobe nahrávania prijíma zvuk vlastne jedno ucho. Presne povedané, plastická reprodukcia tým nie je možná, pretože obidve ľudské uši nemôžu tento akustický vnem pozdejšie priestorove usporiadať. Stereotechnika používa dva mikrofóny, to znamená, že zaznamenáva zvuk tak ako dvojica ľudských uší. Ich rozdielna vzdialenosť od zvukového zdroja spôsobuje rozdiel v sile i v oneskorení prijímaného zvuku. Tým sú dané predpoklady pre plastické načúvanie. Stereofónia vyžaduje však pri vysielaní pre posluchača tiež dva zdroje reprodukcie: a to dva zosilňovače a dve reproduktorové sústavy, ktoré pracujú samostatne. Samozrejme, taká dvojkanálová technika je, ako to odborník označuje, podstatne zložitejšia a tým tiež nákladnejšia ako doterajšie bežné zariadenie.

Medzinárodná normalizácia

Vývoj stereofonickej prijímacej a reprodukčnej techniky bol spojený po celé roky so zdĺhavými a komplikovanými pokusmi. Pre plánované zavedenie nového druhu platní bolo nemenej ťažké, ale z hospodárskych dôvodov nevyhnutné, medzinárodné zjednotenie o používaných záznamových postupoch. Len táto pred krátkym časom dosiahnutá ďalekosiahla dohoda o normách umožnila prehrávať stereoplatne všetkých značiek na stereoprístrojoch už existujúcich výrobných firiem.

Pred akú úlohu boli postavení gramofónoví technici?

Priestorový tón v jednej drážke

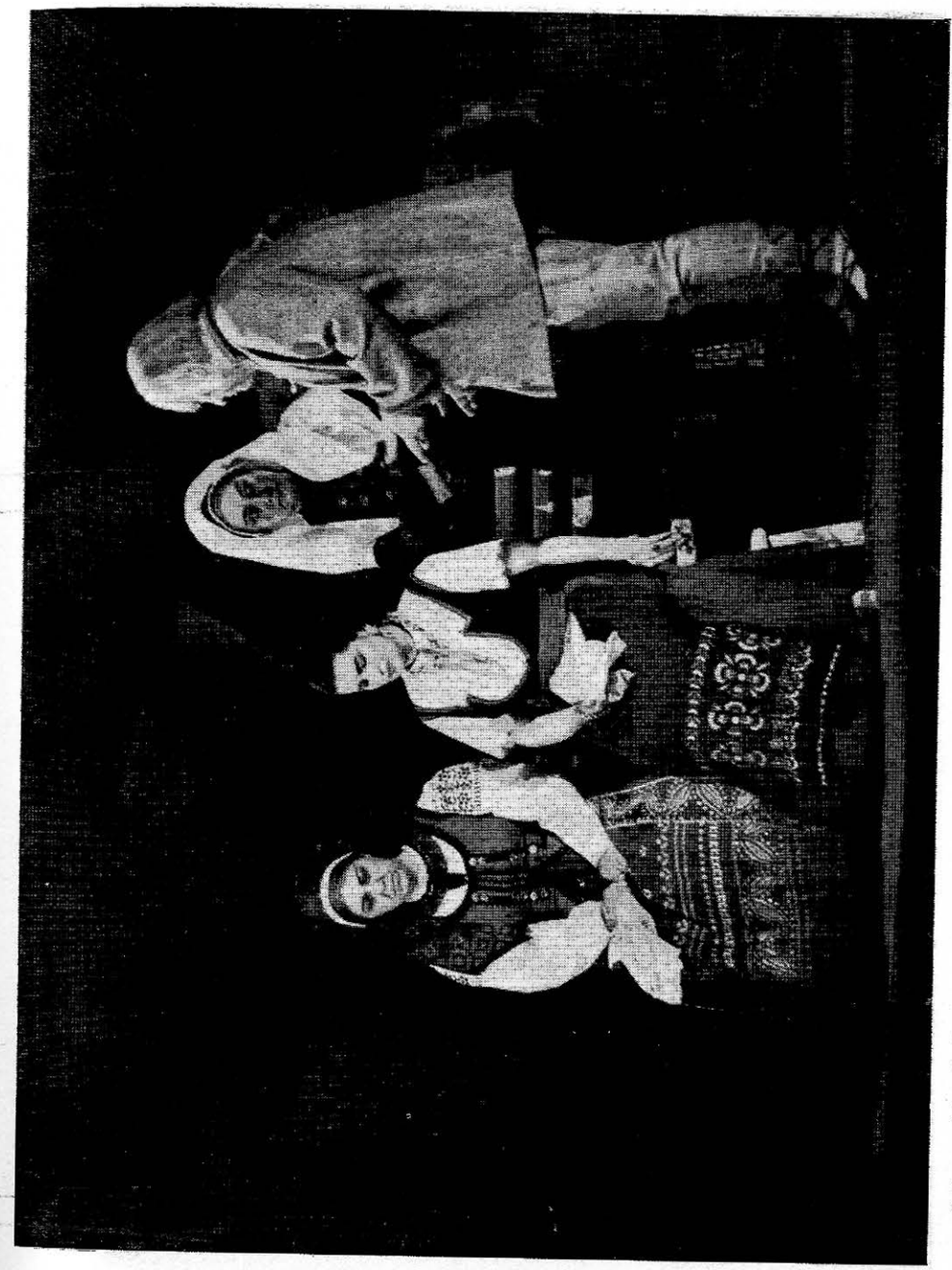
Technik musel skonštruovať prenosku, ktorá by mohla súčasne reprodukovať dva rozličné zvukové záznamy v dvoch od seba nezávislých zosilňovačoch. Okrem toho bolo treba zlúčiť obidve zvukové stopy v jednej drážke. Táto úloha bola rozriešená. Bol skombinovaný kedysi používaný hĺbkový záznam, ktorý vynašiel pre svoj fonograf Edison, a dnes používaný šírkový (amplitúdny) záznam z konca minulého storočia, ktorého vynálezcom je Emil Berliner. Hrot prenosky opisuje teraz pri stereoplatni priestorovú krivku, to znamená, že sa pohybuje súčasne vo vertikálnej (Edison) aj v horizontálnej — „hadovitej" (Berliner) krivke. Expert vysvetľuje: V praxi sa vytvárajú obidva záznamy pod uhlom 45° k rovine platne — teda kolmo na steny drážky s obvyklým uhlom 90°. Vhodným konštrukčným usporiadaním prenosky a elektrickým vyrovnaním napätia tak, aby zodpovedali obidvom záznamom, možno obidva systémy súčasne a pritom každý osve snímať. Obidve záznamové stopy sa teraz v prenoske opäť oddelia, aby mohli byť spracované dvoma reprodukčnými systémami: každá reproduktorová sústava preberá svoju záznamovú stopu. Posluchač môže teraz zachytiť obidva rozličné záznamy z reproduktorov a nadobúda tak dojem plastického načúvania. Tým je objasnený princíp plastického záznamu zvuku. Tento dojem je najúčinnejší pri správnom odstupe od obidvoch reproduktorov.

Čo sa ešte očakáva od Hi-Fi?

Mladá stereofónia otvorila technike gramofónových platní nové možnosti. Môže doma zvyšovať akustický zážitok, nie je však predpokladom pre hudobný zážitok vôbec; najlepším dôkazom toho sú Hi-Fi snímky, vyrobené v posledných rokoch.

V tejto súvislosti treba ešte raz pripomenúť, že podmienkou reprodukcie stereoplatne je stereozariadenie. Tu sa naskytá oprávnená otázka všetkých milovníkov hudby, čo bude s ich doterajším hudobným prístrojom? Na to sa môže radostne odpovedať, že poklad, ktorý máme v Hi-Fi platniach, má svoju plnú hodnotu. Vo výrobe Hi-Fi platní sa bude so všetkým úsilím ďalej pokračovať. Skutočnosť, že budúci majiteľ stereoplatní si bude môcť prehrávať svoje Hi-Fi platne normálne na stereoprístroji, je takrečeno darom, ktorým sa nová stereotechnika uvádza.

Z nemčiny preložila
Blanka Valachová



Z inscenácie Suchoňovej Krútňavy v Budapešti. Hlavné úlohy vytvorili: Mária Matyásová (Katrena), Tibor Udvarady (Ondrej) a János Fodor (Štelina)

Zaslúžilá umelkyňa RSFSR Irina Poľlaková a Alexander Gribov na Viedenskom festivale tancujú Straussov Valčík

Festival mládeže za „železnou oponou“

Festival Svetovej federácie demokratickej mládeže sa prvýkrát uskutočnil v kapitalistickej krajine. Zdalo sa, že „železná opona“, ktorú Západ umele vytvoril okolo mierového tábora, je prelomená. Oficiálna rakúska tlač sa však poponáhľala, aby okolo festivalu vytvorila „novú železnú oponu“. Tak sa stalo, že viac časopisov neprinieslo o VII. festivale SFDM, ktorý sa konal vo Viedni v dňoch 26. júla až 7. augusta, ani zprávičku. Hľa, kapitalistická sloboda, „sloboda“ luhať a nevidieť skutočnosť! Tlač zašla tak ďaleko, že priniesla zprávu o účasti spolkového kancelára inž. Raaba na recepcii, usporiadanej sovietskym veľvyslancom, no zamlčala, že recepcia sa uskutočnila z príležitosti slávnostného festivalového koncertu sovietskej delegácie, na ktorom sa zúčastnil aj inž. Raab. Popri tejto tlačovej „slobode“ sústredili nepriatelia festivalu do Viedne viac kultúrnych podujatí, ktoré mali odvrátiť pozornosť viedenského — a azda aj festivalového — publika. Bol to filmový festival, ktorý prebiehal bez záujmu publika, hoci lístky boli rozdávané zdarma. Bol to koncert emigrantského orchestra „Philharmonia Hungarica“ a iné akcie. Protifestivalové plagáty, „informačné“ stánky, výstavy, akcie na podporu cirkvi „na východe“ atď. určite stáli peknú sumu dolárov. Ich neúspech bol však katastrofálny. Festival zvíťazil a po začiatočných rozpakoch boli do víru manifestácií a slávnostných kultúrnych a športových akcií strhnutí aj viedenskí občania. Priateľstvo a mier — to boli heslá, ktoré spolu s mládežou celého sveta osvojili si aj milióny rakúskych občanov. Politický úspech festivalu bol teda jednoznačný.

Veľmi obsiahly program festivalu (priebehom 10 dní sa uskutočnilo okolo 800 podujatí) dával jednotlivcovi minimálnu možnosť utvoriť si o všetkom predstavu. Museli sme siahnuť k jednej možnosti, absolvovať 2—3 podujatia, prebiehajúce súčasne, a rozdeliť si úlohy tak, aby sme zachytili čo najviac. Preto dojmy, ktoré z kultúrnych programov uvediem, sú iba zlomkovité a nie sú súhrnnou zprávou.

Vo väčšine programov ľudovodemokratických krajín sa tohto roku venovalo popri súborových formách (ľudové a masové piesne a tance) viac miesta tradičným a klasickým formám. Niektoré delegácie, ako napr. sovietska, juhoslovanská a i., vyhradili značnú časť slávnostného programu symfonickej hudbe, klasickému sborovému spevu a klasickému baletu. Sólový baletný pár klasického typu bol takmer vo všetkých ľudovodemokratických programoch. Táto línia, venujúca väčšiu pozornosť klasickým formám, je dozaista dokladom stúpajúcej technickej úrovne súborov. Mal som dojem, že klasické čísla pomohli tiež riešiť určité problémy, a nebojím sa povedať, aj určitú stagnáciu vo vývoji súborových žánrov, ktorá je badateľná nielen u nás, ale vo všetkých krajinách. Čo sa týka ľudového tanca, stretli sme sa s dokonale zostavenými a predvedenými tancami Voronežského súboru z SSSR, s pôvabnými tancami čínskych dievčat — jeden s kvetmi a druhý so slnečníkmi, s ktorými kontrastoval sugestívny dračí tanec s dobre premyslenou choreografiou rumunského súboru a profesionálnou bezpečnosťou poľského súboru Mazovsze. Veľkým prekvapením bolo pásmo spevov a tancov izraelského súboru s výbornou choreografiou, predvedené technicky čisto a s veľkým temperamentom. V tomto medzinárodnom susedstve vynikal Zbojnícky tanec Lúčnice, zatiaľ čo dievčenské tance našich súborov pôsobili iba priemerne. Tance so súčasnou tematikou zo života mládeže (súbor J. Fučíka) sú určite prínosom, zatiaľ však používajú veľmi veľa nápadov, ktoré naši choreografovia už dávno používali, a chýba im lapidárnosť. V klasickom balete exceloval leningradský balet s koncertom úryvkov známych baletov. Parížsky balet, vedený Rolandom Petitom, bol so svojím „Cyranom“ vzhľadom k predchádzajúcej povesti a propagácii skôr sklamaním. Zo sólových baletných dvojíc, ktoré sme videli, vynikala technikou a výrazovou silou maďarská dvojica.

Poľská pantomíma (najmä scénky na nároží) bola iba priemerná. Videli sme však sólistu izraelskej delegácie, ktorý uchvátil publikum tak vo vážnych scénkach, ako aj v groteske.

Jedným z mála tancov s výraznou politickou tematikou bol tanec predvedený delegáciou Nemeckej spolkovej republi-

ky. Vynikajúca choreografia prof. Bernhardta Wosiena buduje na technike novodobého výrazového tanca a v svojej lapidárnosti a myšlienkovej sile (vo vynikajúcom predvedení) pôsobila strhujúcim dojmom. V tancoch juhoslovanskej delegácie sa spájali tri tanečné techniky. Vyšli z folklóru, ale pracujú technikou klasického tanca a miestami používajú aj prvky novodobého tanca. Výsledok je skôr zaujímavý ako umelecky presvedčivý. Na scéne s oponou a s čiernymi závesmi vyznie lepšie ako na otvorenom pódiu.

Zo speváckych sborov prekvapil vynikajúci sbor Kórejskej ľudovodemokratickej republiky. Nádherné hlasy s dokonalou sborovou technikou a kúzlom ľudových spevákov i výber piesní (známa rybárska s štvrťtónovými intervalmi v sólach) zanechali ten najsilnejší dojem. Hlasmi aj technikou vynikal aj študentský sbor z SSSR, zatiaľ čo bulharský víťazil viac hlasovým materiálom a počtom ako vypracovanosťou. Juhoslovania majú pekné hlasy s dobrou technikou, no nevedeli nadchnúť poslucháčov. Sbor súboru J. Fučíka bol na čs. reprezentačnom koncerte disciplinovaný, ale málo výrazný. Poňatie Drejslovej Piesne o Fučíkovi bolo dosť tvrdé a bez fantázie — čo je predovšetkým vecou dirigenta. Nechýbali ani sbory celkom slabé, ako napr. z USA, ktoré si nevedeli zvoliť ani správne polohy vzhľadom na možnosti svojich členov.

Medzi sólistami spevákmi bolo veľa pozoruhodného materiálu a zrelých umeleckých výkonov. Výborne spievali obidve naše speváčky H. Tattermuschová a I. Mixová — hoci v súťaži nemali šťastie. I. Mixovej musíme vyčítať nevhodný výber skladby na slávnostnom koncerte (Saint-Saëns: Ária Dalily, ktorá je veľmi priemerná. Prečo nespievať radšej českých autorov?). Z cudzích sólistov upútali albánsky barytón, izraelský profondný bas, rumunská a izraelská koloratúrka, poľský šansoniér a džezová speváčka. Veľa ďalších výborných spevákov sme, žiaľ, nepočuli.

Orchestre a inštrumentálne skupiny mali najrôznejšie obsadenie. Mládežnícky symfonický orchester Moskovského rozhlasu a televízie je kvalitné teleso s vynikajúcou husľovou skupinou. Podstatne horší bol symfonický orchester juhoslovanského súboru „Branko Krsmanovič". Sprevádzajúce orchestre súborov J. Fučíka a Lúčnice v menšom obsadení nemajú vždy dobre urobené úpravy — práve vzhľadom na menšie obsadenie. Medzi ľudovými orchestrami boli najpočetnejšie cimbalové hudby. Vynikala maďarská, zatiaľ čo druhá maďarská trochu trpela svojím „zázračným" 11-ročným primášom. Rumunský orchester ľudových nástrojov bol technicky na výške, ale na slávnostnom koncerte pôsobil viac rutinou ako temperamentom. Farkašovci patrili medzi veľmi dobré orchestre, i keď v čs. galakoncerte boli trochu menej výrazní. Z orientálnych súborov sme počuli veľmi zaujímavý mongolský ľudový orchester, ktorého hráči potom vymenili svoje nástroje za nástroje klasického sláčikového kvarteta a predviedli spolu so spevákom originálne upravené ľudové piesne.

Z mnohých džezových orchestrov upútal zlatou medailou odmenený orchester K. Krautgartnera. Vykonal veľký kus dobrej propagačnej, a tým aj politickej práce. Vystúpenie 4-člennej poľskej skupiny bolo priemerné, dobré súbory mala ešte Juhoslávia a niektoré iné krajiny.

Sólisti inštrumentalisti vystupovali na koncertoch i v súťažiach. Počuli sme vynikajúci výkon mladého sovietskeho huslistu E. Malinina v náročnom Šostakovičovom Husľovom koncerte. Prekvapila najmä výrazová hĺbka a presvedčivosť poňatia. Zo sovietskych sólistov vynikla aj laureátka festivalovej súťaže Natália Gutmanová. Táto mladá violončelistka hrá neobyčajne čisto a jej prejav zaujme od prvého taktu. Z našich inštrumentalistov excelovali dychári a ľudové nástroje. V ľudových bolo 5 zlatých: gitaristi Poláčková a Zelenka, ľudový klarinetista Vojtech Farkaš, Farkašova skupina a harmonikár Bláha. V dychových nástrojoch získali zlaté medaily: hobojista Hašek — ktorý tu predstihol svojho premožiteľa zo súťaže Pražskej jari Francúza Vandevilla, fagotista Masier, ktorý na Pražskej jari získal 2. cenu, a brnenský hornista Kotulán, ktorý zožal veľký obdiv poroty a poslucháčov. Striebornú medailu získal trumpetista Václav Junek. Do dychovej súťaže sme mali poslať viac umelcov — a mohli sme získať trikrát toľko medailí.

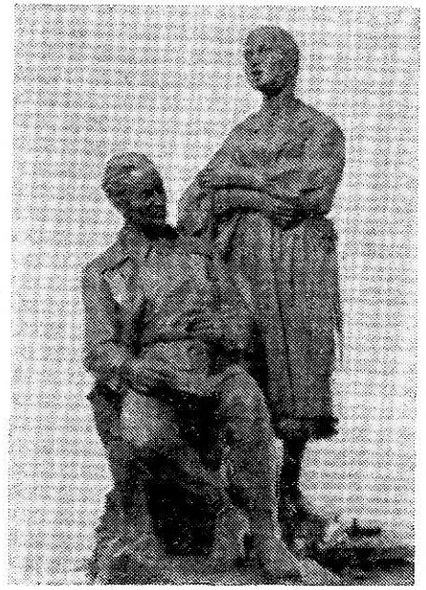
Na festivale vystúpilo aj veľa recitátorov. Úroveň vysoko prevyšoval Klaus Kinsky z NSR. Výkon nášho recitátora Miloša Hlavica nepôsobil na nás dosť presvedčivo. Myslím, že medzi mladými českými a slovenskými hercami sme mohli nájsť vhodnejší typ.

Na festivale sa zúčastnilo veľa umelcov a vedcov staršej generácie. Medzi nimi vynikal ohlasom a nadšením, s akým bol všade vítaný, Paul Robeson. Jeho stále svieži hlas obrovského rozsahu znel na mierovej manifestácii na Heldenplatz pred horizontom s Picasovou kresbou. Najväčší majstri kultúry celého sveta sa tak pripojili k mládeži, aby spolu s ňou bojovali za mier a priateľstvo medzi národmi.

Jiří Kratochvíl

III. celoslovenské slávnosti sborového spevu v Banskej Bystrici

Pri príležitosti osláv 15. výročia Slovenského národného povstania konali sa v dňoch 4. a 5. júla v Banskobystrickom kraji dnes už tradičné slávnosti sborového spevu. Tohto roku dosiahli obzvlášť veľké rozmery. V sobotu 4. júla sa uskutočnili vystúpenia jednotlivých súborov v rôznych miestach kraja, aby sa tak umožnilo čo najväčšiemu počtu pracujúcich zúčastniť sa na hodnotnom programe: v banskobystrickom Národnom dome vystupoval Detský sbor bratislavského rozhlasu (dirigent Ondrej Francisci), Miešaný sbor ROH pri KNV Žilina (dirigent Anton Kállay), Spevácky sbor slovenských učiteľov (dirigent dr. Juraj Haluzický) a hosť slávností, spevácky sbor Ondráš z Nového Jičína (dirigent Ervín Bártek); v Brezne účinkoval robotnícky spevokol Bradlan z Trnavy (dirigent Viktor Brož), Okresný učiteľský spevokol z Prievidze (dirigent Ervín Liebenberger), Okresný učiteľský spevokol z Ban. Bystrice Hron (dirigent dr. Jozef Heger), Spevácky sbor Liptov pri osvetovej besede Huková (dirigent Štefan Olos); v Dubovej sa predstavil spevácky sbor Okresného detského domova v Trenčíne (dirigent Ján Bende), spevácky súbor Zvon zo Seredi (dirigent Viliam Karmažin), Spevácky sbor ZK ROH nár. podniku Závody K. J. Vorošilova z Trenčína (dirigenti Ján Bende a Karol Pádivý); v Dúbravici si obecenstvo vypočulo Spevokol Domu osvety zo Zvolena (dirigent dr. Ján Halaj), Okresný učiteľský spevokol z Trnavy (dirigent Dávid Bulla a Ján Lauko), Okresný učiteľský spevokol Tatran z Popradu (dirigent Peter Korvín); v Ľubietovej vystúpil Okresný učiteľský spevokol z Topoľčian (dirigent Jozef Vakoš), Ženský sbor ČSM pri Pedagogickej škole Turčianske Teplice (dirigent František Šupín), Okresný učiteľský spevokol Ozvena z Lučenca (dirigent Ladislav Bence); o program v Štátnych kúpeľoch Sliač sa postaral Pioniersky spevácky sbor JSŠ Šahy (dirigent František Zborovjan), Spevácky sbor Komunálnych podnikov v Rimavskej Sobote (dirigent Tibor Gabonáš), Spevácky sbor bratislavských učiteliek dirigent Bohuslav Valašťan) a Vysokoškolský umelecký súbor Bratislava (dirigent Ivan Luknár); vo Zvolene sa predstavil Pioniersky spevácky sbor OSŠ v Makove (dirigent Ladislav Maršalko), spevácky sbor ČSM PS J. A. Komenského v Košiciach Mladosť (dirigent Eugen Száraz), spojený učiteľský sbor okresov Spišská Nová Ves a Košice-vidiek (dirigent Vojtech Adamec) a



Alina Ferdinandy: Spievanky, sadra, 1957
Foto: R. Kedro

ľudový spevokol učiteľov Slovenska (dirigent Vojtech Adamec). S výnimkou koncertu na Sliači končili sa programy spoločným vystúpením sborových telies, neraz i za spoluúčinkovania orchestra (v Brezne to bol Krajský symfonický orchester z Banskej Bystrice s dirigentom Deziderom Nágelom, v Dubovej orchester vojenskej hudby jedného útvaru za vedenia Jozefa Šuberta). — Časová kolízia týchto podujatí zabránila zúčastniť sa na každom z nich. Na koncerte v Dubovej som bol príjemne prekvapený rastom záujmu tamojších pracujúcich o hudbu, a to nielen čo sa týka počtu návštevníkov koncertu, ale aj umeleckých nárokov. Veľký úspech tam dosiahli najmä Francisciho Májová (musela byť opakovaná), Foerstrov Sbor mládeže, Oj, zem naša rodná od J. Letňana a Serenáda Orlanda di Lasso.

Vyvrcholením III. celoslovenských slávností sborového spevu bolo vystúpenie spojených sborov v nedeľu 5. júla v banskobystrickom amfiteátri. Počasie — v predchádzajúcich dňoch chladné a daždivé — tentoraz vcelku prialo a umožnilo tak uskutočniť toto veľkolepé podujatie, hlavnou náplňou ktorého bolo zvýraznenie hesla slávností: „Za vlasť, za ľud, za mier!" Preto ústredné postavenie v programe zaujali piesne revolučné a povstalecké, mierové a budovateľské. Z vystúpenia spojených detských sborov (dirigent O. Francisci) najvyššie hodnotím prednes revolučnej robotníckej piesne Raz, dva, ľavá (škoda, že použitý inštrumentálny sprievod nebol na úrovni veľmi svieže hu nápevu) a dokonalé zvládnutie Salieriho náročnej piesne Sláva. Ženské sbory (dirigent J. Potočár a J. Šandrík) dosiahli najväčší úspech Moyzesovou piesňou Usni mi, usni (sólo M. Ďurindová) a Křičkovou Keby som bol kukulienkou, mužské sbory zas Smetanovým Věnom a Hymnou mieru od J. L. Bellu — i keď treba poznamenať, že vystúpenie mužských sborov vyznelo trocha jenotvárne uvádzaním temer výlučne hymnických sborov, prednášaných v pomalom tempe, v prípade Schneidrovej skladby Hoj, vlasť moja za vedenia V. Broza dokonca dvakrát pomalšou, než je predpísané (ostatní dirigenti spojených mužských sborov: V. Adamec, dr. J. Haluzický). Veľmi svieži dojem zanechali miešané sbory (dirigent V. Adamec, E. Bártek, A. Kállay, H. Krištof, D. Nágel a J. Šubert) hlavne Letňanovou piesňou Oj, zem naša rodná, Cikkerovým Pochodom povstalcov, Blanterovou Piesňou o partizánke, Suchoňovou úpravou Bodaj by vás, vy mládenci. Na záver tohto speváckeho festivalu pod taktovkou V. Adamca zaspievali spojené ženské a mužské miešané sbory (1600 spevákov) za sprievodu spojených orchestrov (Krajský symfonický orchester v B. Bystrici, orchester vojenskej hudby, jedného útvaru orchester Domu osvety v Spišskej Novej Vsi a orchester Domu osvety v Kežmarku — spolu 120 účinkujúcich) robotnícku pieseň Červená zástava v úprave J. Seidla a Mierovú kantátu Dezidera Kardoša (sóla T. Krakovský a Ladislav Maršalko). Bol to nádherný vizuálny i auditívny zážitok vidieť a počuť tieto vždy aktuálne diela v dokonalom predvedení takej ohromnej masy hudobníkov, zväčša amatérov, a bol to zároveň dôkaz najlepších predpokladov rozmachu hudobnej kultúry na našom vidieku. A dlhotrvajúci srdečný potlesk tak početného obecenstva bol zárukou záujmu našich pracujúcich o vysokohodnotné, umelecky aj ideove náročné hudobné umenie, záujmu, ktorý bude treba čo najviac podchytiť všestrannou prácou na poli zveľaďovania, propagácie a sprístupňovania hudby na našom vidieku.

Igor Vajda

SLÁVNOSTI PIESNÍ A TANCOV V BANSKEJ BYSTRICI

Súčasťou osláv 15. výročia Slovenského národného povstania boli aj Celoslovenské slávnosti spevu a tanca. Pozostávali z troch podujatí: v sobotu 29. augusta večer to bolo pásmo „Cestou k slobode", v nedeľu 30. augusta vystúpenie súborov ĽUT v rámci pásma „Bratstvo v boji kované" a večer uvedenie slávnostného programu SĽUKu pri príležitosti desiateho výročia jeho založenia. Všetky podujatia sa konali v banskobystrickom amfiteátri; cyklus „Bratstvo v boji kované" prebiehal na dvoch miestach: na štadióne ČH Banská Bystrica s poldruhahodinovým predstihom pred amfiteátrom. Programy neboli celkom zhodné — niektoré súbory vystupovali len na jednom z nich.

Pásmo „Cestou k slobode" možno hodnotiť ako vydarený experiment spojenia filmového obrazu (boli použité tri premietacie plochy), básnického slova (recitoval Andrej Nemčok) a scénického živého predvedenia — súčasne i striedavo — k zobrazeniu boja nášho ľudu za zvrhnutie vykorisťovateľských zriadení. Autori pásma — libretista Cyril Záleśák, scenárista a režisér Milan Gábriš a výtvarník Bogdan Slávik chceli ukázať povstanie ako vyvrcholenie tohto

stáročného zápasu a zároveň ako vstupnú bránu do našej radostnej prítomnosti a ešte sľubnejšej budúcnosti. To sa im aj podarilo. Pásmo sa začalo vykreslením feudálnych pomerov, prešlo ku kapitalistickému zriadeniu a kulminovalo zobrazením boja proti fašizmu. Do rámca vytvoreného premietaním filmov a básnickým slovom boli zaraďované speváce i tanečné čísla v interpretácii početných súborov ĽUT, SĽUK a NS. Pásmo bolo dôkazom, ako možno premyslenou ideovou osnovou tematicky i úrovňou rôznorodé prejavy stmeliť v účinný celok vysokej myšlienkovej hodnoty. Výslovné spomenutie si zaslúži aspoň OSŠ Heľpa za svoj zbojnícky tanec a SĽUK za dokonalé predvedenie tanečného obrazu „Zaviatym chodníčkom", obsahove čerpajúcim z povstania, vytvoriac tak najzávažnejšie a najpôsobivejšie číslo tohto večera.

V nedeľu 30. augusta popoludní sa amfiteáter opäť zaplnil tisíckami divákov, ktorí si prišli pozrieť akúsi obdobu Slávností vo Východnej, no i tentoraz s myšlienkovým rámcom, vyjadreným názvom „Bratstvo v boji kované". Vystúpenia súborov z celej našej republiky symbolizovali bratstvo našich národov, utvorené v dlhoročnom zápase za národnú a sociálnu slobodu a v dnešnej spoločnej práci za dovŕšenie výstavby socializmu. Básnické slovo (A. Nemčok, H. Kováčiková, Ľ. Ďurčeková) uvádzalo jednotlivé čísla; škoda však, že nenasledovali podľa programového bulletinu, ba niektoré z nich boli i vynechané. Vari najväčší úspech dosiahli dva slovenské súbory — Čierťažeň pri JSŠ v Šafárikove a detský súbor OSŠ z Lomného, ako aj Poddukelský ukrajinský súbor z Prešova. Prvé dva zaujali vtipnou a dokonale predvedenou choreografiou svojich scénok („Na Mitra", skrášľovanie obce), posledný temperamentným spevom ukrajinských piesní z východného Slovenska a strhujúcim tanečným výstupom „Divčina moja Perejaslavka". Vystúpenia českých súborov svojím pomalším rytmom tvorili žiadúci kontrast k týmto číslam. Súbor kapitána Jaroša z Mělníka uviedol dve podarené stvárnenia Alšových obrázkov: „Strejček Nimra" a „Šly panenky silnicí", súbor Jámy Hlubina výstup „Na baníckom výlete". S vrelým ohlasom sa stretli i slovácke pesničky v autentickom podaní Krajského súboru ľudových nástrojov v Strážnici. Maďarský folklór našiel svoje pretavenie v „Oberačkovej zábave" svojrázneho šamorínskeho súboru piesní a tancov. Kladne treba oceniť snahu o stvárnenie súčasnej tematiky súborom Makovica zo Svidníka („Za družstevnú dedinu") a súborom JRD v Borove („Družstevné hrabačky").

Po tretíkrát sa amfiteáter naplnil v nedeľu večer, keď sa bystrickému obecenstvu predstavil Slovenský ľudový umelecký kolektív. V jeho jubilejnom programe má spevácky súbor rovnoprávne postavenie vedľa tanečných čísel, ba možno ho ešte prevyšuje; žiadalo by sa však viac scénických obrazov so súčasným použitím oboch súborov. Dokonalým prepracovaním upozornil na seba sbor už v znelke Spievanky (majstrovská úprava národného umelca E. Suchoňa) a v reprízovaných Moyzesových Piesňach od Zvolena. I v mnohých iných piesňach, či už pôvodných (Rumiancev: Šumí Amur, Rubcov: Veniki) alebo upravených (Urbanec: Piesne zo Súče, Nestojte, mládenci, pod oknem) vedel sbor nájsť priliehavý výraz. Nemožno nespomenúť veľmi dobrého sólistu Ladislava Longauera, ktorý spieval sólo v úprave piesne Když jsem koníčky česával a v Zbojníckych piesňach (za sprievodu ľudovej kapely). Naproti tomu sbor neuspokojil v prednese Suchoňovho hymnu „Aká si mi krásna", ktorý si vyžaduje kultivovanejšie hlasy. — Tanečný súbor sa ukázal v najlepšom svetle v starších číslach (z minulých premiér): v Povesti o Jánošíkovi a Zaviatym chodníčkom. Dve skutočne premiérové čísla — V goralskej krčme a Podpolianska mladosť — hoci sú výtvorom temer tých istých autorov (choreografia Juraj Kubánka, hudba Milan Novák a Tibor Andrašovan), neprezrádzajú mnoho nápaditosti. Prvá zaujme aspoň tanečným švihom a temperamentom, lež hudobná zložka druhého čísla je vyložene remeselne „urobená" a nie ozaj „vytvorená" (i v úpravách sa môžu prejaviť osobitosti skladateľovho rukopisu!).

Sobotňajší program a polovicu nedeľňajšieho popoludňajšieho vystúpenia sledovala aj stranícka a vládna delegácia na čele s prvým tajomníkom ÚV KSČ a prezidentom republiky Antonínom Novotným, pri príchode a odchode srdečne pozdravovaná obecenstvom i účinkujúcimi.

Igor Vajda

Festival štátnych súborov piesní a tancov

Festival štátnych súborov piesní a tancov v Karlových Varoch (15.—24. VIII. 1959) bol prehliadkou umeleckej práce českých a slovenských súborov za posledných desať rokov. Na festivale sa zúčastnili okrem profesionálnych súborov (Československý státní soubor písní a tanců, Slovenský ľudový umelecký kolektív, Poddukelský ukrajinský ľudový súbor) i dva poloprofesionálne súbory (Lúčnica a Mladé srdcia — maďarský ľudový umelecký súbor) a dva amatérské súbory (Soubor písní a tanců J. Vycpálka z Prahy a súbor Česká píseň z Plzne). Festivalu sa, žiaľ, nezúčastnili vojenské súbory ani Brnenský rozhlasový orchester ľudových nástrojov.

Prehliadkou a konfrontáciou tvorby jednotlivých súborov sa markantne vykreslil ich umelecký charakter, dosah ich politicko-spoločenského pôsobenia a ukázali sa i ďalšie perspektívy práce. Účastníkmi festivalu boli okrem spomenutých súborov mnohí umeleckí pracovníci (hudobní skladatelia, choreografi, výtvarníci, dirigenti, sbormajstri, tanečníci, speváci), ako aj teoretickí pracovníci a pedagógovia rozličných odborov. Každodenné vokálne koncerty i celovečerné vystúpenia súborov vyvolali u všetkých prítomných veľmi citlivú a pohotovú reakciu vo forme živej diskusie. Detailne a veľmi konkrétne sa rozoberali klady i negatívne stránky každého čísla. Poznatky získané pri riešení čiastkových umeleckých problémov boli podnetom a súčasne podkladom pre širšie syntetické uzávery, týkajúce sa celkového hodnotenia doterajšej umeleckej práce a línie súborov, hľadania nových umeleckých prostriedkov, ako i dlhodobých dramaturgických plánov. Diskutovalo sa o všetkých umeleckých zložkách, tak ako sa tieto podieľajú na výstavbe programu súboru (spev, tanec, hudba, výtvarná zložka). Hádam najviac sa diskutovalo o vokálnej časti programov (táto sa okrem bežného celovečerného programu predvádzala i osobitne). Z diskusií vyšli mnohé podnetné pripomienky.

Ako prvý vystúpil ČSSPT, ktorého vokálny program zostal iba torzom, lebo pre nepriaznivé počasie celovečerný spevácko-tanečný program odpadol. Tým sa, pravda, diskusia a celkové hodnotenie súboru obmedzilo iba na spevácku zložku. Keďže ČSSPT je nateraz rozdelený na päť programových typov s menšími skupinami, tvoriacimi umelecké celky, chýba nám u tohto vyše 200-členného štátneho súboru veľké sborové teleso. Sbory sú teda viac-menej komorne ladené, prispôsobené obmedzenému počtu ľudí, a tým strácajú údernosť a priebojnosť. Tým viac vynikne ich lyričnosť, poézia, spevnosť. V porovnaní s druhým naším najväčším profesionálnym súborom — SĽUKom a jeho speváckym programom, predvedeným na festivale, sa priam diametrálne rozchádzajú. Už nástup sboru SĽUKu pôsobil na divákov svojou údernosťou strhujúco. Sbor Lúčnice výberom, pestrosťou žánrov i reprodukciou pôsobil najvyrovnanejšie, čo je iste zásluhou dlhoročného, cieľavedomého vedenia a výchovy sbormajstra dr. Š. Klimu. Kladne sa hodnotila najmä zainteresovanosť popredných slovenských skladateľov (Moyzes, Suchoň, Jurovský, Kardoš, Mikula, Andrašovan, Urbanec) na tomto poli umeleckej tvorby. Oba mladšie súbory, profesionálny PUĽS i poloprofesionálny maďarský súbor Mladé Srdcia, si zatiaľ hľadajú svoj osobitný výrazový štýl. PUĽS (sbormajster E. Kyryčenková) má predpoklady vytvoriť sbor podobného typu, ako sú niektoré sovietske súbory (súbor Piatnického, Voronežský súbor). Maďarský súbor (sbormajster I. Janda) nadväzuje v ponímaní sborov na klasický odkaz budapeštianskej školy. Do detailov bol v diskusii rozoberaný problém speváckeho štýlu. Vcelku sa dospelo k zásade, že u väčšiny našich súborov už nemožno pri sboroch uplatňovať spev „in natura" (rovný, hrdelný spev), lebo väčšinou sa pracuje so školeným materiálom (výnimkou by mal byť PUĽS, kde sú pre spomenutý štýl predpoklady). Kde sa nájdu vynikajúci sólisti-speváci, schopní reprodukovať týmto spôsobom, treba ich v programe využiť. Mnohé súbory upravovali speváckе čísla i sbory scénicky v snahe dokresliť divákovi atmosféru, navodiť náladu. Takto skutočne poeticky dotváral tanec scénku „Strojení nevěsty" (hudba M. Císař, choreografia A. Skálová, súbor J. Vycpálka). U väčšiny spevácko-tanečných čísel bol však tanečný pohyb nedokonalý a na úkor kvality spevu.

Kým pri hodnotení spevu, sborov, bola v popredí otázka reprodukcie, hlasovej výchovy a spôsobu spievania, pri hodnotení tanečných čísel sa diskusia stále vracala k otázkam, týkajúcim sa tanečných námetov, čerpajúcich zo súčasnosti, k adekvátnym výrazovým prostriedkom. Podkladom pre tieto skutočne tvorivé diskusie boli nepočetné, no tým zaujímavejšie čísla jednotlivých súborov s námetmi zo súčasnosti. Je zaujímavé, že i pri hľadaní nových ciest každý súbor akosi zostal verný svojmu charakteru, žánru. Údernosť SĽUKu, ktorá nás uchvátila pri sborových číslach, vrcholí v mohutnom a vzrušujúcom tanečnom obraze zo zimných partizánskych bojov Zaviatym chodníčkom (hudba T. Andrašovan, choreografia J. Kubánka). Sviežosť i originalitu Lúčnice charakterizujú obidva tance: Študentský tanec (hudba J. Móži, choreografia J. Guoth) i poetické Zimné hry (hudba M. Nováka, choreografia Š. Nosáľ), ktoré vystihujú hravosť, bezstarostnosť i optimizmus mládeže. Veselý námet Svatba v souboru (hudba M. Císař, choreografia A. Skálová) sa svojou vtipnou nápadivosťou harmonicky zaraďuje do repertoáru súboru J. Vycpálka. Rozpačitosťou hľadania je čiastočne poznačený tanec s partizánskou tematikou Na horách svitá (hudba G. Kucko, choreografia M. Nemcová, C. Záleśák) v predvedení najmladšieho profesionálneho súboru — PUĽSu. Sem patrí aj tanečné číslo ČSSPT Partyzánka (hudba O. Flosman, choreografia J. Mlíkovská), ktoré, žiaľ, festivalovíúčastníci nevideli. V celkovom počte týchto čísel prevláda partizánska tematika, ktorá sa svojou strhujúcou dramatičnosťou priam núka na scénické spracovanie. Okrem týchto čísel súbory ešte stále siahajú i po námetoch tradičného ľudového umenia. Ako pristupovať k ich výberu, umeleckému stvárneniu, bolo obsahom diskusií najmä etnografov, folkloristov a iných odborníkov. Veľmi cenné rady a pripomienky, týkajúce sa tohto problému, povedal v svojich obsiahlych diskusných príspevkoch prof. K. Plicka. Ako umelec obdarený citlivým poetickým videním a najmä hlbokou znalosťou všetkého, čo ľud vytvoril, pristupoval k problematike z nových, objavných aspektov. Jeho slová boli návodom, ako pracovať v teréne, upozornil na mnohé vhodné námety.

Veľmi malá účasť hudobných skladateľov na festivale zapríčinila, že sa pomerne iba okrajovo diskutovalo o orchestroch ako takých, o jednotlivých skladbách, o spôsobe spolupráce s choreografmi pri vytváraní nových tancov, o možnostiach dokonalej reprodukcie hudobného diela a iných aktuálnych problémoch, na ktoré nemal vcelku kto odpovedať, ak nerátame skladateľov pôsobiacich v súboroch. Preto výzvy na čo najširšiu spoluprácu s hudobnými skladateľmi boli tým naliehavejšie.

Výtvarnej zložke venovali veľa pozornosti odborníci. Kostýmy a celková výtvarná koncepcia pôsobí na diváka a poslucháča práve tak silno ako ostatné umelecké prostriedky. Jednou z úloh súboru je výchova nášho človeka k novému estetickému cíteniu a výtvarnému vnímaniu a chápaniu. A toto sprostredkuje obecenstvu práve výtvarná časť umeleckého diela. Preto sa jej treba venovať s plnou zodpovednosťou a neponechávať ju, ako často doteraz, náhodnosti.

Diskusia o súboroch trvala sedem dní, rozobrala sa tu konkrétne, často v detailoch, ale prísne konštruktívne, práca všetkých súborov. Preto tým viac oceňujeme kladné hodnotenie umeleckej tvorby slovenských súborov — SĽUKu a Lúčnice. Oba tieto súbory zapôsobili nielen svojím doteraz toľko obdivovaným slovenským temperamentom a dokonalou reprodukciou, ale najmä priebojnosťou a snahou slovenských choreografov i skladateľov vyhmatať rodiacu sa novú skutočnosť v našom živote, ich schopnosť zmocniť sa jej a umelecky ju stvárniť. Jasná umelecká línia a charakter SĽUKu i Lúčnice sú neodlučiteľne späté práve s politicko-spoločenským poslaním oboch súborov, ktoré pôsobia na široké masy. Na festivale sa riešili i veci, ktoré priamo nesúvisia so súborovou problematikou, no v súčasnosti nadobúdajú dôležitosť (založenie časopisu pre tanečnú problematiku, utvorenie sekcie pre tanečné umenie pri Sväze čsl. skladateľov). Vcelku sa ukázalo, že jediný správny spôsob ďalšieho rastu súborov (i rozvíjanie všeobecných teoretických poznatkov) je možný len na základe konkrétnych problémov. Preto bol s radosťou uvítaný návrh na pravidelné usporiadanie festivalov každé dva roky.

Záverom diskusií bola dvojdňová konferencia, na ktorej sa zúčastnili pracov-

níci MŠK i Povereníctva školstva a kultúry. V konečnej rezolúcii sa zhrnuli výsledky konferencie a na podporu umeleckých snáh a tvorby súborov sa rezolúcia obracia na všetkých kultúrnych pracovníkov, predovšetkým na umeleckých (skladateľov, spisovateľov, etnografov a ostatných), aby pomáhali súborom rásť a rozvíjať sa, lebo ich považujeme za jednu z najdôležitejších súčastí našej novej, socialistickej kultúry.

Viera Nosáľová

O ZÁJAZDOVEJ ČINNOSTI SPEVÁCKEHO SBORU SF

Krátky retrospektívny pohľad do života a práce sboru Slovenskej filharmónie za uplynulú koncertnú sezónu 1958-59 nás hneď upozorní na okolnosť, ktorá je z hľadiska nových perspektívnych úloh, ktoré našim reprodukčným umelcom vytýčil Sjazd socialistickej kultúry, veľmi závažná. Nemožno len sucho konštatovať, že sbor uskutočnil mimo Bratislavy viac ako tridsať vystúpení, čo už samo osebe hovorí o ťažisku a zameraní činnosti. Za týmto číslom treba vidieť predovšetkým priekopnícku výchovnú prácu, usmerňovanie poslucháčov, šírenie nových diel našich i zahraničných skladateľov a v nemenšej miere aj politický dosah vystúpení tohto telesa, aký mali napríklad koncerty sboru v českých krajoch.

Spevácky sbor začal sezónu zájazdom do Nitrianskeho kraja v septembri minulého roku, potom nasledovali vystúpenia v Dubnici, Martine a Spišskej Novej Vsi. Popri dielach klasického repertoáru boli do programu zaradené časti z Očenášovej Maríny, ako aj Moyzesova Trenčianska záhrada a Korunovanie.

Za najvýznamnejšiu však možno považovať dvojicu zájazdov do Českobudějovického kraja v marci t. r. a zájazd do povstaleckého Banskobystrického kraja, usporiadaný pri príležitosti osláv 15. výročia Slovenského národného povstania. V rámci českobudějovického zájazdu sa uskutočnilo 8 koncertov, ktorých umelecký účinok bol spontánny. (O tomto zájazde píšeme na inom mieste.) Ochotnícke spevácke súbory navštevovali tieto koncerty spoločne, čo jasne nasvedčuje, že teleso má vynikajúcu povesť, ktorá u umelcov-amatérov prebudila záujem o vyššiu reprodukčnú techniku, ako sme u našich sborov zvyknutí. Jihočeská Pravda píše o tomto zájazde: „Sbor svým výkonem plně přesvědčil, že jest representačním pěveckým sborem slovenským. Náročný program, sestavený zkušenou rukou, dokonale interpretoval sbory slovenských autorů, které jsme v pořadu uvítali především, sbory české, sovětské i jiných národů... Závěrečný potlesk a skandované volání „SLOVENSKU ZDAR!" bylo spontánním projevem česko-slovenské vzájemnosti a srdečné sympatie k bratrskému Slovensku, jeho lidu a vyspělé kultuře."

Do tejto bilancie treba započítať tiež uvedenie diel inšpirovaných povstaleckou tematikou na koncertoch v Banskobystrickom kraji a na Hudobnom lete v Piešťanoch a Trenčianskych Tepliciach. Rovnako aj samostatné zájazdy madrigalového súboru, z ktorých najvýznamnejší bol zájazd do Prahy a historických miest, mali nemalý podiel na upevnení kultúrnych vzťahov medzi našimi národmi alebo u nás na usmernení kultúrneho života nášho vidieka.

Zaujímavé sú poznámky, ktoré si teleso odnáša zo stretnutí s obecenstvom. Ukázalo sa, že aj obecenstvo má vysoké nároky na umeleckú hodnotu reprodukovaných diel, ba dokonca si našlo bližší prístup k niektorým skladbám (napr. k Očenášovej Maríne) ako bratislavské publikum. Aj o madrigalovú tvorbu, ktorá kladie na poslucháča značné nároky, prejavili poslucháči netušený záujem.

Že táto práca dosahuje pekné výsledky, svedčí aj návštevnosť, ktorá za poslednú sezonu stúpla o 30 %. Toto vyspelé teleso môže teda slúžiť ako vzor uvedomelého a cieľavedomého styku s najširšími vrstvami obecenstva.

Ján Szelepcsényi

RECITAL ĽUDOVÍTA MARCINGERA

Neočakávane veľký počet návštevníkov naplnil 16. júna klubovňu SVKL, kde sa konalo vystúpenie klaviristu Ľ. Marcingera v rámci starostlivosti Sväzu slovenských skladateľov o mladých umelcov. A talentovaný klavirista, nedávno ešte poslucháč VŠMU, nesklamal do neho vkladané nádeje. V rozsiahlom programe, ktorý obsiahol širokú slohovú amplitúdu od klasicizmu cez romantizmus až k moderne, dokumentoval opäť dokonalú technickú pripravenosť, ktorou sa stal známy už dávnejšie. Nezaujatého poslucháča však najviac potešilo citové dozrievanie, ktoré našlo svoj odkaz v prehĺbenom prednesovom ponímaní. Donedávna totiž u Marcingera prevládalo skôr technicistické zameranie; jeho koncert však dokázal, že emocionálna zložka sa stáva rovnoprávnym stvárňujúcim činiteľom jeho prednesu. Marcingerova hra predstavuje typ zdravej, mužnej interpretácie; jeho povahe je cudzia akákoľvek sentimentálnosť, sladkastosť a vnútorná prázdnota na jednej strane a nezdravé preexponovávanie výrazovosti na strane druhej. Preto zákonite dosiahol najväčší úspech prednesom diel skladateľov XX. storočia (3 skladby z Bartókovho Mikrokozmu, Očenášovo Ranné vtáča z cyklu Nová jar, Macudzinského Romanca As dur) a romantikov (Chopin: prelúdium Des dur a najmä Balada As dur). Svojím chlapským naturelom dodal nové osvetlenie štyrom Piesňam bez slov F. Mendelssona-Bartholdyho (výborne zvládol najmä pieseň C dur) a Etude C. Debussyho. Skorší klasicizmus je Marcingerovej povahe cudzí — zrejme nemôže prísť na chuť dnešnému človekovi dosť vzdialenej gracióznosti a vonkajšej sympatie. A tak z prvej polovice programu (Schubert: Impromptu As dur, Mozart. Sonáta B dur K. z. 570, Beethoven: Sonáta Es dur op. 31 č. 3) najlepší dojem zanechal prednes Beethovenovho diela najmä klaviristovým zmyslom pre dynamickú kontrastnosť a formovú ucelenosť (niekomu by sa mohla zdať Marcingerova hra až prihlučnou — na tomto dojme nesie však vinu ukustika pomerne malej miestnosti, v ktorej sa koncert konal).

Marcinger sa zdá predurčený na interpretáciu súčasnej hudby (Bartók, Prokofiev, Šostakovič, Szymanowski, Stravinskij). Dúfame, že sa jeho vývoj bude uberať týmto smerom a že nám pripraví ešte nejeden vysokohodnotný umelecký zážitok.

Igor Vajda

KONCERT Z DIEL J. HAYDNA

V rámci osláv tohoročného haydnovského jubilea (150. výročia smrti skladateľa) zaradili usporiadatelia bratislavského „Letného festivalu komornej hudby" ako záverečný večer cyklu koncertov v piatok 31. júla v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca koncert z tvorby viedenského majstra. Účinkujúci súbor — Komorné združenie bratislavského rozhlasu predviedlo 3 pomerne málo hrané Haydnove diela: ouvertúru a Orlando Paladino, Notturno č. 1. a Symfónia D dur La Chasse pod spoľahlivým vedením dirigenta Vlastimila Horáka. Komorné združenie pozostáva poväčšine z popredných hráčov Slovenskej filharmónie (účinkujú v ňom obidvaja koncertní majstri), už to mu zaručuje vysokú reprodukčnú úroveň; jeho členovia hrajú bez intonačných a štýlových kazov, interpretačne veľmi vyspele — toto nás tiež oprávňuje dúfať, že konečne bude v Bratislave stály komorný orchester, pretože túto formu (hlavne po skúsenostiach so zahraničnými ensemblami Strossa, Janigra, Goldberga a s komorným orchestrom SF) si bratislavské obecenstvo obľúbilo (dokladom toho bola aj návšteva piatkového koncertu). Program večera bol doplnený Haydnovým klavírnym koncertom D dur, na cembale hraným Michalom Karinom, ktorý s rutinou zvládol sólový part.

L. Kupkovič

HUDOBNÁ VÝCHOVA V ROZHLASE

Hudobná výchova pre školy v rozhlase má svoje špecifické vlastnosti. Je zameraná výlučne na sluch, úplne odpadá zrakový vnem, je obmedzená na krátky čas (15—20 minút) a je zameraná nielen na kolektívny, ale aj individuálny posluch. Preto sú aj relácie rozhlasovej hudobnej výchovy zamerané predovšetkým na predhrávanie.

V minulom roku rozhlas vysielal tieto relácie raz týždenne, v utorok a v piatok. V utorok (prvý a tretí týždeň) pre žiakov 3. ročníkov, v piatok (druhý a štvrtý týždeň) pre žiakov 4. a 5. ročníkov národných škôl. Raz mesačne, vždy prvý utorok v mesiaci, sme zaradili reláciu Nácvik piesne, v ktorej sme žiakov učili spievať niektoré pionierske, umelé alebo ľudové piesne, poväčšine také, ktoré neboli v učebných osnovách.

Pri výskume počúvanosti našich relácií, čiže pri odposluchoch jednotlivých relácií na bratislavských a vidieckych školách, sme zistili, že na väčšine škôl relácie počúva veľmi malé percento žiakov, ba na mnohých školách tieto relácie vôbec nepočúvajú.

Z čoho vyplýva táto situácia? Z rozhovorov s riaditeľmi škôl a žiakmi sme zistili, že vysielacie termíny (10,05—10,25) nevyhovujú, lebo práve v tom čase sú veľké prestávky alebo sa začína hodina iného predmetu.

Ďalej sme zistili, že na mnohých školách je úroveň vyučovania hudobnej výchovy na veľmi nízkom stupni (neodbornosť učiteľov, nedostatok učebných pomôcok, gramofónových platní, notového materiálu, atď.).

Pri rozhovore so žiakmi na istej škole neďaleko Trnavy sme s prekvapením zistili, že žiaci nevedia, ktorý slovenský hudobný skladateľ žil v ich okresnom meste.

Na mnohých školách deti po prvý raz mali možnosť počuť predhrávanie skladby zaradenej do osnov, a to z relácie, ktorú sme na odposluch priniesli so sebou. Ukázalo sa, že niektorí žiaci počúvajú relácie doma, po vyučovaní. Poznali predovšetkým Nácvik piesne a také relácie hudobnej výchovy, z ktorých bola kontrolná otázka — hádanka.

Tieto poznatky z praxe sme preniesli aj do práce v redakcii. Odvysielali sme niekoľko relácií hudobnej výchovy, v ktorých boli hádanky, a počet listov stúpol. Napr. na reláciu Raz, dva, ľavá, v ktorej boli tri ľahké kontrolné otázky, sme dostali 160 listov.

Nácvik piesní v minulom roku mal tiež veľký ohlas. V tejto relácii odznelo aj niekoľko nových piesní pre deti, z ktorých mala najväčší úspech Havlíčkova *Pieseň mladých prírodovedcov*. Tiež nové piesne Dezidera Kardoša a Ernesta Petríka zo spevníčka *Pomôžeme slávikovi* sa vďaka vtipnému textu a jednoduchej spevnej melódii, prístupnej detskému hudobnému mysleniu a rozsahu detského hlasu, stretli s veľkým porozumením.

Bolo by žiadúce, aby takýchto detských piesní bolo čím viac. Pociťuje sa potreba pesničiek o zamestnaniach, detských hier a, samozrejme, nových pionierskych piesní.

V tohoročnom školskom vysielaní sme v našej hlavnej redakcii urobili reorganizáciu, ktorá priniesla nové rozdelenie redakcie podľa veku. Tak vznikli redakcie: detská pre predškolský a mladší školský vek, pionierska pre stredný vek a redakcia pre mládež. V každej redakcii je odborník na vedu a techniku, na literatúru a hudbu. S reorganizáciou prišli aj zmeny v štruktúre vysielania. Niektoré staré typy relácií sa zrušili a vznikli nové. Vysielanie hudobnej výchovy sa rozšírilo o *Hudobnú skrinku pre materské školy*, v ktorej sa deti dozvedia o nových pesničkách, drobných skladbičkách, a to vždy primeraným spôsobom. Vysielanie pre žiakov 1.—5. ročníka sa v novej štruktúre obohatilo o relácie *Čo nenájdete v učebnici*, v ktorých budeme hovoriť o skladbách prístupných príslušnému veku žiakov, ktoré nie sú zaradené do osnov, ďalej o cyklus *Poznáte ich?*, v ktorom vhodným spôsobom — dramatizáciou, scénkou alebo poviedkou priblížime žiakom život a dielo jednotlivých skladateľov. Ďalej raz za štvrť roka odvysielame detskú spevohru. V tomto štvrťroku pripravujeme rozprávku Ako šlo vajce na vandrovku od Miloša Kořínka na libreto Jely Krčméry-Vrteľovej. V strednom veku rozširujeme hudobné vysielanie o reláciu *V akej krajine*, ktoré novou vtipnou formou oboznámi žiakov s hudobnou tradíciou jednotlivých krajín. Mladí poslucháči majú uhádnuť, po ktorej zemi sme ich v našej relácii povodili. Tiež relácie Pionierska zornička, Pioniersky obzor budú mať svoju hudobnú stránku, v ktorej prinesieme portréty skladateľa, novú skladbičku alebo pieseň pre deti, príhovor niektorého umelca atď. Aj čas vysielania sa upravuje tak, aby počúvanosť relácií bola čo najväčšia.

Dúfame, že všetky tieto nové opatrenia pomôžu prekonať nedostatky minulých rokov, a tak sa i rozhlas aktívne zúčastní na estetickej výchove mladého človeka.

O.

„VAŠICOV" HARMONIKOVÝ SÚBOR HRAL SOVIETSKYM A NEMECKÝM TURISTOM V TATRÁCH

„Harmonikový súbor" pri I. Hudobnej škole v Bratislave, vedený s. uč. Jozefom Vašicom, ukázal na svojich koncertoch vysokú umeleckú úroveň a dosiahol veľké úspechy na zájazde v Tatrách. Okrem 8 koncertov, ktoré patrili našim rekreantom, vystúpil súbor so starostlivo pripraveným programom z diel L. v. Beethovena, P. I. Čajkovského, R. Schumanna, Ipolita Ivanova, I. Dunajevského, B. Urbanca, P. Tonkoviča, Jozefa Vašicu, Ladislava Lacknera a Jána Ondruša pred delegáciou sovietskych turistov v zotavovni Volga a Javorina.

Každé číslo súboru bolo odmenené dlhotrvajúcim potleskom. Vedúci sovietskych a nemeckých turistov odovzdali súboru dary a spomienkové predmety a pozvali ho na výmenné koncerty do SSSR a NDR. Program uvádzali slovensky, rusky a nemecky Zorko Laurinc, M. Križanová a s. uč. Ladislav Lackner. Koncerty vyzneli ako manifestácia za mier a družbu medzi národmi.

* * *

Košický Komorný orchester s dirigentom Romanom Skřepkom bol pozvaný na koniec marca 1960 do Českých Budějovíc, kde otvorí Hudobnú jar. Pri tejto príležitosti Komorný orchester uskutoční 5 koncertov v tomto kraji (Tábor, Bechyně, Jindřichův Hradec atď.). Vo svojom programe o. i. uvedie diela slovenských skladateľov (Suchoň, Grešák).

OPERNÉ PREDSTAVENIA NA TRENČIANSKOTEPLICKOM HUDOBNOM LETE

Do rámca XV. Hudobného leta v Trenčianskych Tepliciach zaradili usporiadatelia aj dve opery: dňa 28. júna Smetanovu Predanú nevestu a 26. júla Verdiho Rigoletto. Náš záujem sa tu sústredil na dve veci: na hudobnú stránku interpretácie a scénické riešenie.

Prvýkrát sme sa tu stretli s tým, že sa príležitostný kúpeľný orchester, zložený väčšinou z mladých poslucháčov a absolventov pražského konzervatória, podujíma naštudovať part celovečerných opier v obmedzenom skúšobnom čase. Výsledkom zápalu a nadšenia boli úspešné predstavenia, na ktorých vystúpili členovia opery SND v Bratislave M. Kišonová, D. Gabajová, Fr. Šubert, G. Zelenay, Al. Baránek a i. (Predaná nevesta) a A. Hrušovská, O Hanáková, A. Kucharský, J. Wiederman, J. Hadraba, J. Martvoň a i. (Rigoletto).

Predstavenia dirigoval Ján Valach, ktorý dokázal diela rýchle a muzikálne pripraviť a na predstaveniach podať výkon, prekvapujúci pohotovosťou a temperamentom. Vynaliezavá réžia a úprava scény J. Gyermeka dala sympatický rámec týmto vystúpeniam, ktoré sa stretli s veľkým záujmom a úspechom v hľadisku koncertnej siene, preplnenej poslucháčmi.

-ft

MOSTY MIERU

Priateľské styky pražského konzervatória so zahraničnými školami boli obohatené o ďalší, veľmi významný úspech, ktorý presiahol rámec konzervatória a mal veľký význam kultúrnopolitický v celoštátnom meradle: uskutočnil sa prvý zájazd islandských umelcov do ČSR.

Prvé vystúpenie, akási „slovenská premiéra", bolo v Dolnom Kubíne.

Nasledovali ďalšie, tak isto srdečné koncerty v Novom Smokovci pre pacientov liečebného domu Palace, v Trenčianskych Tepliciach a v Bratislave.

V svojom programe uvádzali Islanďania výlučne islandskú hudbu, a už tým nám bolo ich vystúpenie v určitom zmysle vzácnosťou. Hoci uvádzali iba skladby z 19. a 20. storočia, dali nám pomerne dokonalý obraz, lebo odrážajú predchádzajúci vývoj islandskej hudby z počiatkov stredoveku, od tzv. tvísongur čiže dvojhlasových mužských spevov. Počuli sme tiež ľudové piesne, ktoré na Islande kedysi sprevádzali fidlom-husľami a langspilom — primitívnym sláčikovým nástrojom. Podstatnú časť programu predstavovali diela súčasných hudobných skladateľov — T. Johnssona, J. Leifsa, H. Pálssona a P. Isólfssona, ktorého Passacaglia pre veľký orchester sa často hráva aj v cudzine.

Z islandskej hudby a najmä z krásnych ľudových piesní v dokonalom podaní speváka S. Björnsona vychádzala síce severská chladnosť a odraz zeme, kde dlhá zimná polárna noc sa strieda s letnými bielymi nocami, zeme bez lesov a hájov, ale tiež obraz ľudového zmyslu pre krásu detského veku, pre chudobnú, no predsa len krásnu prírodu, pre nekonečný oceán, pre lásku.

Islandskí hostia odchádzali z našej zeme nadšení jej krásou i priateľstvom, ktoré u nás poznali, a pretože nám už zo svojho „ľadového ostrova" písali, tlmočím ich pozdrav všetkým, teda aj poslucháčom na Slovensku, ktorí ich veľmi pekne prijali. Pán Kristjánsson, riaditeľ islandského konzervatória, v príhovoroch po koncerte hovoril, že k nám Islanďania prišli po moste priateľstva, ktorý sme my k nim položili. Veríme, že takéto mosty priateľstva a mieru spoja raz všetky národy sveta.

V. Hubáček

GRAMOFÓNOVÉ KONCERTY PRE MLÁDEŽ V KOŠICIACH

23. júna Beethovenovou IX. symfóniou skončil sa druhý ročník cyklu gramofónových koncertov pre mládež, ktoré vedie inž. M. Potemrová v spolupráci so Štátnou vedeckou knižnicou v Košiciach (v priestoroch knižice). Koncerty sú zamerané väčšinou na symfonickú hudbu a sú spojené s rozborom skladieb a niekedy i s premietaním krátkych hudobno-dokumentárnych filmov. Pod vedením inž. Potemrovej niektoré koncerty vedú žiaci vyšších ročníkov Vyššej hudobnej školy v Košiciach, ktorí takto získavajú cenné skúsenosti pre rozvíjanie podobných akcií na vidieku po absolvovaní svojho štúdia.

* * *

Ústav hudobnej výchovy Humboldtovej univerzity v demokratickom Berlíne usporiadal poradu o otázkach hlasovej výchovy, na ktorej prehovorili významní nemeckí odborníci. Treba dúfať, že výsledky ich rokovania budú sprístupnené i našim vokálnym pedagógom.

Za Bohuslavom Martinů

Spletité a podivuhodné boli životné a umelecké cesty nášho najväčšieho muzikanta z polovice storočia. Ako sekundista Českej filharmónie a skladateľsky trochu odchovanec Sukov odišiel päť rokov po I. svetovej vojne do Paríža k A. Rousselovi. Čoskoro ho tam obklopila hudba Stravinského a Šestky. Ňou vyburcovaný, veľmi rýchle sa ozval. Polčasom a potom Vravou. Odvtedy už bolo s ním treba počítať. Dejiny českej hudby (a nie vždy len českej) sa rozrastali. Premiéra naháňala premiéru, písali sa zmluvy s nakladateľmi a s divadlami. Praha a Brno nestrácali príležitosť. Balet Špalíček a opera Hry o Márii našli svojich divákov a poslucháčov. Tak isto kantáta Kytica a mnoho ďalších skladieb.

Do osudov ľudstva zasiahla však II. svetová vojna. Krátko pred ňou bol Martinů naposledy vo vlasti. Svedectvom, svedomím doby sú jeho Dvojkoncert a Poľná omša, dve z najlepších diel, diela otrasné.

Pred násilníkmi utiekol do Ameriky. Tam napísal Lidice, tam písal aj svoje symfónie. Z nich Tretia a Štvrtá je našou najväčšou pýchou po Novosvetskej.

Martinů po vojne iba zázrakom vyviazol z pazúrov smrti. Ťažko sa zranil. Jeho VI. kvarteto však ohlásilo uzdravenie. Skladateľ tvoril ďalej. Množstvo jeho skladieb stratilo prehľadnosť.

Roku 1953 sa znovu vrátil do Francúzska, svojej druhej vlasti, do krajiny svojej manželky. Žil väčšinou na Riviére, kde pracoval a pracoval. Tu vznikla opera Locandiera, VI. symfónia, Fresky. Na krátky čas odišiel do Ameriky, potom žil rok v Ríme. Učil. Nebolo to prvýkrát.

Nakoniec sa rozhodol pre Švajčiarsko, kde sa chcel zrekreovať pred návratom do starej vlasti, s ktorou bol v ustavičnom styku prostredníctvom umelcov a priateľov. Ešte nedávno nás potešil odkaz o jeho príchode. Bola v ňom nedočkavosť a naliehavosť dieťaťa.

Jeho srdce však dotĺklo 28. augusta v Liestali pri Bazileji.

Bohuslav Martinů napísal okolo 300 diel. Má 6 symfónií, 5 klavírnych koncertov, 16 opier, vrátane torz, 12 baletov, 7 kvartet, 10 kantát atď., atď. Sám sa pokladal za typ concerta grossa. Z mnohých ďalších sú toho najlepším dôkazom rovnomenné dielo a spomínaný Dvojkoncert.

Nemenej široký záber má aj v tematike. Inšpiroval ho Klicpera, Olbracht, Nezval, Bureš, Ehrenburg, Gogoľ, Tolstoj, Goldoni, Kazantzakis, Neveux a i., inšpirovala ho tiež ľudová poézia, najmä moravská.

Jeho vokálna tvorba je v rovnováhe s tvorbou inštrumentálnou, scénická hudba v rovnováhe s tvorbou symfonicko-koncertnou. Za túto vyváženosť a rozmernosť svojho diela vďačí tomu, že celý svoj život sa venoval iba komponovaniu, že bol vždy len skladateľom. Na to však bola potrebná odvaha a viera v pravdivosť vlastnej cesty. Martinů mal obidvoje. Preto sa mu v hudobnej reči podarilo dospieť k najvyšším métam: jeho diela znejú novo, česky, zrozumiteľne, zaznievajú doma i za hranicami a šíria slávu našej hudby po celom vzdelanom svete. Všade si ho vážia a ctia a uvádzajú ho hneď vedľa Janáčka a Dvořáka.

Zdeněk Zouhar

Novinky v reprodukcii hudby

je nadpis článku v 31. čísle Kultúrneho života. Článok je i pri dobrom úmysle príkladom nesprávne pochopenej alebo uskutočňovanej popularizácie z týchto dvoch dôvodov: 1. Predpokladá príliš primitívneho a zaostalého čitateľa, ktorý síce tvoril veľké percento konzumentov v minulosti nášho národa, ale vzhľadom na dnešnú úroveň prenikania vedeckých a technických znalostí medzi najširšie masy nie je už namieste blahosklonný, čítankový tón z poučných kalendárov z počiatku tohto storočia. Napríklad: „... skriňku, na ktorej je pár gombičiek, a z ktorej znie príjemná, zázračná hudba — vaše rádio“. Alebo ďalej: „Spomínate si ešte na kresbu psíka na gramofónovej platni so značkou His Master's Voice? Vtedy to bolo skutočne tak: gramofónová platňa tlmočila hudbu s presnosťou verného psíka.“ Ako je známe, aj s tým psom je to inak: na nálepkách spomínaných platní je vyobrazený pes, ako počúva gramofón a poznáva z neho hlas svojho pána (preto his master's voice). Nápis teda chce propagovať vernosť gramofónu, a nie psa. Ale na tom konečne nezáleží. Závažnejší je 2. dôvod — vecné chyby a nevhodné vysvetlenie.

Hneď v úvode sa dozvieme: „Áno, až do roku 1920 bola hudba aristokratickým pôžitkom.“ „... inak bola muzika vecou privilegovaných vrstiev — pánov, ktorí si mohli muzikantov najímať ...“ Je správne a dôležité zdôrazniť, že hudba v minulosti bola len „pre tých, čo si to mohli dovoliť“, ale to neznamená podať históriu tak, že nám vypadne vládnúca trieda jednej spoločenskej formácie — buržoázia. Z úvodu má čitateľ skoro dojem, že feudalizmus trvá do r. 1920. Taktiež ťažko môžeme pokladať za „jednu z príčin rozšírenia komornej hudby v minulosti“ to, že „v menších mestách ostávala len možnosť pre účinkovanie komorných súborov“. K vzniku a rozvoju komornej hudby sa viaže práve feudálne prostredie — zámky, šľachtické sídla, nie mestá. Je prirodzené, že od novinového článku nemôžeme žiadať to, čo od hudobnohistorického diela. Ale práve stručnosť a veľký okruh čitateľov zaväzuje autora písať tak, aby nevyvolal nesprávny dojem, neskreslil — i keď neúmyselne.

Ďalej uvedieme na pravú mieru vyložené faktické chyby, ktoré vlastne boli injekciou k napísaniu tejto poznámky: „... naše prijímače dostávajú konečne štandard, vo svete obvyklý: oddelenú reguláciu výšok a hĺbok, čo znamená v praxi používanie viacerých reproduktorov ...“ Oddelená regulácia výšok a hĺbok vôbec neznamená používanie viacerých reproduktorov, je tak isto možná a používaná s jediným reproduktorom. (Vo všetkých prístrojoch, ktoré autor článku menuje a ktoré má na mysli, je event. rozdelenie do dvoch kanálov prevedené až za koncovým stupňom a regulácia sa deje vždy v oblasti jedného kanála.) Na inom mieste: „Bolo treba všelijakých fyziologických regulátorov, bolo treba doslovne podvádzať ľudské ucho ...“ „A tieto technické triky, ktoré využívajú nedokonalosť vášho ucha ...“ Len stručne: Tu vôbec nejde o nejaké podvádzanie ľudského ucha alebo využívanie jeho nedokonalosti, ale o prispôsobenie sa vnímacej charakteristike sluchu, teda rešpektovanie — môžeme povedať — prírodnej zákonitosti. A v tom prispôsobovaní robí technikom najväčšie ťažkosti práve dokonalosť ucha. (Jediným „podvádzaním“ ucha by bolo azda zapojenie, nazvané „syntetické basy“, vyvinuté za vojny v USA pre spodnú kvalitatívnu triedu, ktoré sa u nás nepoužíva.) Ďalej: „... tak vznikli tzv. bass-reflexy, špeciálne skrine s kombináciou reproduktorov, kde medzi reproduktorom pre nízke a reproduktorom pre vysoké tóny sú postavené ozajstné normálne (?!) výhybky, rozdeľujúce zvukové spektrum do správnych vedení“. To vôbec nie je podstata bass-reflexu. Jednoducho a stručne ho môžeme vysvetliť asi takto: Reproduktor je umiestený v uzavretej skrini, ktorá má okrem otvoru pre reproduktor ešte jeden otvor na tej istej stene. Skriňa pôsobí ako dutinový rezonátor, ktorý zosilňuje približne tú oblasť hlbokých tónov, ktoré už reproduktor nestačí dostatočne účinne vyžiariť, a tým vlastne rozširuje rozsah sústavy smerom k hlbším tónom. Pôvodné bass-reflexy mali vždy jeden reproduktor. Konečne pri stereofonickom zázname na platne sa dva záznamy neryjú pod uhlom 45°, ako je v článku uvedené

(ani nemôžu!), ale v smeroch kolmých na seba, teda 90°. Podobných nepresností je v článku viac.

Hudobníci nech prepáčia, ak sú to veci málo zaujímavé. Písali sme o nich len preto, lebo niekto iný písal o nich chybne. Záverom: I keď je tu snaha napísať pútavý, zaujímavý a pritom poučný článok, popularizovať výsledky vedy a techniky medzi verejnosťou, táto snaha nemôže ospravedlniť neodbornosť. Správne podávanie poznatkov ešte nemusí byť laikovi nezrozumiteľné. V jednom však musíme s článkom súhlasiť, že „výroba dlhohrajúcich platní je u nás tiež dlhotrvajúca". Dúfajme, že len dočasne.

Miroslav Filip

ZENETUDOMÁNYI TANULMÁNYOK, VII.

Na jar t. r. vydalo maďarské Akademické vydavateľstvo (Akadémiai Kiadó) v Budapešti 7. zväzok Hudobnovedných štúdií (zredigovali Bence Szabolcsi a Dénes Bartha). Takmer 700-stránkové dielo na prvom mieste uvádza 425-stránkovú štúdiu dr. Jánosa Deménya „Príchod Bélu Bartóka do európskej hudby". Bohatý, starostlivo a precízne zhromaždený materiál, podaný v živej, pútavej forme, predstavuje pokračovanie Bartókovho životopisu z rokov 1914—1926. Obdobie pred r. 1914 je zachytené v štúdii, ktorá vyšla v 3. zväzku, ďalšie pokračovanie má byť uverejnené v najbližšom zväzku Hudobnovedných štúdií. Dielo obsahuje cenné údaje aj z hľadiska československého, najmä vo vzťahu k Prahe a Bratislave. Počnúc ťažkými rokmi za vojny a prenikavým úspechom „Fából faragott királyfi" a končiac obdobím, keď sa zrodil I. klavírny koncert, Demény s odbornou dôkladnosťou, s prihliadaním na všetky podrobnosti oboznamuje čitateľa so spomenutým úsekom Bartókovho života. V chronologickom poradí uvádza domáce i zahraničné kritiky jeho skladieb, podávajúc tak dôkazy o stále vzrastajúcom triumfe skladateľovho diela vo vlasti i za hranicami. Z nášho hľadiska sú mimoriadne cenné napr. údaje o priekopníckej práci Českej filharmónie v súvislosti s úspešným predvedením Bartókovej I. tanečnej suity za dirigovania Václava Talicha v Prahe (19. V. 1925) a v Budapešti (19. XI. 1925), ďalej o začiatkoch činnosti bratislavského „Speváckeho spolku Bélu Bartóka", utvoreného z členov niekdajšieho „Toldyho krúžku".

Rozsiahly kritický materiál doplňuje autor pestrými komentármi, takže dielo sa napriek často spoločnej tematike jednotlivých úvah úspešne vyhýba jednotvárnosti. Podáva živý obraz o najrozmanitejších dojmoch a názoroch, ktoré vyvolali Bartókove diela, s uvedením historických údajov o vzniku a úspešnom predvedení jednotlivých skladieb. Mimoriadny estetický zážitok, ktorý poskytuje čítanie tejto štúdie, vhodne dopĺňa vkusná, náročná vonkajšia úprava.

V ďalšej štúdii na tému „Pozostalosť F. Liszta na Vysokej hudobnej škole" z pera Margity Prahácsovej nájdeme údaje o pôsobení F. Liszta v Budapešti a Maďarsku, zoznam jeho maďarských žiakov, mená i hodnotenie maďarských skladateľov, diela ktorých sa našli v Lisztovej pozostalosti, ďalej chronologický prehľad o pobyte a koncertných vystúpeniach F. Liszta v Maďarsku.

Treba konečne spomenúť štúdiu Pála Pétera Domonkosa „Dva hudobno-historické dokumenty" a štúdiu Bélu C. Nagya „Údaje k výskumu vývoja maďarskej ľudovej piesne". — Prvá nás oboznamuje so zbierkou cirkevných ód, autorom ktorých je spišský rodák Martin Spilenberger, a s novonájdeným notovým rukopisom zo Sedmohradska, ktorý okrem starších suít a častí sonát obsahuje aj 5 neznámych maďarských tancov typu „verbunkos" z 18. storočia. — Úvaha Bélu C. Nagya je príspevkom k porovnávaciemu výskumu maďarskej ľudovej melodiky a k východo- i stredoeurópskemu folkloristickému materiálu. Medziným poukazuje na dôležitý vplyv — konštatoval to už aj Bartók — ktorý mala slovanská ľudová hudba na vývoj maďarskej ľudovej hudby. Ďalej skúma, do akej miery možno považovať niektoré typy slovanskej melodiky za spoločné pre celú dunajskú kotlinu.

L. Németh

*

Nedávno vyšlo v sovietskom štátnom hudobnom vydavateľstve MUZGIZ klavírne znenie Horalskej suity od národného umelca Eugena Suchoňa. V tom istom zošite vyšli aj Tri poetické polky laureáta štátnej ceny Václava Dobiáša. V úvode k obidvom skladbám podáva známy znalec a propagátor československej hudby prof. dr. Igor Belza prehľad klavírnej tvorby súčasných československých skladateľov. Suchoňov cyklus Obrázky zo Slovenska, ktorého časť, ako je známe, tvorí aj Horalská suita, označuje prof. Belza za nový tvorivý úspech vynikajúceho slovenského skladateľa i celej československej hudobnej kultúry.

V hlavných mestách sväzových republík Estónska, Gruzínska, Bieloruska a severokaukazských republík sa konali sjazdy a plenárky republikánskych sväzov skladateľov. V súvislosti s nimi sa konali koncerty a divadelné predstavenia, na ktorých boli predvedené diela skladateľov z týchto republík. Veľkú pozornosť pritom vzbudili najmä diela mladých skladateľov.

*

Sovietske štátne hudobné vydavateľstvo pripravuje edíciu brožúr, ktoré majú slúžiť hudobnej osvete a výchove. V pláne sú napr. práce o hudbe ako druhu umenia, o obsahu a forme hudby, o realizme v hudbe a špecifičnosti hudobného vnímania. V edícii „Hudobné formy a žánre" vyjdú brožúry „Čo je hudba", „Ako počúvať hudbu", Čo je džez" a pod. Okrem toho sa pripravuje vydanie knižných monografií o klasikoch svetovej hudby. Z deviatich prác, chystaných na budúci rok, je jedna venovaná Bedřichovi Smetanovi.

*

V podaní Súboru sovietskej opery pri Všesväzovej divadelnej spoločnosti odznelo nedávno po prvý raz oratórium „Svadobná hostina Hiawathu" (na úryvok zo známeho Longfellowho eposu), ktoré v rokoch 1939—41 napísal zosnulý sovietsky skladateľ L. Golovkov. Oratóriom sa Golovkov predstavil ako skladateľ mimoriadneho nadania.

*

Najväčšou senzáciou západných hudobných modernistov je „kozmická opera" „Aniara" od švédskeho skladateľa Karla-Birgera Blomdahla, ktorá mala premiéru v rámci štoholmského hudobného festivalu v máji t. r. Blomdahl, ktorý vo svojej opere používa aj elektronicky tvorené zvukové úseky, zhudobnil rovnomenný epos svojho krajana Harry Martinsona (o Martinsonovej básni referuje tohoročné 3. číslo Světovej literatury).

*

Na prvom vystúpení irackého baletného súboru, prvého telesa tohto druhu v kultúrnych dejinách Iraku, bol predvedený balet Smrť tyrana od irackého skladateľa Samira Bagdadiho.

*

V opernom štúdiu moskovského konzervatória bola premiéra komickej opery Sergeja Prokofieva „Dueňa" (Zásnuby v kláštore).

Na programe tohoročného festivalu Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu, ktorý bol od 10. do 16. júna v Ríme, boli zaradené skladby 31 skladateľov, medzi ktorými mali prevahu prívrženci modernistických smerov. Zo skladateľov ľudovodemokratických krajín tu boli zastúpení iba Poliaci, a to skladbami T. Bairda a W. Szalonka.

*

V interwiew, ktoré poskytol Paul Hindemith novinárom za svojho pobytu v Spojených štátoch (v Pittsburgu dirigoval okrem premiéry svojej „Pittsburskej symfónie" diela R. Schumanna a M. Regera), vyjadril sa veľmi zdržanlivo o perspektívach dvanásťtónovej hudby. Odpovedajúc na otázku, prečo sa k nej prikláňa toľko mladých skladateľov na Západe, Hindemith povedal, že podľa jeho mienky to spôsobuje skutočnosť, že rozhlasové stanice a hudobné festivaly podporujú práve tento druh hudby. — Nedávno dirigoval Hindemith vo Viedni premiéru svojich nových „Dvanástich madrigalov". Nový cyklus mal v podaní viedenského komorného sboru veľký úspech.

*

Milánska „La Scala" organizuje medzinárodnú súťaž na tvorbu nových operných diel, ktorej sa môžu zúčastniť skladatelia, ktorí nezavŕšili 40 rokov. Súťaž, ktorá nesie meno Giacoma Pucciniho, sa končí 31. decembra 1960.

*

Magnitogorský spevácky sbor predviedol za svojho zájazdu do Moskvy Requiem c-mol Luigiho Cherubiniho (1760—1842), ktoré dovtedy nebolo v Moskve uvedené. Spoluúčinkoval symfonický orchester Moskovskej filharmónie, vedený A. Stasevičom.

*

Opera v Hannoveri v tejto sezóne uviedla zabudnutú buffu G. B. Pergolesiho Zaľúbený brat. Oživenie tejto svieže hudobnej komédie, napísanej 22-ročným skladateľom roku 1732, sa ukázalo, celkom oprávneným. Možno preto očakávať, že rozkošné Pergolesiho celovečerné dielo (účinkuje v ňom deväť osôb) sa čoskoro stane súčasťou súčasného operného repertoáru.

*

Rakúsky skladateľ Gottfried von Einem, ktorý sa v poslednom čase stal známym konvenčným a epigónskym spracovaním viacerých literárnych predlôh, zhudobnil najnovšie „Pieseň poľného kazateľa" z Brechtovej „Matky Courage a jej deti", kto-

rú preň Brecht rozšíril o niekoľko strof a refrén. Nová skladba, svojím poňatím cudzia Brechtovmu textu, mala nedávno premiéru v Hamburgu.

*

Stovky našich závodov, podnikov, občanov si písomne vymieňajú skúsenosti a iné poznatky so závodmi a občanmi v Sovietskom zväze. Z tohto písomného styku vzniklo v mnohých prípadoch zavedenie nových foriem socialistickej práce, mnohé zlepšenia vo výrobe a na iných úsekoch, ako aj uzatváranie družby. Sovietski občania, školy, pionieri vítajú tento písomný styk a vo veľkom počte sa obracajú na Redakciu vysielania pre SSSR Československého rozhlasu v Bratislave o poskytnutie adries rôznych závodov, úradov, JRD i jednotlivcov, s ktorými by si mohli písať.

Upozorňujeme záujemcov, že takýto písomný styk im môže sprostredkovať Redakcia vysielania pre SSSR Čs. rozhlasu v Bratislave, Zochova ul. č. 3.

*

KONKURZ

Riaditeľstvo Štátneho konzervatória v Bratislave vypisuje konkurz na miesto baletného korepetítora.

Prihlášky na konkurz treba zaslať riaditeľstvu školy na adresu: Bratislava, Rybné nám. č. 7 do 15. októbra 1959.

Uchádzači o miesto pripoja k prihláške:

1. Doklad o kvalifikácii,
2. Doklad o doterajšej praxi,
3. Osvedčenie o št. občianstve,
4. Lekárske svedectvo o zdrav. stave,
5. Životopis.

KONKURZ

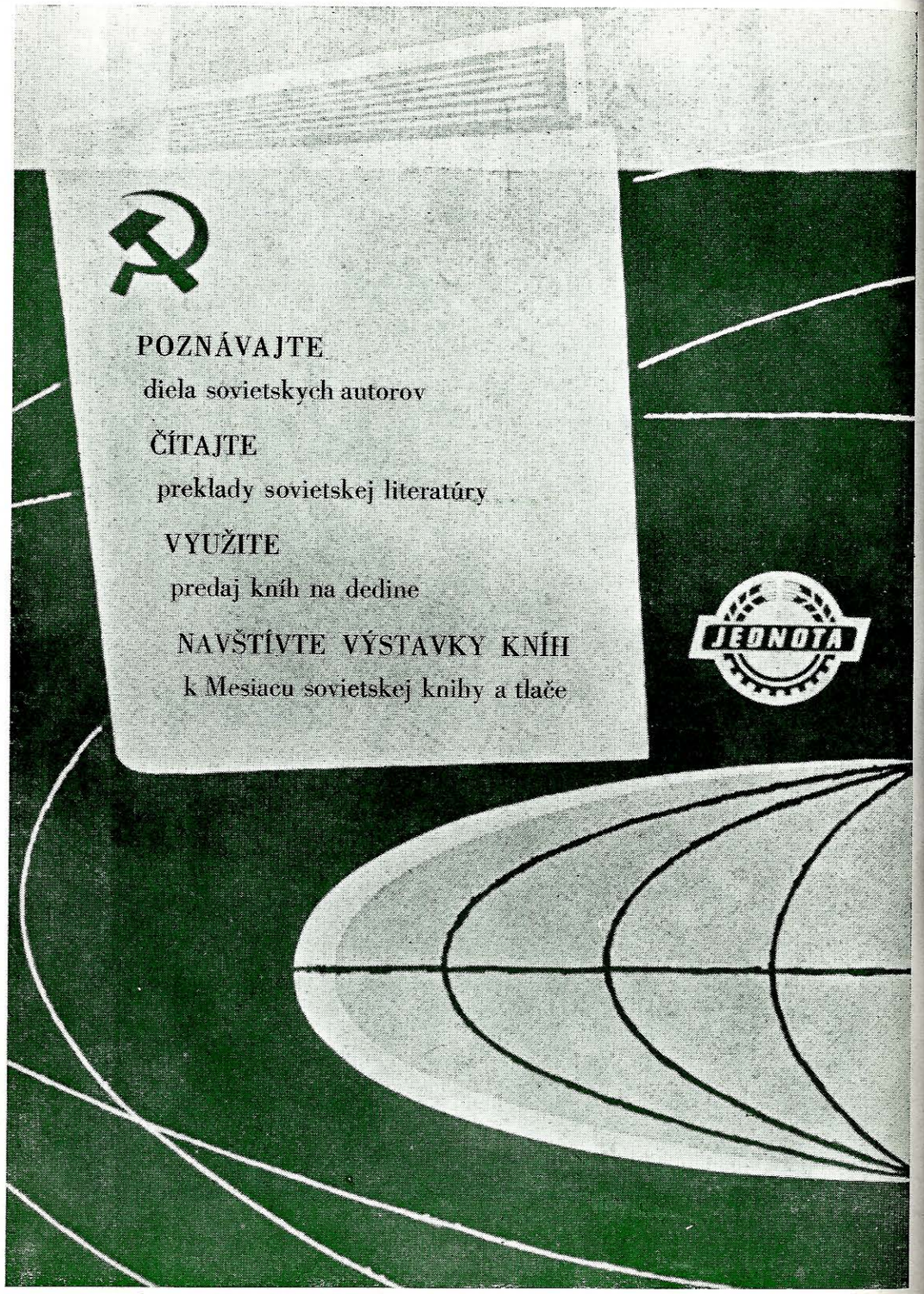
Vedenie Slovenského ľudového umeleckého kolektívu (SĽUK) v Rusovciach vypisuje konkurz na obsadenie miesta dirigenta v orchestri a na miesta orchestrálnych hráčov na flautu, I. hornu a I. a II. husle. Podmienky prijatia: absolutórium odbornej vysokej školy alebo konzervatória, prípadne primeraná dirigentská poťažne orchestrálna prax. Uchádzači nech pošlú do 31. októbra 1959 na adresu: SĽUK, Rusovce pri Bratislave písomnú žiadosť s prehľadom doterajšej činnosti. Termín skúšky bude uchádzačom písomne oznámený.

SĽUK, Rusovce

OBSAH

Prevolanie k Sjazdu slovenských skladateľov 417
Predsjazdová diskusia
Ferdinand Klina: Úlohy koncertných umelcov 418
Roman Rychlo: K niektorým hudobno-pedagogickým problémom . 421
Rozhlas v službách stvárňovania nového človeka (Z. M.) 424
Zeno Vancea: Tradícia a novátorstvo v hudbe 426
Darina Žuravlevová: Otázky hlasovej výchovy 432
Oto Ferenczy: Desať rokov Vysokej školy múzických umení 435
Július Bateľ: O slovenskej robotníckej piesni 438
Ljubomir Sagaev: Rozvoj bulharskej symfonickej a komornej hudby za posledných 15 rokov 444
Možnosti a hranice priestorovej reprodukcie tónov 447
Festival mládeže za „železnou oponou“ (J. Kratochvíl) 449
III. celoslovenské slávnosti sborového spevu (I. Vajda) 451
Celoslovenské slávnosti piesní a tancov v Banskej Bystrici (I. Vajda) 452
Festival štátnych súborov piesní a tancov (V. Nosáľová) 454
O zájazdovej činnosti Speváckeho sboru SF (J. Szelepcsényi) . . 456
Recital E. Marcingera (I. Vajda) . 456
Hudobná výchova v rozhlase (O.) . 457
Za Bahuslavom Martinů (Z. Zouhar) 462
Novinky v reprodukcii hudby (M. Filip) 461
Recenzie (Zenetudományi tanulmányok, VII.) 462
Drobné zprávy z domova a zo zahraničia 463

Slovenská hudba — Vydáva Svaz slovenských skladateľov v Bratislave. Šéfredaktor dr. Eugen Šimúnek, redaktor dr. Jozef Šamko. Redakčná rada: dr. Ladislav Burlas, dr. Teodor Hirner, dr. Ivan Hrušovský, Šimon Jurovský, docent dr. Jozef Kresánek, dr. Zdenko Nováček, Andrej Očenáš, dr. Roman Rychlo. — Redakcia a administrácia Bratislava, Gorkého ul. 19, telefón 353-31. — Tlačia Polygrafické závody, z. 2, Bratislava, ul. Februárového víťazstva 6b. — Vychádza mesačne. — Predplatné na rok 1959 Kčs 36,—. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19512 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky predplatiteľov prijíma a vybavuje každý doručovateľ a poštový úrad.
A-775859



SLOVENSKÁ HUDBA

ROČNÍK III NOVEMBER—DECEMBER 1959 ČÍSLO 11—12

Priateľstvo

nie je len krásnym kvetom života, opravdivé priateľstvo je jeho záštitou. Vie povzbudiť, potešiť, rozpína krídla odvahe, umocňuje vôľu. Rozširuje priestor okolo nás, objavuje ďaleké obzory. Zľudšťuje nás.

Takto o tom premýšľam, keď si spomeniem na našich priateľov v Sovietskom zväze. Čoskoro bude tomu pätnásť rokov, ako začalo naše priateľstvo kvitnúť. Toto priateľstvo sprevádza všetky udalosti nášho života, zúčastňuje sa na nich, je ich spolutvorcom. A bolo ich veľa. Čo všetko sa za ten čas stalo len v hudbe, v našom hudobnom svete. Hneď prvé festivaly Pražskej jari sú nerozlučne späté so sovietskymi umelcami. Ak sme chceli dať festivalu čo najvyššiu úroveň, boli nám v tom skutočnými pomocníkmi práve sovietski

Dimitrij Šostakovič a Václav Dobiáš

umelci. Spomeňme si len na prvé stretnutie s Davidom Oistrachom! Jeho umenie bolo novým objavným svetom nielen pre nás, ale aj pre všetkých zahraničných účastníkov, a rozšírilo sa do celého sveta. A nasledujú ďalšie mená slávnych sovietskych umelcov. Nechcem ich priamo vymenovať. Určite by som na niekoho zabudol. Ďakujem a neprestanem im ďakovať za ich umenie i za ich priateľstvo. Obidvoje nám skrášlilo život, urobilo nás šťastnejšími.

Mnohí z nás sa osobne stretli so sovietskymi skladateľmi. Za všetkých si dovolím uviesť aspoň jedno meno: Dimitrij Šostakovič. Je vôbec možné predstaviť si bez neho život nás, československých skladateľov a muzikantov? Dimitrij Šostakovič, tak ako všetci vynikajúci sovietski umelci, prišiel k nám, aby sme ho privítali ako svojho, aby sa naša drahá vlasť stala aj jeho vlasťou.

Václav Dobiáš

Korene československo-sovietskeho priateľstva

K najveľkolepejším tradíciám nášho socialistického života patrí každoročne s neobyčajnou starostlivosťou a láskou pripravovaný a oslavovaný Mesiac československo-sovietskeho priateľstva. Najvýraznejšou črtou, najvlastnejším znakom týchto osláv je láska, láska bratská, vďačná, láska žiarivá. Čoho je ona výrazom, kedy a z akých skutočností sa zrodila a rozvinula v prejavy týchto najvrúcnejších citov? Slovenský a český národ spájali už v minulosti svoj boj za národnú slobodu a samostatnosť s vierou v pomoc veľkého slovanského národa ruského. Avšak táto živelná nádej sa mohla splniť až vtedy, keď masy ruského ľudu prevzali zástavu avantgardy svetového vývoja do vlastných rúk, keď si vydobyli moc a stali sa štátnopolitickou silou. Túto novú skutočnosť dokumentoval ruský ľud pred 42 rokmi vo Veľkej októbrovej socialistickej revolúcii a v novom epochálnom hnutí, ktoré sa na jej základoch rozvinulo. Príklad Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie hlboko zasiahol aj do dejinného vývoja našich národov. „Bez Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie nebolo by slobodného Československa" — tak hodnotí história jednu z hlavných podmienok vzniku Československej republiky. To je p r v ý veľký prínos sovietskeho vplyvu na našu štátnopolitickú skutočnosť. Tu sa začínajú historické korene nášho priateľstva a vďaky k národom Sovietskeho sväzu. Áno, len začínajú, lebo v ďalšom ideovo-politickom vývoji našej krajiny dochádza nesčíselnekrát k priamej i sprostredkovanej pomoci od veľkého Sovietskeho sväzu. Veľkosť bratskej lásky vrcholí v prvej polovici štyridsiatych rokov, a to v pomoci Slovenskému národnému povstaniu a najmä oslobodením našej vlasti spod moci imperialistických a klerofašistických vládcov. V skutočnosti, že nám slobodu priniesla slávna Červená armáda, treba vidieť d r u h ý veľký prínos sovietskeho vplyvu na našu súčasnú štátnopolitickú skutočnosť. A v pomoci, ktorú nášmu ideologickému, politickému a ekonomickému zápasu poskytol v období povojnového vývoja Sovietsky sväz, tkvie t r e t í veľký prínos sovietskeho vplyvu na našu súčasnú štátnopolitickú skutočnosť.

Nové ideové hnutie, ktoré sa uviedlo do života Veľkou októbrovou socialistickou revolúciou, dalo základ pre vznik novej epochy nielen v oblasti ekonomickej a politickej, ale aj vo všetkých zložkách spoločenskej nadstavby, v kultúre i umení. Začiatočné štádium boja za novú kvalitu kultúrno-umeleckej úrovne sovietskej spoločnosti je v hudobnej oblasti späté s významnými opatreniami. Tak napr. vzniká oddelenie umenia pri komisariáte pre ľudovú osvetu, ktoré sa obracia na tvorivých a reprodukčných umelcov s výzvou: „Prosíme všetkých súdruhov výtvarných umelcov, hudobníkov a hercov, taktiež aj členov Sväzu proletárskych umelcov a spisovateľov, ktorí sú ochotní zúčastňovať sa boja za priblíženie umeleckých hodnôt všetkých druhov širokým ľudovým masám, aby navštívili Zimný palác — kanceláriu komisára pre ľudovú osvetu." Ešte počas občianskej vojny sa hudobno-osvetová práca rozrástla do neobyčajných rozmerov. „More koncertov — veľkých, malých, komorných, symfonických, historických" — písal časopis Divadelné zvesti v marci roku 1918. O programy divadiel a koncertov vznikol neobyčajný záujem. Široké masy ľudu uplatňujú prvýkrát v dejinách svoje právo na vzdelanie a umelecké povznesenie. A keď kapacita koncertných miestností nestačí, sprístupňuje sovietska vláda širokým masám posluchárov v Leningrade aj Zimný palác, premenovaný na Ľudový palác. A. V. Lunačarskij vtedy pri otváraní povedal: „Oceňujúc vysokú úroveň starej kultúry, sprístupňujeme ju nie malej skupinke parazitov, ale všetkému pracujúcemu obyvateľstvu. Dnes napríklad Zimný palác, predtým určený iba pre šľachtu, bol otvorený pre široké publikum a niekoľko tisíc robotníkov s očarovaním počúvalo čudesné zvuky Mozartovho Rekviem." V rozpätí šiestich mesiacov sezóny 1918-19 uskutočnilo sa v erbovej sále Zimného paláca a v malej sále leningradského konzervatória 108 koncertov a v tom istom čase 200 koncertov v okolí. S takouto veľkou intenzitou začala sa prvá etapa kultúrnej revolúcie na svete vôbec. Rozhodujúcu úlohu zohralo v tom čase ruské a svetové klasické hudobné umenie. N. J. Brjusova o tom píše: „Podgoreckaja sa žalovala Vladimírovi Iľjičovi, že nie sú hudobné skladby na nové revolučné témy. Vladimír Iľjič jej povedal, že v tom chyba nie je: také skladby budú, teraz však treba predvádzať ruských klasikov, podľa možnosti zoznámiť čo najviac pracujúcich s ruským klasickým odkazom." Lenin v tom období viackrát zdôrazňoval, že „skutočne nové, veľké komunistické umenie môže vyrásť jedine na základe zvýšenia všestrannej kultúrnej úrovne pracujúcich más". Preto boli fabriky, vojenské útvary, školy a kluby pracujúcich vyhľadávanými objektmi umelecko-výchovnej práce hneď od začiatku. Tam sa predvádzali programy bezplatne. Tam prvýkrát veľká časť tvorivých a reprodukčných umelcov spoznávala tep života novej epochy, tam sa oboznamovala s novým konzumentom umeleckej tvorby. Ukázalo sa, že jediné zriadenie, ktoré je schopné nastoliť a postupne rozvinúť program kultúrnej revolúcie, je zriadenie dôsledne socialistického typu.

Budovanie socialistickej ekonomiky a od nej závislý vznik a rozvoj socialistického vedomia postavili aj hudobných skladateľov v Sovietskom sväze pred úlohu vytvoriť diela zobrazujúce novú skutočnosť novým spôsobom.

Pod tlakom života a z iniciatívy ÚV VKS(b) začal sa boj za kvalitatívne nové umenie. Tento boj na úseku umelecko-tvorivom a teoretickom bol neobyčajne zložitý, ťažký a dlhý. Nové umelecké osobnosti rástli v zápase za osvojenie vedeckého svetonázoru, za hlboké preniknutie do podstatných problémov nového života, za uplatnenie nových estetických kritérií pravdivosti, masovosti a zrozumiteľnosti, rástli v boji proti falošným proklamátorom „revolučného novátorstva", proti dekadentsko-formalistickým snahám, proti západoeurópskemu epigónstvu, proti všetkému, čo nemalo nič spoločného s novou sovietskou skutočnosťou.

Tridsiate roky znamenajú začiatok etapy vysokého vzostupu sovietskej hudby, keď sa v rozličných žánroch aj v tvorbe mnohých skladateľov prejavujú výrazné črty realistického zobrazovania socialistickej súčasnosti a aj na úseku hudobnej tvorby dochádza k upresneniu zásad socialisticko-realistickej tvorivej metódy. Ideovo-umelecká vyhranenosť vedie aj k zmenám organizačným, a tak sa v roku 1932 zakladá Sväz sovietskych skladateľov a jeho tlačový orgán, časopis Sovietskaja muzyka. Novovytvorený umelecký sväz pod vedením oddaných a vyspelých pracovníkov splnil svoje úlohy a podarilo sa mu stmeliť všetky zdravé revolučné tvorivé sily sovietskeho umenia a zmobilizovať ich na plnenie úloh, nastoľovaných búrlivým rozvojom socializmu. V úspešnom rozvoji sovietskeho hudobného umenia mala rozhodujúcu úlohu niekoľkonásobná pomoc komunistickej strany. K osobitným úspechom vývoja sovietskej hudby patrí skutočnosť, ako zásadne sa zmenil vzťah širokých más k vážnej a programovej hudbe, koľkonásobne vzrástol počet komorných a symfonických koncertov nielen v kultúrno-umeleckých strediskách krajiny, ale aj na vidieku, a najmä o koľko vzrástla návštevnosť, aká masa ľudí (vďaka rozvoju hudobno-umeleckých škôl a samostatných kolektívov) dostala možnosť oboznamovať sa a prenikať do zložitých problémov hudobného umenia. To všetko dokumentuje nevídané prednosti sovietskeho zriadenia a je krásnym výsledkom kultúrnej revolúcie, uskutočňovej pod vedením Komunistickej strany Sovietskeho sväzu.

Keď si v takejto všeobecnej skratke pripomíname niektoré z podstatných udalostí úspešného vývoja sovietskej hudby, nemôžeme nevidieť jej výraznú paralelu vo vývoji našom. Od Februára 1948 stali sa ideovoumelecké ciele tvorby skladateľov obidvoch krajín spoločné. Delia nás odlišnosti života, odlišnosti historické, časové, vyplývajúce z tradície i zo vzťahu k bezprostrednému novému. A práve v tej historickej skutočnosti, v úlohách vyplývajúcich zo vzťahu k tomu novému, socialistickému, si vysoko ceníme prácu, ktorú vykonali sovietski skladatelia pre rozvoj realistickej hudobnej tvorby. Čerpajúc z ich historických a umelecko-tvorivých skúseností, stáva sa naša vývojová cesta istejšou, schodnejšou, vyhranenejšou, úspešnejšou. Čím hlbšie pochopíme tento fakt, tým väčšia a úprimnejšia bude naša dôvera, vďaka, naša láska k Sovietskemu sväzu, k sovietskemu ľudu i k jeho popredným politickým a umeleckým predstaviteľom.

★

JOZEF KRESÁNEK

O úlohách našej hudobnej vedy

Tým, ktorí pracujú na úseku hudobnej vedy, sú mnohé otázky okolo jej úloh a činnosti zavše také každodenné, že si ich ani neuvedomujú; od tých, ktorí s ňou zriedka prichádzajú do styku alebo sa s ňou temer nestýkajú, zase ťažko čakať, že by boli s nimi oboznámení. Stáva sa nám preto až pričasto, že narážame na nepochopenia vo veciach i základnej povahy, pričom treba priznať, že sme to sami zapríčinili. V tomto malom predsjazdovom príspevku chceme preto povedať aspoň niečo o našej činnosti a úlohách.

Úlohy hudobnej vedy sú, tak ako všade inde, aj u nás tieto: 1. úloha vedecko-výskumná, 2. popularizácia vedy, 3. referentská a kritická úloha v dennej tlači. Každá z týchto úloh je dôležitá, a preto treba úlohy hudobnej vedy proporcionálne rozdeliť tak, aby sa ani jedna z týchto oblastí nezanedbávala. Pritom, pravda, neslobodno zabúdať na určitú hierarchiu medzi nimi. Ak sa bližšie pozrieme na vec, zistíme, že napr. druhá kategória úloh, popularizácia vedy, je závislá od prvej, lebo ako by sme mohli popularizovať, keby nebolo čo popularizovať. Najprv treba veci preskúmať a vedecky vyriešiť, a až potom ich možno popularizovať. Myslím, že toto je každému jasné, a predsa sa, žiaľ, aj tu stretáme s pokrútenými náhľadmi. Tretia úloha, referentsko-kritická, by mala mať črty oboch predchádzajúcich úloh: mala by dokumentovať a kriticky hodnotiť, v čom sa dotýka vedeckých úloh, a zároveň by mala pôsobiť popularizačne na široké masy.

Všimnime si teraz rozdelenie pracovníkov podľa týchto troch úloh! — Najlepšie je postarané — u nás — o umiestenie vedeckých pracovníkov, a to v Slovenskej akadémii vied, na filozofickej fakulte a v rezortných ústavoch, ako v rozhlase, v Matici slovenskej a pod. Od týchto pracovníkov sa dnes právom žiada, aby sa zapájali aj do popularizácie vedy a hlavne aby písali knižky popularizačného zamerania. Táto tendencia je jasná v programoch ústavov SAV a pokladáme ju za veľmi správnu.

Nevidí sa nám delenie na vedcov a popularizátorov — odhliadnuc, pravda, od školských a osvetových pracovníkov, na ktorých sa však nekladie požiadavka, aby písali popularizačné knižky. Dôvod, prečo sme zato, aby vedci boli zároveň prvými odbornými popularizátormi, spočíva vo veľkom rozmachu dnešnej hudobnej vedy. Dnes si už ťažko, temer vôbec nemožno predstaviť polyhistora, ktorý by stačil sledovať vývoj vo všetkých disciplínach hudobnej vedy. Dnes sa už v hudobnej vede neobídeme bez špecializácií na jednotlivé disciplíny. A to by malo tak isto platiť aj pri zostavovaní popularizačných kníh. I tam je nevyhnutná špecializácia na jednu alebo obmedzený okruh disciplín. Bez tohto budú vznikať iba diletantské kompilácie a ponajviac z dávno zastaralej literatúry. Nie je dnes mysliteľný popularizátor, ktorý by vedel písať o všetkom možnom, napr. prácu z hudobnej folkloristiky,

hneď nato z dejín praveku, z hudobnej paleografie, hneď z estetiky, z náuky o harmónii, o novom skladateľovi atď. A preto sa nám vidí hospodárnejšie a lepšie, keď špecialisti budú v svojom odbore písať aj knižky popularizačného charakteru.

Na prácach popularizačného charakteru by nám dnes malo veľmi záležať. Popularizácia vedy sa žiada i v zmysle dovŕšenia kultúrnej revolúcie, je to naša životná otázka. Malý okruh záujemcov o hudobnovedné otázky pociťujeme jednak v malom odpredaji hudobnovedných publikácií, jednak v slabej účasti na podujatiach nami usporiadaných. Robí to, pravda, aj zatiaľ ešte malá tradícia — literárnovedné publikácie majú už viac ako storočnú tradíciu, zatiaľ čo u nás vyšiel prvý Hudobnovedný sborník r. 1953 — robí to však aj zatiaľ malá popularizácia vedy z našej strany. I doterajšie štúdium hudobnej vedy na filozofickej fakulte bolo dosiaľ zamerané na výchovu výlučne vedeckých kádrov. Z hľadiska skutočnosti, že najprv je potrebná veda, a až potom ju možno popularizovať, to bolo nevyhnutné. No dnes sa už musí prikročiť aj k popularizácii na širšej základni — za pomoci osvetových pracovníkov — a preto vítame skutočnosť, že na filozofickej fakulte bude možné kombinovať hudobnú vedu s osvetovým štúdiom. V tomto pôjdeme až do najväčšej extenzity, no pritom zostane pred nami aj naďalej úloha ísť ešte viac do hĺbky pri výchove tých, ktorí sa budú venovať vede a popularizácii na užšej, špecializovanej základni. Na výchove čo najkvalitnejších vedeckých kádrov nám musí — už zo spomínaných dôvodov — záležať predovšetkým.

Vo vývoji našej vedeckovýskumnej činnosti sme za posledných desať rokov prešli v znamení budovania základov. Kapitalistické zriadenie nedávalo predpoklady na možnosti uplatnenia hudobných vedcov, a preto sa hudobná veda len málo študovala. Neobyčajný kultúrny rozmach, ktorý prinieslo socialistické zriadenie, nás takto zastihol kádrove nie dostatočne pripravených. Keď sa po veľkom rozmachu po roku 1948 žiadalo razom veľa, nie div, že sa kde-tu pracovalo prenáhlene, teda zrejme nie práve najlepšie. Najviac sa odsúdili Dejiny slovenskej hudby, ktoré vypracoval kolektív pracovníkov. Ešte pred ich vyjdením sme si boli vedomí určitých nedostatkov — a tak je pravda, že keby nebola práca vyšla, neboli by vyšli ani tieto nedostatky. Lenže nevieme, či by bolo malo zmysel pridržať sa tejto filozofie, keď nás život priam nútil dať verejnosti knihu tohto obsahu. Veci sa príliš zveličovali. Len porovnajme napr. predchádzajúcu Hudcovu syntetickú prácu Vývin hudobnej kultúry na Slovensku s Dejinami slovenskej hudby — prvá mala 109 strán a Dejiny 540 strán. Vraj nič nového sa v Dejinách neprinieslo, nuž a tých 431 strán sa odkiaľ vzalo? A toto je len vonkajšia stránka, podľa ktorej nemožno merať. Vnútorný obsah tohto diela vraví však ešte jasnejšou rečou, čo nová kniha priniesla a koľko vecí sa oproti starším prácam skorigovalo.

Po roku 1956 sa na základe Smerníc XX. sjazdu KSSS a vyhlásenia vlády ČSR o úlohách vedy práce v Hudobnovednom ústave SAV zamerali predovšetkým na základný výskum, a to tak v oddelení hudobnej folkloristiky, ako aj v hudobnej histórii. S výsledkami výskumov môžeme byť už dosiaľ nanajvýš spokojní. V ďalšom vývoji bude potrebné monograficky spracovať čiastkové úseky, aby ďalšia syntéza mohla byť už všestranne uspokojivá.

V čom ešte neplníme úlohy, ako sa žiada, je zameriavanie sa na súčasnosť,

lepšie povedané budovanie budúcnosti. Nemožno povedať, že by sa v tomto nepracovalo. Čo do kvantity sa urobilo až nad priemer (profily súčasných skladateľov, časopis Slovenská hudba už tri roky komentuje naše hudobné dianie), no chýbajú nám zatiaľ základné práce marxisticko-leninskej estetiky. Ale aj tu sa už môžeme pochváliť pokusom o rozpracovanie estetiky realistickej hudobnej interpretácie. Celkove sme sa v problematike marxisticko-leninskej estetiky mohli opierať dosiaľ iba o práce cudzie, predovšetkým české, zatiaľ čo sme nemohli čakať, že by nám niekto cudzí spracoval naše témy vlastivedného charakteru. To je jeden z dôvodov zanedbávania týchto prác. No v najbližšom čase sa tomuto odpomôže tým, že sa v rámci oddelenia pre súčasnú hudbu zainteresuje do týchto otázok širší okruh externých pracovníkov. Len kolektívnym úsilím budeme môcť zdolať také náročné a obšírne úlohy.

Vedeckovýskumné a popularizačné práce majú vďaka nášmu spoločenskému zriadeniu dobré podmienky. Popularizačné práce sa dajú zaraďovať do plánov pracovníkov rovnako ako práce vedeckovýskumné. Oveľa horšie je to však s podmienkami činnosti referentsko-kritickej. Z technických príčin je ťažko žiadať, aby túto prácu robili pracovníci zamestnaní vo vedeckých ústavoch alebo na školách, nakoľko referentsko-kritická činnosť si vyžaduje pružnosť, možnosť podľa potreby hocikedy ísť na skúšky, na pohovory s umelcami a pod. Je to teda práca nárazová, ktorá je v protiklade s pracovnými rozvrhmi riadenej práce vo vedeckom ústave, a tobôž na školách. A nakoniec výsledky práce by sa uverejňovali v dennej tlači a neodrážali by sa v publikáciách tých inštitúcií, ktoré pracovníkov zamestnávajú. Znova teda prízvukujeme, že referentsko-kritická činnosť živorí preto, lebo nemá potrebné životné podmienky. Ak aspoň popredné časopisy nebudú zamestnávať odborných referentov, budeme v tomto stále pokuľhávať. Chýba nám osobnosť hudobného kritika, ktorý by mal líniu a ktorý by ozaj tvorivo zasahoval do nášho hudobného života.

IVAN HRUŠOVSKÝ

Niektoré problémy vyučovania hudobnej teórie

Špecifičnosť hudobnoteoretickej výchovy na hudobných učilištiach tkvie v jej praktickom zameraní, v podriadení požiadavkám a potrebám hlavného predmetu žiaka alebo poslucháča. Hlavnou úlohou teoretickej výchovy je tu všestranná príprava na hudobnú prax, vybudovanie samostatného myšlienkového a analytického postoja ku konkrétnemu hudobnému dielu. Úzky kontakt s hudobnou praxou v škole vyžaduje od hudobnej teórie aktívnu zainteresovanosť na problémoch tejto praxe, pružnosť reakcie na aktuálne podnety a potrebu čo najviac skonkrétniť výchovný proces. Pretože táto „školská teória" má čo najlepšie pripraviť adeptov hudobného umenia na *súčasnú* prax, ktorá je neoddeliteľnou súčasťou širokého vývinového procesu dnešnej hudby, musí nevyhnutne počítať s výkladom základných prvkov tejto tzv. „modernej hudby", s jej pozitívnymi i negatívnymi črtami. Keď však bližšie skúmame doterajšiu pedagogickú prax v jednotlivých teoretických

disciplínach, zisťujeme určité zaostávanie za požiadavkami súčasnosti, ktoré je tým markantnejšie, čím viac sa hudobná teória v školskej praxi snaží stať účelom hudobnej výchovy a zabúda na svoju prípravnú, pomocnú funkciu, na svoju úlohu byť okrem iného aj tlmočníkom aktuálnych tendencií.

Hudobnoteoretická výchova má určitú možnosť aktívne pôsobiť na prax a do určitej miery ju aj usmerňovať — samozrejme, za predpokladu, že sama bude nositeľom a interpretom nových, pozitívnych vývinových hodnôt hudobného umenia. Hudobná teória najmä v školskej praxi obsahuje však dostatočne známy konzervatívny moment vypestovaný tradíciou, spôsobujúci ustrnutie určitých poučiek a noriem hlavne v tých vývinových situáciách, ktoré požadujú novosť koncepcie alebo zásadné rozšírenie, obohatenie doterajších princípov. Je to určitý teoretický „status quo", pôsobiaci retardačne a nebezpečný hlavne tým, že obsahuje predpoklad vytvoriť z istého systému, koncepcie, metódy *dogmu*, ktorá potom zabraňuje uplatniť sa novému prvku alebo koncepcii, prípadne rozšíriť doterajší základ o prvky, umožňujúce pochopenie novej vývinovej situácie.

Z viacerých hudobnoteoretických disciplín, z ktorých sa každá priamo dotýka tejto problematiky, uveďme ako príklad obvyklú vyučovaciu prax v predmete Harmónia. V mnohých prípadoch sa dodnes praktická i teoretická zložka tejto disciplíny začína a končí výkladom *klasického* funkčného tonálneho systému, ktorý sa tým stáva akousi alfou a omegou celej harmónie, a výber konkrétneho hudobného diela pre harmonickú analýzu (väčšinou mechanickú) diktuje potom príliš jednostranné uplatňovanie tohto systému. V praktickom vyučovacom procese aplikovaný tonálny systém rád ustrnie na dogme, ktorú sankcionuje hlavne tradícia. Aby nedošlo k omylu: klasický tonálny systém, funkčná harmónia *je a musí byť* aj naďalej základným predpokladom teoretickej výchovy a rozvíjania harmonického myslenia a predstavivosti. Žiak, ktorý neprešiel dôkladnou, detailnou školou tonálnej harmónie v praktickej i teoretickej zložke, neskôr vôbec nie je schopný porozumieť zložitým harmonickým štruktúram, analyzovať ich a vysvetliť ich podstatu. Tonálny systém predstavuje doteraz najdokonalejšiu organizáciu hudobného myslenia, je najprijateľnejší pre psychofyziologické danosti ľudského apercepčného ústrojenstva a svojou silou si stále podmaňuje naše hudobné myslenie a vnímanie. Preto je prirodzeným základom celého nášho hudobného vzdelania v celkovej organizácii hudobného školstva, počnúc základnými hudobnými školami, ktoré môžu výchovne stavať jedine na harmonicko-tonálnom princípe, a končiac Vysokou školou múzických umení. Na vyšších typoch hudobných škôl, pripravujúcich poslucháčov už priamo do praxe, a vzhľadom k ich mentálnej vyspelosti požaduje sa už naliehavo zachytiť čo najširšiu škálu základných výdobytkov európskeho harmonického myslenia s príslušným dôrazom na súčasnú harmonickú reč. Samozrejme, aj tu treba rozlišovať medzi odbormi, špecializácia ktorých si vynucuje viac tradičné, ustálené formy vyučovania harmónie, teda tam, kde sa poznanie harmonických javov obmedzuje takmer výlučne na klasický tonálny systém (napr. spev, niektoré inštrumentálne odbory), a medzi odbormi, kde je pre životnú a umeleckú prax eminentne dôležité poznanie harmonických zákonitostí hudby XX. storočia (kompozícia, dirigovanie, operná réžia, z inštrumentálnych odborov klavír,

organ atď.). Najmä tu majú mladí hudobníci možnosť ovplyvňovať bežnú hudobnú prax a pričiniť sa o oživenie a zaktualizovanie nášho pomerne konzervatívneho hudobného života.

Takmer už zautomatizovaný mechanizmus výchovnej praxe v praktickej harmónii, obmedzujúci sa na *strnulú* interpretáciu tonálneho systému, môže mať za následok stratu kontaktu so živým organizmom súčasného hudobného diela a nepochopenie zmyslu jeho harmonickej reči. Dnešná hudobná prax už vo viacerých prípadoch neodôvodňuje teoretickú klasickú tonálnu koncepciu, interpretovanú zväčša ešte v hrubých obrysoch, približne tak, ako sa nezmenene interpretovala v minulom storočí, kde predsa len mala všeobecný podklad. Je to jeden z extrémov, ku ktorému možno viesť paralelu s opačným extrémom: nekritickým prijímaním dodekafonickej a seriálnej techniky, snahou merať hudobné umenie kritériami nových experimentov, odmietaním „zastaralej" tonálnosti a uprednostňovaním nových harmonických konštrukcií. Tento extrém sa tak isto môže stať brzdou vývinu, keď presahuje aj do pedagogickej praxe, najmä do výchovy mladých skladateľov. Taký charakteristický napr. pre mnohých mladých predstaviteľov súčasnej poľskej hudby je v podstate pseudoavantgardizmom, ktorý môže nebezpečne viesť k nivelizácii hodnôt a k strate kontaktu so zdravou umeleckou orientáciou.

Zdôrazňujem, že preto nie je možné popierať obrovskú dôležitosť klasického tonálneho systému vo výchove mladých hudobných kádrov. Má byť centrom výchovného procesu, ale nie samospasiteľným centrom, ktoré by prekážalo ďalšiemu teoretickému rozvinutiu, a teda i poznaniu základných prejavov hudby XX. storočia: skôr východiskom k odlišnejším, zložitejším harmonickým štruktúram. Pokročilo sa však v našej doterajšej teoretickej literatúre od základných princípov funkčnej harmónie? Máme učebnicu harmónie s podrobnejším výkladom napr. základov impresionistickej harmónie, polytonality, atonality atď.? Nemožno poprieť, že sú to harmonické prvky dnes už takmer klasického charakteru, ktoré patria k významným výdobytkom súčasnej hudby a sú veľmi dôležité pre jej pochopenie. Napriek ďalekosiahlemu významu a praktickému použitiu prepracovanej teórie rozšíreného tonálneho systému nedajú sa merať jeho princípmi a kritériami funkčnej harmónie mnohé kľúčové harmonické prejavy súčasnej hudby (v podstate ani debussyovská harmónia, tobôž už nie javy polytonálne, heterofonické, atonálne, kvartové harmónie atď.). A tieto prvky predsa charakterizujú hudobnú reč dnes už všeobecne uznávaných popredných skladateľov hudby tohto storočia: Skriabina, Szymanowského, Bartóka, Hindemitha, Stravinského, Honeggera, Prokofieva, Schönberga a mnohých iných. Je len prirodzené, že žiak, prípadne poslucháč, ktorý sa ani len stručne neoboznámi s týmito novými princípmi harmonického myslenia, nebude schopný dielo nielen analyzovať, ale toto dielo mu zostane aj myšlienkove cudzie, uzavreté.

Slabý kontakt so súčasnou hudbou prejavuje sa nielen v harmónii, ale aj v bežnej pedagogickej praxi ostatných teoretických predmetov, hlavne Dejín hudby. Tu sa dosiaľ kladie veľký dôraz na staršiu, historickú časť látky a vynecháva sa niekedy nielen hudba posledných desaťročí, ale aj záverečné obdobia pozdnoromantickej epochy. Na druhej strane to zase neznamená, že by sa mali bagatelizovať niektoré historické obdobia na úkor všestranného

poznania základných vývinových epoch hudobného umenia. Dejiny hudby vo svojej praktickej, služobnej funkcii na hudobnej škole nemôžu mať však charakter filozoficko-historickej disciplíny, ale názorného predmetu, zainteresovaného na požiadavkách praxe. Sami poslucháči prejavujú veľký záujem o dejiny hudby tohto storočia a vyžadujú si od pedagógov sústredenie učebnej látky na súčasnosť. Je síce pravda, že ako v iných teoretických predmetoch, ani tu dosiaľ nie sú k dispozícii vhodné učebnice ani dostatok názorných pomôcok, hlavne na demonštrovanie súčasných vývinových prúdov (zvukové snímky, notový materiál a pod.). Je to stará bolesť a veľký nedostatok hudobnej výchovy; dokiaľ sa tu nezlepší situácia, bude výchovný proces stále značne zaostávať za vývinom hudobnej praxe — no nielen výchova, ale aj hudobná teória ako celok. Často ani pri najlepšej vôli a improvizačných schopnostiach pedagóga nemožno nahradiť tento zásadný nedostatok učebného materiálu. Ak nechceme, aby sa praktická i teoretická znalosť hudobnej histórie končila romantizmom, poťažne začiatkami hudby nášho storočia, musíme sa čo najrozhodnejšie sústrediť na odstránenie vákua v materiálnych predpokladoch hudobnej výchovy.

Situácia nie je ideálna ani v čiastkových zložkách Dejín hudby. Nevenuje sa dostatočná pozornosť dejinám sovietskej hudby, výklad väčšinou sleduje len zbežnú charakteristiku vedúcich postáv sovietskej hudby a ich diela (Šostakovič, Prokofiev). Podobný osud stíha aj súčasnú českú a slovenskú hudbu (súčasnú — rozumej hudbu nášho storočia). Koľko našich mladých hudobníkov dobre pozná teoreticky i prakticky najnovšiu históriu hudby svojho národa? — Dosiaľ tu lipneme na mechanickej koncepcii, v ktorej slovný výklad viacnásobne prevyšuje názornosť a pútavosť. Látka sa zbytočne zavaľuje faktografiou, životopisnými a nepodstatnými detailmi a zabúda sa na zmysel a umeleckú podstatu toho-ktorého diela, obdobia, tvorcu. Zlepšenie a skvalitnenie metodickej stránky výchovného procesu v Dejinách hudby je tak isto dôležité ako všetky ostatné okolnosti, podmieňujúce zaktualizovanie a zblíženie tohto predmetu s hudobnou praxou.

Nezmienil som sa tu o ostatných teoretických disciplínach, v ktorých sa tak isto prejavuje značná dávka konzervativizmu a výchovnej nepružnosti. V predmete Hudobné formy traduje sa väčšinou jednostranný výklad o formových žánroch a typoch, sledujúci len vonkajšiu tvarovú charakteristiku, pričom sa niekedy tento výklad približuje k nedialektickej, nevývinovej koncepcii, akoby tu išlo o ideálne, definitívne formové princípy. Pritom sa často zabúda na dynamický princíp, vnútorné ustrojenie konkrétneho hudobného diela, na korešpondenciu obsahovej a formovej zložky. Podobná prax je aj v náuke o kontrapunkte. V analytických predmetoch (Rozbor skladieb) sústreďuje sa metóda väčšinou na detailný, mechanický rozbor jednotlivých zložiek diela, na konštatovanie faktov, pričom uniká zmysel týchto faktov a stráca sa celková myšlienková koncepcia.

Netvrdím, že teoretická výchova adeptov výkonnej hudobnej praxe má priamy a bezprostredný vplyv na prakticky hudobný život. Tvorí však akýsi nebadateľný základ tejto praxe, potrebný predpoklad pre to, aby súčasný hudobný život nadobúdal stále nové, kvalitnejšie a prevratnejšie formy, aby prekonával nábehy k stagnácii a konzervativizmu.

Súčasná slovenská sborová kultúra

Problematika súčasnej slovenskej sborovej kultúry vyúsťuje v podstate do riešenia jednej zásadnej otázky, a tou je otázka kvality. Dotýka sa rovnako obidvoch základných zložiek našej sborovej kultúry, teda výkonu a tvorby.

Organizačná základňa speváckych telies (zložka výkonná) sa v kryštalizačnom procese posledných rokov zdokonalila a je schopná podchytiť každého záujemcu (ČSM, ROH, armáda, osvetové zariadenia atď.). Tým sa súčasne vyriešil aj problém hmotného zabezpečenia umeleckých útvarov, pričlenených k tej-ktorej záujmovej organizácii. Počet speváckych sborov nám v poslednom čase sľubne narastá — máme ich niekoľko stoviek — a predsa nie sme spokojní s dnešným stavom. A tu sme u zásadnej otázky neúmernosti kvantitatívneho rastu s kvalitatívnou úrovňou. V čom vidíme príčiny tejto disproporcie?

Predovšetkým treba poukázať na neblahé následky podstatného obmedzenia estetickej a hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách. Toto dedičstvo nedávnej minulosti — dnes už v mnohom korigované — odráža sa v malej rozhľadenosti veľkej väčšiny dorastajúcej mládeže v oblasti umenia, a teda aj hudby. Hudba ako stáročiami vyskúšaný a osvedčený formotvorný element harmoničnosti človeka nerezonuje preto naplno a správne všade tam, kde by mohla. Nejde nám však iba o pasívne vnímanie akejkoľvek hudby. Podstatu hudobnej výchovy vidíme v aktívnom zapojení čo najširšieho okruhu do tvorivého procesu. Podchytiť tento okruh nie je zatiaľ v možnostiach základného odborného hudobného školstva — na ktoré radi presúvame úlohy hudobnej výchovy — pretože jeho dnešná sieť sa nekryje ani s počtom našich okresov. Hlavná váha v tomto odbore bude teda ešte dlho spočívať na školách všeobecnovzdelávacích, a to na učiteľoch hudobnej výchovy. Kvalita vyučovacieho procesu, najmä pri obmedzenom počte hodín, je priamo závislá od odbornej pripravenosti a zápalu pedagóga aj pre mimoškolskú hudobnú činnosť. V tomto ohľade nie sú doterajšie výsledky pedagogických škôl celkom uspokojivé a budúcnosť ukáže, či pedagogické inštitúty budú schopné zabezpečiť pri pomerne nízkom počte vyučovacích hodín a pri veľkom počte poslucháčov skvalitnenie učiteľských kádrov. A predsa je to základný predpoklad zlepšenia situácie na poli hudobnej kultúry. V tejto súvislosti ešte vzrastá význam spevu, najmä spevu sborového, ako všetkým prístupného „hudobného nástroja". Práve preto by mal byť vyučovací proces predmetu hudobnej výchovy na našich pedagogických učilištiach v podstatnej miere zameraný na prípravu sbormajstrov. To by viedlo jednak k oživeniu, prípadne k znásobeniu činnosti speváckych sborov na školách, jednak by podstatne posilnilo snahy ustanovizní našej ľudovej umeleckej tvorivosti o zvýšenie umeleckej úrovne dirigentov jej vokálnych telies, ktoré tak počtom, ako aj významom, zaujímajú v svojich organizačných jednotkách vedúce postavenie. Viedlo by to aj k skvalitneniu speváckych záloh — odchovancov osemročných stredných škôl, z ktorých sa vokálne sbory ľudovej umeleckej

tvorivosti poväčšine grupujú. Pôsobenie školy sa teda aj tu priamo odráža v kvalite pripravenosti. Takáto reťaz príčin a následkov do istej miery sputnáva tvorivé sily nášho spevavého ľudu.

S následkami tohto procesu tvrdo zápasia pracovníci osvetových ustanovizní. Ani u nich nie sú a často ani nemôžu byť splnené predpoklady úspešného pôsobenia. V časoch prísnej špecializácie, v ktorých žijeme, nemožno byť ani na poli — ba práve na poli ľudovej umeleckej tvorivosti, umeleckým polyhistorikom. Nemôže byť každý odborníkom v hudbe, v tanci, v divadelníctve, v bábkárstve i vo výtvarnom umení. Že takúto kvalifikáciu u niekoho predpokladáme, to je zjav iba prechodný. Uvedomujeme si významnosť úloh na poli techniky a sme presvedčení, že i táto anomália na niektorých okresoch a krajoch bude postupne odstránená. Pritom všetkom treba však vyzdvihnúť vzácnu pracovnú energiu napríklad niektorých činiteľov Osvetového ústavu v Bratislave, ktorí statočne zápasia s ťažkosťami, ba ich aj prekonávajú. Ich elánu vďačíme napr. za úspešný Festival sborového spevu v Banskej Bystrici, usporiadaný z príležitosti 15. výročia Slovenského národného povstania v júli tohto roku. Úspešný preto, že dokumentoval radostné nadšenie ušľachtilého a nezištného amaterizmu 1500 spevákov, ktorí vyšli víťazne z predfestivalových previerok, a tiež preto, že si tu podali ruky tí, ktorí tvoria skutočný základ našej hudobnej kultúrnosti: členovia speváckych sborov robotníckych, roľníckych, mládežníckych, detských a učiteľských. A toto bratstvo je také silné — v porovnaní s reťazou — aký silný je jeho najslabší článok. V tomto zmysle nám potom vyvstáva aj na poli sborového spevu úloha dvíhania úrovne v intenciách rezolúcie Sjazdu socialistickej kultúry. A cesta tu nepôjde od obchádzania amaterizmu k preferovaniu profesionalizmu, čo konečne jasne vyplynulo aj z pozoruhodných diskusných príspevkov, prednesených na túto tému na XXI. sjazde KSSS. To, pravda, nijako neznamená vypovedanie vojny umeleckému profesionalizmu. Jeho úloha na poli sborovej reprodukcie musí však byť oveľa intenzívnejšie zameraná aj na výchovné poslanie. Čo to prakticky znamená? Spievať aj vzorový repertoár pre amatérske súbory rôznej kvalitatívnej úrovne a rôzneho druhu (mužské, ženské, miešané) a zapojiť sa do školskej hudobnej výchovy podľa osvedčených metód Gottwaldovčanov. V skratke by sa celá problematika dala vyjadriť tiež takto: neposudzujme úroveň podľa veľmi často skreslenej perspektívy bratislavskej.

V spojitosti s poslaním profesionálnych sborových telies nadhodili sme otázku vzorového repertoáru pre amatérske súbory rôznej kvalitatívnej úrovne a rôzneho druhu. Dirigenti týchto súborov mohli by však ostrie tejto požiadavky ľahko obrátiť proti nám vyslovením žiadosti, aby sme im zostavili program takýchto inštruktážnych koncertov zo skladieb našich súčasných skladateľov. A tu sa dostávame k druhej zo základných zložiek našej sborovej kultúry, k zložke tvorivej — i keď si uvedomujeme, že sme v rámci tohto článku vôbec nemohli vyčerpať problematiku zložky výkonnej v celej jej šírke.

Budeme sa opakovať, ak povieme, že naši skladatelia v snahe splatiť podlžnosť dobe, v ktorej žijeme, prikláňajú sa k veľkým formám, k symfóniám, ku kantátam, k operám; že ich umelecké habitui má formát ďaleko presahujúci geografické hranice národnostného etnika i štátnopolitického útvaru. Plne chápeme tvorivé ambície jedinečne erudovanej a mimoriadne talentovanej staršej i strednej skladateľskej generácie (o mladej generácii ťažko dnes vyslovovať súd v oblasti vokálnej tvorby) a sme dozaista všetci hrdí na ich úspechy v republike aj v zahraničí, pretože ich úspechy sú aj úspechmi našimi. No v súvislosti s danou témou nemožno dosť dôrazne nepripomenúť aj skladateľské úlohy zdanlivo podradné. Chceme tu poukázať napríklad na gigantickú prácu, na ktorú sa v záujme dvíhania hudobnosti maďarského národa podujali *Zoltán Kodály* a *Béla Bartók*. Najmä prvý z nich (okrem skladieb monumentálneho charakteru) napísal alebo skomponoval celé zbierky sborových skladieb pre všetky druhy a úrovne vokálnych telies, a položil tak pevné základy pre obdivuhodnú úroveň sborovej kultúry v susednom Maďarsku. Tým nechceme povedať, že by sme my nemali skladateľa-pedagóga kodályovského typu. Máme ho. Je ním predovšetkým *Eugen Suchoň* svojím cyklom *Obrázky zo Slovenska*, pravda, zatiaľ v oblasti hudby inštrumentálnej. A zásluhnosť tohto počinu výrazne vyvstane, keď si pripomenieme, že vznik cyklu spadá do obdobia intenzívnej práce na historickej opere „Svätopluk". Máme tu ďalej *Alexandra Moyzesa*, ktorý už dávnejšie splatil a ešte aj dnes spláca podlžnosť vokálnej skladbe. Sú tu ďalej *Dezider Kardoš*, *Andrej Očenáš*, *Oto Ferenczy* a iní, ktorí tiež prispeli do pokladnice sborovej tvorby. Ani u jedného (ani z nemenovaných) nemožno zapochybovať o umeleckej úrovni a dobrej snahe. V našom prípade však ide o otázku technickej zvládnuteľnosti skladby amatérskym telesom našej úrovne. A zas sa budeme opakovať, keď povieme, že jednoduchá pieseň Eugena Suchoňa *„Aká si mi krásna"* priblížila autora nášmu ľudu viac ako azda všetky jeho skladby. Ako skladateľský profil *Bedřicha Smetanu* výrazne dokresľuje niekoľkotaktový ženský sbor *„Má hvězda"*, tak tú istú úlohu plní u Suchoňa spomínaná pieseň, práve tak ako u Moyzesa jeho v šťastlivej pohode načrtnuté a priam ľudovou improvizáciou dýchajúce *„Trávnice"*.

Uviedli sme tu niekoľko lapidárnych príkladov z oblasti našej vokálnej tvorby à capella, aby sme zreteľne naznačili jednak hrubý priemer úrovne reprodukčnej kapacity väčšiny našich amatérskych speváckych telies a jednak aj apercepčnú schopnosť nášho vidieckeho poslucháča. Tieto kritériá musia byť východiskom aj pre našich skladateľov, ak ich tvorba má nájsť uplatnenie a ozvenu na domácej pôde. Z uvedeného azda vyplýva, že i medzi tvorbou a reprodukčnými možnosťami väčšiny našich amatérskych speváckych telies jestvuje kvalitatívna disproporcia, ktorú treba v záujme veci vyrovnať. Tu zdanlivý krok späť (z hľadiska skladateľov) bude znamenať neskôr dva kroky vpred (z hľadiska speváckych telies). Nemožno tu poprieť dobrú snahu Sväzu slovenských skladateľov ako zodpovednej ustanovizne za rozvoj hudobnej kultúry na úseku tvorby a aj reprodukcie (sekcia koncertných umelcov) i v oblasti vokálnej. Jeho úsilie, vyjadrené najmä mnohými súťažami (aj finančne slušne dotovanými), dosahuje však striedavý úspech. Príčinu treba hľadať v tom, že skúsených renomovaných skladateľov počujeme na týchto podujatiach zriedkavejšie. Táto skutočnosť sa vzťahuje aj na súťaž vypísanú Slovenským hudobným fondom k 15. výročiu Slovenského národného povstania, i keď s radosťou a uspokojením treba privítať jej výsledok, a to najmä

preto, že tu po dlhšom čase vyšiel víťazne nový mužský sbor Alexandra Moyzesa *„Ty krásna zem . . .“* na slová *Jána Poničana*, prihovárajúci sa dnešku zrozumiteľnou rečou. Veď ktorý iný hudobný žáner je schopnejší vyjadriť obsahovosť hudby, ak nie práve sborová skladba à capella! V spomínanej súťaži uplatnili svoje praktické skúsenosti z práce s vokálnymi telesami hlavne mladí autori, napr. *Ján Valach* (sbor *„Margita a Besná“*, využívajúci najmä farebné možnosti mužského telesa a koncipovaný v šľapajach Janáčka), ďalej *Ján M. Dobrodinský* s rozsiahlym a náročným sborom *„Mor ho“* (podľa známej predlohy Sama Chalupku). Technickou náročnosťou sú však spomínané skladby určené telesám profesionálnym alebo takým, ktoré sú na ich úrovni.

Zo súťaže vypísanej k tomu istému jubileu Osvetovým ústavom v Bratislave dostáva sa do rúk spevákov amatérskych vokálnych súborov aj niekoľko umelecky hodnotných a pritom amatérskym súborom prístupných sborových diel. Sú to predovšetkým prvou cenou odmenené *„Tri mužské sbory“* od *Ota Ferenczyho*, budované na originálnej, sviežej a ľudovými intonáciami vyznievajúcej invencii, a teda bezpečne úspešné, a z pera toho istého autora masová pieseň v najlepšom zmysle slova *„Zem moja“* pre mužský sbor s klavírom, taktiež víťazná v svojej kategórii. Charakteristickým pre nové Tri mužské sbory Ota Ferenczyho je vtipné využitie trojhlasnej sadzby, s ktorou celkom vystačí aj na miestach dramaticky vyhrotených. Pravda, nie je to novinka a o vyhovujúcej účelnosti tejto faktúry aj v odbore mužských sborov presvedčajú nás napríklad skladby B. Bartóka, Z. Kodálya a B. Martinů. Nechcem tu poúčať, ak pripomeniem, že na takúto skúsenosť poukázal už v XVI. storočí, teda vo vrcholnom období vokálnej tvorby, Glareán v svojom Dodekachordone asi týmito slovami: Vynikajúci skladateľ môže dozaista preukázať nie menej zručnosti pri použití 2—3 hlasov vo vokálnej skladbe ako ich početnom zhluku a znásobení. Slová hodné povšimnutia aj v súčasnosti.

V spomínanej súťaži bratislavského Osvetového ústavu sa čestne umiestil aj mužský sbor *Zdenka Mikulu „Čakaj ma, Horehronie“* a *Štyri ženské sbory Júliusa Letňana*. Naprázdno však — bohužiaľ — vyšli u nás najpočetnejšie amatérske spevácke telesá, sbory miešané. V dôsledku toho (pokiaľ pôjde o domácu produkciu) bude ich repertoár a s ním aj reprodukčný rast z umeleckého hľadiska stagnovať. Občerstvovanie programu z núdze neumelými transkripciami napríklad sborov mužských alebo zaraďovaním výtvorov amatérskych možno za daného stavu chápať, no nie sa s ním uspokojovať. Tu práve potrebnosť kvalitnej tvorby (a kvalita nevylučuje technickú prístupnosť) vyvstáva najvypuklejšie.

Poslaním tohto článku bolo poukázať na niektoré otázky súčasného stavu našej sborovej kultúry. Nemusíme byť v tejto — z hľadiska dvíhania kultúrnej úrovne našich pracujúcich — iste významnej oblasti pesimisti. Priznávame si otvorene jestvujúce prekážky a ťažkosti, aby sme včas hľadali a našli vhodné prostriedky na ich prekonávanie.

O hudbe všedného dňa

[Z rozhovoru so skladateľom Zd. Mikulom]

Zdenko Mikula

V našom živote znie hudba denne od rána do noci: ráno, keď vstávaš a odchádzaš do práce, počuješ ju na uliciach, na pracoviskách, vo fabrikách, v úradoch, v obchodoch, v jedálňach, pri intímnom posedení v zábavných podnikoch, na estrádach, na svadbách, pri oslavách narodenín i na pohreboch. Tu sa človeku vynára otázka, aká hudba pri týchto príležitostiach znie. Pravda, nejde len o jej jednotlivé žánre, ale aj o kvalitu skladieb a spôsob ich predvádzania.

Ak si odmyslíme hudbu symfonickú, komornú alebo opernú, ktorej vnímanie pôsobí viac-menej sviatočne, treba sa nám zastaviť pri hudbe „všedného dňa“, teda pri hudbe zábavnej, dychovej, tanečnej, džezovej, pri hudbe na „ľudovú“ nôtu a napokon pri hudbe operetnej.

Zastavme sa na chvíľku pri žánri zábavnej hudby, ktorú môžeme denne počúvať po celé hodiny v reláciách rozhlasu, v podaní kúpeľných orchestrov; nie v poslednom rade ju predvádzajú aj kaviarenské orchestre „na počúvanie“ pred započatím tanečnej hudby. Žiaľ, s dielami slovenských autorov sa pri týchto produkciách — okrem relácií Čs. rozhlasu — takmer vôbec nestretávame. Či niet slovenských diel v tomto žánri? Alebo sú azda nie dosť kvalitné, a teda nie dosť vhodné pre našich zábavných a kaviarenských dirigentov?

V rozhlase však zábavná hudba našich autorov občas zaznie. Ich mnohé diela sú pracujúcim blízke. Spomeňme len zábavné suity, valčíky, intermezzá a inštrumentálne sóla nedávno zosnulého zaslúžilého umelca Janka Matušku. Koľko sviežosti je napr. v jeho valčíku Lesné kvety, koľko je vtipu v jeho intermezzách Čertík v komíne a U čínskeho hodinára, aká pohoda vanie z jednotlivých častí Matúškovej suity V slovenskej chalúpke! Ako radostne nás naladia operetné predohry Gejzu Dusíka, radi si vypočujeme jeho Slovenský tanec. No sú tu i ďalší skladatelia, ktorí vedia šťastlivo udrieť na strunu zábavnej hudby. Kto by nepoznal skladby K. Elberta, M. Nováka, B. Urbanca, T. Andrašovana, J. Móryho, T. Hirnera, Zd. Cóna, J. Móžiho, Fr. Alvína, Fr. Prášila atď.

I skladatelia, ktorých ťažisko tvorivej práce je prevažne v inej hudobnej oblasti, napísali prekrásne zábavné skladby, ako napr. národný umelec Mikuláš Schneider-Trnavský (Veseloherná predohra), Fr. Babušek (Slovenský tanec), J. Cikker (Dupák), D. Kardoš (Uspávanka), O. Ferenczy (Selanka), Š. Jurovský (Romanca), T. Frešo (Ruský tanec) atď. Možno tvrdiť, že

k všetkým spomenutým i mnohým ďalším dielam sa náš rozhlas zachoval s patričnou pozornosťou, čo už vonkoncom nemožno povedať o Gramofónových závodoch, lebo na platniach je slovenskej zábavnej hudby žalostne málo. Najkritickejšia situácia je azda na poli edičnom, pretože, ako ukazuje doterajšia prax, naše vydavateľstvá sa k slovenskej zábavnej hudbe obracajú chrbtom. Ťažkáme si, že slovenská hudba neznie z pódií kúpeľných ani kaviarenských orchestrov. Ak im na pulty nedáme noty primerane prispôsobené ich obsadeniu, situácia sa nezlepší!

Som si vedomý toho, že môj diskusný príspevok k problematike slovenskej zábavnej hudby nie je vonkoncom vyčerpávajúci. Je to iba podnet k otvorenej a v predsjazdovom období obzvlášť aktuálnej diskusii medzi skladateľmi, interpretmi, hudobnými vedcami (títo zatiaľ ostávajú macošsky nevšímavými) a nie v poslednom rade i medzi poslucháčmi o súčasnej situácii v oblasti našej zábavnej hudby.

Hoci situácia vo zverejňovaní diel v odbore zábavnej hudby nie je ani trochu uspokojivá, som presvedčený, že naši skladatelia budú i naďalej s radosťou vytvárať diela plné pohody, šťastného úsmevu a iskrivého vtipu na radosť pracujúcich, pre ktorých naozaj hodno tvoriť.

Š.

VIERA ŠEDIVÁ

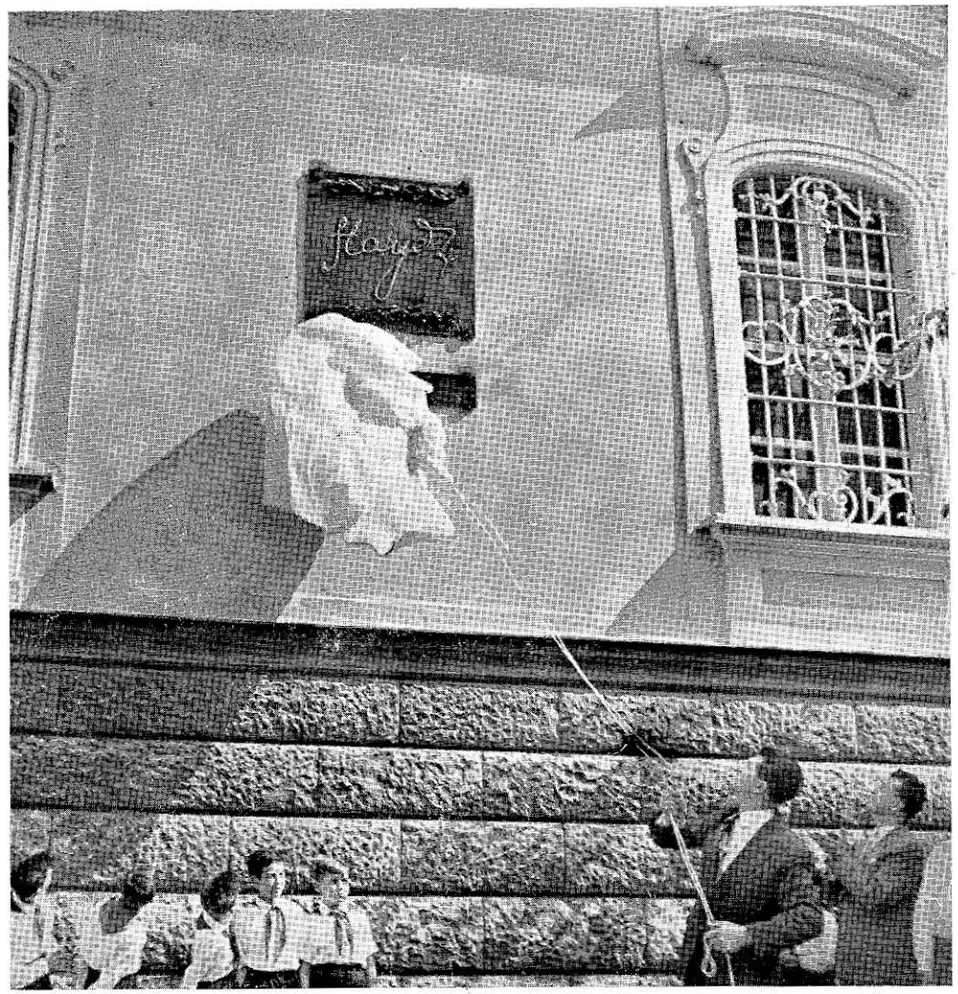
K problému súčasnej tematiky v opere

Pri zamyslení sa nad problematikou opernej tvorby na námet zo súčasného života treba si predovšetkým upresniť význam pojmu súčasná tematika a ujasniť, čo je vskutku súčasný námet a čo ním napriek vonkajšej podobnosti nie je. Hoci sa o týchto otázkach už písalo i diskutovalo, predsa sa v nich často nerozlišuje dosť jasne, a preto azda nezaškodí znovu si ich pripomenúť a zdôrazniť.

V historickej i dnešnej opernej tvorbe je veľa takých diel, v ktorých autori vyjadrili určitú nanajvýš aktuálnu, pre súčasnú dobu veľmi pálčivú a dôležitú myšlienku v určitej historickej parabole alebo vo forme rozprávkovej alegórie. Boli a v kapitalistických štátoch sú ešte i dnes k tomu nútení preto, lebo keby nazvali veci pravým menom, nemohlo by ich dielo uzrieť svetlo sveta. Uveďme ako príklad z minulosti Verdiho „Nabucca" alebo „Ernaniho" a z nedávnej minulosti Brecht-Dessauovho „Lukulla", v ktorom sa tak verne a súčasne — hrou dialektiky — tak krivo zrkadlí fašistické Nemecko, ale vďaka historickému maskovaniu sa toto dielo hralo i v západnom Nemecku, alebo Orffovu „Múdru", ktorá vo forme rozprávky priniesla uprostred vojny satiru na diktátora. Či takýmto dielam možno uprieť punc súčasnosti i napriek ich historickému rúchu alebo lepšie povedané maske? Takéto opery by som nazvala operami so súčasnou tematikou v širšom zmysle.

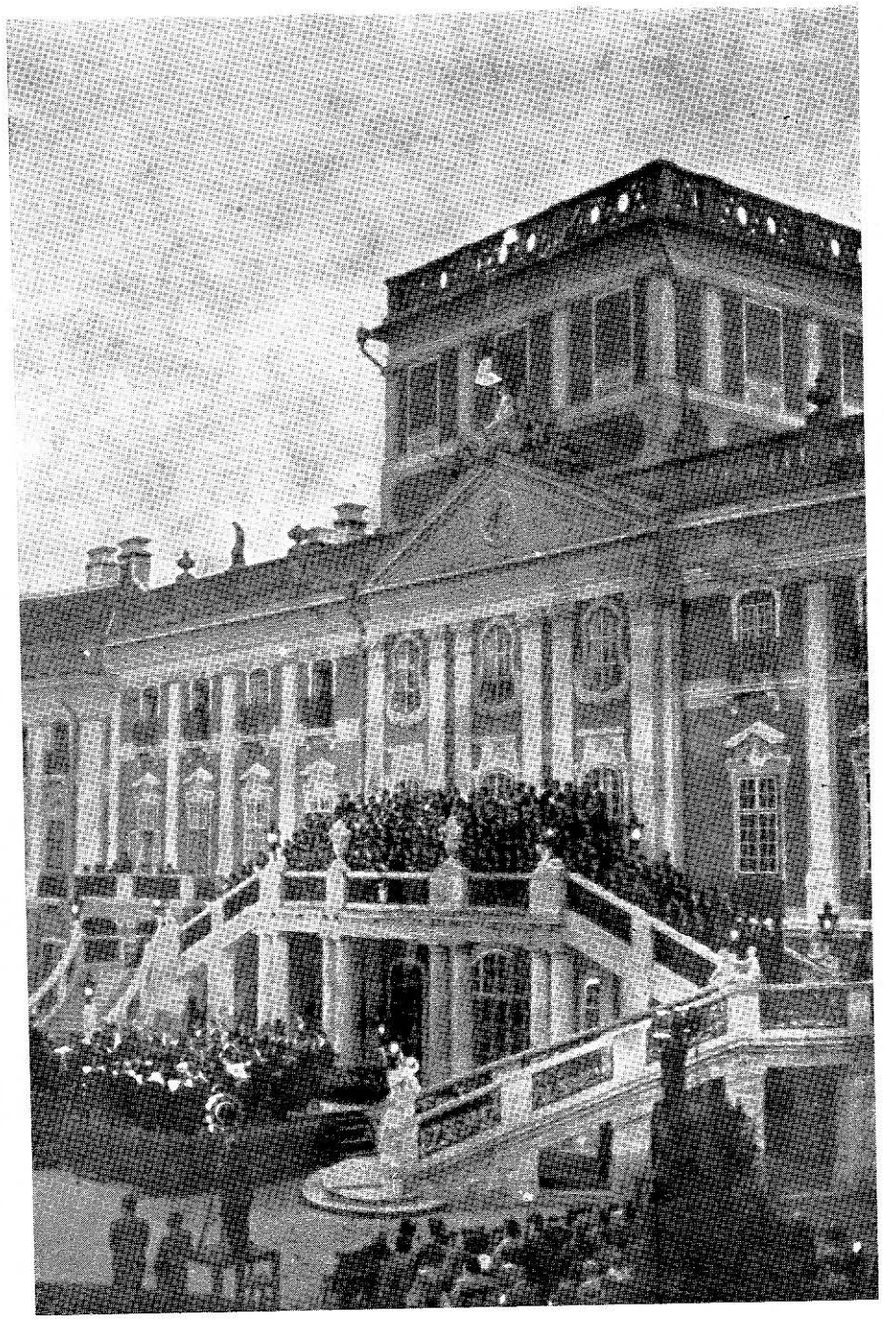
Oproti tomu možno postaviť diela — v súťaži Ministerstva kultúry SSSR o operné libretá, zakončenej v júni t. r., bolo niekoľko podobných príkladov — v ktorých sa v súčasnom prostredí odohráva pre náš dnešok vonkoncom netypický, neproblematický dej, predstavovaný nekonkrétnymi, dobou nepoznačenými hrdinami. Takéto a takto stvárnené námety nie sú v skutočnosti súčasné napriek súčasnému prostrediu, ktoré sa však v takýchto prípadoch stáva iba vonkajším, nehomogénnym rámcom, prázdnym dekoračným klišé. Nemožno nazvať súčasnou tematikou iba pre vonkajšie atribúty súčasnosti to, čo nerieši problémy dneška. Tento typ by som nazvala pseudosúčasnou tematikou.

Tretím typom sú diela, ktoré stvárňujú a riešia alebo aspoň napovedajú riešenie vskutku pálčivých otázok súčasnosti, ideí, ktoré sú nielen vo vzduchu, ale ktorými doba priamo žije, a to otvorene, nezastrene, na-



Z príležitosti Medzinárodnej konferencie o diele J. Haydna v Bratislave bola na Pionierskom dome Klementa Gottwalda odhalená pamätná doska, ktorej autorom je akademický sochár J. Kostka

Foto: Šmotlák



Sieň eszterházyovského kaštieľa vo Fertőde, v ktorej sa konalo slávnostné zasadanie účastníkov Medzinárodnej haydnovskej konferencie.

Foto: P. Polák

zývajúc veci pravým menom, v prostredí, v ktorom sa zrodili a žijú a z ktorého sa nedajú oddeliť. Treba pripomenúť, že malicherné aktuálne otázky, „otázky dňa", nie sú vhodnými námetmi na operu preto, že spracovanie opery trvá dlhé mesiace, až roky, a aktuálnosť takéhoto námetu, ak medzitým vôbec nevyprchala, je obmedzená na pomerne krátke trvanie. Iba pri riešení skutočných, a nie pseudoproblémov doby, ide o súčasnú tematiku v užšom a pravom zmysle.

Ako sú zastúpené súčasné námety v historickom vývoji opery? V prvej vývojovej etape opery, kým bola komornou vecou šľachtických krúžkov, saturoval sa jej námetový okruh mytologickými hračkami. V Benátkach sa škandalózna kronika doby maskovala — z pochopiteľných príčin — mytologickými a antickými zápletkami. Baroková opera seria bola umením nerealistickým, oslavou aristokratického spôsobu života a monumentalizáciou aristokratických cností — na tento cieľ boli historické kostýmy vítaným prostriedkom. A naopak, v opere buffa, v umení bojovne sa vzmáhajúcej buržoázie, nie sú námety z reálneho súčasného života a prostredia zriedkavosťou. Najpálčivejšie súčasné tematiky sa prekladajú do cudzieho prostredia, ktoré im uberá na politickom ostrí, ale nie na aktuálnosti a bojovnosti — viď Beaumarchaisovu a Mozartovu Figarovu svadbu. To isté platí o tzv. revolučnej opere — aj dej Beethovenovho Fidelia musel byť presadený do španielskeho prostredia. — V 19. storočí je žatva na opery so súčasným námetom chudobná. Umenie reakčnej časti buržoázie sa utiekalo k romantickým, stredovekým, rozprávkovým a exotickým námetom. Pokrokovo zmýšľajúci skladatelia boli nútení zahaľovať svoju spoločenskú kritiku a boj o národné oslobodenie do historických parabol, ktoré však aj tak spĺňali svoju funkciu (sapienti sat). Nezaobalene sa mohli podávať iba psychologické drámy, napr. Verdiho Violetta, ale tiež radšej v cudzom prostredí.

V dvadsiatych rokoch nášho storočia sa zjavuje niekoľko hudobno-dramatických diel, v ktorých sa spoločenská kritika tlmočí celkom realistickými súčasnými námetmi, napr. Hindemithovo „Neue vom Tage", Schönbergovo „Von heute auf Morgen", kde ide o problémy moderného buržoázneho manželstva, Křenkova „Ťažká váha alebo česť národa", opery Borisa Blachera, atď. Tieto diela sú však poznačené práve tou podenkovou aktuálnosťou, ktorá nedosahuje význam pravej, veľkej súčasnej problematiky. — Prichádza Brecht so svojím epickým divadlom, ktoré rozumovými argumentmi núti poslucháča k úvahám a prechádza až do priamej politickej výchovy. Jeho vplyv na opernú tvorbu je významný a blahodarný — či už priamo, ako napr. v prípade Kurta Weilla, Dessaua atď., alebo nepriamo, ako u Milhaudovho Kolumba, i keď, pravda, tu ide zase o lepšie poznávanie prítomnosti pomocou minulosti. — V protiklade k týmto operám so súčasnou tematikou v širšom zmysle sú — početne oveľa menej zastúpené — diela, ktoré premietajú určité psychologické ľudské problémy, často spracované už v staršej literatúre, do moderného prostredia. Ako príklad na tento typ môže poslúžiť Boulevard Solitude od Hansa Wernera Henzeho.

Tento prehľad zastúpenia súčasných námetov v opernej tvorbe si vôbec nerobí nárok na úplnosť. Ale i takáto skratka stačí na vyvodenie určitých uzáverov o príčinách, podmienkach a možnostiach stvárňovania súčasných námetov v opere. Videli sme, že súčasná tematika sa zjavuje v dejinách opery vtedy, keď opera vstupuje do služieb bojujúcej triedy — buržoázie, ktorá realistické umelecké predstavovanie súčasných námetov v súčasnom prostredí používa ako protest proti feudálnemu umeniu a proti feudalizmu vôbec. To znamená, že hlavnými vnútornými umeleckými podmienkami stvárňovania súčasnej tematiky v užšom zmysle sú: realita a bojovnosť umenia. K tomu pristupujú nevyhnutné vonkajšie podmienky spoločensko-politické: možnosť vyjadriť sa naplno, nezaobalene. História nás ďalej poúča o tom, že opery so súčasnou tematikou sa zjavujú — podľa daných možností v užšom či širšom zmysle — vo väčšom počte vždy v dobách hospodársko-spoločenských prelomov, keď ide o prebojovávanie nových ideí. Keď je naproti tomu opera v službách úpadkovej triedy, utieka sa k bezvýznamnému historizovaniu alebo k artistickej rozprávkovosti a exotičnosti.

Všimnime si teraz situáciu v súčasnej opernej tvorbe.

Historická chvíľa prelomu je daná i dnes, a to vo väčšej miere ako kedykoľvek predtým, dané sú i vnútorné umelecké príčiny v krajinách socializmu, ako aj u pokrokových umelcov v kapitalistických štátoch. Socialistickí umelci majú splnené i vonkajšie podmienky na otvorené riešenie súčasných problémov, kým na Západe sú umelci nútení uchyľovať sa k súčasným námetom v širšom zmysle.

Napriek tomu je situácia v opernej tvorbe z hľadiska zastúpenia súčasných námetov v užšom zmysle, teda námetov zo socialistickej, budovateľskej prítomnosti, neuspokojivá. Treba, žiaľ, konštatovať, že nielenže sa ešte doteraz nezjavilo dielo, ktoré by spĺňalo všetky ideové i umelecké nároky, ktoré sa kladú na súčasnú socialistickú operu, ale že sa skladatelia vôbec akosi vyhýbajú práci na takýchto operách. Príčiny sú v teoretickej, estetickej neujasnenosti, v umeleckej neistote nad novou, ešte nevyskúšanou a nesporne nie ľahkou cestou a v pochybnostiach o samotnej možnosti, životnosti a nosnosti hudobného stvárnenia súčasného prostredia na opernom javisku, ba, povedzme otvorene, v neviere umelcov v možnosť umeleckého úspechu takejto práce.

Najčastejšie námietky proti súčasnej tematike v opere sú asi tieto. Opera ako syntetický umelecký útvar je založená na protirečeniach, je vnútorne protikladná ako nijaký iný umelecký útvar. Len veľmi starostlivé a citlivé vyvažovanie týchto protikladov môže docieliť umeleckú jednotu. Jedným z týchto protikladov je realizmus ozajstných postáv, odpozorovaných z každodenného života, ktoré sa na javisku pohybujú a konajú ako v skutočnosti, ale nehovoria, lež spievajú, čo sa, ako je známe, v živote nerobí. Tento protiklad medzi realistickou akciou herca a jeho štylizovaným vokálnym prejavom, zmierňovaný v staršej opere historickými alebo ľudovými kostýmami, odľahlosťou doby alebo prostredia, alebo vôbec neskutočnými rozprávkovými postavami, vyvstáva v súčasnej opere s novou, nebývalou prelestnosťou. Vo vnímaní poslucháča je totiž nesporne určitý rozdiel medzi tým, či spieva Wotan, Kolumbus alebo Madame Butterfly, alebo či spieva napr. stranícky funkcionár na schôdzi alebo lekár, vyšetrujúci pacienta atď., atď. Často počuť aj pochybnosti, vyplývajúce z obavy pred šedivosťou a jednoduchosťou moderných interiérov a moderného oblečenia oproti farbistému bohatstvu historických dekorácií a kostýmov. Ďalšia námietka sa týka takých dôležitých zložiek opery, ako sú zbory, ensembly a balet. Hoci náš nový život je bohatý na kolektívne príležitosti, so začlenením zborov a baletu do opery to nie je také jednoduché. Zbor robotníkov pri obede v závodnej kuchyni alebo na závodnom výlete? A ako a na čo majú ľudia v novej opere tancovať? Na džez? Alebo zinscenovať závodnú slávnosť, aby na nej mohol vystúpiť ľudový tanečný súbor?

Z toho všetkého však jasne vyplýva jedno: opera s námetom zo súčasnosti *musí byť iná,* ako bola stará opera, nie však to, že by opera so súčasným námetom *nebola možná.* Veď na podstate veci sa nič nezmenilo, zmenili sa iba vonkajšie momenty, ako prostredie, kostýmy atp. Hudobno-dramatické predstavovanie akýchkoľvek obsahov — spoločenskokritických, sociálnych, politických — bolo a je možné iba vo vzťahu k ľudským citom a vášňam. Ani tá najsilnejšia idea sa nedá v umení predstaviť abstraktne, intelektuálne, ale iba zložitými obrazmi ľudských citov: lásky, nenávisti, radosti, pomstychtivosti, strachu, smútku, hnevu atp. Nuž, majú dnešní ľudia slabšie city a vášne, hýbu nimi menšie myšlienky a ciele ako v minulých dobách? A keďže špecifickým poslaním práve hudobnodramatického umenia je zvýrazňovať ľudské city a vášne, je opera predstavujúca dnešných ľudí a ich život, ich city nielen možná, ale má väčšiu umeleckú opodstatnenosť ako kedykoľvek predtým.

Je, pravda, jasné, že nový obsah vyžaduje aj novú formu. Preto pôsobili operné pokusy so súčasným dejom, ale so starou obvyklou hudobnou výstavbou dojmom trápneho nesúladu medzi vizuálnym a sluchovým dojmom, medzi obsahom a umeleckými prostriedkami, ktoré ho zvýrazňovali. Dnešná mladá robotníčka alebo inžinier nemôže spievať tak ako spievala Mimi alebo vojvodca z Mantovy. Tak isto ako dnešný človek nepije ovocné koktaily z cínových džbánov, neuspokojí ho ani tlmočenie nového obsahu starými umeleckými prostriedkami. Azda najväčšia bezradnosť sa javí v súčasnej komickej opere, kde skladatelia vždy znovu a znovu siahajú po vyše dvesto rokov starej forme opery buffa. Na druhej strane sme svedkami práve opačného postupu, hlavne na Západe, že sa totiž antické a historické námety zhudobňujú ultramodernou formou. Netreba dokazovať, že ani jedno ani druhé nie je riešením tvorivého hľadania a zápasu o novú formu a nový sloh v opere.

Vyriešiť, aká má byť nová operná forma a jej prostriedky, nie je úlohou tohto príspevku ani úlohou teórie vôbec, i keď by teória mohla pomôcť skladateľom aspoň čiastočným ujasnením a zdôvodnením estetických princípov novej súčasnej opery. Ona sama vznikne však iba tvorivými činmi umelcov. Je isté, že vo všetkých krajinách, kde žije naša hudobná kultúra, prebieha aj na hudobno-dramatickom poli silný kvas. Nová opera, ktorá prinesie adekvátnu formu nového obsahu, vznikne — ak sa tu vôbec dá prorokovať — pravdepodobne syntézou jednotlivých pokusov a dielčích prínosov, ako je napr. činoherná opera Orffova, komorná opera Brittenova — ktorej životnosť vidím v jej veľkej demokratičnosti tým, že na jej predvádzanie netreba veľký aparát — pokusy s epickou oratoriálnou operou, so začlenením pantomímy do operného deja ako neobyčajne pôsobivého a pre svoju zrozumiteľnosť demokratického výrazového prostriedku atď., atď. Zdá sa tiež, že sa vývoj odchyľuje od janáčkovského deklamačného princípu a prikláňa sa k staronovej forme recitatívov a uzavretých čísel, alebo azda, lepšie povedané, k novej syntéze obidvoch princípov. Jedno je však isté: nová opera nevznikne z abstraktnej opery Blacherovej alebo z iných podobne nezmyselných pokusov. Tak isto ako z opery nemožno vylúčiť ľudský citový obsah, lebo by sa tým zrušila jej podstata, jej raison d'être, tak isto si treba uvedomiť, že by bolo tragickým omylom zamieňať nový sloh a nové výrazové prostriedky so zmenou hudobného myslenia.

Zápas umelcov o novú operu, ktorá by bola po každej stránke adekvátnym odrazom dnešného života, problémov a emócií ľudí atómového veku, je mimoriadne ťažký aj pre neobyčajne vysoké všestranné nároky, ktoré sa kladú na súčasnú operu. V súčasnej opere musí vládnuť jednota všetkých troch zložiek, ktoré spolu vytvárajú hudobnodramatické dielo: literárno-dramatickej, vokálno-inštrumentálnej a herecko-mimickej. V dejinách hudby to nebolo vždy tak. Spomeňme si napr. len ako na jeden príklad z mnohých, na koncertnú operu 18. storočia. Dnes sa táto jednota stala samozrejmou požiadavkou, a to na náročnej, vysokej rovine, lebo kladieme aj na jednotlivé zložky vysoké požiadavky. Od libriet vyžadujeme aj samostatnú literárno-dramatickú hodnotu, inštrumentálna zložka vyspela k symfonickej výrazovosti a jej technické majstrovstvo musí byť à jour s najnovšími výdobytkami európskej hudby — i keď tým nemyslíme napr. seriálnu techniku alebo elektrofonickú hudbu. V historickom vývoji opery sa dôraz presúval raz na hudobnú, raz na dramatickú zložku a tretia zložka, herecko-režijná, ktorú by sme stručne mohli nazvať divadelnou, zostávala viac či menej, ba často až celkom bokom. Naproti tomu dnes sa táto zložka dostáva čoraz väčšmi do popredia. Speváci stojaci pred rampou a spievajúci do obecenstva, sprevádzajúc svoj spev „opernými" gestami, sú dnes nemyslitelní a vzbudili by iba posmech obecenstva. (Na zahraničných scénach sa robia dokonca pokusy s elektro-akustickým zosilnením hlasu zdokonalenými reproduktormi i stereofónnou technikou, takže sa speváci ani pri väčších áriách nemusia obracať tvárou k obecenstvu, ale je ich dobre počuť a rozumieť, i keď sú obrátení chrbtom. To znamená, že hereckú akciu možno nehatene rozvinúť po celom javisku.) Možno povedať, že režisér sa na moderných operných scénach stáva vari najdôležitejším činiteľom, dôležitejším ako dirigent, lebo od jeho koncepcie a od jej podarenej realizácie závisí úspech diela. — „Dajte si dolu okuliare, tu smiete počúvať iba hudbu" — povedal Richard Wagner Nietzschemu na predstavení Tristana a Izoldy. Dnešný divák by ho určite neposlúchol, lebo od opery žiada popri hudobnom pôžitku nie v poslednom rade aj dobré divadlo. A tak možno tvrdiť, že nová opera bude dielom nielen skladateľov, ale vznikne z úzkej spolupráce libretistov, skladateľov a režisérov. Táto spolupráca by sa mala začať už pri písaní libreta, pričom by režisér mohol jednak usmerňovať libretistu a skladateľa, čo sa týka možností scénickej realizácie ich predstáv, jednak by mohol do rodiaceho sa diela zasiahnuť priamo tvorivo podnetmi a načrtávaním divadelných možností, na ktoré ich vlastná skúsenosť nestačí.

Obráťme teraz pohľad na situáciu v slovenskej opernej tvorbe.

Operná tvorba na Slovensku prebiehala doteraz zákonite v znamení poučky, podľa ktorej v prirodzenom vývoji nemožno bez určitého nebezpečenstva preskočiť ani jednu vývojovú fázu. Slovenská hudobná kultúra sa začala budovať prakticky z ničoho, t. j. bez závažnej a záväznej domácej tradície, v dvadsiatych rokoch nášho storočia. Preto bolo prirodzené, že prekonala — aspoň čiastočne a vo veľkej skratke — zameškané vývojové etapy, ktoré iné národné kultúry prekonali už v 19. storočí. V oblasti opernej tvorby tu bola silne pociťovaná medzera veľkých heroických a monumentalizačných národných opier, ktoré by posilňovali sebavedomie národa pripomínaním veľkých chvíľ z národnej minulosti alebo oslavou síl, uložených v ľude. Tento dlh voči národu čestne a dôstojne splnili doterajšie tri slovenské opery, predvedené po r. 1945: Suchoňova Krútňava a Cikkerov Jánošík a Beg Bajazid. Nesporne sem môžeme zaradiť i radostne očakávaného Suchoňovho Svätopluka.

Na takto pripravenej pôde sa otvára nová

M. Šeflová (Katrena) a Z. Jankovský (Ondrej) v inscenácii Krútňavy v Plzni (29. VIII. 1959)
Foto: Věra Caltová

etapa slovenskej opernej tvorby: tvorba opier s tematikou našej socialistickej súčasnosti. Skladatelia, ktorí sa podujmú na túto veľkú a ťažkú úlohu, musia si byť vedomí dvojakej veľkej zodpovednosti: voči svojmu ľudu a voči tej vysokej umeleckej platforme, na ktorej sa dnes uskutočňujú pokusy o vytvorenie novej opery vo svete. Svetová úroveň našej opernej tvorby, predstavovaná dielami Suchoňovými a Cikkerovými, sa stala normou, ktorá zaväzuje. To znamená, že skladatelia, ktorí sa chcú pokúsiť o operu so súčasnou tematikou, a tým zároveň o riešenie slohových a formových problémov novej opery, musia poznať priebeh a výsledky doterajšieho hľadania a experimentovania na tomto poli a vyvodiť si z neho dôsledky podľa svojho vlastného umeleckého naturelu. O technickej vyzbrojenosti netreba hovoriť, lebo to je samozrejmá požiadavka, daná normou doterajšej našej opernej tvorby. O čom však treba hovoriť, to je zodpovednosť a určitá povinnosť umelcov voči národu. Pri všetkom rešpektovaní slobody umeleckej tvorby: umelec si musí byť vedomý toho, že musí dať svojmu ľudu to, čo ten v dnešnej historickej chvíli potrebuje. Teda nie individualistické vyžívanie svojich predstáv a záľub, ale služba ľudu. Najjasnejším príkladom je tu Bedřich Smetana, ktorého celá tvorba doma, vo vlasti, sa niesla v tomto znamení. Isté je aj to, že dielo môže mať trvalý úspech len vtedy, ak spĺňa latentnú objednávku národa, ak odpovedá na jeho otázky a rieši alebo aspoň napovedá riešenie jeho problémov. Aj tu sa núka príklad z tvorby Smetanovej: jeho Má vlast, ktorá sa stala jedným z najvzácnejších pokladov národnej kultúry, a jeho zapadnuté tri švédske symfonické básne... Ak to platilo v dobe Smetanovej a v každej dobe, tým väčšmi dnes, keď opera a hlavne opera so súčasným námetom môže a mala by hrať v našej kultúrnej revolúcii neobyčajne dôležitú úlohu.

Na našich umelcov čaká úloha vyriešiť problémy opery s námetom zo súčasnosti vo vzťahu k špecifickým slovenským podmienkam. Je tu napr. problém ľudovosti hudby v novom opernom slohu. Alebo voľba námetu: naša operná tvorba má ešte niekoľko dlhov, týkajúcich sa námetov z nedávnej minulosti nášho národa, ktoré pre ich dosah možno takmer pokladať za súčasné. Je to napr. námetový okruh Slovenského národného povstania, ktorý sa kvantitatívne i kvalitatívne tak výrazne a plodne odrazil v našom umení: v literatúre, poézii, v dramatickej, filmovej tvorbe, vo výtvarnom umení i v hudbe — okrem opery. Pritom sa tematický okruh povstania svojou dramatičnosťou a konfliktovosťou priam ponúka pre hudobnodramatické spracovanie a úspešne realizovaná opera s takýmto námetom by vedľa dôležitej ideovovýchovnej funkcie doma iste prispela k získavaniu ďalších sympatií cudziny pre náš národ, ktorý v jednej z najťažších chvíľ svojej histórie preukázal toľko hrdinstva a politickej vyspelosti.

Veľa sa hovorí aj o nedostatku libriet a libretistov: skladatelia sa ponosujú na neochotu našich spisovateľov spolupracovať na hudobnodramatickom diele. Tu by som chcela pripomenúť opäť jednu skutočnosť z 350-ročného historického vývoja opery: že totiž autormi libriet nebývali prominentní spisovatelia — niekoľko ojedinelých výnimiek (Brecht!) iba potvrdzuje toto pravidlo. Libreto je špecifický umelecký útvar, ktorý má svoje osobitné zákonitosti. Najgeniálnejší libretisti v dejinách opery, ako napr. Calzabigi, Da Ponte atď. boli ľudia, ktorí sa na tento útvar špecializovali a dopracovali sa k veľkým úspechom bez toho, že by boli prejavili pozoruhodnejšie nadanie v iných oblastiach literárnej tvorby. Preto aj u nás by bolo žiadúce, keby sa miesto márneho apelu na neochotných spisovateľov vyvinula užšia špecializácia na tvorbu libriet. Operný libretista totiž nevystačí iba s literárnym talentom, ale musí mať nevyhnutne aj dramatický zmysel a hudobnú a scénickú predstavivosť. Sväz skladateľov by mohol veľmi záslužne prispieť k rozvoju tohto nesporne celkom špeciálneho umeleckého odvetvia u nás usporiadaním seminára pre zainteresovaných pracovníkov. Jeho náplňou by bolo preciedzanie skúseností autorov našich doterajších libriet, skladateľov i režisérov, štúdium a rozbor najlepších libriet svetovej opernej literatúry a pokus zo strany teoretikov o odvodenie teórie výstavby libreta so špeciálnym zreteľom na súčasné požiadavky. Takýto seminár by kolektívnym úsilím praktických i teoretických pracovníkov mohol urobiť nielen veľký kus práce v teoretickom ujasnení si problematiky operného libreta, ale mohol by sa stať priamo praktickým školením libretistov.

Nakoniec treba ešte privítať prvú lastovičku u nás v oblasti opery so súčasnou tematikou: operu Ladislava Holoubka „Rodina". Dej tejto opery sa odohráva na súčasnej družstevníckej dedine, ale nerieši priamo družstevnú problematiku. Je to psychologická dráma, predstavujúca rozvrat súčasnej dedinskej rodiny, zavinený morálnou nepripravenosťou a nevyspelosťou niektorých jej členov, ktorí nedorástli na požiadavky a zmenené podmienky nového života v socialistickom zriadení. Ukazuje premietnutie nového života do duše vidieckych ľudí so zápornými i kladnými účinkami. Premiéra opery sa pripravuje v bratislavskom Národnom divadle na november budúceho roku.

Ostatným našim skladateľom by sme na záver chceli ešte pripomenúť dve silné slová: to goetheovské „Nuž siahnite len do plného života. Kdekto v ňom žije, ale kto ho pozná? A kdekoľvek ho chytíš, je zaujímavý!" — a to rollandovské — ako memento: „Čo je v hudbe dôležitejšie, harmónia alebo kontrapunkt? — *Hudba!*"

ZDENKA BOKESOVÁ

Mladí skladatelia a malé formy

Zdenka Bokesová

Nezvyklý námet na písanie, a predsa veľmi dôležitý! Nemám v úmysle bilancovať tvorbu našich mladých skladateľov preto, aby sme si uvedomili, že tvorba malých foriem je u nás úzkym profilom, ale konkrétne hovoriť o spoločenskom dosahu hudobného diela, predovšetkým malých hudobných foriem. Preto si teda kladiem otázku, či je zanedbávanie tvorby malých foriem mladými skladateľmi správne alebo nie.

Ak sa pozrieme do histórie, stretávame sa u každého mladého skladateľa s bohatou tvorbou malých foriem. Je síce pravda, že existenčné podmienky boli v minulosti iné, ako sú dnes, a mladí skladatelia boli priam nútení uplatňovať sa najprv skladbami v malých formách. Jedine takými skladbami sa mohli uplatniť na programoch verejných podujatí, pretože na koncert sa dostali len veľké symfonické diela významných skladateľov alebo takých, ktorí si na to vytvorili podmienky. Boli tu však aj iné podnety, ktoré viedli mladých skladateľov k tvorbe ma-

lých foriem. Skladatelia totiž vždy sledovali, akú hudbu si od nich poslucháči želajú, a snažili sa im vyhovieť, najmä ak išlo o skladateľa, ktorý bol aj hmotne závislý od možnosti umiestenia svojich diel. Tí skladatelia, ktorí boli spätí so životom svojho ľudu, a najmä tí, čo sa svojou tvorbou zapojili do boja za pokrokové myšlienky, popreplетali svoju tvorbu malými skladbami najviac, a to najmä piesňami, pretože týmito skladbami mohli najhlbšie prenikať do vedomia ľudu.

V socialistickej spoločnosti sa spoločenské postavenie skladateľov zásadne mení. Skladatelia nie sú od nikoho závislí, sú hmotne zabezpečení a ich tvorbe a umeleckému rastu sa hneď od počiatku ich činnosti venuje sústredená pozornosť a starostlivosť. Niet obáv, že by sa ich skladby nehrali, ba oni sami nepociťujú potrebu starať sa o uplatnenie svojich skladieb. Skôr opačne. Potreba nových hudobných diel ustavične vzrastá. V tejto skutočnosti pramení aj snaha našich mladých skladateľov sústrediť sa výlučne na tvorbu veľkých foriem a čo najskôr si overiť svoju vyspelosť a schopnosť zvládnuť veľké formy. Tieto snahy mladých skladateľov sú v skutočnosti veľmi správne a chvályhodné, pravda, len potiaľ, pokiaľ ide naozaj o rozvíjanie skladateľských tvorivých schopností a pokiaľ si mladí skladatelia plnia aj svoje ostatné úlohy voči spoločnosti, v ktorej žijú. Aj v hudobnej tvorbe, ako vo všetkom, rastú mladí ľudia len tým, že si dávajú veľké úlohy, ale aj v hudobnej tvorbe, ako vo všetkom, okrem plnenia týchto úloh rastu treba vidieť okolo seba každodenný život a treba si uvedomovať aj úlohy voči nemu.

Preto sa starostlivosť, ktorá sa v socialistickej spoločnosti mladým skladateľom venuje, nemôže vyvíjať jednostranne a pripúšťať úplnú náhodilosť, ale mať na zreteli aj povinnosti, lebo ináč je slepou materinskou láskou, ktorá vždy skrýva v sebe nebezpečie zhýčkanej výchovy. Ináč hrozí nebezpečenstvo individualizmu, ktoré vzniká u umelca vždy, keď sa zahĺbi výlučne len do sveta svojich predstáv a nevidí nič, čo sa robí okolo neho. Iným nebezpečenstvom, ktoré s prvým úzko súvisí, je možnosť odpútania sa mladého skladateľa od hudby, akú vyžaduje každodenná spotreba. Mám pritom na mysli umeleckú tvorbu. Treba si však uvedomiť, že hudba nie je určená len na to, aby sa počúvala v koncertných sieňach, ale že je súčasťou spoločenského života každého jednotlivca; v skutočnosti spĺňa skladateľ svoje poslanie až vtedy, keď sa jeho hudba stáva osobnou potrebou čo najväčšieho počtu ľudí. Veď aj výchova sa zameriava na to, aby si ľudia hudbu sami interpretovali, aby ju sami pestovali, pretože len vtedy, keď človek vlastným poznaním upevní v sebe emócie, ktoré hudba vyvoláva, môže hovoriť o tom, že hudba sa stáva jeho potrebou a že ho obohacuje. Spoločenská funkcia hudby rastie úmerne s počtom vnímavých poslucháčov, a ten zase rastie úmerne s počtom tých, ktorým sa živá hudba stala každodennou potrebou. Teda nielen pasívne počúvanie hudby, ale jej aktívne pestovanie je základom ďalšieho rozvoja hudobnej kultúry nášho ľudu. V socialistickej spoločnosti hudba ako umenie spĺňa svoje poslanie iba vtedy, keď neprináša radosť a umelecké poznanie len jednotlivcom, ale keď jej pôsobenie má najširší dosah na čo najväčší počet ľudí. Z toho vyplýva, že potrebujeme hudobné skladby, ktoré široké ľudové vrstvy neodmietajú, ale si ich osvojujú, že potrebujeme skladby a najmä piesne, ktoré nielen zabávajú, ale aj vychovávajú k socialistickému

povedomiu, ktoré mobilizujú za idey komunizmu. Takými skladbami môžu byť predovšetkým diela malých foriem, ktoré si vie človek rýchlo obľúbiť a prisvojiť. Písať takú hudbu vyžaduje, aby si skladatelia uvedomili, čo sa od nich čaká, a aby na podklade poznania zložitého a bohatého života dnešného človeka našli spôsob nového, ale vysoko umeleckého a pritom zrozumiteľného vyjadrenia.

Takejto hudby, ktorá v malých formách vyjadruje cítenie dnešného človeka, máme málo. Skladateľ, ktorý si funkciu umenia v socialistickej spoločnosti uvedomuje, nemôže sa vyhnúť takejto tvorbe najmä dnes, v období dovŕšenia kultúrnej revolúcie. To, prirodzene, neznamená zníženie umeleckej úrovne tvorby. Aj v malých skladbách možno riešiť nové tvorivé postupy, ba práve malé skladby nútia vyrovnávať sa s problémami novej, dnešnému človeku vyhovujúcej melodičnosti. Treba mať vždy na mysli, že tu nejde len o tvorbu malých foriem z hľadiska koncepcie diela, ale o tvorbu takých skladieb, ktoré vyjadrujú cítenie socialistického človeka, v ktorých sa odráža tep nášho života a nové vzťahy, ktoré v nových spoločenských podmienkach medzi sebou vytvárame. Ak odtrhneme našich mladých skladateľov od života a riešenia hudobných potrieb našej spoločnosti, vytvárame predpoklady, že hudobná tvorba sa bude vyvíjať mimo spoločenskej funkcie hudobného umenia. Je to vec, nad ktorou sa treba hlboko zamyslieť, najmä keď už dnes sme svedkami toho, že viacerí mladí skladatelia neprejavujú dostatočný záujem o tvorbu pre potreby pracujúcich a že sa nezaoberajú problémom piesňovosti, čo je jednou z najdôležitejších úloh našich dní.

Je teda potrebné, aby sa Sjazd slovenských skladateľov týmto problémom zapodieval a aby mladým skladateľom pomohol nájsť cestu k tvorbe takej hudby, ktorá by vyjadrovala cítenie našich pracujúcich a stala sa odrazom i súčasťou ich života.

NARCISA DONÁTOVÁ

O problémoch rozvoja našej hudby

Žijeme v dobe neuveriteľných vedeckých úspechov. Každý z nás si uvedomuje, že tieto zaväzujú aj umeleckú tvorbu, aby nezaostávala za výsledkami vedeckých pracovníkov, z ktorých v poslednom čase zvlášť sovietski vedci ohromili celý svet.

Môžeme my, slovenskí skladatelia, povedať, že sme dosiahli všetko, čo sme mohli? Povedzme si však niečo o nedostatkoch a ich príčinách. Hudobná tvorba na Slovensku sa sčasti rozvíja skôr živelne ako uvedomene.

Slovenská hudba má toľko kvalitných skladateľov, že pri správnom ideovom usmerňovaní by dosiahla netušené úspechy. Dnešný skladateľ chce byť porozumený ľudom, veď preň tvorí. A práve k tomuto by mal byť cieľavedome vedený.

S rozvojom hudobnej tvorby súvisí aj jej uvádzanie do života. Najpálčivejším problémom je práve tvorba piesní všetkých druhov a sborová tvorba. Zlá situácia je aj v tom, že skladby našich skladateľov nemá kto spievať. Sbor SF je viazaný vlastným programom a nejaká novinka sa horko-ťažko prebojuje. Na to treba neraz čakať najmenej dva roky, a to je pridlhý čas, aby pomohol rozvíjať našu sborovú a piesňovú tvorbu. Ani preradenie tohto sboru do rozhlasu sa nezdá práve šťastným, pretože SF takýto sbor potrebuje. Nuž ako na to? Nebolo by možné založiť nový profesionálny sbor v Čs. rozhlase? Nechce sa nám veriť, že medzi mladými dirigentmi by sa nenašiel taký obetavý a umelecky vysokohodnotný nadšenec, akým je L. Slovák, ktorý

založil sbor SF. Dá sa namietať, že taký sbor potrebuje čas na umelecké dozretie. No dobre, ale raz začať m u s í m e, ináč ponesieme zodpovednosť. Ako pri všeobecnom rozvoji hudby, aj teraz treba myslieť do budúcnosti, až do komunistickej spoločnosti, aby sme sa vyrovnali s obrovskými úlohami, ktoré nás čakajú.

Niekoľko riadkov k lektorovaniu skladieb. Je u nás taký zvyk, že lektor je anonymný, zatiaľ čo lektorovi je meno skladateľa známe. Tak sa skladateľovi dostane do rúk posudok ako záhadný list bez podpisu. Povedzme si otvorene, veď sme ľudia, ktorí sa učia socialisticky žiť a myslieť, je to správne? Nemal by sa lektor zísť so skladateľom, aby si rozumne porozprávali, ako pomôcť skladbe, ktorá má prípadné nedostatky? Individualizmus je prejavom idealizmu, a ten by mal z našich radov úplne vymiznúť.

Rozvíjanie tvorby sa u nás opiera o významné výročia. To je správne. Nemožno však zabúdať, že takto vznikajú väčšinou príležitostné skladby, ktoré Čs. rozhlas vysiela iba v období výročia. Potom sa niektoré z nich odložia. Je to opäť dôkaz toho, že potrebujeme širšiu tvorivú základňu. Ako je to s ďalšími operami, operetami (o symfóniách ani nehovoriac), čo s populárnou, takou potrebnou hudbou? A hudba pre súbory?

Nemožno pri tejto príležitosti zabudnúť na rozhlas. Iste máme z toho všetci veľkú radosť, že náš rozhlas je konečne národný! Aj hudobná redakcia v televízii uviedla niekoľko úspešných slovenských diel a relácií o slovenských skladateľoch. Ak si predstavíme, že hudobná redakcia v našej televízii chystá pôvodné televízne opery, je to iste sľubná budúcnosť.

Sjazd slovenských skladateľov dá určite pevné smernice pre ďalší a oveľa bohatší rozvoj hudobnej tvorby. Treba myslieť na budúcnosť slovenskej hudobnej kultúry! Rozšíriť základňu tvorivých pracovníkov a spresniť ich úlohy podľa schopností. Zaktivizovať a rozšíriť počet pracovníkov Hudobného fondu, pretože v tomto smere by ich čakali väčšie úlohy ako v minulosti. Hudobný fond by sa mal stať spojovacou stanicou medzi dielami skladateľov a rozhlasom, televíziou, Slovenskou filharmóniou, ale aj všetkými ostatnými (nielen profesionálnymi) súbormi, ktorým by pracovníci Hudobného fondu v oveľa širšom meradle dodávali skladby na zverejňovanie.

Záverom treba sjazdu zaželať veľa úspechov a dosť odvahy a energie na vyriešenie ešte mnohých iných otázok hudobného života na Slovensku.

Všetko, čo tu bolo spomínané, je už známe, no nikdy nezaškodí vyniesť tieto problémy na povrch, pretože na ich riešenie bude treba vynaložiť veľa tvorivej a organizačnej práce.

ELENA FALTINOVÁ

Hudobné vysielanie v bratislavskej televízii

„... naša škola, veda, umenie a všetky ďalšie prostriedky ideového pôsobenia, medzi ktoré na neposlednom mieste patrí rozhlas a televízia, majú byť úplne zamerané na to, aby socialistické myslenie ovládlo celú našu spoločnosť."

(Októbrový list ÚV KSČ)

V posledných rokoch prevratným spôsobom zasiahol do nášho života, teda aj do kultúry, nový významný činiteľ — televízia. Jej význam v celej šírke vystihuje uvedený citát z Októbrového listu ÚV KSČ. O dosahu televízie najjasnejšou rečou hovoria desaťtisíce antén, ktoré vyrástli ako huby po daždi na strechách domov, ba často aj chalúp a chalúpok medzi Čopom a Ašom. Z toho vyplýva, že televízia je popri rozhlase najmasovejším a najvšestrannejším šíriteľom vzdelanosti, pričom treba podčiarknuť skutočnosť, že intenzita jej dosahu je tým väčšia, čím vzdialenejšie sú televízne antény od vysielacej veže, od kultúrnych stredísk. A práve tam, kde kultúra iba málokedy zavíta dobre zostavenými programami, má televízia možnosť pretvárať myslenie ľudí, formovať estetické cítenie a v neposlednom rade aj spôsob života nášho ľudu. Vychádzajúc z týchto aspektov, môžeme jedno zo základných poslaní televízneho vysielania plným právom vidieť vo vyrovnávaní kultúrnej úrovne mesta a vidieka, a tým aj vo zvyšovaní kultúrnej úrovne všetkého ľudu.

Významnú zložku televízneho vysielania tvorí hudobné vysielanie, práca hudobných redakcií. I keď začiatky vysielania boli poznačené tápaním a hľadaním, dnešná práca televíznych pracovníkov sa opiera o skúsenosti predchádzajúcich rokov, o pokusné vysielanie. Obdobie pokusného vysielania neprinieslo nové poznatky iba v oblasti televíznej techniky. Získali tu veľa aj umeleckí pracovníci, od ktorých si dnešný divák veľmi kriticky vyžaduje hodnotné umelecké a vôbec iné programy. Veľmi často sa programová koncepcia menila práve na základe požiadaviek diváka.

Dramaturgiu dnešného hudobného vysielania Televízneho štúdia v Bratislave môžeme rozčleniť do niekoľkých dramaturgických oblastí.

Je to predovšetkým *kultúrnopolitická oblasť*, v ktorej veľmi pohotove a vždy novými a novými programami vedela televízia reagovať na udalosti nášho kultúrneho a politického života. Spomeňme aspoň programy pri príležitosti 1. mája, pri oslavách výročia Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie, pri štátnych sviatkoch spriatelených krajín atď. Umelecká aktualizácia je tu veľmi účinným a zároveň aj vzdelávacím prostriedkom.

Pôvodné televízne inscenácie opier, baletov a operiet majú za úlohu jednak rozširovať vedomosti o domácej i svetovej hudobnej literatúre a na druhej strane poskytnúť divákovi aj hodnotný umelecký zážitok. Rozhodne aj na tomto poli urobila televízia, čo sa len dalo. Nezasvätený divák by dozaista očakával viac pôvodných inscenácií, ktorých výber by sa opieral o skvosty hudobnej literatúry tejto oblasti. Pozrime sa však do „televíznej kuchyne". Bratislavské štúdio vlastní dodnes len jeden akusticky a priestorove nevyhovujúci ateliér. Je ním bývalá telocvičňa bez akýchkoľvek adaptačných úprav. Muselo sa siahnuť k jedinej možnosti: pôvodné inscenácie pripravovať playbackom. Tým bol výber veľmi obmedzený, nakoľko kompletných nahrávok opier je veľmi málo a z tohto mála vypadnú ešte ďalšie, technicky nevyhovujúce. Rozhlasový archív vlastní takmer celú pokladnicu svetovej opernej i baletnej tvorby. Sú to však len prierezy jednotlivými dielami, a nie kompletné diela. Ako vidíme, muselo sa vyberať iba z toho, čo bolo prístupné. V budúcnosti by sa však mohlo pomýšľať aj na formu televíznych prierezov opier, baletov i operiet. Nedostatok pôvodných inscenácií doplnili *prebraté inscenácie*, z ktorých boli veľmi úspešné predstavenia Jánošíka, Krútňavy, Libuše z Devína, Labutieho jazera z Trenčianskych Teplíc (bol to prvý diaľkový prenos, ktorý sa uskutočnil za pomoci armády pri prekonávaní ťažkých retranslačných podmienok) atď. Roky 1960—1961 sú pre túto oblasť už oveľa sľubnejšie. Po dohode s vedením opery a baletu Slovenského národného divadla a riaditeľstvom Novej scény bude televízia pravidelne raz do mesiaca preberať inscenácie z týchto scén. Diváci teda budú mať možnosť poznať takmer celý dramaturgický plán uvedených inštitúcií. Prísľubom do budúcnosti je aj nový ateliér, adaptovaná hala bývalej Tatra banky (žiaľ, málo priestranná a pravdepodobne akusticky nie dosť vyhovujúca), ktorý poskytne oveľa väčšie možnosti tvorivej práce. Veď chceme, aby televízia dostala vlastnú umeleckú tvárnosť, vychádzajúcu z jej vlastných technických daností, aby nebola *len náhradou* napríklad za film a divadlo.

Ďalšiu dôležitú zložku hudobného vysielania tvorí *dramaturgia hudobno-zábavného programu*, ktorá buduje na dychovej, tanečnej a estrádnej hudbe. Najviac pozornosti a cieľavedomej prípravy zo strany autorov, resp. umeleckých pracovníkov si vyžaduje estrádna a najmä tanečná hudba. Často sa stáva, že z televíznych prijímačov zaznievajú piesne, ktoré priam poburujú svojimi banálnymi a sladkastými textami, ktoré nielenže sa dnešku neprihovárajú, ale dokonca kazia vkus obecenstva. Práve dnes, keď sa pripravuje revízia textov všetkých tanečných piesní, televízia sa nevyhnutne musí postaviť na tú stranu vývoja, ktorá sleduje vykynoženie všetkého nevkusu a gýču z nášho života. Iniciatíva by mala vychádzať priamo od televíznych pracovníkov. Veľmi by tu pomohla úzka spolupráca s našimi poprednými básnikmi — textármi. Často sa i režijná koncepcia programov tanečnej a zábavnej hudby pohybuje na úrovni tých najslabších estrád. A koľko kúzla by sa dalo vyčariť pomocou televíznej kamery, pútavými dekoráciami a vtipnou réžiou! Na tomto poli môže práve televízia urobiť kus užitočnej práce. Mala by kliesniť cestu vývoja, a nie ju zatarasovať. V tomto smere očakávame od televízie splnenie veľkých úloh.

Programove najpestrejšia je azda *oblasť hudobno-vzdelávacia* (v užšom zmysle slova). So životom a tvorbou popredných slovenských skladateľov sa diváci oboznámili v cykle relácií „Okno do pracovne skladateľa". „Z galérie našich umelcov" mal názov ďalší cyklus, v ktorom sa predstavili umelci-interpreti. No najúspešnejším a najzaujímavejším cyklom sú „Nesmrteľné rukopisy",

v ktorom sa obecenstvo pútavým výkladom a vtipnou réžiou oboznamuje s významnými postavami svetovej a domácej hudobnej tvorby (Händel, Beethoven, Smetana, Wagner atď.). Mnohé z týchto relácií sa na žiadosť televíznych divákov museli opakovať. Je potrebné, aby umeleckí pracovníci najmä pri tematických cykloch využívali čo najviac fantázie, aby sa napr. koncepcia jednotlivých postáv nepodobala ako vajce vajcu.

Významným prínosom hudobného vysielania budúcich dvoch rokov bude „Televízne konzervatórium", ktoré divákov oboznámi s náukou o hudbe, s náukou o nástrojoch, s hudobnými formami, s akustikou atď. Svojím významom to bude azda jeden zo základných cyklov hudobného vysielania a zároveň aj skúšobným kameňom pre televíznych pracovníkov. Azda najťažšia tu bude forma podávania látky, prístup k materiálu. Relácie budú sledovať poslucháči s rozličným vzdelaním, s nie rovnakým vzťahom k hudbe a na neposlednom mieste poslucháči rôzneho veku. Pri ich zostavovaní bude potrebné brať do úvahy tieto zretele, aby aj popri všetkých rozdieloch medzi divákmi vedeli vyvolať záujem a v každom smere poučiť.

Tieto poznámky vôbec nevyčerpávajú celý komplex zložitých problémov hudobného vysielania. Každá dramaturgická oblasť si vyžaduje samostatný rozbor, na ktorý pri takomto súhrnnom pohľade niet miesta. Záverom by bolo potrebné dodať azda toľko: hudobná kritika by si mala viac a sústavnejšie všímať prácu hudobnej redakcie bratislavskej televízie.

ZDENKO NOVÁČEK

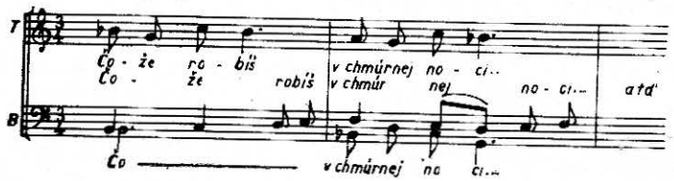
Šimon Jurovský: Šumí hora rodná...

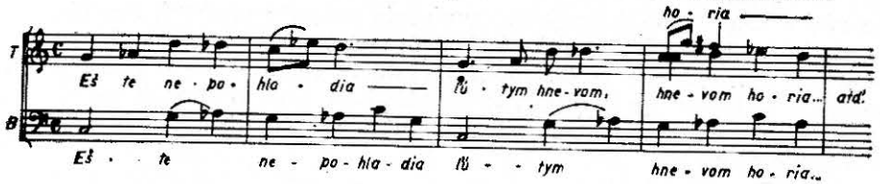
Kantáta pre miešaný sbor a orchester na text Pavla Horova

Nová kantáta Šimona Jurovského s povstaleckým námetom sprístupňuje sa verejnosti až v týchto dňoch. I napriek tomu, že nebola využitá na oslavách 15. výročia Slovenského národného povstania, nič nezmeškala, keďže je to skladba, ku ktorej sa budeme ešte niekoľko rokov často vracať.

Už z prvých taktov orchestrálneho úvodu zistíme, že skrývajú v sebe prvky slovenských ľudových piesní. Koľko melodického obsahu vyžaruje orchestrálny úvod a koľko je tu skrytých melodických prvkov, ktoré sú dôležité pre ďalší vývoj skladby. Základný motív rozpracovaného úvodu sa nijako nedištancuje od ľudovej ozdobnej spevnosti. Skladba sa začína akousi hudobnou krajinomaľbou — čo je typické aj pre mnohé iné jeho diela — pričom pastorálna nálada sa rozvíja do niekoľkých lyrických vĺn, až dosiahne iskrenný vrchol. Na jednej strane úvod nesie pečať slovenskosti, na druhej pečať autorovej individuality, ako ju poznáme z jeho cennej hudby k slovenským filmom.

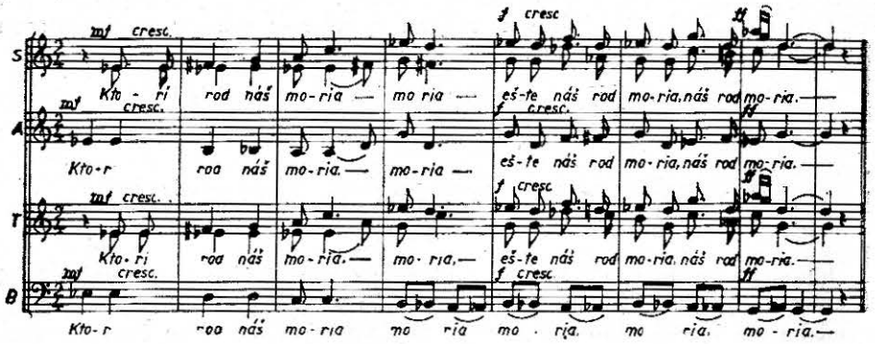
Nástup mužského sboru je dobre pripravený náhlym poklesom dynamiky orchestrálneho úvodu. Napriek zdanlivej „ozdobnosti" niektorých tónov vedúcej melódie sboru má tu každý tón svoju pevnú funkciu a celá melódia je stavaná pevne a v sekvenčnom narastaní.

Skladateľ výrazove podrobne diferencuje výstavbu sboru. Majstrovským spôsobom využíva trojhlasný sbor. Sbor mu dobre znie a poslucháč má pocit, že skladateľ stvárňuje obsah zodpovedajúcimi slohovými prostriedkami. Jurovskému je cudzí chladný postoj k vstupným obrazom Horovovho textu, vžíva sa do nich a prisudzuje väčšiu dôležitosť životu ako mnohonásobne tríbenému kompozičnému detailu. V priebehu zhudobňovania prvej strofy vystupujú do popredia i baladické prvky. Baladičnosť nedosahuje však drsnejšími zvukmi, ale úplne zmenenou rytmickou dikciou so zvláštnym dôrazom na zaťažkaný rytmus.

Z hlavného úvodného motívu sboru stavia odpoveď žien „moje srdce čaká na teba, môj milý". Známa lyrika z úvodu sa sláčikmi ešte zjemňuje, je posadená do vyššej hlasovej polohy, aby vernejšie odrážala ženskú nehu. I ďalšie obrazy sa odvíjajú z rovnakého melodického jadra a v ďalšom priebehu sú zušľachťované, v dvojhlasoch zjemňované, len v závere prechádza ženský sbor, podporovaný hutne znejúcim orchestrom, do dramatickejšieho zvlnenia. Skladateľ citlivo zachytáva celý náladový proces vývoja básne, clivou, nežnou náladou a kratšími baladickými miestami dospieva k dramatickému zvlneniu.

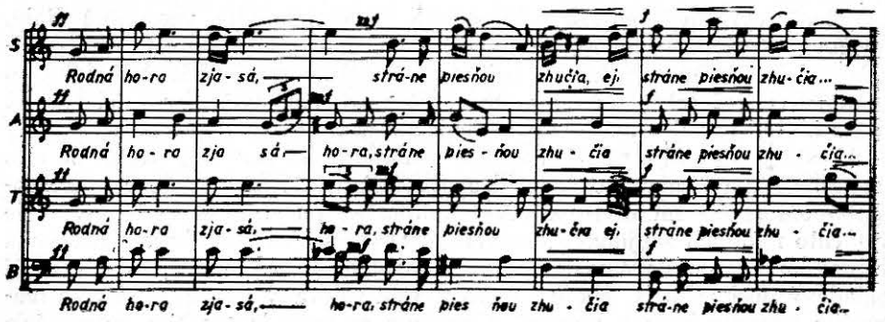
Kantáta sa nezastavuje a ďalší hudobný obraz výrazne kontrastuje s predchádzajúcim. Text nás uvádza do povstania a je vyjadrený skôr v sborových skratkách. Obsah si tu prvý raz nárokuje dôraznú hudobnú dramatizáciu.

Bohaté výrazové odtieňovanie si uchováva terasovite vzostupnú líniu. formová výstavba ďalej rozvetvovaného sboru je pevne skĺbená, takže nemáme dojem neinvenčného, nezaujímavého nadstavovania celého hudobného prúdu. Sviežosť tohto miesta podmieňujú nové nápady, prirodzená spevná práca s nimi i zaujímavá hudobno-deklamačná práca so slovom.

S textom „ešte bijú podlých vrahov" sa v ďalšom priebehu stretneme ešte niekoľko ráz. Je tu premyslene ideove uplatňovaný, až dospeje v niekoľkonásobnom sborovom divisi k prvej kulminácii diela. Funkcia orchestra je v týchto miestach zaujímavo domyslená. Orchester sa pod sborom nerozvíja v pravom zmysle slova symfonicky. Jeho úloha je iná: má vyvolať ostrejší náladový pocit, ako je schopný vyvolať sám spievaný text, a predstavu masového ódhodlania ľudí povstať. Uplatňuje sa tu teda ten typ koordinácie hlasu a orchestra, keď orchester rapsodickými výrazovými prostriedkami spresňuje náladu, určuje jej závažnú platnosť a hlbší spoločenský význam a núti k sústredenejšiemu citovému prežívaniu textu. Vlastná formotvorná

sila v tejto kulminácii je v sbore. Emocionálne poňatie idey o „účtovaní s tými, ktorí náš rod moria", vplynie v priebehu skladby do idealizovaného pochodu.



Na tomto mieste niet pochýb o hodnote a plnokrvnom realistickom riešení. Ostáva nám ešte pripomenúť, aký dôraz tu kladie skladateľ na pregnantnú sborovú deklamáciu, obnažujúc tak obsahovú závažnosť každého slova, a ako ekonomicky vyvažuje deklamačný a melodický princíp. Jednota melodického a deklamačného princípu robí dielo prístupným širokým masám.

Orchestrálna medzihra sa vyznačuje prílivom nových nálad. Pohyb s prevahou osminových dôb, ktorý je od začiatku hybnou silou kantáty, vylučuje nadmerné narastanie niektorej nálady, a tým aj únavu. Zo základného melodického prvku kantáty buduje skladateľ i záverečnú časť sboru. Nová rytmizácia základného melodického jadra, zvoľnenie tempa v prospech hymnického vyznenia a predĺženie rytmických hodnôt v záujme slávnostnosti podmieňujú radostné vyznenie diela. Sborová výstavba sa tu opiera o text „potom padneme si šťastní do náručia", ktorý skladateľ spracováva tak variabilne, že vytvára umelecky najhodnotnejšie miesto, a tým aj jasné ideové vyvrcholenie diela.

Ani v závere kantáty, keď sa dostáva do popredia zvuková masívnosť, nemizne pevný proces kryštalizácie formy. Text o radostnom návrate do mierového života inšpiruje skladateľa k vytvoreniu hudby až piesňového charakteru, ktorá zas vyvoláva činorodú chuť do nového života. Jednotne vedený celistvý formový oblúk sborovej výstavby prináša v závere kantáty nový druh účinnosti. Jurovský akoby vo finále kantáty narábal s prostriedkami masovej piesne. Nie je to však lacný kompromis a prudký ústupok bežným masovým piesňovým formám. I keď cantus firmus pripomína masovú pieseň, sbor je bohato rytmizovaný, podložený sýtymi harmóniami a orchester ho dôsledne symfonicky podporuje. Úspornosť v dynamickom vypracovaní, ktorú dosiahol v prvej časti kantáty, sa stráca a v závere sa v zhode s obsahom básne uplatnia najsilnejšie dynamické stupne.

Nová kantáta Šimona Jurovského je dielo úspešné a nesporne obohacuje tvorbu tohto žánru. Cítime v nej istotu, s akou skladateľ riešil výstavbu malej súčasnej kantáty, splýva nám tu jednota literárnych a hudobných obrazov a zúčastňujeme sa na bohato diferencovanom výraze. Dielo iste splní svoju úlohu v boji proti akejkoľvek umeleckej samoúčelnosti a abstraktnosti, pričom môže slúžiť ako príklad mladým skladateľom, ktorí robia prvé samostatné krôčky v oblasti ideovej, širokým vrstvám určenej kantáty.

Desiate výročie Slovenského ľudového umeleckého kolektívu

Dňa 8. októbra 1959 bolo v Národnom divadle v Bratislave slávnostné predstavenie SĽUKu z príležitosti 10. výročia založenia súboru. Slávnostný prejav mal povereník školstva a kultúry Vasil Biľak, ktorý zhodnotil doterajšiu umeleckú prácu SĽUKu a za desaťročnú záslužnú prácu pri tvorbe socialistického umenia odovzdal súboru prezidentom republiky udelené vysoké vyznamenanie — Rad práce.

Desať rokov úspešnej umeleckej práce a tvorivých snáh pri budovaní národnej socialistickej kultúry, za ktoré SĽUK získal i ostatné uznania a vysoké vyznamenania doma (nositeľ Národnej ceny, laureát Štátnej ceny a Čs. ceny mieru) a nadšenie i obdiv v zahraničí. Pri tomto významnom jubileu si väčšina divákov a priaznivcov SĽUKu nevdojak spomenie na začiatky súboru i na jeho mnohotvárny umelecký rast a vývoj, ktorý počas desiatich rokov prekonal, na všetko to, čím sa SĽUK prihováral slovenskej verejnosti a čím si získaval srdcia ľudu — svojich stálych obdivovateľov. Ľudia, ktorí sledovali od počiatku programy SĽUKu (počnúc prvým manifestačným predstavením vo Zvolene na oslavách 5. výročia SNP), ešte živo počujú melódie a v predstavách vidia tance, ktoré v tom čase adekvátne vystihovali a vyjadrovali pocity, ktoré žili iba akosi v podvedomí ľudu — živelné nadšenie a radosť z prvých rokov nášho nového povojnového života, z našej socialistickej súčasnosti. Už vtedy si SĽUK získal okruh stálych a verných obdivovateľov, ktorí netrpezlivo očakávali ďalšie vystúpenia. A tak druhá premiéra slovenského profesionálneho súboru r. 1950 bola doslova manifestáciou. Obecenstvo zhromaždené v hradnom amfiteátri v Bratislave strhla slovenská ľudová hudba a spev, precítili sa tance. Pre väčšinu to boli nové umelecké zážitky a dojmy, ktoré SĽUK svojím umeleckým stvárnením prinášal. Zakrátko sa piesne a skladby SĽUKu stali známe po celom Slovensku. A toto obdobie súboru bolo podstatne určujúcim impulzom pri jeho ďalšom umeleckom raste a vývoji. V našom umelecko-kultúrnom dianí to boli doslova objavy, ktoré skladatelia, choreografi a výtvarníci prinášali na scénu. Slovenský divák s úžasom a radostným prekvapením sledoval, ako sa pred ním rozvíja mnohotvárny obraz ľudového umenia so všetkými krajovými špecifikami. (Program SĽUKu, i režijne veľmi dobre postavený, viedol diváka k poznávaniu folklórneho umenia jednotlivých krajov. Stručne menujeme z prvých programov: T. Frešo — M. Tapák: Kôšik (Orava), J. Matúška — K. L. Zachar: Prekáračky (Detva), D. Kardoš — M. Urbanová: Východoslovenské spevy a tance, Š. Jurovský: Podjavorinské spevy, A. Moyzes: Piesne od Zvolena a i. Tak vlastne prvé programy SĽUKu boli školou, ktorá učila ľudí do hĺbky chápať a poznávať slovenskú ľudovú kultúru cez jej naj-

pôsobivejšie zložky — tanec, spev, hudbu a kroje. A toto umenie sprostredkovali ľudia, najpovolanejší prenášať na scénu každý zážitok s celou opravdivosťou — ľudoví umelci, ktorí sem prišli priamo z dedín, zo závodov. Radostný život v novom prostredí, problémy, ťažkosti rodiaceho sa kolektívu inšpirovali i tvorcov filmu Rodná zem, v ktorom členovia SĽUKu vyspievali, vytancovali a vyhrali poéziu i romantiku, problémy i prácu svojho života.

No už v nasledujúcich rokoch sa pociťovala naliehavá potreba, či už v tanci, hudbe alebo speve, okrem objavovania a transformovania tradičných foriem vytvoriť umelecké diela, načierajúce do súčasných problémov, hľadanie umeleckého prejavu, zodpovedajúceho potrebám nového socialistického človeka. A tak v ďalších programoch popri objavovaní nových krajových špecifík ľudového umenia (napr. J. Móži — M. Ťapák: Drobná (Orava), B. Urbanec — M. Ťapák: Záletník (Šariš), J. Cikker — J. Kubánka: Dupák (Liptov), A. Moyzes: Trávnice, Tri piesne z Detvy, A. Moyzes — J. Kubánka: Detvianska veselica) vidíme čísla, snažiace sa nastoliť novú tematiku (Š. Jurovský — J. Kubánka: Mládežnícky tanec, B. Urbanec: Hej, hej, slnko vychodí, J. Móži — M. Ťapák: Priadky). Bola to cesta hľadania, cesta overovania si nových umeleckých zámerov a kladné výsledky a skúsenosti boli základom, na ktorých sa neskôr stavali už vyzreté umelecké diela tohto druhu. Poprední slovenskí skladatelia sa od počiatku vzniku SĽUKu podieľali na tvorbe tohto žánru umenia. (A. Moyzes, E. Suchoň, J. Cikker, D. Kardoš, Š. Jurovský, T. Andrašovan, B. Urbanec a iní.) V spolupráci s nimi choreografovia J. Kubánka a M. Ťapák vytvárali v neskoršom období (okolo r. 1955, 1956) svoje veľké, tematicky rozvedené čísla s uceleným dejom, často doplnené speváckym sborom (J. Cikker — J. Kubánka: Hviezdnatá noc, T. Andrašovan — M. Ťapák: Svadba pod Tatrami, T. Andrašovan — M. Ťapák: Žiarlivosť bez príčiny). Na týchto dielach rástli umelecky nielen všetky zložky súboru, ale tu čerpali skúsenosti i samotní choreografi a hudobní skladatelia. Skladatelia si tu overovali svoje poznatky, z ktorých im mnohé pomohli pri tvorbe novej slovenskej opery, choreografi nadväzovali na ne priamo pri stavbe vyzretých tanečných foriem súčasného obdobia, ktoré sú cestou k slovenskému národnému baletu, načierajú do minulosti, riešia i problémy súčasné (T. Andrašovan — J. Kubánka: Povesť o Jánošíkovi, Zaviatym chodníčkom).

Pri stručnom prehľade práce SĽUKu nemožno zabudnúť na ľudí, ktorí sa práci v kolektíve venovali či už pomocou, radou alebo aktívnou prácou v súbore. Za desať rokov intenzívnej práce ich bolo veľa a všetci pracovali pre súbor s láskou, zodpovednosťou, výsledky sú v nemalej miere aj ich zásluhou. Kolektív spevákov, tanečníkov a hudobníkov, z ktorých mnohí začínali svoju umeleckú cestu pred desiatimi rokmi na Sliači a v Piešťanoch, umelecky i odborne vyspel. Z mnohých sa stali pedagógovia spevu, tanca, hudby, z iných zase vynikajúci reprodukční umelci, sólisti, ktorí sa aktívne podieľajú na vytváraní programu. Títo všetci získali obdiv našej slovenskej kultúre nielen doma, ale i v zahraničí, v SSSR, NDR, Poľsku, Maďarsku, vo Francúzsku, Belgicku, Holandsku, Rakúsku, Afrike, na Blízkom i Ďalekom východe, a to nielen svojím umením, ale v nemalej miere i svojím novým, socialistickým ponímaním života v celej jeho šírke. Prajeme Slovenskému ľudovému umeleckému kolektívu veľa úspechov k jeho ďalšej práci!

Viera Nosáľová

Desať rokov Slovenskej filharmónie

Jednou z udalostí, ku ktorým sa vždy radi vraciame, je vytvorenie kultúrnych inštitúcií a umeleckých telies v prvých rokoch po oslobodení našej vlasti od fašizmu. Keby nebolo víťazstva robotníckej triedy, neboli by vznikli ani tieto zložky.

Takouto umeleckou zložkou, za vznik ktorej vďačíme novej spoločenskej skutočnosti, je aj Slovenská filharmónia. Bola ustanovená zákonom Slovenskej národnej rady dňa 18. decembra 1948 s úlohou stať sa reprezentantom slovenskej symfonickej hudby a vychovávať pracujúcich k chápaniu symfonickej hudobnej tvorby. Vytvorenie Slovenskej filharmónie znamenalo pre slovenský hudobný život veľkú udalosť historického významu, pretože jej ustanovením nastali predpoklady pre tvorivý ruch medzi slovenskými skladateľmi a súčasne aj nové obdobie v slovenskom hudobnom živote, v ktorom práve činnosť Slovenskej filharmónie stala sa ústrednou líniou.

Ustanovenie Slovenskej filharmónie podnietilo predovšetkým rast slovenskej symfonickej hudby. Nastalo obdobie jej veľkého rozmachu, čo si dnes už takmer ani neuvedomujeme. Je totiž všeobecne známe, že hudobná tvorba rastie a rozvíja sa vtedy, keď skladatelia majú možnosť tvoriť pre konkrétne hudobné telesá a keď majú istotu, že ich diela sa budú hrať. Aj v minulosti vždy tam, kde boli podmienky pre hudobný život, vytvárala sa prostredie, ktoré žičilo rozvoju hudobného myslenia a ktoré prinášalo v dôsledku týchto skutočností aj veľké umelecké hodnoty. V minulosti boli však tieto umelecké telesá — podobne ako skladatelia — závislé od svojho zamestnávateľa, podnikateľa alebo mecéna a bolo sa im treba prispôsobovať. Slovenská filharmónia, ktorá už vznikla v novej rodiacej sa socialistickej skutočnosti, je umeleckým telesom, ktorého činnosť je zabezpečovaná zo štátnych prostriedkov. Jej úlohou je dopracovať sa tej najvyššej umeleckej úrovne a slúžiť svojou činnosťou pracujúcemu ľudu a národnej kultúre. Je tu teda základný rozdiel v postavení medzi umeleckými telesami v kapitalistickej a v socialistickej spoločnosti. Preto u nás vznikajú medzi umeleckým telesom, skladateľmi a poslucháčmi nové vzťahy, ktorých výsledkom je, že práca takéhoto telesa ovplyvňuje všeobecnú hudobnú úroveň a zmnožuje tvorivé umelecké sily celej spoločnosti. Desať rokov umeleckej práce v takýchto podmienkach vykazuje teda oprávnené radostné výsledky.

Aj keď sme si vedomí, že len založením Slovenskej filharmónie položili sa základy pre systematický rozvoj hudobného života na Slovensku a že až práca tohto telesa priniesla veľký rozmach slovenskej hudobnej tvorby, predsa aj pri tejto príležitosti treba spomenúť cesty vývoja symfonickej hudby v Bratislave pred založením Slovenskej filharmónie, pretože toto nové teleso nadväzovalo na skúsenosti nadobudnuté v minulosti.

Za buržoáznej Československej republiky uskutočňoval v Bratislave pravidelné koncerty orchester Slovenského národného divadla, a to už od čias Oskara Nedbala. Tento orchester bol aj prvým interpretom mnohých slovenských symfonických diel. Za tzv. Slovenského štátu preniesli sa úlohy verejných symfonických koncertov na rozhlasový orchester, ktorý sa vtedy vypracoval na pozoruhodnú umeleckú úroveň, najmä v čase pôsobenia juhoslovanského dirigenta v Bratislave K. Baranoviča.

Osobitnú zmienku zaslúži si však ochotnícke združenie, ktoré sa menovalo Slovenská filharmónia a ktoré takmer plných dvadsať rokov pôsobilo v čase prvej republiky. Táto ochotnícka Slovenská filharmónia vznikla z túžby mať samostatné symfonické teleso.

Túžba založiť Slovenskú filharmóniu ako profesionálne teleso uskutočnila sa až po víťazstve robotníckej triedy v novej, ľudovodemokratickej republike. Svojimi úlohami nadviazala síce na prvú ochotnícku Slovenskú filharmóniu, ale konkrétnou umeleckou činnosťou mohla sa oprieť až na skúsenosti, ktoré priniesli verejné koncerty rozhlasového orchestra. Keďže nebolo dosť orchestrálnych hráčov, začala Slovenská filharmónia činnosť ako štyridsaťšesťčlenný komorný orchester, ktorého vedenie a školenie zverilo sa vynikajúcemu dirigentovi Václavovi Talichovi, ktorý položil Slovenskej filharmónii základy. Veľká umelecká osobnosť Václava Talicha spôsobila, že členmi komorného orchestra sa stali aj vynikajúci českí orchestrálni umelci, ktorí sa tak popri mladých domácich orchestrálnych hráčoch stali zakladateľmi Slovenskej filharmónie. Študijná práca Václava Talicha bola veľmi zámerne rozložená a sústredila sa predovšetkým na výchovu sláčikového súboru. Talich ako vynikajúci umelec a citlivo pracujúci učiteľ dodal tomuto telesu v krátkom čase jednoliaty orchestrálny zvuk a postaral sa o zvýšenie jeho technickej úrovne. Ako majster spevnosti vedel orchester naučiť kráse zvuku, ako citlivo vnímavý umelec vedel hráčov naučiť, ako udržiavať v skladbe vnútorné napätie a premyslene stavať dynamické gradácie. Všetky tieto nuansy orchestrálnej hry učil orchester poznávať a tvoriť na dielach jemu najbližších, predovšetkým na českej tvorbe, ktorú doplnil naštudovaním aj niekoľkých slovenských diel, z nich najmä naštudovanie Cikkerových Spomienok patrí k najpozoruhodnejším úspechom jeho práce v mladej Slovenskej filharmónii. Okrem činnosti komorného orchestra hrala Slovenská filharmónia od počiatku v spojení s rozhlasovým orchestrom veľké symfonické diela pod vedením dr. Ľ. Rajtra, ktorý sa stal po odchode V. Talicha zo Slovenskej filharmónie v r. 1950 hlavným dirigentom tohto telesa a vedie ho dodnes. V tejto súvislosti hodno spomenúť aj prvý koncert Slovenskej filharmónie, ktorý sa pod vedením dr. Rajtra uskutočnil dňa 27. októbra 1949 s programom: symfonická suita Dolu Váhom od Alexandra Moyzesa a IV. symfónia G dur od Antonína Dvořáka.

Pôvodne sa pomýšľalo na postupné dobudovávanie Slovenskej filharmónie, no skúsenosti ukázali, že umelecké požiadavky rýchlo vzrástli, že orchester pomerne skoro umelecky vyzrel, a dobudovanie telesa sa preto musí urýchliť. Tak v r. 1956 mal orchester už 106 členov a bol schopný plniť

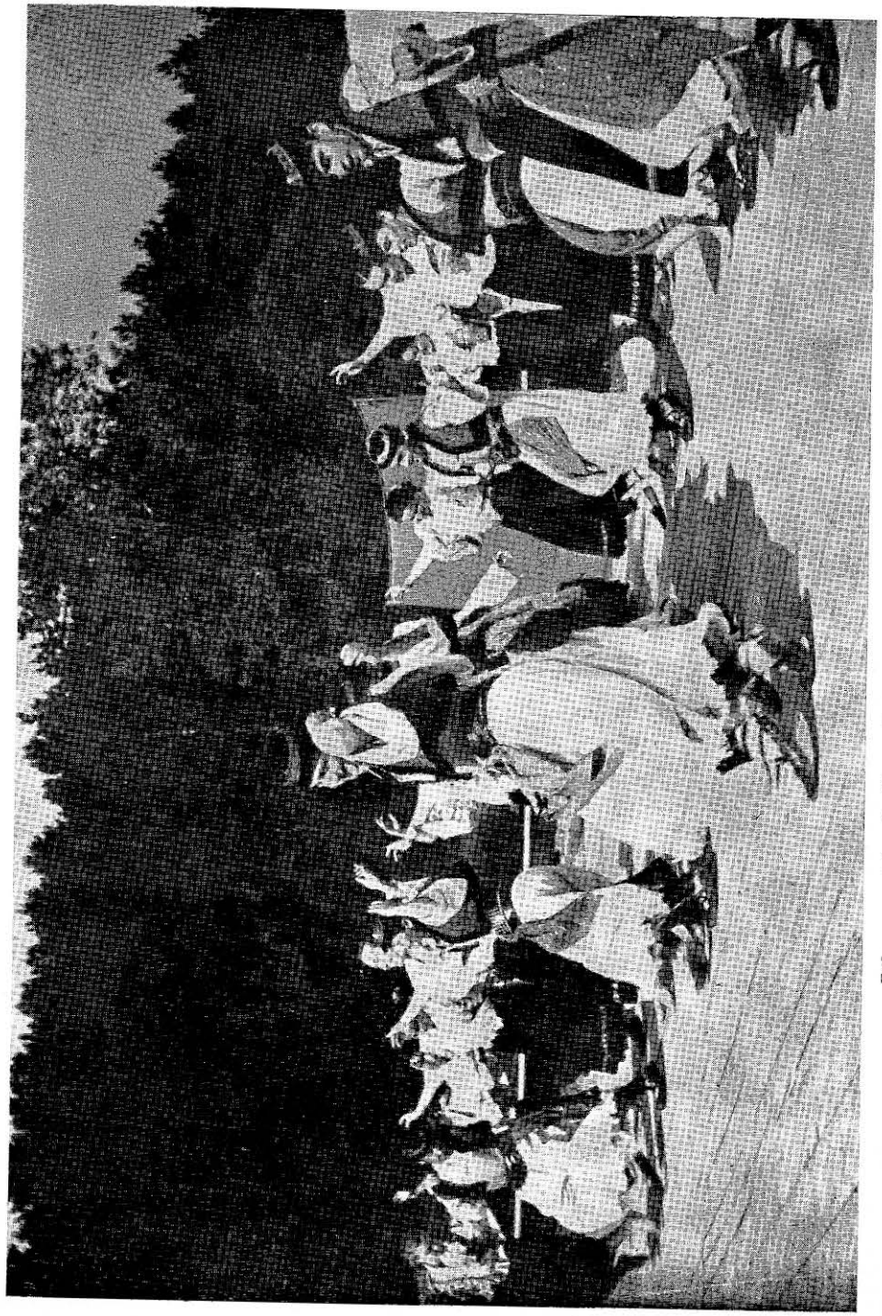
aj veľmi náročné umelecké úlohy. Obľuba symfonických koncertov taktiež súčasne primerane vzrastala, takže od r. 1956 absolvoval orchester Slovenskej filharmónie ročne až 110 koncertov.

Orchester Slovenskej filharmónie začal si budovať svoj stály symfonický repertoár, orientovaný prevažne na svetovú klasickú symfonickú tvorbu. Aj keď takto stavaný repertoár prinášal pre rast orchestra veľké možnosti a zabezpečoval mu postupné vyzrievanie, predsa len sa ukázalo, že táto cesta nie je jediná, ba skôr, že odpútava orchester od jeho veľmi zodpovednej úlohy stať sa interpretom slovenskej národnej hudobnej tvorby a s ňou aj tvorby českej, sovietskej a ostatnej zahraničnej, najmä tvorby ľudovodemokratických krajín. Nastúpením druhého dirigenta Zdenka Bílka, Talichovho odchovanca, sa tento nedostatok čiastočne odstránil. A tak postupne od r. 1957 mení sa repertoár Slovenskej filharmónie a do zoznamu jej základného repertoáru včlenili sa všetky popredné diela slovenskej hudby, ktoré v najnovšom období dopĺňajú sa aj súčasnou tvorbou inou, predovšetkým českou a sovietskou. Účinnou pomocou dr. L. Rajtrovi v tejto úlohe stal sa Ladislav Slovák, vedúci dirigent orchestra Čs. rozhlasu, ktorý získal veľké skúsenosti štúdiom v Leningradskej filharmónii, odkiaľ sa vrátil ako skúsený a umelecky rozhľadený umelec. Jeho dirigentské umenie spája vecnosť dokonalého poznania partitúry s hlbokou citovosťou, s obdivuhodnou presnosťou rytmickou a premyslenou výstavbou symfonického celku, v ktorom prejavuje síce oddanosť skladateľovmu zápisu, ale využíva ho pre rozšírenie dramaticky účinnej hudobnej reči. Slovákovo naštudovanie mnohých slovenských, českých a sovietskych diel patrí k vrcholom činnosti nielen dirigenta Slováka, ale aj orchestra Slovenskej filharmónie, a to najmä preto, že bohatá hudobná reč rozozvučala sa pod jeho vedením v básnicky vznetlivý a precítený prejav, ktorý hlboko korení nielen v svedomitej hudobnej pripravenosti, ale tiež v poznaní života. Naštudovanie Suchoňovho Žalmu zeme podkarpatskej, Moyzesovej VII. symfónie a XI. symfónie D. Šostakoviča, ktorá mala v Slovenskej filharmónii svoju československú premiéru, patria k najväčším umeleckým činom dirigenta Slováka aj Slovenskej filharmónie. Tak pod systematickým vedením dr. L. Rajtra a v spolupráci s L. Slovákom a Zd. Bílkom vytvára si Slovenská filharmónia najmä v posledných rokoch svoj osobitný reprodukčný štýl a symfonickej tvorbe slovenských skladateľov určuje ich reprodukčný charakter. Umeleckému rastu Slovenskej filharmónie pomáhajú však aj časté pohostinské dirigovania zahraničných dirigentov, ktorí sa už pri pulte Slovenskej filharmónie vystriedali vo veľkom počte. Z nich viacerí prichádzajú do Slovenskej filharmónie aj častejšie a obľúbili si ju.

V dôsledku tejto činnosti stala sa Slovenská filharmónia skutočne ústredným bodom koncertného života v Bratislave. Tak z pôvodného rozčlenenia koncertov raz v týždni konajú sa postupne dva koncerty Slovenskej filharmónie do týždňa, ktoré v poslednom čase, čo je zvlášť radostné, stávajú sa doménou záujmov našej mládeže. Okrem toho, že Slovenská filharmónia usporaduje symfonické koncerty, získava aj vynikajúcich zahraničných sólistov a dáva možnosť uplatniť sa aj našim umelcom a sólistom. Tak za zásluhy, ktoré si na poli koncertného umenia získali huslista Tibor Gašparek, čelista Albín Berky a klavirista Michal Karin, boli všetci traja menovaní povereníkom školstva a kultúry za sólistov Slovenskej filharmónie. Na pôde Slovenskej filharmónie vytvorili Klavírne trio sólistov SF. V r. 1957 bol pričlenený k Slovenskej filharmónii aj Miešaný spevácky sbor (sbormajster J. M. Dobrodinský), ktorý dovtedy pôsobil pri Čs. rozhlase a so Slovenskou filharmóniou spolupracoval už dávnejšie pri vokálno-symfonických koncertoch. Tak postupne sa rozrastá činnosť Slovenskej filharmónie a dnes je už umeleckým telesom, bez ktorého si slovenský hudobný život vôbec nevieme predstaviť. Treba však vysoko hodnotiť aj to, že pri pultoch Slovenskej filharmónie najmä koncertní majstri sú vynikajúci hudobníci, ktorým záleží na tom, aby sa Slovenská filharmónia vypracovala na popredné československé symfonické teleso.

Táto radostná vzrastajúca snaha stať sa vynikajúcim orchestrom rastie najmä od prvých úspechov Slovenskej filharmónie v zahraničí: v Linci v Rakúsku v r. 1957, ďalej zájazdom do Belgicka, Nemeckej demokratickej republiky a znova do Belgicka a Poľska. No svoju vyspelosť overuje si Slovenská filharmónia každoročne aj na Pražskej jari, ktorá sa stala medzinárodným hudobným fórom, a okrem toho má možnosti ustavične sa vzdelávať na práci tých vynikajúcich symfonických telies, ktoré do Československa zavítajú a ktoré vo väčšine prípadov bývajú aj hosťami Slovenskej filharmónie v Bratislave.

Desať rokov umeleckej činnosti Slovenskej filharmónie nie je však zamerané len na



Záber z vystúpenia Slovenského ľudového umeleckého kolektívu

Zuzana Vojířová (Štefánia Hulmanová), Katarína (Dita Gabajová) a Peter Vok (Juraj Wiederman) v bratislavskej inscenácii Pauerovej opery Zuzana Vojířová
Foto: Podhorský

práca v Bratislave, v Prahe a v zahraničí. Od počiatku svojej činnosti pravidelne koncertuje aj vo vidieckych mestách a zúčastňuje sa na veľkých oslavách vo všetkých našich krajoch. Jej zásluhou boli pred časom organizované hudobné slávnosti v krajských mestách v letných mesiacoch, ktoré sa stali podnetom k rozvinutiu hudobného života v krajoch. Stala sa súčasťou hudobných slávností v našich popredných kúpeľoch Piešťany a Trenčianske Teplice a sama organizuje v Bratislave pravidelne každoročne festival Bratislavská jar, ktorá je príležitosťou na zoznámenie sa s umelcami, koncertujúcimi na medzinárodnom hudobnom festivale Pražská jar v Prahe. Okrem toho Slovenská filharmónia ešte za čias Václava Talicha začala sa starať o výchovu mládeže a umožňovala jej návštevu na generálnych skúškach, ba sama neraz koncertovala pre vysokoškolskú mládež v bratislavských internátoch. Výsledky tejto výchovnej práce sa dnes už aj ukázali a Slovenská filharmónia má medzi poslucháčmi a návštevníkmi svojich koncertov prevažne mladých ľudí. Bude ďalšou úlohou Slovenskej filharmónie obdobne preniknúť so symfonickou hudbou medzi pracujúcich v závodoch a na náš vidiek. Pracovníci Slovenskej filharmónie sú si toho vedomí a už v tomto roku pripravujú diskusie a výchovné večery pre pracujúcich v bratislavských závodoch.

Slovenská filharmónia doteraz úspešne plní úlohy, ktoré jej boli zákonom Slovenskej národnej rady pred desiatimi rokmi zverené. Bude jej ďalšou úlohou, aby výdobytky, ktorých sa dopracovala, ešte lepšie využila pre svoj umelecký rast, pre rast slovenskej hudby, pre radosť a umelecké zážitky všetkého nášho pracujúceho ľudu. Do tejto práce v budúcom desaťročí, ale najmä v terajšom období dovŕšenia kultúrnej revolúcie, keď na ňu čakajú zvlášť zodpovedné úlohy, zo srdca prajeme mnoho úspechov.

Zd. Bokesová

ŠIMON JUROVSKÝ

Jubilejná sezóna SND

1. marca 1920 začala hrať v Bratislave v budove bratislavského Mestského divadla Východočeská divadelná spoločnosť, ktorej riaditeľom bol *Bedřich Jeřábek*, pod menom Slovenské národné divadlo. Ako prvé dielo uviedlo nové SND *Smetanovu operu „Hubička"*. Divadlo hrávalo operu, operetu i činohru. Od tých čias sa datuje trvanie SND v Bratislave. Prvými budovateľmi tohto divadla boli českí umelci. Za ich pomoci rástol tento divadelný národný stánok a rástla v ňom aj prvá generácia slovenských spevákov, činohercov a postupne v ňom rástla aj tvorba dramatická, operná a operetná. Vynikajúci českí hudobníci, dirigenti, ako *Milan Zuna, Karel Nedbal, Jozef Vincourek* a najmä *Oskar Nedbal*, pôsobili tu s neobyčajným umeleckým zápalom a svojimi kvalitami zaručovali úroveň tohto telesa, ktoré umelecky rástlo a držalo krok s ostatnými európskymi opernými scénami. Po oslobodení našej vlasti v r. 1945 nastáva nová etapa úspešného vývoja bratislavskej opery SND. Na čele opery stojí *Krešimír Baranovič*, neskoršie znova *Milan Zuna* a za krátky čas aj režisér *Juraj Fiedler* s význačným operným dirigentom *Zdenkom Chalabalom*. Po nastúpení cesty socializmu v našej vlasti sa kladú vždy väčšie a väčšie nároky na celé SND, teda aj na operu a balet. Hlad po divadelnej kultúre rastie a nové obecenstvo z radov robotníckej triedy napĺňa budovu SND.

A tak prichádza v roku 1955 k osamostatneniu opery a baletu, pretože v budove SND sa denne hrajú operné a baletné predstavenia. Činohra prechádza na dennú prevádzku v novej budove Hviezdoslavovho divadla. V tom čase je už šéfom opery dirigent a skladateľ *Tibor Frešo*.

Tak sa celému SND až v novej, socialistickej epoche dali možnosti úplného rozvitia a umeleckého napredovania, čo zaručuje okrem iného aj divadelný zákon z r. 1958. Uznávame bohatú činnosť opery a baletu SND za 40 rokov existencie, ktorú korunovali mnohé vynikajúce inscenácie domácich a svetových diel, no skutočný ohlas nadobudla opera SND až v r. 1949, keď prvý raz zaznela na našom opernom javisku *Suchoňova opera „Krútňava"* a neskoršie *Cikkerove opery „Juro Jánošík"* a *„Beg Bajazid"*. Uvedenie slovenských operných noviniek nebolo len bratislavskou záležitosťou. Hodnoty týchto diel, predovšetkým Suchoňovej Krútňavy, ako aj reprodukčná úroveň bratislavskej opery a tvorivý zápal všetkých interpretov, upozornili na seba nielen v našej vlasti, ale aj v cudzine; získali tak meno nielen týmto dielam, ale aj bratislavskej opernej scéne. Začína sa nová, slávna epocha opery SND, epocha inšpirujúca k vytváraniu nových operných a baletných diel, ale aj epocha nového umeleckého zápalu a rastu všetkých interpretov tejto našej národnej scény.

Dokladom toho je naša jubilejná sezóna opery a baletu SND, ktorá sľubuje byť pokračovaním alebo umocnením tých dní spred 10 rokov, keď bola premiéra *„Krútňavy"* a neskoršie *„Jura Jánošíka"* a *Bega Bajazida"*. Dramaturgický plán tejto sezóny je zameraný predovšetkým na domácu tvorbu, ktorá tvorí väčšiu časť oproti ostatným dielam ruskej a svetovej opernej a baletnej tvorby. Azda najhlavnejšou udalosťou tejto sezóny bude premiéra novej opery nášho národného umelca Eugena Suchoňa — *„Svätopluk"*. Jej hudobná a scénická monumentalita je zárukou, že to bude najvhodnejšie dielo k dôstojnej oslave 15. výročia oslobodenia našej vlasti. Ďalšou novinkou dramaturgického plánu opery je nová opera *„Rodina"* od *Ladislava Holoubka*. Volanie po súčasnej tematike v opernom žánri dosiahlo v Holoubkovej opere uskutočnenie. Je to prvá opera v našej hudobnej literatúre, ktorá čerpá zo súčasného života dediny na našom Záhorí. Jej sujet vychádza zo známej Prachařovej divadelnej hry.

Novinkou v balete bude uvedenie celovečerného baletu *„Šľachetný blázon"* od *Šimona Jurovského* podľa libreta spisovateľky *Margity Figuli*. Je to baletný epos, čerpajúci z dávnej histórie Ctibora na Beckove a jeho blázna. Ich vymyslený baladický príbeh nesie mnohé etické hodnoty, platné aj pre našu súčasnosť. Po dlhšom čase bude mať teda i balet svoju pôvodnú premiéru.

Táto sezóna stáva sa nielen jubilejnou, ale aj historickou, lebo je to po prvý raz v histórii opery a baletu SND, že sa v jeden rok uvedú tri pôvodné novinky. K tomu pristupujú aj české opery na našej scéne. Už začiatkom októbra ako prvá premiéra jubilejnej sezóny bola uvedená jedna z najúspešnejších opier súčasného českého skladateľa *Jiřího Pauera „Zuzana Vojířová"*. Jej uvedením sme aspoň čiastočne splatili dlh súčasnej českej opere a baletu. Repertoár „klasických" českých opier rozširujeme ďalším *Smetanovým* operným dielom *„Tajomstvo"*, ktoré žilo na našej opernej scéne veľmi krátko. To by boli v podstate domáce diela v našom dramaturgickom pláne.

Z ruskej opernej tvorby sme už dlhší čas neuviedli väčšie dielo. Tradíciu dobrých inscenácií ruskej opernej klasiky v opere SND (*„Knieža Igor"*, *„Boris Godunov"*, *„Eugen Onegin"*) chceme udržať aj naďalej, a preto uvádzame na našej scéne dosiaľ neuvedenú monumentálnu operu *Rimského Korsakova „Sadko"*. A ďalej žánrove ľahšiu *Musorgského* operu *„Soročinský jarmok"*.

Z ostatnej svetovej tvorby doplňujeme náš základný operný repertoár významnými dielami, ako je *Rossiniho* buffo-opera *„Barbier zo Sevilly"* a *Beethovenova* opera *„Fidelio"*. Táto bude zároveň oslavou 190. výročia skladateľových narodenín. Balet ako prvú premiéru v sezóne uvedie večer troch kratších baletov, z ktorých *de Fallov „Trojrohý klobúk"* a *Bartókov „Drevený princ"* sú pre Bratislavu novinkou. Tretím baletom večera bude *„Seherezáda"* Rimského Korsakova. Choreografiu týchto baletov pohostinsky preberie *Gejza Harangozó* zo Štátnej opery v Budapešti.

S jubilujúcou sezónou SND okrem premiér súvisia ešte mnohé akcie, ktoré opera SND uskutoční v rámci osláv 40. výročia svojho založenia. Ide predovšetkým o zájazdovú činnosť. Už v októbri sa uskutočnil zájazd opery do Prahy a Drážďan. V Prahe sa opera SND zúčastnila festivalu súčasnej opery s *Cikkerovou operou „Juro Jánošík"* a s *Eglovým „Revízorom"*. V Drážďanoch uviedla *Suchoňovu „Krútňavu"*, *Janáčkovu „Líšku Bystroušku"* a *Smetanovho „Dalibora"*. Bol to výmenný zájazd s drážďanskou Štátnou operou. Od 13. júna 1960 až do konca sezóny uskutoční opera a balet zájazd do väčších českých miest. Zájazd sa začne 6 vystúpeniami v Prahe a pokračuje cez Kladno, Ústí nad Labem, Liberec, Hradec Králové, Litomyšl, kde sa opera zúčastní Smetanových osláv uvedením Smetanových operných diel, ďalej do Olomouca, Ostravy, Žiliny, Martina a Piešťan. Celý zájazd končí 10. júla, keď opera SND uvedie Suchoňovho *„Svätopluka"* na Devíne.

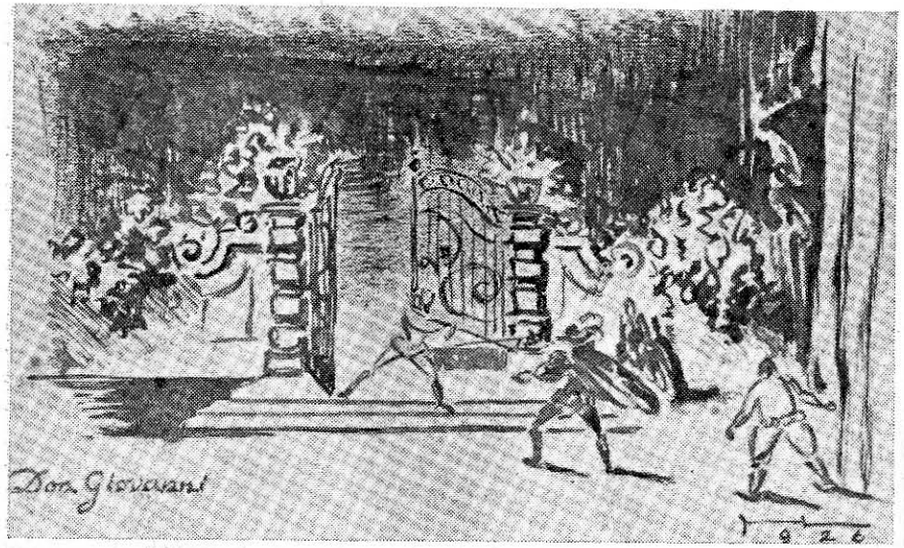
Hlavné oslavy jubilejnej sezóny budú v „slávnostnom týždni" od 1. do 13. marca 1960. Oslavy sa začnú uvedením Smetanovej opery *„Hubička"* na pamäť uvedenia tejto opery pred 40 rokmi. Po celý „slávnostný týždeň" sa budú uvádzať najlepšie inscenácie bratislavskej opery a baletu. Do tohto termínu spadá aj premiéra Suchoňovej opery *„Svätopluk"*. Významní hostia, sólisti, dirigenti zvýšia význam celého tohto repertoáru a celých osláv.

Veríme, že jubilejná sezóna SND pomôže nielen novému rastu hudobnodramatického umenia, ale že toto umenie, teda opera a balet, dostane sa ešte hlbšie do vedomia najširších más nášho pracujúceho ľudu.

S prvým šéfom výpravy SND arch. Ľ. Hradským...

Ťažko by ste uverili, že leto v kúpeľoch Trenčianske Teplice sa nekončí tak ako inde, ale celkom zvláštnym spôsobom: odchodom kúpeľného orchestra. To sa stalo 1. septembra. Akoby boli tieto milé miesta zrazu stratili dušu. Žijú iba telesne. Pacienti a náhodní návštevníci sa napriek dobiedzavým lúčom hrejivého slnka mocú iba ako muchy po rozsiahlom parku, kde už začína padať lístie... Duchovnej obživy je stále menej, ak nepočítame k nej viac-menej podarené i nepodarené kabaretné vystúpenia hosťujúcich scén v koncertnej sále, kde ešte pred pár dňami zneli vznešené tóny „vážnej" hudby pod taktovkami vyvolených jednotlivcov z dirigentského súboru temer celej Európy. Hej, príjemne bolo počas Hudobného leta v Trenčianskych Tepliciach, poradím už XV., smutno je však teraz, keď Trenč. Teplice osireli a odchodom kúpeľného orchestra schudobneli.

Po pustých chodníkoch osirelého parku kráča vysoký chlap s nachýlenou hlavou. Zrejme rozmýšľa, pravda, nie o zašlom, ale o budúcom. Je to architekt Ľudovít Hradský, duša výtvarných výkonov trenčiansko-teplického Hudobného leta. Už celých 15 rokov je markantnou postavou rozrastajúcich



sa kúpeľov. Pozná ho kde-kto, má družnú povahu, no jednako žije utiahnutým životom ozajstného umelca. Popoludní ho vídať, ako skicuje odumierajúcu agávu na verande pred koncertnou sálou.

Vyrušiť ho, nevyrušiť ho? Bola to priam hamletovská otázka, lebo Ľudovít Hradský nerád, keď ho vyrušujú v práci.

— Ach, to je už len akoby v dozvukoch robená práca. Ale tak vravia, — pokračuje vyrušený umelec, — že agáva dožíva svoj život okolo 75—80 rokov, keď prvý raz zakvitne. A toho roku sme sa v Tepliciach dožili tejto krásnej chvíle... — Asi to bude pravda, lebo agáva naozaj chradne, priam ako starý človek, ktorý končí svoju životnú púť... Mimovoľne som sa zamyslel nad jej osudom.

— Popravde, či len symbolicky? — znie naša otázka. A architekt Hradský pokráti hlavou, odkladajúc skicár.

— Vraveli ste, že chcete so mnou hovoriť. O čom?

— O divadle...

— Moja stará láska, žiaľ, už len stará, lebo teraz sa k nej nedostanem...

— Možno, že predsa, — utešujeme ho, — ale teraz by sme radi počuť o vašich začiatkoch v SND.

— Začiatky? Prekvapenie, treba sa zamyslieť, lebo je to už... 36 rokov. Po skončení štúdií na Umeleckopriemyselnej škole vo Viedni u prof. O. Strnada stál som pred neistou budúcnosťou a narobil som veľa starostí svojmu oteckovi, ktorý sa veľmi dobre poznal s O. Nedbalom. Ten vtedy nastúpil na riaditeľské miesto v Slovenskom národnom divadle. Rozumie sa, že Nedbal, ako každý divadelný podnikateľ, mal veľké plány do budúcnosti. S mestom, ktoré len veľmi skúpo dávalo omrvinky na divadelné výpravy, chcel mať pokoj. Keďže celý divadelný fundus bol mestský, vari preto angažoval mňa ako výtvarníka-volontéra do SND... Prvou mojou prácou pre SND boli návrhy kostýmov k Nedbalovmu baletu Princezna Hyacinta a neskôr k baletu Rozprávka o Honzovi. Tu som si uvedomil, že som správne volil, keď som vo Viedni napriek pripomienkam svojho otca veľmi usilovne študoval aj špeciálny divadelný odbor výtvarný. S kostýmami som mal väčší úspech, ako som predpokladal, lebo hneď nato si ma zavolal režisér J. Hurt a poveril ma samostatnou výtvarnou prácou k Shakespearovej hre Sen noci svätojánskej. Bolo to všetko primitívne, no predstavenie — ako celok — bolo celkom účinné. Po ňom ma O. Nedbal — nie úradne, ale fakticky — menoval za šéfa výpravy. Prvý šéf výpravy SND, to bol honor, i keď bez hmotných ziskov. Ešte väčší úspech mi priniesla spolupráca s režisérom Milošom Novým, ktorý a. h. z Prahy režíroval Hamleta. Tu som sa snažil uplatniť všetky vedomosti, ktoré som dovtedy nadobudol, a najmä som chcel preraziť s tým, aby sa pri predstaveniach venovala pozornosť aj dekoračnej časti, lebo

predtým sa to nerobilo. Upotrebil som výpravu trojdimenzií, nemaľovaných dekorácií, vytvoril som teda pre Shakespearovu hru hneď po vytiahnutí opony takú atmosféru, že diváka chytila do svojich sietí a už ho nepustila, najmä keď k tomu pristúpili znamenité herecké výkony... Nebola to ľahká práca, lebo sme nemali všetky predpoklady pre nové dekorácie. Museli sme napr. vybrať zo starého mestského dekoračného materiálu, čo sa ako-tak dalo upotrebiť na prepracovanie. Už i to bol pokrok, lebo doteraz sa k starej dekorácii, zavše režisérom vybranej zo spomínaného materiálu, smela primaľovať iba ak — stojka. Bol to večný spor medzi mestom, ktoré malo budovu a materiál, a súkromným riaditeľom, ktorý mal budovu a materiál prenajatý. Preto sa dovtedy nemohlo hovoriť o štandardných dekoráciách. Začali sme ich robiť až za riaditeľovania O. Nedbala. V opere to boli dekorácie k Smetanovej Predanej neveste, ktorá ako prvá dostala celkom nové dekorácie (návrh J. Weniga), i to vari len preto, lebo Nedbal mal už na mysli zájazd do Španielska, ktorý sa roku 1924 uskutočnil, ako vieme, aj s A. Dvořákovou Rusalkou za réžie J. Kvapila.

— Kto bol predtým dekoračným výtvarníkom v SND?

— Predo mnou?... Zväčša režiséri, ktorí boli aj výtvarníci alebo sa rozumeli do divadelných dekorácií, ako J. Hurt, V. Poláček, J. Munclinger. Ich idey stelesňoval v divadelných dielňach Gustáv Wintersteiner. Okrem toho si O. Nedbal volával výtvarníkov z Prahy: J. Jareša, M. Gottlieba (Blúdiaci Holanďan) a J. Weniga (Rusalka). Veľa som sa naučil od dvoch majstrov, od Wintersteinera a J. Kvapila. G. Wintersteiner bol žiakom viedenskej výtvarnej maliarskej školy; geniálny krajinkár, ktorý sa svojej maliarskej záľube nevenoval len preto, lebo ho nesmierne tlačili rodinné starosti. Taká to bola doba! Pracoval kvašom, temperou, najsilnejšou jeho stránkou boli však kresby uhľom. Tu mal znamenitú techniku. Divadlo ho zaujímalo už vo Viedni a v Bratislave sa mu venoval s veľkou láskou napriek tomu, že to bola niekedy práca sizyfovská. Mal však veľa vytrvalosti a húževnatosti, ktorými zdolával najmä tú okolnosť, že nebolo divadelných maliarskych dielní. Predporady s režisérmi bývali v kaviarni Savoy a maľovalo sa v noci na javisku alebo v baletnej sále, kde bol otvor, ním sa hneď spúšťali dekorácie na javisko, kde schli, aby sa v baletnej sále mohli rozostrieť ďalšie plátna. Bol to boj s časom, lebo ráno v baletnej sále začal pracovať choreograf A. Viscusi a na javisku sa skúšalo. No jednako i z odstupu času možno Wintersteinerove divadelné návrhy a namaľované dekorácie smelo nazvať: dielami kapacity v tomto odbore. Stačí, keď spomeniem, že za jednu noc navrhol a namaľoval exotický prospekt ku Goldmarkovej opere Kráľovná zo Sáby. Popri ňom pracoval mladý talentovaný maliar N. Fröhlich, žiaľ, umrel veľmi mladý. Zavše sa maľovali prospekty a dekorácie aj v Petržalke v divadle Aréna, kde boli aj stolárske dielne. Spomínam to hlavne preto, lebo viem, aké parádne dielne dostalo SND k jubilejnej 40. sezóne. Jednako aj v tých malých priestoroch — či vari práve preto — bolo toľko lásky k divadlu, s akou som sa už potom nikdy nestretol. Jednoduchí remeselníci — generácie divadlu oddaných ľudí — by ani za svet neboli opustili svoju prácu. Hodno ich spomenúť: Nebesár, Čilag, Leiwanter, bratia Pichlerovci. Tí nepoznali nedele ani sviatky, lebo cez deň pracovali v dielňach a večer stavali kulisy na javisku. Predstavení bývalo dosť. V nedeľu alebo v sviatky sa hralo dopoludnia, popoludní a večer. Pripočítajte k tomu skúšky, a vyjde vám temer nemožné číslo. To mohla zdolať — lebo pláca nebola bohvieaká! — iba láska k divadlu!

— Vraveli ste, že režiséri boli aj výtvarníkmi...

— V tom zmysle, že si sami navrhovali pôdorys hry a realizovali dekoračný prejav. Boli to dekorácie stavané len frontálne, t. j. súbežne s rampou. Až mojím príchodom sa začalo stavať voľne do priestoru, do uhla na systém schodíšť, čo umožnilo hercom hrať na rozličných výškach a podľa potreby. Celok sme dopĺňali farebnými závesmi — podľa potreby — aby sme vyčarili chýbajúcu atmosféru (napr. v Hamletovi). Potom sme ich premiestňovali podľa potreby obsahu hry. Núž, v biede bolo treba nájsť pomoc... J. Kvapil ma prvý raz zasvätil do tajov Stanislavského. Sám totiž podľa tohto systému pracoval. Vtedy to ešte nebola samozrejmosť!

— S ktorými režisérmi ste spolupracovali?

— So spomínaným už J. Hurtom, nadaným režisérom, ktorý bol zároveň aj výtvarníkom, ďalej s Hájkom, ktorý odišiel do rozhlasu, s K. Rintom, ktorý bol znamenitým hercom komického charakteru, zavše sa mi marilo, že zachádzal až do naturalizmu, ale mal režisérske schopnosti, s Jiříkovským, neskoršim riaditeľom brnenského divadla, ktorého inscenácie mali svoju umeleckú váhu, napr. Kriedový kruh od

Návrhy kostýmov L. Hradského k inscenácii Dona Juana z r. 1926 v Bratislave

Klabunda, kde sa i mne podarilo jednoduchými výtvarnými prostriedkami docieliť znamenitú atmosféru a vytvoriť vhodný rámec na dosť komplikovanú akciu. Najviac som pracoval s režiséром J. Borodáčom, s ktorým sme si veľmi dobre rozumeli najmä po umeleckej stránke. Zavše býval neústupný a trval na svojich predstavách, ale mne to imponovalo, lebo vždy som mal rád vybojované pozície v umení. Koľko bolo tých výprav? Na moj veru, ani by som ich nevedel zrátať. Veľa, veľa, ale jednako: Madách: Tragédia človeka, Hviezdoslav: Herodes a Herodias, bolo to vôbec prvé hviezdoslavovské predstavenie na javisku SND a mali sme veľmi skromné prostriedky na výpravu, materiál bol veľmi jednoduchý; ďalej Shakespeare: Večer trojkráľový ... I s Bagarom som spolupracoval na hre Hora volá, na autora sa už nepamätám. Bolo to veľmi silné predstavenie. Moja spolupráca so slovenskou činohrou trvala až do roku 1938, keď som odišiel zo Slovenska a usadil som sa v Prahe ...

— Ako výtvarník ste prišli do styku aj s operou?

— Prirodzene, že hej. Najmä s režiséром B. Vilímom som veľa spolupracoval. Dekorácie k Faustovi a Margaréte, ktoré som navrhol, boli „aktívne" až do roku 1938, ba vari aj potom. Veľmi rád som mal Mozartovu a Wagnerovu hudbu. Tu som navrhoval výpravu najmä k opere Don Juan a Parsifal. Lutujem, že z finančných dôvodov neboli moje návrhy realizované do dôsledkov, najmä v Parsifalovi, kde mi namiesto čierneho horizontu nakoniec dali svetlé múry, ktoré nijako nepatrili do kráľovského hradu, bolo však potrebné urobiť finančný kompromis, ak sa výprava mala uskutočniť. Zavše som spolupracoval aj s choreografom A. Viscusim na výpravách k baletu. Boli to veľmi často zložité problémy najmä preto, že niektoré diela vyžadovali rýchle premeny, a obrazov nebolo málo.

— Ako by ste zhrnuli svoj výtvarný názor na operu a drámu?

— Ako výtvarník by som veľmi nedelil tieto dva divadelné svety, tu mám len jeden postoj k divadelnej dekorácii: podrobiť sa a slúžiť slovu, hudbe alebo — v balete — pohybu. Vytvoriť atmosféru, ktorá od momentu, keď sa dvíha opona, dáva divákovi v hľadisku dokonalú ilúziu o čase a priestore, v ktorom sa dej odohráva. Hercovi zasa dáva — rozumiem tú speváka, herca v činohre i baletného predstaviteľa — možnosť pohybovať sa a uplatniť i vyjadriť to, čo sleduje autor v obsahu diela.

— Mám dojem, že z výtvarného hľadiska je predsa len rozdiel medzi drámou a operou.

Architekt Hradský sa zamyslene, uprene díva do diaľky, akoby sám nebol spokojný s tým, čo povedal. Krúti hlavou i telom, až napokon prikyvuje hlavou ... — Nuž, takto by som to charakterizoval: Opera si žiada z výtvarného hľadiska nielen vniknutie do literárneho obsahu, ale aj do hudby, a tu musí výtvarník, práve tak ako režisér, vychádzať z hudobnej predlohy, t. j. z partitúry. To je farebný základ pre výtvarníka, ba aj tvarove sa musí prispôsobiť hudobnej palete, ktorú má počuť z orchestra. Áno, treba sa upriamiť nielen pohľadom, ale aj sluchom na to, čo vyjadril autor hudby ... V tomto ohľade som našiel najpríbuznejšieho spolupracovníka v šéfovi opery Steinbergovi, režisérovi niekdajšieho nemeckého divadla v Prahe (teraz je asi v Tel Avive). Pri spolupráci si ma pozval do skúšobne alebo do bytu a hral mi takt po takte z opery, na ktorej sme spolupracovali, ja som si podľa toho určoval pôdorys pre hercovu prácu. Z hudobného prejavu rástli nápady na dekoráciu. To bola pre mňa ideálna divadelná práca v opere. Syntéza: dirigenta, režiséra a výtvarníka ...

— Ešte vari posledná otázka: V čom — ako výtvarník — vidíte rozdiel medzi divadlom v prítomnosti a v minulosti?

— V celej divadelnej práci. To sa vôbec nedá zrovnávať. Minulosť zväzovala ruky všetkým spolupracovníkom v divadle zväčša pre finančné ťažkosti a nepochopenie ... I keď sa to neskôr zlepšilo, nebolo to to, čo je dnes. Ideálne pomery nastali, až keď sa divadlá poštátnili, lebo majú neobmedzené prostriedky, mohli a môžu si dovoliť pre každé predstavenie osobitné výpravy a dekorácie podľa historickej potreby. Výtvarník môže uplatniť svoju fantáziu, môže upotrebiť taký materiál, aký uzná za najvhodnejší pre kreáciu svojich predstáv ... Treba ešte pokračovať? Vari len to, že nie som priateľom krajného javiskového realizmu, najmä ak sa zveličuje nákladnosťou výpravy. I ten najsilnejší efekt sa dá docieliť náznakom, ktorý dáva divákovej fantázii širšiu možnosť.

— Vidím, že by ste radi uplatnili svoje skúsenosti aj v divadle.

— A ako! I keď nie natrvalo, ale aspoň sem-tam by som sa chcel nadýchať špeciálneho divadelného vzduchu, ktorý sa skladá z potu, farieb, prachu a gleja. Človek, ktorý to raz okúsil, vždy túži vrátiť sa do tejto atmosféry ...

Štefan Hoza

ROBERT STOCKHAMMER

Beethoven ako klavirista

Keď v novembri r. 1792 prišiel Beethoven do Viedne, ktorá bola preňho nemenej príťažlivá ako jedenásť rokov predtým pre Mozarta a mala sa stať jeho trvalým bydliskom a druhým domovom, mal tam spočiatku práve ako klavirista ťažkú pozíciu. Viedeň bola vtedy „poslednou a najvyššou inštanciou pre hudobných umelcov (najmä pianistov)", ako to formuloval barón Zmeskall, jeden z najvernejších Beethovenových priateľov. Okrem toho malo viedenské publikum a aristokratické kruhy už viac ako desať rokov jedinečnú príležitosť počúvať Mozartove skladby a nadchýnať sa nimi. Na druhej strane tlieskalo veľa stúpencov elegantnej a brilantnej hry oslňujúcim technikom a povrchným módnym komponistom, ktorí vtedy začali zaplavovať Viedeň svojimi skladbami, práve tak ako svojou virtuóznou hrou.

Najvynikajúcejší klaviristi a komponisti, boli vtedy Česi: Jelínek a Koželuh — už dávnejší vážni Mozartovi konkurenti v hre na klavíri aj v kompozícii, ďalej Vaňhal, z Viedenčanov to bol Anton Eberl — Mozartov žiak a najvýznamnejší súper mladého Beethovena v komponovaní, klavíristky Jozefína Auernhammerová, známa Mozartova žiačka, a Mária Terézia Paradisová, slepá pianistka a speváčka; bol to tiež Dolnorakúšan Pleyel, žiak Haydnov, Salzburčan Jozef Wölfl — najvážnejší Beethovenov súper v hre na klavíri, Bratislavčan Hummel, ktorý už ako dieťa vzbudil veľkú pozornosť hrou na piane a ako vynikajúci improvizátor bol považovaný ze Beethovenovho súpera; potom to bol Clementiho žiak Cramer, ktorý si Beethovena veľmi vážil, neskoršie Berlínčan Steibelt, würzburský abbé Vogler a mnohí iní.

Beethoven hrával spočiatku len v súkromných kruhoch (prvý raz verejne vystúpil až v r. 1795) a vzbudil veľkú pozornosť svojou celkom odlišnou hrou, plnou temperamentu a ohňa, ktorá ho preslávila rýchlejšie ako jeho skladby. Za niekoľko rokov získal vo Viedni povesť veľkého umelca a prvoradého pianistu. Beethoven, ktorý bol pre Viedeň a viedenských umelcov cudzincom, našiel čoskoro veľa závistníkov a odporcov. Vidno to jasne z jedného jeho listu z 2. novembra 1793 Eleonore Breuningovej, v ktorom píše:

„Variácie[1]) budú trocha obťažné, najmä trilky v kóde ... Nikdy by som niečo ta-

[1]) Ide tu azda o Variácie na Mozartove „Se vuol ballare" pre husle a klavír.

kého nenapísal, ale pozoroval som už častejšie, že sa tu z času na čas nájdu ľudia, ktorí mnoho z mojich nápadov, ktoré improvizujem, napíšu a potom sa tým honosia. Pretože som predvídal, že by sa také veci mohli stať, predsavzal som si vyhnúť sa tomu. Bola v tom však ešte jedna príčina: uviesť tunajších klavírnych umelcov do rozpakov. Mnohí z nich sú mojimi nepriateľmi na život a smrť a chcel som sa im pomstiť týmto spôsobom, pretože som vedel, že by im mohli byť Variácie tu i tam predložené, a páni by sa pri nich zle producírovali."

Tým, že Beethoven krátko po svojom presídlení dô Viedne zvíťazil v hre nad abbé Jelínkom, vydobyl si medzi tunajšími klaviristami postavenie, ktoré v najbližších rokoch ešte vzrástlo a viedlo k tomu, že bol čoskoro označovaný za „obra medzi klaviristami" a za „hudobného génia". Hlavnými znakmi Beethovenovej hry boli smelosť a vášnivosť výrazu, hĺbka poňatia, obdivuhodná plnosť zvuku a nádhera farieb, ktorými dosahoval na klavíri orchestrálne účinky; jeho hra bola originálna, charakteristická a veľmi energická. Nedostižné a jedinečné boli v hre legáta, najmä hlboko dojímavé prednesové umenie v adagiu. Jeho technika bola vtedy iste veľká, ale menej jasná a priehľadná ako hra napr. takého Mozarta, Clementiho alebo Hummela. Trocha tvrdý úder vyplýval z jeho prekypujúceho temperamentu; už Neefe, Beethovenov profesor v Bonne, hovorieval o ňom, že hrá „silou".

V treťom roku svojho viedenského pobytu hral Beethoven prvý raz verejne, a to na jednej z Akadémií hudobných umelcov, usporiadanej každoročne v Hradnom divadle, na ktorej predniesol prvé znenie svojho koncertu B dur. Príliš často však ako virtuóz verejne neúčinkoval, takže sa nedá hovoriť o pravidelnom koncertovaní, ako neskoršie u Hummela alebo Moschelesa, Liszta alebo Thalberga. Dôvod je príliš zrejmý: u Beethovena prevažoval talent komponistu nad talentom klaviristu, čo sa prejavilo najmä neskôr, keď bol starší a keď sa mu začal zhoršovať sluch. Predsa však v hre na klavír bol neprekonateľný.

Už v roku 1796 sa v Ročenke hudobného umenia pre Viedeň a Prahu písalo o Beethovenovi ako klaviristovi toto: „Beethoven, hudobný génius, ktorý si už pred tromi rokmi vyvolil Viedeň za miesto svojho pobytu, je všeobecne obdivovaný pre svoju zvláštnu ľažkosť, ktorú predvádza s takou veľkou ľahkosťou."

Vo voľnom improvizovaní sa mohol Beethoven ukázať zo svojej najlepšej stránky. V r. 1799 napísala kritika (lipské Allg. Musik. Zeitung), že v klavírnej improvizácii dôstojne nasleduje Mozarta, že je „celkom mimoriadne, s akou ľahkosťou a súčasne zručnosťou v myšlienkovej výstavbe vie na mieste nielen obmieňať danú tému figúrami, ale ju aj skutočne rozvádzať."

Beethoven bol a zostane nedostižným a nenapodobiteľným improvizátorom; v piatich z jeho 6 súťažných hier, keď súťažil ako klavírista s inými majstrami tohto nástroja, išlo o meranie síl v improvizácii, zatiaľ čo prednes vlastných skladieb mal len podradný význam.

Počiatky Beethovenovho improvizačného umenia môžeme sledovať už od jeho najranejšej mladosti, teda odvtedy, ako do polnoci muzicíroval a fantazíroval v dome Breuningovcov. Už ako dvanásťročný hrával v kostole na organ. V prelúdiu ku Credu spracoval jednu tému napodiv orchestrálnych hráčov tak obratne, že ho nechali hrať dlhšie, ako bolo zvykom. Keď neskoršie ako sedemnásťročný improvizoval vo Viedni pred Mozartom na tému určenú majstrom, bol Mozart taký dojatý jeho výkonom, že údajne povedal tieto prorocké slová: „Na tohto dávajte pozor, o ňom raz bude hovoriť svet!" Vďaka grófovi Waldsteinovi, prvému a najvýznamnejšiemu Beethovenovmu mecenášovi, vyvinula sa v mladom umelcovi schopnosť obmeňovať a rozvíjať tému ihneď na mieste. V roku 1791 pri príležitosti zájazdu bonnskej dvornej kapely do Mergentheimu počul Beethovena improvizovať kaplán Junker a staval ho v tomto ohľade nad oveľa staršieho a slávnejšieho abbé Voglera. Beethovenov učiteľ teórie Schenk opisuje v nadnesených výrazoch nezabudnuteľný dojem z viac ako polhodinovej voľnej Beethovenovej fantázie v r. 1792. Doslovne hovorí: „V predvedení tejto fantázie dominovala veľká presnosť; bol to jasný deň, plné svetlo... Každej figúre dal určitý charakter a ráz vášnivého citu, čím jasne vyslovil, čo sám cítil."

V r. 1796 improvizoval Beethoven v Berlíne pred hudobne veľmi vzdelaným kráľom Friedrichom Vilhelmom II., ktorý bol taký nadšený, že ho vyzval, aby uňho zostal. Czerny hovorí o Beethovenovom improvizovaní toto: „Jeho fantazírovanie bolo nanajvýš brilantné a prekvapujúce. V akejkoľvek spoločnosti sa nachádzal, vedel v každom poslucháčovi vyvolať taký účinok, že často nezostalo ani jedno oko suché a mnohí začali hlasno vzlykať; bolo totiž čosi

podivuhodné v jeho výraze okrem krásy a osobitosti jeho myšlienok a duchaplného spôsobu, akým ich podával. Keď ukončil takú improvizáciu, obyčajne sa začal nahlas smiať a tak dopaľoval svojich poslucháčov za vzrušenie, ktoré im spôsobil. »Ste blázni!«, hovorieval potom."

V r. 1797 pri príležitosti prvého predvedenia svojho dychového kvinteta op. 16 bez prípravy nadviazal na poslednú vetu rozsiahlu kadenciu.

Z r. 1798 sa zachoval posudok Tomáška, uznávaného pražského hudobníka, ktorý počul improvizovať v Prahe Beethovena a vyjadril sa o tom takto:

„Beethovenovou veľkolepou hrou a predovšetkým smelým predvedením fantázie bola moja duša nezvyčajne otrasená; áno, cítil som sa vo svojom najhlbšom vnútri taký pokorený, že som sa po viac dní nedotkol klavíra."

Cramer, slávny Clementiho žiak, počul Beethovena improvizovať v r. 1799 vo svojom byte vo Viedni a bol plný obdivu. „Nikto nesmie povedať, že už počul hrať zvrchu, kto nepočul Beethovena!" — Všeobecne povedané je Beethoven, ak aj nie prvý, jeden z prvých a najobdivuhodnejších klaviristov, akých som kedy počul — a to tak vo výraze, ako aj v zručnosti."

Keď v roku 1805 prišiel Pleyel z Paríža do Viedne a počul v Lobkowicovom paláci improvizovať Beethovena, bol jeho dokonalým improvizačným umením taký nadšený, že mu spontánne pobozkal ruky. V tejto súvislosti napísal: „Nepreluduje tak studeno ako Woelfl. Hrá to, čo mu príde na um, a odváži sa na všetko. Má veľa ohňa, ale trochu príliš tlčie."

Na improvizovanie na verejnosti sa Beethoven pripravoval príležitostne doma, ako to vysvitá z niektorých záznamov. Významná je jeho poznámka: „Improvizujeme vlastne len vtedy, keď nedávame pozor na to, čo hráme. To je ten najlepší a pravý spôsob improvizovania na verejnosti."

Podľa Czerného vraj Beethoven najradšej improvizoval v sonátovej alebo rondovej forme, ako fantáziu s viacerými témami, alebo vo variačnej forme. Improvizovanie znamenalo pre Beethovena nevyhnutné vyrovnanie so stálym vnútorným napätím, ktoré sa vybíjalo práve v hudbe. Vyjadroval pritom pocity a nápady, ktoré ho napĺňali a zároveň sa ich zbavoval. Bolo však ťažké naviesť ho na improvizovanie. Keď raz Grillparzerova matka, ktorú Beethoven poznal v r. 1805, načúvala jeho hre za dverami, nedotkol sa v tom dome už nikdy klávesnice. Istého večera Beethoven prekrásne improvizoval na klavíri a huslista Amenda mu nakoniec vravel, že je večná škoda, keď taká nádherná hudba v okamihu vznikne a hneď v nasledujúcom zanikne. Nato odpovedal Beethoven: „Myliš sa, môžem každú extemporovanú fantáziu opakovať," sadol ku klavíru a zahral ju ešte raz bez zmeny.

Abbé Jelínek staval Beethovenove fantázie dokonca nad Mozartove; Hummel, ktorého si v Berlíne veľmi ctili ako improvizátora a klavírneho umelca, nemohol sa s Beethovenovým vysokým umením vôbec zrovnávať a módny skladateľ Steibelt utiekol pri jednej takej Beethovenovej improvizácii z miestnosti ešte pred koncom — tak veľmi cítil jeho umeleckú prevahu a duševnú silu pri zrovnaní s vlastnou plytkou a uhladenou hrou. Bol to len Wölfl, salzburský klavírny virtuóz a skladateľ, ktorý v improvizovaní Beethovena dostihol, ale nepredstihol.

S pribúdaním počínajúcej hluchoty stratila Beethovenova hra veľa zo svojej krásy, lebo Beethoven pri forte príliš udieral do nástroja, naproti tomu pianá hral tak jemne, že sa vôbec nedali počuť. Neskôr bolo badať dokonca úpadok jeho techniky a čistoty hry. V roku 1803 napísali v berlínskom časopise „Freimüthigen", že Beethoven nepredniesol svoj koncert C-mol k plnej spokojnosti publika. Bol síce vtedy ešte uznávaný ako veľký umelec na fortepiane, hovorilo sa však okrem neho tiež o Hummelovi, Auernhammerovej a o obbé Voglerovi.[2])

Vo „Freimüthigen" o predohre k opere „Fidelio" napísali, že „niečo také nesúvisiace, prenikavé, zmätené, uchu odporné sa v hudbe ešte nikdy nenapísalo"!

Vcelku môžeme teda povedať, že čas rozkvetu Beethovenovej klavírnej hry trval približne až do r. 1802. V rokoch 1792—1802 môžeme označiť Beethovena za skutočného virtuóza, ktorému, prirodzene, bola pri hre najdôležitejšou hudobná náplň; tým sa práve najzreteľnejšie líšil od svojich početných súperov. V tých rokoch bol tiež neprekonateľným a obdivuhodným majstrom voľných improvizácií.

Z nemčiny preložila
Blanka Valachová

---

[2]) Oveľa horšie pochodil Beethoven u kritiky ako komponista. Nazvala ho „neschopnou prázdnou hlavou, ktorá vedela upútať pozornosť hudobnými zvláštnosťami a nemožnou harmóniou".

JOSEF PLAVEC

Sto let od narození Josefa Bohuslava Foerstra

(1859 — 1959)

Umělec, který má co říci ještě po sta letech, řadí se mezi zjevy klasické. Tak je tomu i s národním umělcem Josefem Bohuslavem Foerstrem, od jehož narození uplyne 30. prosince t. r. již sto let. Přesto nepokládáme J. B. Foerstra jenom za historický zjev. Vždyť zemřel teprve před osmi lety (r. 1951), mnozí z nás jsou jeho živými pamětníky, a tak se nám J. B. Foerster jeví i jako jeden ze současných umělců. Příčinou tohoto dvojího pohledu na tohoto skladatele je jeho mimořádně dlouhý věk, téměř 92 let. V tom bychom jej mohli srovnat s J. L. Bellou, jenž se také dožil tak vysokého, vpravdě patriarchálního stáří. A toto srovnání by mohlo i pokračovat: oba skladatelé musili za existencí odejít do ciziny, na oba tam působilo mnoho vlivů cizí hudby i kultury, ale oba se nakonec vrátili do osvobozené své vlasti, aby v ní svůj dlouhý život zakončili a do její půdy ulehli k věčnému spánku.

Význam J. B. Foerstra ve vývoji české hudby je mnohanásobný. Jeho život i dílo jsou mostem, spojujícím zakladatelskou generaci české hudby s dneškem. Foerster znal ještě osobně Smetanu i Dvořáka, byl vrstevníkem Fibicha i Janáčka a na druhé straně přežil i modernistickou generaci Vít. Nováka, Jos. Suka, O. Ostrčila, O. Zicha a Rud. Karla, aby se na konci svého života stýkal s mladým pokolením hudebníků našich dnů. Je dobře si připomenout, i kolik politických změn doby prožil. Narodil se ještě v období bachovského absolutismu, v mládí zažil vzestup české buržoasní společnosti i počátky dělnického hnutí. Byl svědkem rozpadu rakousko-uherské monarchie a vzniku prvé Československé republiky, prožil i celou dobu okupace až do vítězství v r. 1945 (které oslavil ve své Kantátě 1945) a prvá léta budování naší lidově demokratické republiky od r. 1948. Foerster byl i světově uznaným umělcem, jenž se stýkal s mnoha vynikajícími mistry jiných národů. Je známo jeho přátelství s Petrem Iljičem Čajkovským, dokumentované oboustrannou korespondencí až do Čajkovského smrti. Byl ctitelem Edvarda H. Griega, o němž napsal u nás první studii. Čajkovskému i Griegovi věnoval svá prvá komorní díla, jež byla světovými mistry s uznáním přijata. Z dalších let je

znám krásný přátelský vztah mezi J. B. Foerstrem a Gustavem Mahlerem; byli skoro stejně staří, oba rodáci z Čech a umělci příbuzného ladění, se sklonem k meditaci a filosofickému zaměření zejména symfonické tvorby. Mimo to se Foerster znal i s Richardem Straussem, Romainem Rollandem, Vincentem d'Indy a řadou jiných představitelů evropské hudební kultury. A nejen s hudebníky. Foerster měl mnoho přátel i mezi básníky a spisovateli, divadelníky a výtvarnými umělci. Vždyť ani sám nebyl jen hudebníkem. Psal si nejednou sám texty ke svým sborům a písním, ale i libreta k operám — podoben v tom Richardu Wagnerovi — a celý život ze záliby maloval a kreslil, takže jeho pracovna se podobala z poloviny malířskému ateliéru. Je známo mnoho jeho krajinomaleb, jež zachytil na pamět svých prázdninových pobytů na českém a moravském venkově, i náčrtů městských partií z příležitostných zájezdů a návštěv. Některé byly dokonce ještě za Foersterova života vydány i jako pohlednice.

Hlavním Foerstrovým oborem byla ovšem hudební skladba. K ní měl předpoklady již po svých předcích, kteří se vesměs zabývali hudbou vedle svého povolání pedagogického. Foerster je potomkem starého českého kantorského a muzikantského rodu, který působil v severovýchodních Čechách, zvláště na Jičínsku. Foerstrův otec Josef Förster byl profesorem varhanické školy a pak pražské konservatoře, učitelem Dvořákovým, autorem proslulé učebnice harmonie a virtuosem na varhany. Po něm zdědil syn Josef Bohuslav Foerster sklon k chrámové hudbě, ale i klasické vokální polyfonii. Už v mládí se seznamoval s díly Palestrinovými, Bachovými a jiných klasiků. Vzorem se mu stal ovšem i Bedřich Smetana s Antonínem Dvořákem v jejich úsilí o národní hudbu operní a symfonickou. Foerster byl po celý svůj život tradicionalistou, který však neodmítal nové směry v umění, jen když byly poctivé. Do příkré opozice se stavěl jen proti všem projevům naturalismu a tedy i proti veristické opeře, i jako hudební kritik, který statečně probojovával a hájil pokrokové zásady Smetanovy. Verismus a naturalismus mu připadaly povrchní, laciné a hrubé. Podle jeho pojetí mělo umění člověka vychovávat a zušlechťovat a nikoli hovět jeho smyslným pudům a vášním. Foerster nejednou citoval heslo Victora Huga, že posláním umění je „chanter l'humanité" — opěvovat lidskost — a této zásadě také zůstával v celé své tvorbě věren.

V oboru operní tvorby vytvořil šest oper, vesměs zaměřených eticky a humanisticky. V prvé své opeře „Debora" (1893) se obrací proti projevům rasové nenávisti a hlásá, naopak, lásku ke člověku. Není divu, že za nacistické okupace byla tato opera zakázána. Národné divadlo v Bratislavě ji nastudovalo za řízení Oskara Nedbala v r. 1926. Také druhá Foerstrova opera „Eva", na skladatelovo libreto podle dramatu Gabriely Preissové „Gazdina roba" a první česká tragická opera s vesnickým námětem ještě před Janáčkovou „Její pastorkyní" (1899) dokazují Foerstrův demokratický a realistický postoj k látce i jejímu zpracování. Opera vznikla za Foerstrova působení v severoněmeckém Hamburku a přece líčí pravdivě život na slovácké vesnici a na statku v Podunají. Foerster v době práce na tomto díle pobyl celé léto na Moravském Slovácku, kde si poznamenal motivy písní i taneční hudby v opeře pak použité. Ovšem nepoužil jí v syrovém stavu, nýbrž ji stylisoval, právě tak jako původní text činohry přebásnil do veršů. Tím se jeho pojetí dramatu

G. Preissové liší od pojetí Janáčkova, jenž jinou jej hru učinil základem své opery „Její pastorkyňa". Janáčkovi záleželo více na folkloristické věrnosti, proto neváhal použít i nářečí a jiných zvláštností k charakteristice postav. Foerster naopak, obrátil hlavní zřetel k jejich psychologickému prokreslení. To platí zejména o hlavní hrdince opery, chudé vesnické švadleně Evě. Foerster ostře zachycuje třídní rozpory na tehdejší vesnici, na jedné straně povýšenou statkářku Mešjanovku s jejím synem, bohatým Mánkem, a naproti tomu svět vesnické chudiny, k níž patří Eva i nemajetný kožešník Samko. Dramatický konflikt roste zde přímo z těchto sociálních rozporů a ubohá Eva nedovede jej nakonec vyřešit jinak než dobrovolnou smrtí ve vlnách Dunaje. Stojí za zdůraznění, že Foerster při svém zpracování libreta vynechal vědomě motivaci náboženskou, jež byla v původní činohře Preissové (Eva byla luteránkou, což byla další překážka jejího sňatku s Mánkem). Foerster se z vlastního rozhodnutí omezil jen na motivaci sociální, aby tím ostřeji vystoupily oba kontrasty: na jedné straně majetkové pýchy a nelidské nadutosti někdejších statkářů, na druhé tichý a pokorný, ale citově bohatý a mravně ryzí svět chudých pracujících lidí, kteří jsou bohatými utlačováni. Také v opeře „Eva" najdeme slovenské motivy, na př. užití lidové písně, „Kysuca, Kysuca", i celé prostředí je někdejšímu slovenskému životu na dědině velmi blízké. Proto právem operu nastudovala jak bratislavská opera, tak k tomuto dílu bylo sáhnuto i pro otevření nového operního divadla v Banskej Bystrici, což je zvláště krásným činem letošního Foerstrova jubilejního roku.

V třetí své, částečně komické opeře „Jessika" zhudebnil Foerster renesanční námět Shakespearovy hry „Kupec benátský". V další opeře na vlastní námět i libreto, „Nepřemožení", čerpá ze společenských rozporů mezi aristokracií a umělcem z lidu, v opeře „Srdce" staví do protikladu požívačnou maloměšťáckou společnost a naproti ní chudé kočovné herce. Opera vyznívá poučením, že vyšší formou lásky naproti sobecké lásce erotické je láska k opuštěným a osiřelým dětem, tedy cit společenský a altruistický. V poslední své opeře „Bloud" Foerster zpracovává povídku L. N. Tolstého, obrací se proti formálnímu plnění náboženských úkonů a proti pobožnůstkářství a naopak, nejvyšší mravnost nalézá v dělné a účinné lásce k bližním, zejména trpícím.

Vedle tvorby operní věnoval se Foerster po Zd. Fibichovi hojně i tvorbě melodramatické. Slovenské posluchače by zajisté nejvíce zajímal jeho lyrický melodram s orchestrem „Květy na Tatrách", na báseň Tomáše Trnku z roku 1932. Skladba byla původně doprovodem krátkého přírodního filmu, je však účinná i při samostatném provedení, jak byla hrána v pražském rozhlase nebo Divadlu hudby. Tiskem posud nevyšla. Bylo by krásným uctěním Foerstrova jubilea, kdyby se jí ujalo Slovenské vydavatelstvo a zveřejnilo ji v tisku, po příp. i nahráním na gramofonové desky. Foerstrova hudba si této pozornosti jistě zasluhuje a mimo to umožnilo by se tím zpopularisování krásného, rozsahem nevelkého, ale citově velmi bohatého díla, až podnes širší veřejnosti, i slovenským posluchačům nedostupného.

V oboru hudby symfonické vytvořil Feorster pět symfonií, jež se řadí k dílům Dvořákovým a Fibichovým, ve světové hudbě Čajkovského a Mahlerovým. Jsou to často obrazy ze skladatelova života: v I. symfonii líčí své uzdravení po těžké nemoci, ve II. osud své sestry Marie, která zemřela jako

mladá matka, III. symfonie, prvně provedená G. Mahlerem v Hamburku r. 1896, je charakterisována svým podtitulkem „Život", IV. má ráz velikonoční a zachycuje mimo jiné lidové velikonoční zvyky na českém venkově, v V. vzpomíná Foerster svého jediného synka, jenž zemřel jako šestnáctiletý student brzo po Foerstrově návratu z ciziny do vlasti. Častěji jsou hrány Foerstrovy symfonické básně jako „Mé mládí", Suita ze Shakespeara nebo „Cyrano de Bergerac" podle známé činohry Rostandovy.

Bohatá je i Foerstrova tvorba komorní, obsahující klavírní tria, smyčcová kvarteta, dechový kvintet i nonet. Pro sólové nástroje složil Foerster dva koncerty pro housle a jeden pro violoncello s orchestrem. Ačkoli naší sólisté tyto koncerty dosti opomíjejí, jsou v cizině vysoko ceněny. V SSSR je na př. Foerstrův prvý koncert pro housle (c-moll) skladbou repertoární a sovětský houslista Igor Bezrodnyj s dirigentem Anosovem jej za svého zájezdu do USA nahráli i na gramofonové desky.

Větší pozornost by zasloužila i Foerstrova tvorba klavírní, zahrnující lyrické cykly („Snění", „A jabloně kvetly" a j.) i virtuosní díla (variace „Erotovy masky"). Životopisný význam mají jeho dvě suity: Jičínská a Osenická, vztahující se ke kraji Foerstrových předků.

Veliké je bohatství Foerstrových písní na básně mnoha českých i světových básníků. Každý hlas najde tu výraz nejrůznějších nálad, od balady a romance až po náměty dětské a humorné. Také zde čeká pěvce ještě velký úkol tato díla poznávat a popularisovat.

Zatím nejdále postoupila popularisace Foerstrových sborů pro všechny druhy lidských hlasů. Ve Foerstrově sborové tvorbě, jež má nesporně význam světový, najdeme drobné i rozsáhlé kantátové formy. Nejslavnější je odedávna jeho tvorba pro mužský sbor. Zejména zhudebňováním mužných básní Jos. V. Sládka zapsal se Foerster trvale do srdcí pěvectva. Tyto jeho skladby došly široké obliby už za skladatelova života. Foerster jimi manifestoval své vlastenectví a city společné všemu lidu. Uvědomíme-li si, že je tvořil hlavně za svého čtvrtstoletého pobytu v cizím prostředí (1893—1903 Hamburk a do 1918 Vídeň), pochopíme, jak tento umělec vítězně odolal všem svodům kosmopolitismu a jak, naopak, se těmito hluboce národními díly stal národním umělcem již dávno předtím, než jím byl v r. 1945 jmenován. Foerstrovými sbory vítězí naše přední pěvecká sdružení ve světových soutěžích a dobývají jim uznání a obdivu na všech svých zahraničních zájezdech. Letošní Foerstrovo jubileum ukáže jistě znovu široký dosah tohoto jeho velkého umění. Na tomto poli zůstává Foerster nepřekonaným a stále živým klasikem, z jehož příkladu se mohou učit i skladatelé dnešní.

Haydn očami dneška

Medzinárodná konferencia o diele J. Haydna v Bratislave

Bratislava, ktorá sa môže pýšiť tým, že veľký viedenský klasik Jozef Haydn sa tu niekoľko ráz osobne zdržoval a dirigoval svoje koncerty a opery, oslávila 150-ročné výročie jeho smrti skutočne dôstojne: medzinárodnou hudobnovedeckou konferenciou, ktorú usporiadal na jeho počesť SČS v dňoch 12. až 15. septembra 1959. Konferencia tvorila medzičlánok medzi haydnovskou konferenciou vo Viedni a v Budapešti. Vedľa delegátov Sväzu čs. skladateľov v Prahe a slovenských hudobnovedných pracovníkov zúčastnilo sa na nej 17 hostí zo zahraničia, medzi ktorými boli známi haydnológovia, delegáti spriatelených sväzov a i. Konferencia bola spojená s pamiatkou na Haydnovo účinkovanie v Bratislave a jej program a náplň bol daný heslom „Haydn očami dneška".

Na slávnostnom otvorení konferencie v Zrkadlovej sieni radnice odzneli úvodné prejavy predsedu SSS Dezidera Kardoša, predsedu ČSS Václava Dobiáša. Menom ÚNV mesta Bratislavy pozdravil konferenciu vedúci škol. odboru ÚNV s. Janči.

Úvodnú prednášku predniesol doc. dr. Jozef Kresánek, predseda hudobnovednej komisie SSS. V krátkosti určil pracovnú náplň konferencie, referáty a diskusie o problémoch týkajúcich sa diela Jozefa Haydna, ale premietaného na celú širokú bázu klasickej hudby, teda aj o otázkach hudby obdobia klasicizmu v našej vlasti. Ďalej načrtol stručný pohľad na vývoj Haydnovej tvorby, na jeho korene, jeho ľudovosť, na jeho veľkú, geniálne osobnú a tvorivú slohovú syntézu.

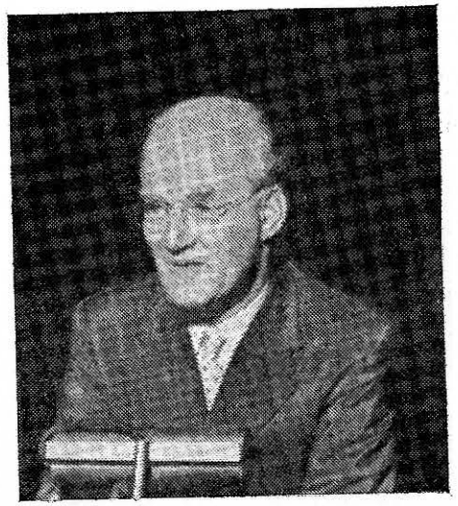
Slávnostnému otvoreniu konferencie dodalo lesk i príjemnosť vystúpenie pražského komorného orchestra bez dirigenta, ktorý zahral ouvertúru k Haydnovej opere L'Infedeltà delusa a sinfoniu Il Distratto.

Na ďalších pracovných zasadnutiach konferencie odznelo spolu 18 referátov, z toho 12 z úst domácich a 6 z úst zahraničných autorov. Referáty môžeme pre prehľadnosť rozdeliť podľa tematiky do troch skupín. Do prvej spadajú tie, ktoré sa zaoberali užšou haydnovskou problematikou. V druhej skupine sú referáty, ktoré sa zaoberajú klasickou hudbou v ČSR, resp. vzťahmi medzi Haydnovou hudbou a našou hudobnou kultúrou ľudovou i umelou.

Napokon tretiu skupinu referátov tvorili štúdie, ktoré sa zaoberali problematikou klasickej hudby vôbec, resp. prinášali príspevky o českých hudobných emigrantoch, píšúcich v klasickom slohu.

Referátmi, týkajúcimi sa vlastnej haydnovskej hudobno-bádateľskej problematiky, prispeli do konferencie výlučne zahraniční haydnológovia. *K. G. Fellerer* hovoril o zmenách v náhľadoch na J. Haydna, ktorého už súčasníci jeho stareckého veku pokladali vlastne iba za Mozartovho predchodcu, v romantizme sa jeho význam vôbec nedoceňoval a až najnovšie široké pramenné výskumy jeho diela, ale i diel jeho súčasníkov a predchodcov, umožňujú jeho správne a zaslúžené zaradenie a hodnotenie. *H. C. Robbins Landon* referoval o haydnovskej renesancii vo vydavateľskej politike — kde o situácii ešte v nedávnej dobe najlepšie svedčí skutočnosť, že do r. 1932 bola vydaná sotva jedna desatina Haydnovho diela! — v programoch koncertov, rozhlasu, divadiel i vo vydávaní gramoplatní. *Paul Mies* v krátkom, ale pútavom referáte uviedol na pravú mieru náhľady na Haydnovu piesňovú tvorbu, ktorá sa vo svetle samospasiteľného obdivu pre romantickú pieseň podceňovala — naša doba sa však ponad romantizmus vracia k pochopeniu princípov Haydnovej piesňovej estetiky a nachádza zmysel pre krásu jeho piesní, i keď je — alebo práve preto, že je — iná ako krása romantického Liedu. Témou referátu *Ernsta Fritza Schmida* bola milá drobnôstka, pôsobivá pôvabom závanu starosvetskej idyly: Haydnove skladby pre píšťalové hracie hodiny. Nás zaujali na tomto referáte dva zaujímavé momenty: že dômyselným a nadaným konštruktérom píšťalových hracích hodín, pre ktoré skladal aj Haydn, bol Jozef Němec, syn českého poddaného ľudu, a že na haydnovské materiály v našich archívoch upozorňujú nie naši, ale zahraniční vedci. — *Camillo Schoenbaum* v stručnom, ale podnetnom referáte uvažoval o podiele J. Haydna a iných skladateľov, medzi nimi i mannheimských a iných českých emigrantov, na vytvorení klasickej symfónie a poukázal na široké a bohaté možnosti — či skôr povinnosti bádateľov v tejto doteraz tak málo preskúmanej oblasti. — *Hubert Unverricht* v obsiahlom a veľmi presvedčivom referáte, ktorý je zrejme výsledkom dlhej bádateľskej práce, objasnil doteraz značne neprehľadnú situáciu okolo vzniku a rôznych úprav a kópií Haydnových Sedem posledných slov nášho Spasiteľa na kríži.

V druhej skupine referátov sme počuli referát Z. Hrabussaya o Haydnových osobných vzťahoch k Bratislave, v ktorom najväčšmi zaujali jeho informácie o premiérach a predvedeniach Haydnových opier v Bratislave a jeho zistenia o palácoch, kde Haydn dirigoval. Milan *Poštolka* predniesol niekoľko dobre uvážených metodologických poznámok pre skúmanie vzťahov medzi českou a slovenskou hudobnou kultúrou v 18. stor. a medzi tvorbou Jozefa Haydna, presne vymedzujúc problematiku, ciele i metódy bádania. *Mária Potemrová* na základe inventárnych súpisov predmetov v košickom dóme z r. 1786 a 1787, medzi nimi aj hudobných nástrojov a hudobnín, osvetlila príliv predklasickej a klasickej hudby do Košíc, a tým sa jej podarilo vytvoriť ucelenejší obraz o hudobnom živote Košíc na rozhraní 18. a 19. storočia, než sme mali doteraz. — *Teodora Straková* pripomenula dôležitosť čs. hudobných archívov pre medzinárodné haydnovské bádanie, upozornila na jedného zo spolutvorcov klasického slohu českého pôvodu Jozefa Antonína Štěpána a uviedla niekoľko dôkazov na to, že je autorom Divertimenta in Es, pripisovaného Haydnovi. — Úlohou, ktorú si postavil v svojom referáte *Václav Ján Sýkora,* bolo dokázať novátorský podnetný vplyv pokrokových náhľadov Jozefa Haydna na J. L. Dusíka a Antonína Rejchu, ktorí boli v svojej dobe revolučnými avantgardistami, a tým súčasne, totiž prostredníctvom Rejchovho rozsiahleho pedagogického pôsobenia v Paríži dokázať Haydnov vplyv na ďalší vývoj hudby v 19. stor. — Referát *Márie Jany Terrayovej* „K niektorým hudobnohistorickým bádateľským problémom klasicizmu na Slovensku" poskytol zaujímavý obraz o výsledkoch prieskumu a súpisu pramenného materiálu v slovenských archívoch, ktorý uskutočňuje oddelenie pre hudobnú históriu v Ústave hudobnej vedy SAV pod jej vedením, a vzbudil hlavne pozornosť zahraničných bádateľov. — *Jiří Vysloužil* sa v referáte nazvanom Josef Haydn a česká ľudová pieseň s podtitulom Príspevok k vysvetleniu Haydnovho melodického myslenia dokázal síce nie priame citácie českých ľudových melódií v Haydnovom diele, ale ideálnu príbuznosť melodických typov Haydnových s intonáciou českých a chorvátskych ľudových piesní, ba predpokladá takéto príbuznosti aj s ľudovou hudbou maďarskou, rakúskou, prípadne aj talianskou.



Prof. dr. J. P. Larsen pri prejave na Medzinárodnej konferencii o diele Jozefa Haydna v Bratislave

Foto: Šmotlák

V tretej skupine referátov vystúpil *Jaroslav Pohanka* s príspevkom Populárna hudba v epoche rozvíjajúceho sa klasicizmu, a hovoril a hudbe pre lutnu a nástroje lutnového typu, hlavne pre vtedy najrozšírenejšiu mandoru a o odraze vývoja klasického slohu v „salónnej" literatúre pre tieto nástroje a o zásluhách významných lutnistov českého pôvodu Karela a Josefa Kohouta. — Veľmi zaujímavý a podnetný referát *Pavla Poláka* sa dotkol troch problematických okruhov vo výskume klasickej hudby: sociologického, pri ktorom poukázal na potrebu prebádania hlbších spoločenských súvislostí a príčin so vznikom a vývojom klasického slohu, estetického, kde priniesol veľmi podnetné pripomienky k ujasneniu estetiky klasického slohu, a konečne načrtol nutnosť osobitého prebádania klasickej melodiky, ktorá má aj iné charakteristické znaky ako napr. „kantabilnosť". — Referát docenta *Bohumíra Štědroňa* priniesol vedecky zdôvodnené kritériá na to, ako treba postupovať pri otázke národnostného zaradenia hudobných emigrantov z českých zemí, a znamená záslužný príspevok k ujasneniu tejto toľko zneužívanej problematiky. — Podobne dôležitému a záslužnému cieľu slúžil referát *Tomislava Voleka,* ktorý vystúpil proti šo-

Účastnici Medzinárodnej konferencie o diele J. Haydna pri prehliadke Pionierskeho domu Klementa Gottwalda (býv. Grassalkovichov palác), kde Haydn niekoľkokrát účinkoval

Foto: Šmotlák

vinisticky skresľujúcim tvrdeniam niektorých nemeckých hudobných vedcov o českej hudbe a českých hudobníkoch a vyzýval k medzinárodnej spolupráci hudobných vedcov.

Posledný referát *Antonína Hořejša* nezapadá ani do jednej z troch tematických skupín referátov konferencie. Hořejš poukázal na veľké úlohy, ktoré ešte čakajú na marxisticko-leninskú hudobnú vedu: osvetliť Haydnovu osobnosť a dielo dialektickou metódou a historicko-faktologický materiál oživiť novým, pravým zmyslom. Záverom zdôraznil črty, ktorými je Haydn taký blízky dnešku a ktorými môže byť vzorom súčasným skladateľom: spôsobom, ako vyriešil nadväzovanie na ľudovú hudbu a z toho vyplývajúcou demokratičnosťou svojej hudby.

Konferenciu zakončil Jozef Kresánek, stručne zhodnotiac jej význam. Vyjadril radosť všetkých našich hudobných vedcov nad tým, že sa také významné vedecké podujatie mohlo uskutočniť v Československu, nehovoriac ani o radosti Bratislavčanov, že bola v Bratislave. Najväčší význam konferencie videl vedľa nesporných bádateľských prínosov pre lepšie osvetlenie Haydnovho diela v silnom podnete, aký konferencia nesporne znamenala stretnutím a poznaním sa vedcov z niekoľkých štátov a poznaním vzájomných vedeckých výsledkov pre ďalšiu medzinárodnú spoluprácu hudobných vedcov. Oznámil, že referáty prednesené na konferencii budú vydané v osobitnom zborníku Hudobnovedných štúdií SAV.

Na celej konferencii vládol srdečný, priateľský tón. Po referátoch sa rozpriadali — pokiaľ to dovoľoval obmedzený čas — bezprostredné odborné diskusie o jednotlivých problémoch. Keď J. P. Larsen v mene zahraničných hostí ďakoval usporiadateľom za pohostinstvo, vyzdvihoval obidve tieto skutočnosti. K zdaru konferencie nesporne prispelo aj príjemné ovzdušie Divadelného štúdia VŠMU a priľahlých miestností Domu osvety, kde sa konali pracovné zasadania.

V rámci konferencie bola na Pionierskom dome Klementa Gottwalda, niekdajšom Grassalkovicsovom paláci, kde svojho času Haydn dirigoval, odhalená pamätná tabuľa s jeho podpisom. Tabuľa je dielom akademického sochára Jozefa Kostku, vyhotovil ju originálnou svojskou metódou Výskumný ústav zváračský v Bratislave. Pri slávnostnom odhalení prehovorili za zahraničných účastníkov prof. dr. H. Federhofer, za Sväz čs. skladateľov doc. dr. O. Ferenczy a za ÚNV B. Janči.

Z príležitosti konferencie mali jej účastníci a bratislavské obecenstvo možnosť počuť výborné pražské Komorné združenie bez dirigenta na celovečernom koncerte v Koncertnej sieni Poverenictva vnútra a vynikajúce Vlachovo kvarteto v krásnej malej sieni Pionierskeho domu K. Gottwalda, v ktorej vraj Haydn voľakedy vystupoval. (Bratislavské obecenstvo nechalo však tentoraz túto možnosť celkom nevyužitú, hoci obyčajne prejavuje nevšedný záujem o exportný i importovaný tovar.) Obidva nezabudnuteľné večery boli zasvätené Haydnovým dielam. Z bratislavských umelcov sa do umeleckej časti konferencie zapojil operný kolektív SND Suchoňovou Krútňavou a orchester a miešaný sbor Slovenskej filharmónie so sólistami Táňou Kresákovou, Andrejom Kucharským a Gejzom Zelenayom pod vedením Ľudovíta Rajtera, ktorí predviedli — žiaľ, s oveľa menším elánom i zdarom ako na jarnom hudobnom festivale — Haydnovo oratórium Štyri ročné obdobia. Tieto dva programy obecenstvo ignorovalo takmer úplne, pravdepodobne pre nahustenosť umeleckého programu v súvislosti s vystúpeniami opery pražského ND. Prázdne sály však iste neboli bez vplyvu na výkon umelcov. — Záujem, lepšie povedané nezáujem bratislavských kultúrnych kruhov o konferenciu bol vôbec jej vari jediným boľavým bodom. Zasadania mali úplne komorný charakter a na slávnostnom otvorení chýbali zástupcovia mnohých úradných miest a kultúrnych ustanovizní, ktorých prítomnosť by bola citeľne zvýšila sviatočnosť chvíle a zdôraznila význam podujatia. A pritom bola haydnovská medzinárodná hudobnovedná konferencia — pokiaľ vieme — prvou udalosťou tohto druhu v našom meste i na Slovensku vôbec. Ťažko by však bolo prísť s výčitkami, keď Haydnovi neprišli vzdať česť ani slovenskí skladatelia ...

Záber z otvorenia Medzinárodnej konferencie o diele J. Haydna v Bratislave v Zrkadlovej sieni Starej radnice. Zľava: J. Matějček, J. Carlstedt, H. Unverricht, J. P. Larsen; druhý rad zľava: G. Federhoferová, H. Federhofer, E. Badura-Skoda, I. Becker-Glauchová a P. Mies s manželkou.

Foto: ČTK

To však nič nemení na skutočnosti, že Medzinárodná hudobnovedná konferencia z príležitosti 150-ho výročia smrti Jozefa Haydna bola významnou a vzácnou kultúrnou udalosťou. Jej význam predstavuje viac ako púhu spoločenskú príležitosť na zoznámenie sa vedcov z rôznych štátov (ako to tvrdia nepriatelia podobných konferencií), viac ako konfrontáciu práce domácich a zahraničných hudobných vedcov, v ktorej naši pracovníci, i tí mladší a najmladší, obstáli čestne, ba viac ako aj nadviazanie spolupráce medzi hudobnými vedcami, ktoré možno v budúcnosti prinesie hodnotné ovocie. Ovzdušie schôdzí a tón diskusií, ktoré sa rozvíjali po referátoch, je podnetom a prísľubom pre vedecky čestný a úprimný prístup k práci s totožnou alebo príbuznou problematikou a prvým pilierom na most porozumenia cez priepasť odlišného zriadenia, svetonázoru a politického presvedčenia. V tom vidíme najväčší význam a súčasne dosah Medzinárodnej hudobnovednej konferencie o diele Jozefa Haydna v Bratislave.

Viera Šedivá

Medzinárodná konferencia o Haydnovi v Budapešti

Na bratislavskú Medzinárodnú hudobnovedeckú konferenciu „Haydn očami dneška" bezprostredne nadviazala druhá Medzinárodná hudobnovedecká konferencia o Haydnovi, ktorá sa konala v dňoch od 17. do 22. septembra t. r. v Budapešti. Jej opodstatnenosť v rámci jubilejného haydnovského roku je evidentná a vyplýva z Haydnovho dlhodobého pôsobenia v Uhorsku. Budapeštianska konferencia bola zasadená do dôstojného a veľkolepého rámca svojimi opernými, koncertnými a baletnými produkciami, exkurziami na pamätné miesta, vzácnymi výstavami, spoločenskými podujatiami atď. Súčasne s konferenciou sa začali Budapeštianske hudobné slávnosti, Medzinárodná súťaž sláčikových kvartet, vyšli početné cenné publikácie — všetko na počesť Haydnovej pamiatky. Do konferencie a osláv sa výdatnou mierou zapojili tlač, rozhlas, televízia a o mimoriadnom význame, aký haydnovským oslavám prisúdila široká verejnosť, svedčí prítomnosť vysokých straníckych a vládnych predstaviteľov na rôznych podujatiach. Všetko toto, ako aj srdečné pohostinstvo, vytvorilo priaznivé, slávnostne povznesené a priateľské ovzdušie, v ktorom sa niesla celá konferencia.

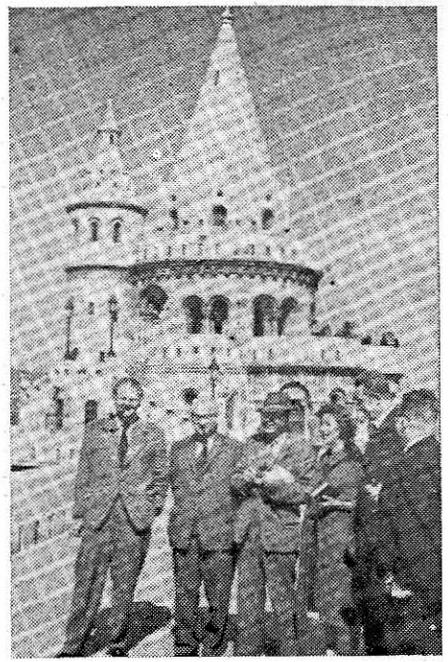
Usporiadateľom konferencie bola Maďarská akadémia vied, slávnostne ju otvoril príhovorom jej predseda prof. dr. I. Rusznyák, otvárací prejav predniesol hudobný skladateľ prof. Z. Kodály a konferenciu pozdravil delegát UNESCO dr. V. Štěpánek. Na zasadnutiach konferencie odzneli referáty a prejavy hudobných vedcov z desiatich štátov (Bulharska, ČSR, Dánska, Francúzska, Maďarska, NDR, NSR, Rumunska, SSSR, USA), k čomu sa pridružila účasť ďalších popredných muzikológov z uvedených, ako aj z iných krajín (napr. Juhoslávie, Rakúska, Švédska).

Tematicky bola konferencia zameraná predovšetkým na život a dielo J. Haydna, ktoré sa osvetľovalo z rozličných aspektov, čiastočne sa aj zo širšieho hľadiska zaoberala problémami, súvisiacimi s touto ústrednou témou.

O celkovom význame Haydnovej hudby mal pekný preslov prof. P. Štajnov (Sofia), dr. H. Seeger (Berlín) vyzdvihol dôležitosť hudobnohistoricky závažnej, dnes už zabudnutej starej haydnovskej biografie A. Diesa, o Haydnovej vokálnej hudbe prehovoril v zaujímavom a bezprostrednom prejave známy prof. dr. P. Mies (Kolín n. R.) o temer neznámych, pritom životaschopných Haydnových spevných kánonoch a ich textoch, kým popredný mozartológ dr. E. F. Schmid (Augsburg) v muzikologicky hodnotnom referáte rozoberal dobovú vokálnu ozdobnú prax, ktorú demonštroval na árii z Haydnovho oratória Tobiášov návrat pomocou veľmi názorne volených notových a zvukových príkladov. Zvukovým záznamom bol ilustrovaný aj príspevok C. de Nysa (Épinal) o peknom Koncerte pre dva lesné rohy a orchester, za pravdepodobného autora tohto koncertu rečník označil Haydna, hoci zvuková ukážka, ako sa zdá, toto celkom nepotvrdila — skladba neobsahuje typicky haydnovské črty. Vzťahy medzi Haydnom a Mozartom skúmali prof. A. Molnár (Budapešť) v zaujímavom psychologickom porovnaní a prof. dr. W. Siegmund-Schultze (Halle) na základe Mozartových sláčikových kvartet, venovaných Haydnovi. O Haydnových cirkevných skladbách odzneli pozoruhodné príspevky prof. dr. K. G. Fellerera (Kolín n. R.) o omšiach a prof. dr. K. Geiringera (Boston) — viac popisne — o menších cirkevných skladbách, ktoré vznikli v Eisenstadte. Zaslúženú pozornosť vyvolali dokumentmi bohato podložené referáty, v ktorých sa poukázalo na význam, rozšírenosť a vplyv Haydnovej hudby v rôznych krajinách, v bývalom Rusku i v Sovietskom zväze, dr. T. Livanova (Moskva) a prof. J. Kremlev (Moskva), vo Francúzsku, dr. F. Lesure (Paríž), a v Rumunsku, dr. Z. Vancea (Bukurešť). H. C. R. Landon, jeden z najvýznamnejších súčasných haydnológov (t. č. Viedeň), hovoril o svojich novoobjavených, veľmi vzácnych haydnovských prameňoch v ČSR, ktorá má prvoradý význam pre medzinárodné haydnovské bádanie. Je až zarážajúce, že si československá hudobná veda nechá ujsť problematiku takého základného významu, čím nevyhnutne pobáda zahraničných bádateľov, aby túto prácu vykonali za nás, objavili a spracovali tieto doteraz neznáme poklady našich fondov.

Zvláštny záujem sa, pochopiteľne, sústredil na referáty, osvetľujúce vzťahy Haydna k Uhorsku. Okrem Bárthovho referátu, o ktorom ešte bude reč, mal o Haydnovi a maďarskej hudbe na základe dobových zápisov uhorskej hudby a hungarizmoch v diele Haydna skvelý, faktograficky dôkladne podložený a zvukovými ukážkami bohato ilustrovaný referát prof. dr. B. Szabolcsi (Budapešť), predseda prípravného komitétu konferencie. Keďže ľudová hudba tvorí v Haydnovom diele (a klasicizme vôbec) podstatnú slohovú vrstvu, je bádanie v tomto smere obzvlášť dôležité. Maďarské, ako aj slovanské prvky ľudovej hudby, sú v Haydnovom diele nesporné a výskumy sú v tomto smere pomerne rozvinuté, možno tu teda očakávať ďalšie cenné výsledky. Treba však poznamenať, že melodický typ ľudovej hudby východoeurópskych národov tvorí v súhrnnom, celoživotnom Haydnovom diele síce pozoruhodnú, ale vcelku predsa len viac-menej okrajovú epizódu v porovnaní s centrálnym problémom vplyvu rakúskej, prípadne i nemeckej ľudovej hudby na Haydnovu hudobnú reč, kde je bádanie, žiaľ, v dôsledku liknavosti západných muzikológov v tomto smere dodnes ešte len v začiatkoch a slabo pokračuje.

Mimoriadnu pozornosť vyvolala pútavá prednáška prof. dr. H. Besselera (Lipsko), v ktorej odkryl a podrobne osvetlil význam ďalšej veľmi dôležitej, doteraz málo preskúmanej slohovej vrstvy v Haydnovej tvorbe, ktorú tvoria dobové meštianske spoločenské tance, menovite Kontertanz, ktorý sa tancoval v miernom tempe a ktorého reálny súvis a vplyv je zrejmý vo finálových častiach jeho symfónií. Cenné bolo predovšetkým znázornenie pôvodu a prameňov, z ktorých Haydn čerpal, teda otázka vzniku, rozdielna však je aplikácia na dnešnú hudobnopredvádzaciu prax, k čomu smerovali hlavné uzávery prednášky. Besseler na jednej strane síce veľmi správne poukázal na pomýlenú koncepciu mnohých dnešných kapelníkov, ktorí z neznalosti problému diktujú príliš zrýchlené tempá — a vskutku práve v presto-fináloch skladieb tohto obdobia sa dnes najviac hreší proti duchu tejto hudby a v snahe o výlučne vonkajší virtuózny efekt sa tým úplne skresľuje jej výrazovo-obsahová stránka — na druhej strane však je otázne, či možno bezvýhradne súhlasiť s vyslovenou požiadavkou zachovania historicky objektívnych tempových kritérií, v ktorých sa tieto tance pôvodne tancovali, i keď sa v referáte nepriamo pripustilo jeho mierne zrýchlenie. Odhliadnuc od toho, že sám Haydn tieto tance štylizoval a dnešný človek už tieto dobové tance v ich pôvodnej forme nepozná, nie je ani hudobná reprodukcia nemenná, raz navždy určená. Každá doba reprodukuje diela minulosti zo zorného uhla svojej epochy a dnešný životný rytmus je vcelku podstatne rýchlejší ako v druhej polovici XVIII. storočia, preto by sa ťažko dali akceptovať historicky verné tempá. Rozhodne však treba odmietať veľmi rozšírené nezmyselne rýchle tempá, aj v dnešných časoch musí byť princíp kantabilnosti tejto hudby zachovaný, a také stredné tempo, ako sa zdá, by bolo najvyhovujúcejším riešením. Ostatne, ani v Haydnovej dobe nebola tempová otázka tak presne riešená a ustálená, čo vyplývalo aj z dvoch ďalších referátov na tejto konferencii. Geiringer sa zmienil o nedbalosti, s akou boli pri dobových opisoch v orchestrálnom materiáli určitej Haydnovej skladby predpísané pre každú nástrojovú skupinu rôzne, až protikladné tempové označenia, a z Bárthovho referátu vysvitlo, že Haydn ako kapelník často prečiarkol tempové predpisy skladieb niektorého jeho súčasníka a sám predpísal rýchlejšie tempá. Škoda, že sa na rozdiel od bratislavskej konferencie nezaistil čas na voľné diskusie (jediný citeľný nedo-



Pri spoločnej prehliadke Budapešti. Zľava: prof. dr. A. Sychra (Praha), prof. dr. K. G. Fellerer (Kolín), dr. E. F. Schmid (Augsburg), Chr. Landonová (Viedeň), prof. J. Chailley (Paríž) a C. de Nys (Épinal)

Foto: P. Polák

statok maďarskej konferencie) a že sa o tomto, ako aj o ďalších problémoch, nemohli rozvinúť plodné a prepotrebné diskusie.

Československá hudobná veda, ktorá bola na konferencii zastúpená početnou delegáciou, a to prvýkrát v rámci zahraničných konferencií aj viacčlennou skupinou slovenských hudobných vedcov, obstála na tomto náročnom medzinárodnom fóre veľmi úspešne a preukázala svoju vysokú úroveň. Dr. A. Hořejš (Praha) v svojom referáte veľmi správne poukázal na nevyhnutnosť marxisticko-leninského metodologického prístupu k skúmaniu hudobnohistorických javov, že nestačí iba podrobné štúdium niektorého úzko špecializovaného, výlučne hudobného problému, ako napr. výskum melodických ozdôb, hoci i to je potrebné, ale treba vidieť a skúmať širšie súvislosti so životom, so spoločnosťou, s ľudom a jeho úlohou najmä v diele Haydnovom a dejinách hudby vôbec. Prof. dr. A. Sychra (Praha) sa v svojom referáte zameral na skice k Beethovenovej IX. symfónii. Bola to skvelá ukážka, koľko podstatne nového a neznámeho sa dá vyťažiť z toho zdanlivo už dávno spracovaného materiálu, keď sa urobí dôkladnejší, od základu nový heuristický výskum pôvodných náčrtov, a ako tento pramenný materiál slúži ako východisko k prevedeniu obsahovej analýzy diela a určeniu z toho plynúcich nových estetických uzáverov. K najcennejším príspevkom konferencie patril aj referát prom. hist. M. Poštulku (Praha), ktorý na základe muzikologicky dôkladnej a konkrétnej komparácie analyzoval príbuzné črty hudobnej reči L. Koželuha s J. Haydnom, poukázal napr. na podobnosť tém a idiómov, na styčné body vo forme, v harmonizácii piesní atď. až po prípady zámeny.

No priam senzáciou a „bombou" konferencie sa stala obšírna prednáška prof. dr. D. Barthu (Budapešť) o haydnovských prameňoch v Maďarsku v súvislosti s opernou prevádzkou v eszterházyovskom kaštieli za Haydnovej éry, ktorá spôsobila nemalé prekvapenie a rozruch aj medzi popredními haydnovskými bádateľmi, ktorí týmto materiálom doteraz nevenovali patričnú pozornosť. Barthova prednáška sa takto stala ústredným referátom konferencie. Ako výsledok dlhoročného výskumu, ktorý autor robil v úzkej spolupráci s dr. L. Somfaim (Budapešť) v objemnom archívnom materiáli, vznikla veľmi seriózna, podrobná heuristická práca, zahrnujúca v celej šírke nastolený problém. Bola to vzorná ukážka toho, čo všetko sa dá z archiválií a dokumentov vyťažiť a rekonštruovať. Pred očami konferencie sa vynoril názorný, živý obraz o veľkej opernej prevádzke (niekedy ročne až 125 predstavení, 17 premiér!) za Haydnovho dlhoročného pôsobenia v eszterházyovskom kaštieli. Podrobne sa vyhodnotili všetky Haydnove prípravy partitúr, početné záznamy, spisy, snahy o vylepšenie prázdnych diel jeho súčasníkov — zásahy, škrty, vlastné vložky, zmeny, transpozície, dynamické prídavky, preinštrumentácia — otázky predvádzacej praxe, skúšok, spevákov, orchestra, kopistov, vodných znakov notového papiera a i. a aké dôsledky sa dajú z toho vyvodzovať. Referát podrobne poukázal nielen na obrovskú opernú prevádzku, ale aj na veľmi rozsiahlu činnosť a aktívne pôsobenie Haydna ako vynikajúceho operného kapelníka, korepetítora a skladateľa opier, čím sa značne korigujú a doplňujú doterajšie znalosti a predstavy o Haydnovom živote a diele a jeho osobnosť sa dostáva do nového svetla.

Hudobne vzorne pripravená slávnostná premiéra jeho svieže komickej opery L'infedeltà delusa v Maďarskej štátnej opere (prvé scénické predvedenie od XVIII. storočia) v rámci umeleckých príspevkov ku konferencii prakticky dokázala, aké vzácne hodnoty skrýva neprávom zanedbávané Haydnovo operné dielo a ako bezprostredne sa vie prihovárať poslucháčom našej doby. Uvedená opera sa v nejednom ohľade líši od jeho inštrumentálneho slohu a je blízka dobovej talianskej produkcii. Nie menej významné boli aj haydnovské koncerty počas konferencie, ako aj po jej skončení, v rámci hudobného festivalu za účasti početných popredných zahraničných umelcov. Dramaturgicky starostlivo a účinne zostavené hodnotné a zaujímavé programy od málo známych piesní, komorných skladieb a orchestrálnych diel až po vrcholné oratórium Stvorenie umožnili získať živý a názorný, predovšetkým však mnohostranný a ucelený prehľad o jeho celoživotnom diele. Zvláštnym čarom pôsobilo predvedenie vzácnych komorných diel, ako napr. barytónového tria, jednej zo 125 skladieb obdobného obsadenia, dnes prakticky neznámych, nakoľko barytón — gambový sláčikový nástroj v nižšom ladení s rezonančnými strunami, podobne ako u viola d'amore a s jemným, striebristým zvukom — sa dnes už neužíva. Spomedzi orchestrálnych diel azda najväčším prekvapením bolo predvedenie neznámych molových symfónií z Haydnovho stredného obdobia, ako napr. č. 44 e mol (Smútočná), č. 49 f mol (La passione), z

neskorších č. 95 c mol a ďalších, ktoré svojím vzdorom, temným, vášnivým výrazom sú typickým stelesnením predromantického „Sturm und Drangu" a úplne zvrátia obraz o rokokovsky milom, galantnom, naivnom „Papa" Hąydnovi, so skreslenou predstavou ktorého sa v dôsledku neznalosti pravej tváre jeho diela ešte aj u nás dodnes stretávame, a to aj v odborných kruhoch.

Slohová čistota a vysoký stupeň realistického majstrovstva v reprodukcii Haydnových diel, ako aj často preplnené sály s náročným, ale vďačným obecenstvom, výrazne svedčili o tom, že Haydnova hudba sa teší ustavičnej tradícii, že je stálym živým prameňom maďarskej hudobnej kultúry. Jedine na základe častejšieho, pravidelného predvedenia by mohla a mala aj naša širšia hudobná verejnosť, ako aj odborní hudobníci, spoznať a utvoriť si správny obraz o emocionálnom bohatstve a šírke výrazovej škály melodickej a ušľachtilej Haydnovej geniálnej, v najlepšom zmysle slova ľudovej hudobnej reči, siahajúcej od radostnej hravosti, jasného optimizmu a nezaťaženého humoru, cez bolestný, dramaticky výbušný, prudký „Sturm und Drang" až po vrcholnú syntézu, príbuznú výrazovej sfére beethovenovskej veľkosti.

V rámci hudobných produkcií konferencie sa okrem toho konali ešte umelecky dokonalé baletné predstavenia z diel B. Bartóka, F. Farkasa a L. Weinera v Štátnej opere, ako aj prehrávka súčasnej maďarskej hudby v Zväze maďarských hudobných umelcov (pozoruhodné skladby A. Mihályho, F. Farkasa, F. Szabóa, P. Kadosu, R. Kókaia). Ďalej sa uskutočnila prehliadka mesta, dve návštevy pamätných miest a prehliadky troch pamätných výstav.

Jedinečným, nezabudnuteľným zážitkom pre všetkých účastníkov konferencie bola exkurzia do eszterházyovského kaštieľa vo Fertőde, ktorý sa pred konferenciou veľkoryse a dôkladne renovoval, takže zažiaril v pôvodnom lesku a nádhere. Bol to povznášajúci, neopísateľný okamžik pri vstupe do tohto kaštieľa, vybudovaného podľa vzoru palácov vo Versailles a Schönbrunne, kde Haydn v rokoch 1766—1790 pôsobil. Pritom treba zdôrazniť, že jeho génius sa nevtesnal do obmedzených požiadaviek plytkej hudby pre lesk a zábavu šľachtického salónu, ale tieto hrádze prerazil. Jeho tvorivá fantázia sa napájala najmä z ľudových žriedel a ako prvý veľký skladateľ adresoval svoje demokratickou rečou znejúce dielo najširšiemu okruhu nových poslucháčov.

Po veľmi milom privítaní nasledovali:

Pamätná haydnovská výstava v eszterházyovskom kaštieli vo Fertőde

Foto: P. Polák

slávnostné zasadanie konferencie, komorný koncert, slávnostný obed, prehliadka haydnovskej výstavy a konečne pamätihodné predvedenie Haydnovho oratória Ročné obdobia na čarovnom nádvorí kaštieľa.

Haydnovské pamätné výstavy — tak v kaštieli vo Fertőde, ako aj v Hudobnom oddelení Národnej Széchenyiho knižnici v Budapešti, pripravené pracovníkmi tejto inštitúcie a dr. E. Majorom — obsahovali veľmi vzácne dokumenty, ako originálne haydnovské autografy, prvé opisy, ktoré majú takmer cenu autografov, listy, dobové a neskoršie tlače, maďarské vydania jeho skladieb, haydnovské relikvie, dokumenty dejín eszterházyovskej opery a orchestra, dokumenty početných vzťahov Haydnovho pôsobenia v Uhorsku, Haydnovi venované básne a skladby a iné analekta, diplomy, nástroje, vyobrazenia, dobové zprávy o uvádzaní jeho diel — záznamy, programy, noviny — atď. Výber materiálov sa urobil s veľkou starostlivosťou, usporiadanie bolo prehľadné a názorné, takže umožnilo získať ucelený, plastický obraz o Haydnovom pô-

sobení v niekdajšom Uhorsku. Pre nás obzvlášť cenné boli mnohé významné, nám čiastočne neznáme doklady, svedčiace o Haydnových vzťahoch k Bratislave, kam často prichádzal účinkovať. Bratislava bola jedným z prvých miest na svete, ba často prvým mestom vôbec, kde zazneli jeho nové skladby a vyšli prvé tlačené skladby v Uhorsku. Bola tu veľká a veľmi živá, dlhodobá tradícia pestovania Haydnovej hudby. Mali by sme si to uvedomovať hlavne dnes, keď sa náš hudobný život nebývalou mierou rozrástol do šírky i do hĺbky a máme všetky predpoklady, aby sme sa aj my hrdo hlásili k týmto slávnym tradíciám, ktoré nás zaväzujú sústavne pestovať jeho diela. Žiaľ, zatiaľ sa u nás dá hovoriť skôr o opaku a dokonca ani v Haydnovom jubilejnom roku 1959 sa toho veľa neurobilo. Naši odborníci, zodpovední za organizáciu hudobného života, by v budúcnosti mali na toto prihliadať a na tieto pokrokové tradície nadviazať.

Okrem fertődskej exkurzie sa uskutočnil ešte druhý autobusový výlet do kaštieľa v Martonvásáre, pamätný Beethovenovým pobytom, spojený s prehliadkou peknej pamätnej beethovenovskej výstavy, inštalovanej v kaštieli.

Celkové zhodnotenie konferencie a záverečné slová predniesli prof. Z. Gárdonyi (Budapešť) a popredný haydnológ prof. dr. J. P. Larsen (Kodaň). Budapeštianska (a tak isto bratislavská) konferencia ukázala, koľko ďalšej pramennej a slohovej výskumnej práce ešte čaká bádateľov pri odkrytí a zhodnotení Haydnovho skladateľského odkazu a klasicizmu vôbec, ako aj jeho širšieho historického súvisu a dnešného estetického významu. Všeobecne sa konštatovala dôležitosť zintenzívnenia vzájomných stykov a potreba užšej medzinárodnej spolupráce hudobných vedcov a poukázalo sa aj na konečný cieľ vedeckého bádania, ktoré má slúžiť praxi, spoznaniu a zintenzívneniu pestovania veľkého Haydnovho skladateľského odkazu. Celkový rámec maďarskej medzinárodnej konferencie bol — v neposlednej miere vzhľadom na dlhoročné Haydnovo pôsobenie v Uhorsku — okázalejší a slávnostnejší, no priebeh, úroveň a náplň konferencií v Bratislave a v Budapešti tvorili súvislú, nerozdielnu, vzájomne sa dopĺňajúcu jednotu a boli jedinými hudobnovedeckými podujatiami a dôstojným uctievaním jeho pamiatky v celosvetovom meradle. Haydn sa narodil v Rakúsku, hovorí sa o viedenskom klasicizme, no ani tam ani v žiadnom inom kapitalistickom štáte sa nekonalo nijaké vedecké podujatie podobného charakteru ako v našich dvoch socialistických štátoch. Na oboch konferenciách bol podiel referátov hudobných vedcov socialistických krajín v prevahe nielen kvantitatívne, ale aj svojou úrovňou a dosahom, prispel teda významným a podstatným podielom k úspešnému zdaru osláv z príležitosti 150. výročia úmrtia jedného z najväčších génov dejín hudby — Josepha Haydna.

Pavol Polák

Hudobné spomienky z Albánie

Vedeli sme toho zahanbujúco málo o Albánii, keď sme sa spolu s ostravským skladateľom Ivanom Jiráskom blížili k cieľu cesty, na ktorú sme boli delegovaní Svázom čs. skladateľov. Tomu primerané boli tiež pocity, ktoré nás opanovali ešte v lietadle pri pohľade na nádhernú panorámu veľhôr, na tmavomodrý Jadran a rýchle sa blížiacu, v úpeku poludňajšieho slnka ležiacu bielu Tiranu.

Prvé stisky rúk a oslovenie v rodnej reči však okamžite navodili kontakt blízkosti a priateľstva, ktoré nás sprevádzalo po celé dva týždne pobytu. Bol to Mustafa Krantja, žiak nášho Václava Talicha, dnes šéf tiranskej opery a vedúca osobnosť albánskej hudby, ktorý sa nás prvý ujal, obetavo nás sprevádzal cestami po Albánii a opustil nás až pri odlete domov. Rovnakú srdečnosť sme nachádzali všade: u tajomníka Svázu umelcov, u skladateľa Baki Kongoliho, u pracovníkov rozhlasu, členov opery, u staručkého kapelníka ľudovej hudby v horskej dedinke Drenovë, ktorý sa za vojny vybral s kapelou do vzdialenej Vlory, aby tam povzbudzoval jej hrdinských obrancov, i u šoféra Tasiho, ktorý nás virtuózne viezol po krkolomných horských cestách.

Prvým prekvapením pre nás bolo stretnutie s albánskym folklórom. Je hýrivo bohatý, originálny, mnohotvárny, skrýva v sebe okrem typických albánskych čŕt tiež vkus slovanskej melancholie, byzantského chórizmu a hodne orientálneho čara. Jeho zvláštnosťou je, že je stále živý v pravom zmysle slova spätý so životom ľudu — ľudoví speváci a inštrumentalisti bežne improvizujú formove presne uzavreté a usporiadané piesne, romance, balady a poémy na skutočné udalosti. Počuli sme napríklad poému, ktorú improvizoval severoalbánsky ľudový hudobník o návšteve s. Sirokého v Albánii. Podobným spôsobom sa komentujú a šíria všetky významné udalosti a aktuality, ktoré sa takto, umeleckou formou spracované, dostávajú do vedomia ľudu a žijú v ňom. V svernej Albánii je obvyklý pentatonický jednohlas so sprievodom drnkacích nástrojov, bohatý na ozdoby, s niektorými štvrťtónovými intervalmi. Na juhu je taktiež pentatonika, ale tu jedinečnej, svojráznej polyfónie. Ľudová inštrumentálna hudba je nemenej zaujímavá. Počuli sme napríklad stredoalbánske klarinetové sólo so sprievodom drnkacích nástrojov, zahrané s takou virtuozitou techniky i výrazu, aká môže byť cťou i profesionálnemu klarinetistovi. Albánsky folklór nie je prebádaný a zaslúžil by si mimoriadnu pozornosť zo strany hudobných vedcov i skladateľov. Jeho originalita, možno povedať jedinečnosť v Európe, súvisí s osobitnými geografickými, historickými a kultúrnopolitickými pomermi albánskej minulosti aj prítomnosti. Zem, oddelená od susedných neschodnými veľhorami a morom, si konzervovala reč ilýrskeho pôvodu, ktorá sa nepodobá žiadnemu inému živému jazyku. Na tomto prastarom kultúrnom jadre sa potom usadili nánosy kultúry helénskej, rímskej a byzantskej, neskôr moslimskej a zo severu slovanskej. Albánsky folklór bol doteraz málo využitý a ešte len čaká na svojho Bartóka.

Umelá hudba v Albánsku je v začiatkoch, no s neopotrebovanou vervou a nadšením nedávno oslobodeného národa sa priam erutívne vzmáha.

Na tiranskej hudobnej jedenásťročenke vyučuje mnoho pedagógov, absolventov zahraničných konzervatórií, hlavne pražského a moskovského. Otázka výchovy vlastných kádrov je tu teraz prvoradou, preto sa každému mladému hudobníkovi umožňuje študovať ešte i v zahraničí. Tiranská štátna opera, ktorá za krátky čas jevstvovania má pozoruhodný repertoár, disponuje krásnymi mužskými hlasmi takto vyškolenými, ktoré už počas štúdií zožínali úspechy v Boľšom Teatri. Najväčšou starosťou je nedostatok orchestrálnych hráčov. Divadelný orchester musí preto obhospodarovať symfonické koncerty i rozhlasové nahrávky. Z nedostatku kádrov vyplýva zaťaženie vzdelaných hudobníkov, ktorí sa musia zhostiť niekoľkých funkcií odrazu, i takých, ktoré ležia mimo ich odboru. Ich zápal a nadšenie pre budovanie albánskej hudby je vskutku príkladné a iste nemálo prispieva k ich umeleckému rastu i k spätosti so všetkým, čo sa v tejto oblasti odohráva.

Snaženie albánskych skladateľov sa nesie smerom osvojenia si výdobytkov súčasnej hudby. Iba niektorí mladší mali možnosť štúdia v zahraničí, a u tých badať príklon k cudzím vzorom (napr. k Čajkovskému alebo Šostakovičovi). Skladatelia, ktorí túto možnosť nemali a vychádzajú z folklóru, sa musia boriť s ťažkosťami kompozično-technického rázu. V diskusii vyslovili túžbu bližšie sa oboznámiť s dielami tých našich súčasných skladateľov, ktorí sú blízki ich mentalite a v svojich dielach sa opierajú o národné prvky. Veľký záujem bol o Suchoňa, Kardoša, Cikkera, atď. V snahe o pozdvihnutie profesionálneho majstrovstva albánskych skladateľov nadviazali už kontakt so spriatelenými svázmi so žiadosťou o umožnenie dlhodobého pobytu s konzultáciami u popredných skladateľov. Veľmi radi by prišli aj k nám.

Albánsky sväz umelcov združuje hudobníkov, spisovateľov a výtvarníkov v jednej organizácii, hlavne pre doterajší nedostatok kádrov. Toto má však aj veľkú výhodu v rozvíjaní vzťahov medzi umelcami rôznych odborov aj v získaní širokého rozhľadu a spätosti s celým kultúrnym životom Albánie. Sväz albánskych umelcov sleduje s veľkým záujmom a rozhodnou informovanosťou kultúrny život u nás, ktorý je mnohým známy dokonca osobne. Bolo radostné konštatovať, že naša hudba a vôbec Československo má v Albánii dobrý chýr a dobrých priateľov. Dalo by sa uviesť na desiatky drobných príhod, ktorými nám to prejavovali tiež jednoduchí a neznámi ľudia.

Pobyt v Albánii nám priniesol veľa nezabudnuteľných zážitkov. Okrem hudobných, ktoré som v skratke pospomínal, i zážitky z úchvatne krásnej zeme, zo striedajúcich sa nádherných prírodných scenérií, z množstva cenných pamiatok zašlých čias i z dnešného impozantného rozmachu celého spoločenského života v Albánii, ktorým je tu predchnutý každý človek. Albánia, ktorá iba nedávno striasla doslova koloniálny feudalizmus, zo dňa na deň mení svoju tvárnosť, vyspieva v bohatú socialistickú krajinu.

Keď sme sa lúčili s albánskymi priateľmi, povedali sme si: do videnia. Ich srdečnosť a pohostinstvo v nás vytvorili trvalé zväzky bratstva. Úprimne im ďakujeme a v mene všetkých našich hudobníkov im želáme mnoho úspechov v budovaní albánskej kultúry!

Ferdinand Klinda

Medzinárodný hudobný festival v Edinburghu 1959

V dňoch 23. augusta až 13. septembra prebiehal v krásnom škótskom meste Edinburghu tradičný festival hudobnej, činohernej a filmovej tvorby. Bol to v poradí už 13. festival v tomto meste a je nepochybné, že od založenia festivalov (r. 1947) získali si tieto podujatia všeobecné uznanie a popularitu v celom svete. Ani tohoročný festival svojím rozsahom a náplňou programu v ničom nezaostal za predchádzajúcimi. Účinkovalo na ňom 5 orchestrov, 3 baletné spoločnosti, štokholmská opera, 7 činoherných spoločností, 8 komorných súborov a 22 sólistov. Možno povedať, že všetky podujatia, ktoré sme mali možnosť vidieť, boli na vysokej úrovni a našli u prítomných vďačných poslucháčov silný estetický ohlas. S poľutovaním treba konštatovať, že na festivale sa nezúčastnila Česká filharmónia, ktorá bola v meste veľmi očakávaná a jej vystúpenie malo byť vyvrcholením a slávnostným zakončením festivalu. Dôvody, prečo k tomuto vystúpeniu nedošlo, boli uvedené svojho času v našej dennej tlači. K tomu treba dodať azda to, že pre naše umelecké inštitúcie by bolo vonkoncom neúnosné, keby naše umenie pre akékoľvek organizačné nedostatky malo v budúcnosti trpieť morálne a hospodárske straty podobného druhu.

Ak mám byť úprimný, na mňa zvlášť príťažlivo zapôsobilo vystúpenie štokholmského súboru 3. septembra v King's Theatre s operou „Aniara" od švédskeho skladateľa Blomdahla. O tejto opere referovali už svojho času „Hudební rozhledy" z príležitosti jej svetovej premiéry 31. mája 1959 v Štokholme, nebudem tu teda opakovať veci, ktoré sa tam spomínali. Popri rozmanitých výhradách, týkajúcich sa sujetu, jeho ideového vyznenia a hudby samej, treba autorovi priznať kompozičnú odvahu a priebojnosť a hlavne zdar v divadelnom účinku tejto opery, ktorý je iste veľký. Výkony orchestra (vedeného Ehrlingom), spevákov a sboru boli veľmi presvedčivé. Zo symfonických a komorných koncertov sme videli vystúpenie Mozart' Players (mozartovských hráčov) z Londýna. Je to súbor mimoriadnej umeleckej úrovne. Hrajú prevažne starší program (mená Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert prevládajú na repertoári festivalu) veľmi výrazne, so štýlovou precíznosťou. Mozart a Haydn spolu so Straussovými Metamorfózami, Prokofievovou Klasickou symfóniou a hlavne Stravinského „Koncertantné tance" zazneli v ich podaní v plnej umeleckej brilantnosti. Počuli sme s nimi hrať výborného klaviristu H. Richter-Haasera, flautistu Rampala a harfistu Zabaletu. S iným komorným ensemblom, „Lucernským sláčikovým súborom", sme sa stretli na dvoch koncertoch, venovaných okrem Hindemitha (op. 44) barokovej hudbe. Je to snaživý a hodnotný súbor mladých umelcov. Wolfgang Schneiderhan našiel v nich citlivých spolupracovníkov. Zato výkon speváčky Irmgard Seefriedovej v Bachovej kantáte ostal veľa dlžný jej povesti a azda aj jej štandardu. Zo súčasnej anglickej tvorby počuli sme na komornom koncerte „Prometheus Ensemblu" premiéru Frankelových „Bagatel pre 11 nástrojov", skladbu písanú v umiernenej dodekafónii, miestami celkom zaujímavú. Klavírna dvojica Vronsky a Babin oslnivo hrala skladby Mozarta a Schuberta a zvlášť Stravinského „Koncert pre dva sólové klavíre" bol podaný s nezvyklým majstrovstvom. Z našej tvorby figurovali na festivale diela Dvořáka, Suka a hlavne v Anglicku v najnovšom čase vysoko oceňovaného Leoša Janáčka, ktorého dve kvartetá hralo „Nové edinburské kvarteto". Podľa zpráv dennej tlače (koncert sa odohral pred naším príchodom) bol účinok týchto diel na publikum mimoriadny. V rámci festivalu bola v Kráľovskej škótskej akadémii inštalovaná výstava Českého výtvarného umenia, ktorá sa tešila zaslúženej pozornosti, hlavne jej gotická časť. Zo súčasnej hudby bol venovaný jeden koncert W. Waltonovi a Vaughan Williamsovi. 28. augusta odznela premiéra Hamiltonovho Koncertu pre dva orchestre a na komorných matiné boli predvedené diela Milhauda, Vaughan Williamsa, Ravela, Hopkinsa, Hindemitha a iných. Festival obsahoval viac recitalov významných interpretov. Spomeniem aspoň Kempffa, Zabaletu, Fischer-Dieskaua, Schneiderhana, Rampala. Na cudzinca pôsobí neobyčajným dojmom vystúpenie škótskej národnej hudby, doplnenej národnými tancami v národných krojoch. Je to veľký súbor gájd a bubnov, ktorý sa prezentuje verejnosti na hradnej esplanáde pri umelom osvetlení. Toto vystúpenie sa už stalo neoddeliteľnou súčasťou každoročného edinburského festivalu. Náplň a umelecká úroveň zaručujú tomuto festivalu, ktorého vonkajšou ozdobou je krásne mesto a jeho okolie, významné miesto medzi súčasnými hudobnými festivalmi.

Oto Ferenczy

Prvé dojmy z opernej prehliadky

Sväz československých skladateľov, Sväz divadelných umelcov a Ministerstvo školstva a kultúry usporiadali v dňoch 14.—24. októbra t. r. prehliadku súčasnej opery v Prahe. Na prehliadke sa zúčastnili operné kolektívy pražského Národného divadla, Slovenského národného divadla z Bratislavy, ďalej operné kolektívy z Brna, Plzne, Ústí nad Labem a Liberca. Diskusie o stave opernej tvorby sa zúčastnili skladatelia, hudobní vedci, režiséri, umelci a kritici z krajín ľudovej demokracie a zo Sovietskeho sväzu. Prehliadka súčasnej opernej tvorby sa tešila obrovskému záujmu pražského obecenstva. Operné sály boli na každom predstavení zaplnené do posledného miesta. Tento záujem obecenstva možno vysvetliť tým, že opera je medzi ľudom obľúbeným žánrom i napriek „tiežkritikom" buržoázneho úpadkového tábora, ktorí hlásajú odumieranie operného žánru ako umenia.

Množstvo predvedených diel je dokladom toho, že československí skladatelia tento zložitý hudobný žáner neobchádzajú, ba práve naopak, veľmi usilovne sa ním zapodievajú. Operné diela československých skladateľov sa vyznačujú vysokou kompozičnou technikou a sú poznačené dobrým talentom svojich tvorcov.

Téma súčasného života (okrem opery Jána Hanuša Plameny), socialistickej skutočnosti sa ešte neodráža v opernej tvorbe. V dnešnej etape vývinu sledujeme akési kvantitatívne nahromadenie, ktoré však nevyhnutne vystrieda etapa, keď sa v opernej tvorbe v celej šírke bude odrážať duševný svet dnešného človeka, príslušníka socialistickej spoločnosti, jeho boj za mier a za socializmus.

Zároveň sa pred nami vynára problematika hudobných vyjadrovacích prostriedkov, novej hudobnej dramaturgie, problematika vzájomného pôsobenia medzi deklamačnou recitatívnosťou a zatvorenými formami — árióznosťou. Veľa odpovedí na tieto otázky nájdeme v tvorbe operných klasikov československej hudby — v dielach Dvořáka, Smetanu, Janáčka, v opernom odkaze ruskej i západoeurópskej opernej tvorby. Talent plus veľké znalosti svetovej opernej kultúry, plus znalosti dejín svojho národa, jeho reči, jeho hudobnej tvorby pomôžu skladateľom vytvoriť národné, novátorské diela.

Väčšina predvedených operných diel zanechala vo mne hlboký dojem, hoci niektoré z nich neboli bez nedostatkov tak po stránke hudobnej, ako aj dramaturgickej. Vo všeobecnosti však skladatelia vedia vládnuť dramaturgickým plánom, ukázali sa ako vynikajúci majstri vokálnej sadzby a inštrumentácie. Predovšetkým treba vyzdvihnúť vynikajúceho operného majstra Bohuslava Martinů s jeho operami *Mirandolina* a *Veselohra na moste*, Krejčího operu *Pozdvižení v Efesu*, Křičkovu operu s detským námetom *Ogaři*.

No azda najväčší a najhlbší dojem zanechala vo mne prekrásna, hlboko národná a srdečná hudba opery Jána Cikkera *Juro Jánošík*. Opera uchvacuje svojou prenikavou úprimnosťou, sviežou, jasnou hudobnou rečou, veľkými obrazmi hrdinskej minulosti slovenského národa, jeho bojom s utlačovateľmi. V tejto opere Ján Cikker majstrovsky spojil klasické operné tradície (recitatívy, árie, ensembly) s intonačným bohatstvom slovenských ľudových piesní a tancov. Juro Jánošík vie rozochvieť všetky struny ľudskej duše, a to je v umení to najdôležitejšie.

Je potrebné zmieniť sa ešte o vysokej profesionálnej úrovni sólistov, orchestrov i zborov. S veľmi zložitými vokálnymi partiami mnohých opier sa interpreti veľmi ľahko vyrovnali. Závideniahodná je láska a srdečný vzťah operných kolektívov k novým operným dielam. Československí skladatelia sa oprávnene môžu pýšiť svojimi priateľmi interpretmi. Taký opravdivý tvorivý kontakt dodáva skladateľom chuť do práce a zabezpečuje ich dielam úspech.

Končiac svoje prvé dojmy o prehliadke súčasnej opery, môžem povedať, že ako predstaviteľa ukrajinskej sovietskej hudby ma nadchýnajú bratské city vážnosti a lásky k tvorcom hudobnej kultúry Československa, k talentovaným, slobodymilovným ľuďom.

My, sovietski hudobníci, sme hrdí na to, že medzi československými skladateľmi, hudobnými vedcami a interpretmi máme verných spolubojovníkov za ozajstné umelecké, humanistické, socialistické umenie, ktoré je spolutvorcom novej budúcnosti — komunistickej spoločnosti.

Aspoň touto formou želám bratom smelú inváziu do života národa. Nech sa témy súčasného socialistického života v čo najširšej miere odrazia vo vašej tvorbe; veď je to aj požiadavka súčasnosti!

Andrej J. Štogarenko

Pauerova opera Zuzana Vojířová na scéne SND

Milovník divadla bol vždy vďačný tvorcovi takého umeleckého diela, ktoré experimentuje novými možnosťami senzibility, zdôrazní a vyhmatá zložitú pravdu minulých vekov, ktoré upiera zrak do budúcnosti a predstavuje večnú spätosť citov všetkých generácií s osudmi rodnej krajiny. Podľa názoru F. X. Šaldu divák a poslucháč musia vnútorne tvoriť a pracovať na svojej citovosti, musia ju kultivovať do najvyššej jemnosti a presnosti, aby tak utvárali budúci život diela a pôsobili na fyziognómiu umenia budúcnosti. Preto neprekvapuje, že dramatické dielo českého skladateľa Jiřího Pauera *„Zuzana Vojířová"* na námet rovnomennej hry J. Bora si získalo srdcia pražského publika monumentalizujúcim a romantizujúcim prejavom lásky k vlasti a oslavou českej zeme i prostého ľudu, personifikovaného krásavicou zo zalečského mlyna. Na cestách k jasným perspektívam socializmu znie však také dielo podobným, no čiastočne odlišným odtieňom ako v časoch vlády nacizmu a sociálnej neprávosti, keď sa dráma rodila na samom konci života významného kritika a spisovateľa a keď monológ Petra Voka v podaní Zdeňka Štěpánka dojímal vlastenecky cítiace publikum pražského Národného divadla.

Predvedenie opery na scéne SND dňa 3. októbra je správnym uskutočňovaním idey česko-slovenskej vzájomnosti. Správne vykonávaná prax, konkrétne kultúrne styky sú dôležitejšie než teoretizovanie o pomere Čechov a Slovákov.

Obsahovým motívom opery je doživotné ľúbostné vzplanutie renesančného juhočeského feudála Petra Voka k prostému, ale citove kultivovanému dedinskému dievčaťu. Vôbec neprekvapuje, že neobyčajne zaujímavá postava českých dejín, známa tiež negatívnym postojom k cisárovi a odporom k cirkevným sľubom posmrtnej blaženosti, inšpirovala toľko umelcov. Z Borovej činohry prevzal skladateľ kostru deja i časť pôvodnej slovnej dikcie, recipoval však málo z jej intimity. Máme teda pred sebou dielo nie nového pochopenia heroizmu, ale dielo života skutočného, nevyšpekulovaného, hru zdramatizovanej epiky, vznetov a intenzívnych citov, snov a spomienok bez výšin filozofických meditácií, a predsa dielo s ozajstnou a účinnou katarzou, s náladou citového životného podvečera, drámu etosu i pátosu. V diele neprevláda ani výlučná rétoričnosť ani výlučná empíria. Naozaj — spásonosná syntéza, súhlasím s J. Pacltom.

Skladateľ vlial dej opery do epizód, sústredených na hlavný motív lásky k vlasti a viery v jej večný život, ale veľký zámer prehovoril dramatickým dynamizmom a výrazovou koncentrovanosťou až v posledných dvoch obrazoch. Skladateľova snaha napísať operu všeobecne zrozumiteľnú a príťažlivú pre široké masy viedla k forme tradičnej veľkej historickej opery s áriami, duetami, zbormi i baletom, k voľbe jednoduchých a všeobecne zaužívaných prostriedkov s ťažiskom na vokálnej stránke, hudobnej popisnosti a do šírky vyklenutej melodičnosti. Skladobný naturel J. Pauera akoby nepoznal protipól intelektu a emócie, čo je jeho silou i slabosťou, využíva sa často paralelným i sukcesívnym stavaním jednej samobytnej melódie za druhou (v zmysle terminológie K. Janečka v jeho Náuke o melódii) aj tam, kde je namieste lapidárnosť slova a úsečnosť hudobnej myšlienky. Skladateľ ilustruje tam, kde je život opojným kvasom sily, utrpenia, radosti, lásky, túžby a úžasu. Pritom črty smetanovské, dvořákovské a janáčkovské majú byť materiálom a metódou diela, ktoré na šťastie nemá folkloristický entuziazmus uplynulých rokov a ktoré nezaprie podobný postoj k historickým a historizujúcim námetom ako dramatické dielo brnenského skladateľa K. Horkého (Jan Hus, Hejtman Šárovec, Ječmínek) a Boleslava Vomáčku. V scénach smrti Voka a Zuzany znie hudba najpresvedčivejšie.

Pri predvedení diela diváka zaujmú predovšetkým hlavné postavy. Výrazová plastičnosť mäkkej a tvárnej kantilény znamenite disponovaného *J. Wiedermana* v úlohe charakterove komplikovaného milovníka krásy a prírody, nespútaného a pôžitkárskeho, vnútorne však citlivého a láskavého feudála Petra Voka, uplatnila sa mimoriadne dojímavo v nádhernej óde a dominovala i nad hlasovými kvalitami a psychologicky realistickým stvárnením Zuzany *(Š. Hulmanová)*. Speváčke nie je ľahko zobraziť stav a vývin 33 rokov života Zuzany od cudnej mladosti cez roky osobného šťastia až k tragickému bôľu a smrti. Tu si overujeme, že dnešná operná scéna potrebuje „spievajúcich hercov", ktorí nechápu operu ako koncert v kostýmoch a s dekoráciami, ale spevom a hrou zobrazujú konkrétny typ, kreslia jeho osud, aby strhli diváka a rozvlnili jeho city hlbším, životnejším dojmom. Alternujúca *L. Dvořáková* je protipólom Hulmanovej hlasovým charakterom, technickým školením a čiastočne i pochopením úlohy. Z ostatných spevákov sa dobre uplatnili *O. Haňáková, J. Hadraba, K. Sekera* a i. Konflikt feudálnych a ľudových síl, reprezentovaných Zuzanou, možno účinne riešiť rôznym spôsobom. Veľká časť divákov zámer režiséra rozhodne pochopí. Škoda, že postava Kataríny, manželky Petra Voka, ženy nenávistnej, chladnej a nábožensky bigotnej, vyznela kostýmove a čiastočne aj herecky v karikujúcej podobe, a nie v tragickej veľkosti ako u M. Krásovej na scéne pražského Národného divadla.

Režijné a výtvarné stvárnenie diela dôvtipným a skúseným *M. Wasserbauerom* a *L. Vychodilom* sledovalo moment zrakových kontrastov a vyhýbalo sa statičnosti tradičného riešenia opernej inscenácie — podobne ako V. Kašlík a J. Svoboda v Prahe. Dobrá snaha o senzuálnu účinnosť viedla často k trieštenie pozornosti diváka na viac objektov, napr. rušivo pôsobil reflektor v pozadí javiska, ktorý svietil priamo do očí diváka. Základný farebný podklad však tvorilo pološero, jednotne ladené, bez mozaikovitej expresie a impresionistickej farebnej vibrácie, všetko striedmo a náznakom, bez kulisovej stariny a s technicizmom filmových projekcií. Orchester dobre viedol *T. Frešo*. Venoval dielu kus statočnej práce. Prílišný hluk v orchestrálnom priestore pred predstavením a usilovné cvičenie niektorých hráčov v prestávkach má byť azda dôkazom, že prichádzajú na predstavenie nepripravení? A napokon vážna otázka, žiadajúca vážnu odpoveď: Prečo sa záujem o vážnu hudbu koncentruje prevažne na orchestrálne koncerty so zahraničnou hviezdou? Otázka návštevnosti nášho divadla zostáva nevyriešená?

Jozef Tvrdoň

Zuzana Vojířová (Štefánia Hulmanová) a Peter Vok (Juraj Wiederman) v bratislavskej inscenácii Pauerovej opery Zuzana Vojířová
Foto: Podhorský

Verdiho Rigoletto na košickej scéne

Opera Štátneho divadla v Košiciach rozširuje svoj kmeňový repertoár o známe diela slávnych majstrov hudobnej minulosti. Patrí medzi nich nesporne aj Verdiho Rigoletto, ktoré malo premiéru 11. októbra 1959. O veľkej popularite tejto opery svedčil okrem iného aj mimoriadny záujem a spontánne prijatie košickým publikom. No zainteresovaný divák, ktorý sa neuspokojí s prvým dojmom, ale nazrie do útrob inscenácie, musí sa nad košickým Rigolettom zamyslieť.

Videli sme pekné predstavenie, ale, žiaľ, nie vždy sme p o č u l i dobre interpretovanú Verdiho hudbu. Väčšina obecenstva bola vďačná za peknú inscenáciu a za uvedenie tejto obľúbenej opery. Bude teda logické, ak si najprv všimneme prácu režiséra Branislava Krišku a výtvarníka Jána Hanáka.

Už niekoľkokrát sme sa zamysleli nad ich spoločnými inscenáciami a vždy, ako aj teraz, sa nám naskytol obraz spoločného, rovnako videného zámeru. Striedma, neprepchatá, zato však veľmi funkčná scéna poskytuje dostatočný priestor pre prácu režiséra. Čierny horizont (vhodne uplatnený už v Jej pastorkyni) podčiarkuje tragičnosť deja. Režisér sa chopil pomocnej ruky, ktorú mu podával výtvarník. Detailne prepracúva v priestore jednotlivé postavy, individualizuje sbor (tu mu pomáhajú tiež kostýmy

M. Radványiovej), rozpracúva postavu Rigoletta, plného vnútorných protirečení, a na konci každého dejstva ho necháva trčať v strede ako výkričník nešťastia človeka postihnutého kliatbou. Nezostáva na povrchu ani pri ostatných postavách, ale preniká ich vnútrom, dáva ožiť ich láske a nenávisti. Veľmi účinne využíva aj svetlo na dokreslenie svojich zámerov (po premene v prvom dejstve, na konci II. dejstva, v III. dejstve a pod.). Spomínané faktory nás oprávňujú povedať, že sme videli pekné predstavenie.

Toto predstavenie malo aj inú, horšiu stránku, o ktorej sa nemožno vyjadriť jednoznačne kladne. Na prvom mieste nedostatkov predstavenia treba tentoraz menovať orchester (dirigoval Boris Velat). Jeho výkon bol nedopracovaný, presiaknutý množstvom drobných kazov, ktoré svedčia o nedôslednej príprave. Prejavovali sa na obidvoch premiérových predstaveniach v niektorých nástrojových skupinách, najmä u drevených a plechových nástrojov a vo violončelách. Ako príklad možno uviesť hneď prvé takty predohry, orchestrálny sprievod árie Rigoletta v II. dejstve, väčšie množstvo rytmických a intonačných nepresností. V minulých rokoch nám tento orchester viackrát dokázal, a to na technicky náročnejších operných dielach, že je schopný dosiahnuť výkon značne vyššej úrovne.

V titulnej úlohe sme videli na obidvoch premiérových predstaveniach Antona Hucíka, ktorého výkon bol pri jeho osobnom raste nesporne úspechom. No tu sa treba vyjadriť zásadne k obsadeniu úlohy Rigoletta. Hucík nie je Rigolettom ani timbrom svojho hlasu ani svojím hereckým naturelom. Pozornosť si však zaslúži jeho úsilie o prežitie tejto postavy. No treba si uvedomiť, že ani v takej situácii, ako je v II. dejstve prosba Rigoletta, aby mu vrátili dcéru, nemožno spievať áriu plačlivým hlasom. To sa má viac odzrkadliť v hereckej akcii, mimike a v dynamickom napätí spievanej árie.

Podobne aj Július Regec v úlohe vojvodcu z Mantovy nie je typickým predstaviteľom tejto roly napriek tomu, že sa nedopustil nijakých podstatných chýb a aj vo vysokom hlasovom registri spieval s istotou. Toto konštatovanie potvrdil výkon Andreja Kucharského v role vojvodcu na II. premiére. Tu sme mali možnosť počuť i vidieť speváka a herca, ktorému je táto úloha vlastná.

Veľmi dobre zvládli svoju úlohu obidve Gildy (Anna Poláková a Lucia Ganzová), z ktorých prvá presvedčila najmä pekným spevácky a hereckým prežitím, druhá zas precíznym muzikálnym a technickým predvedením (okrem drobných nedostatkov, zapríčinených azda nervozitou a vynechaním pamäti v poslednom dejstve).

Presvedčivý bol výkon Antona Matejčeka, ktorý dobre hral i spieval úlohu profesionálneho vraha Sparafucileho. Prínosom pre košickú operu bude aj nová altistka Amália Braunová (Magdaléna), ktorá disponuje pekným zamatovým, farbistým altom. V ostatných úlohách sme počuli — R. Kustrovú (Giovanna), B. Chmiela (Monterone), K. Marečka (Marullo), S. Martiša a L. Kucku (Borsa), L. Nezhybu (Ceprano), J. Koronskú (grófka), P. Kasardu (žalárnik) a A. Vitkayovú (páža).

Vhodne je zostavený aj programový bulletin s úvodným článkom režiséra B. Krišku a krátkou štúdiou „G. Verdi vo svetle našej súčasnosti" od dr. Sedala. Na záver ešte jednu poznámku. Bolo by dobré pouvažovať nad tým, či je vhodné (a v Košiciach to už má svoju neblahú tradíciu) zaplaviť hercov pri premiérových predstaveniach na otvorenej scéne nielen množstvom kvetov, ale aj rozmanitými balíčkami, darčekmi, fľašami vína a pod. Tieto akcie vzbudzujú niekedy viac ironických poznámok ako uznania. V každom prípade to zneucťuje slávnostný rámec premiérového predstavenia, pri ktorom celý operný súbor odovzdáva verejnosti výsledky svojej serióznej a namáhavej práce.

Ľubomír Čižek

Šostakovič — a ako ďalej

(K premiére Šostakovičovej operety na Novej scéne)

Tým, že Šostakovič napísal operetu, a treba hneď povedať, že dobrú, ak na ňu hľadíme z pozície potrieb dnešného človeka a ďalšej perspektívy tohto žánru, len potvrdil mienku tých, čo nerozlišovali hudbu vážnu, ľahkú, ťažkú, populárnu, operetnú tanečnú atď., ale odlišovali iba dobré od zlého a jedine toto kritérium im bolo smerodajným. Len sila umeleckého prežitia a stvárnenia môže byť meradlom umeleckosti, a nie forma, respektíve žáner, v ktorom sa tieto aplikujú. A šírka prostriedkov, ktoré má umelec k dispozícii na vyjadrenie zámeru, len umocňuje umeleckú hodnotu, lebo mu dovoľuje vyjadriť sa vždy tak a takou formou, ako si to vonkajšie spoločenské pomery vyžadujú, bez straty vysokého umeleckého majstrovstva. Doslova tragédiou niektorých hudobných druhov je, že v svojom vnútornom ustrojení nevyžadujú také technické a výrazové dispozície ako niektoré iné druhy, z čoho určitá skupina ľudí vyvodila rovnosť medzi uvedenou jednoduchosťou a kvalitou umeleckého prežitia, ktoré sa tým nesmie znížiť, ale naopak, musí ostať na rovnakej úrovni. Jednoducho povedané, skladateľ, ktorý nie je schopný napísať náročnejší prejav, začne sa „špecializovať" na populárnu alebo operetnú hudbu, ktorú produkuje veľmi ľahko, ale pritom si neuvedomuje (a často ani my), že zle. Tým, pochopiteľne, nemožno myslieť, že ten, kto píše operetu, je azda horší skladateľ ako ten, čo píše symfónie. Rozoznávame iba operetu alebo symfóniu dobrú, alebo zlú. Často tu však operujeme akousi špecializáciou na jednotlivé žánre a svoje tvrdenie odôvodňujeme historicky (Offenbach písal iba operety, a dobré, a takému Chopinovi by to v tých časoch ani na um nezišlo, ba považovalo by sa to za zradu umeleckého kréda). Neuvedomujúc si dialektickú spätosť vo vývoji hudby, doslova anachronicky aplikujeme do dnešných pomerov, ktoré sú tak po stránke vnútornej, ako i vonkajšej, iné, to, čo kedysi zapríčinili celkom rozdielne pomery. Táto žánrová izolácia, keď už prestala byť historickou nevyhnutnosťou, doviedla spomínaný žáner tak ďaleko, že pojem operetný stal sa len slušnejším výrazom umeleckého úpadku, a to práve preto, že tu hľadali v nových podmienkach útočište invenční impotenti, zakiaľ čo sa majstri k takému sprofanizovanému žánru, pochopiteľne, nehlásili.

Z československej premiéry Šostakovičovej operety „Moskva—Čeriomušky" na Novej scéne v Bratislave. Lida (Mária Dunáková) a Boris Koreckij (Anton Baláž)
Foto: Šmotlák

A tu prichádza Šostakovič, aby prvý prekonal dnes existujúce spomínané predsudky, aby si uvedomil celkové zameranie postromantického vývoja, a to ako v oblasti autonómnej, tak i heteronómnej, aby zbavil tento žáner kliatby historického anachronizmu a aby konečne prakticky dokázal, že tento žáner môže zachrániť iba ozajstný umelec.

Dôraz na výrazovú stránku diela robí vnútornú rozmanitosť jednou so špecifických čŕt modernej hudby (Prokofiev, Stravinskij, Janáček).

To, že si túto skutočnosť uvedomuje prvý raz práve skladateľ sovietsky, nie je náhodné, ale je dôkazom vysokej spätosti jeho umenia s potrebami spoločnosti, v ktorej žije a pre ktorú je schopný formovať vysoké umelecké ideály vždy do takých obrazov, aké sú jej najpotrebnejšie a naj-

Záber z bratislavskej inscenácie Šostakovičovej operety „Moskva—Čeriomušky". Chór: Belo Turba, Jozef Kuchár, Jindra Láznička, uprostred Ernest Kostelník ako Barabaškin

Foto: Šmotlák

bližšie. A to, že to bol práve Šostakovič, nie je vôbec také prekvapujúce a senzáciou páchnuce, ako sa to snažili zdôrazniť niektorí recenzenti. Opereta Moskva—Čeriomušky je (dúfajme) iba dobove podmienená zastávka vo vývoji línie, ktorá sa začína kdesi pri Zlatom veku a Lady Macbethovej a pokračuje Concertinom pre dva klavíry a IX. symfóniou po hudbu k filmom a masové piesne.

Šostakovič sa v svojej operete Moskva—Čeriomušky snaží odpovedať na komplex najzložitejších otázok, ktoré kládla pred neho dnešná situácia v tomto žánri. Pokiaľ nie je viazaný libretom, darí sa mu dobre. Tam, kde sa hudba stáva nositeľom celého výrazu, sú najsilnejšie miesta operety. Najväčším prínosom je ukážkové pozdvihnutie hudby z funkcie popisnej na funkciu hlboko charakterizačnú, za cenu zachovania úplnej prístupnosti celkového výrazu. Autor karhá parodiou (paródia na 17. storočie, defilé budúcich obyvateľov Čeriomušiek, kuplet o stykoch, scéna pri rozdávaní kľúčov a pod.). Je svieža, zo všetkého najsúčasnejšia, i keď nie vždy najpôvodnejšia (Stravinskij alebo aj sám Šostakovič zo Zlatého veku). Tam kde neparodizuje a kde hudba hrá úlohu pozitívnu, obrátil autor svoj zreteľ k akémusi typu sovietskych masových piesní, ktoré vznikali v posledných desaťročiach. Tak sa mu podarilo vhodne nahradiť typické bombastické operetné sborové scény a triviálne výlevy srdca (pre tradičnú operetu nepostrádateľné). Vnútornou štruktúrou ide o valčíkové tempo, ktoré sa stáva okrem niektorých výnimiek akýmsi „leitritmom" celej operety. Tým sa však autorovi podarilo fundovať jednoznačne nacionálne dielo. Vieme a počujeme, že ide výlučne len o sovietsku operetu. Je tu využité určité špecifikum, ktoré však nemožno mechanicky preberať, treba ho primerane aplikovať. Ostáva vyriešiť otázku, z čoho vychádzať u nás!

Zakiaľ je hudba súčasná (prístupom k stvárňovanému problému, a nie kompozičnou technikou), a čo viac, i sovietska, libreto je tiež súčasné, ale, žiaľ, iba svojimi chybami, typickými pre väčšinu súčasných libriet (autori V. Mass a M. Červinskij). Nositeľom deja je novostavba v Čeriomuškách, a nie ľudia okolo nej. Tí sú zachytení v svojej mennej podobe ako typy výslovne kladné alebo záporné. Prichádzajú na javisko a zas odchádzajú, akoby sa nič nestalo. Zatiaľ chuligán Boris (ináč veľmi slušný, až pochybujeme, že ním skutočne je), prejde veľkým „vývojom", ktorý spozorujeme iba z toho, že ho sympatická Lida najprv nechce a potom chce. Prečo? — Ostáva nezodpovedané. Vývoj sujetu sa uberá mimo postáv. Skúsme si odmyslieť novostavbu a zamyslime sa nad jednotlivými postavami hlbšie. Ostane nám z nich málo, ak nie iba šablóna a vtip-satira. A to je práve to, čo libreto zachraňuje. Vtipná satira, ktorá taktne zasiahne i niektorých z nás. Pred touto skutočnosťou musela ustúpiť dramatická výstavba libreta. A zdá sa, že lepšie tak ako opačne. Situačná komika, umocnená hlbokou spoločenskou satirou, hudobne podložená paródiou, robí z takých častí ako monológ o stykoch ukážkové partie pre našu celú satirickú tvorbu.

V inscenácii treba na prvé miesto klásť vtipne riešenú scénu O. Šujana, najmä čo sa týka použitia autentických materiálov pri riešení horizontu. Režisér L. Kákoš nemal ľahkú úlohu pri stvárňovaní označeného libreta. Nie div, že sa mu dej spočiatku akosi nechcel rozbehnúť, že stretnutie Borisa so Sergejom pôsobí prinajmenšom teatrálne a že sa akcia zrazu (pod vplyvom libreta) rozprúdi. Otázne ostáva, či scénu s „čarovnou lavičkou" treba chápať tak fraškovite. Bude však potrebné korigovať príliš „polopatistickú" scénu v múzeu. Posledné dva obrazy sa zdajú iba akýmsi epilógom, na ktorý obecenstvo už vôbec nečaká. Tie sú tam len preto, aby sa postava Borisa nejako dotiahla. Z najoperetnejších postáv Sergeja a Ljusy vyťažil režisér maximum. Práve slabo napísaná Ljusa E. Kittnárovej zaujala svojím spevácky výkonom (škoda, že nie i hereckým). František Hudek spieval spočiatku v indispozícii, ani K. Valach nepodal očakávaný výkon. Oľga Gallová zvládla svoju „typickú" úlohu perfektne. Dominovali výkony M. Dunákovej, A. Baláža a E. Kostelníka.

Orchester zvládol partitúru okrem intonačnej rozkolísanosti a nepresných nástupov dychovej skupiny dobre.

Premiéra Šostakovičovej operety „Moskva—Čeriomušky" je radostnou skutočnosťou ako pre celkový vývoj operety, pre ktorú prináša viac nových popudov, tak i pre súbor Novej scény, ktorý vykročil do novej sezóny naozaj dôstojne. *P. Faltin*

SLOVENSKÁ OPERETA V BRNE

Prvou tohoročnou premiérou operetného súboru Štátneho divadla v Brne (15. októbra) bolo uvedenie operety Gejzu Dusíka Hrnčiansky bál. Libreto dr. Pavla Braxatorisa vychádza z udalostí okolo revolučného roku 1848. Opereta mala svoju slovenskú premiéru pred troma rokmi v Košiciach. Dusíkova opereta v porovnaní s podobnou tematikou v diele Jaroslava Křičku Polka jede je po všetkých stránkach pôsobivejšia. Autori sa vyrovnali s naivnou idealizáciou národného obrodenia a naopak, podtrhli triedne rozdiely vtedajšej spoločnosti. Tento zámer sa im podaril a zodpovedá historickej pravde. Ostrá satira zasahuje morálku buržoáznej spoločnosti. Iba na niekoľkých miestach sa im do formy vlúdil suchý, mentorizujúci tón, samozrejme, s malým emocionálnym účinkom a zobrazovacou schopnosťou. Dusíkova hudba je technicky na výške: je funkčná, zodpovedá svojmu žánrovému určeniu, je rozmanitá. V invencii možno pozorovať osobitné stvárnenie vplyvov viedenskej školy, slovenskej ľudovej piesne a hudobnej reči súčasných slovenských skladateľov, najmä Suchoňa.

Hrnčiarsky bál má gradačné napätie, čo sa prejavilo i stupňovaným ohlasom a pozornosťou obecenstva. Rýchlejšiemu spádu prvého dejstva by azda prispeli malé dramaturgické škrty. Začiatok premiéry bol poznačený veľkou nervozitou, trvajúcou neúmerne dlho. Sbor bol neistý, rytmicky nepresný a rozostavený tak, že jeho súzvuk bol neucelený. Dirigent Em. Punčochář si zvolil rýchle tempo a veľmi citlivo a spoľahlivo vyrovnával rôzne výkyvy. Predstavenie viedol s prehľadom. Orchester podal veľmi pekný výkon. O niečo väčšiu pozornosť intonačnej čistote a istote by mala venovať skupina hlbokých basových nástrojov. Úspechy slávila vtipná choreografia M. Cvejičovej. Réžia R. Kulhánka si pravdepodobne nevedela dať rady s mnohými komparznými

scénami a najmä v prvom dejstve bola veľmi statická a jednotvárna. Podarilo sa mu však podstatne obmedziť operetný manierizmus a hyperbolu; svoje postavy priblížil skutočnosti. Dobre mu v tom pomáhali herci svojimi zanietenými výkonmi: M. Slavík v úlohe cechmajstra Tomašoviča, A. Vašíček v úlohe mestského fiškála, J. Brož v úlohe večného študenta (k týmto postavám meštiackeho sveta pripojila M. Tomšů svoju Serafínu, V. Butorová svoju Ilonku, atď.). Vedľa predstaviteľov mestskej honorácie boli na scéne aj postavy ľudové, ako hrnčiarski tovariši Č. Komárek a A. Škoda, dedinský hrnčiar A. Kosina, dievčatá A. Bílková (Anička) a V. Bílková (Katka). Postavu pokrokove orientovaného slovenského profesora vytvoril M. Milštain. Premiéra mala srdečný ohlas a zaplnená Reduta poďakovala prítomným autorom i účinkujúcim srdečným potleskom.

Přemysl Novák

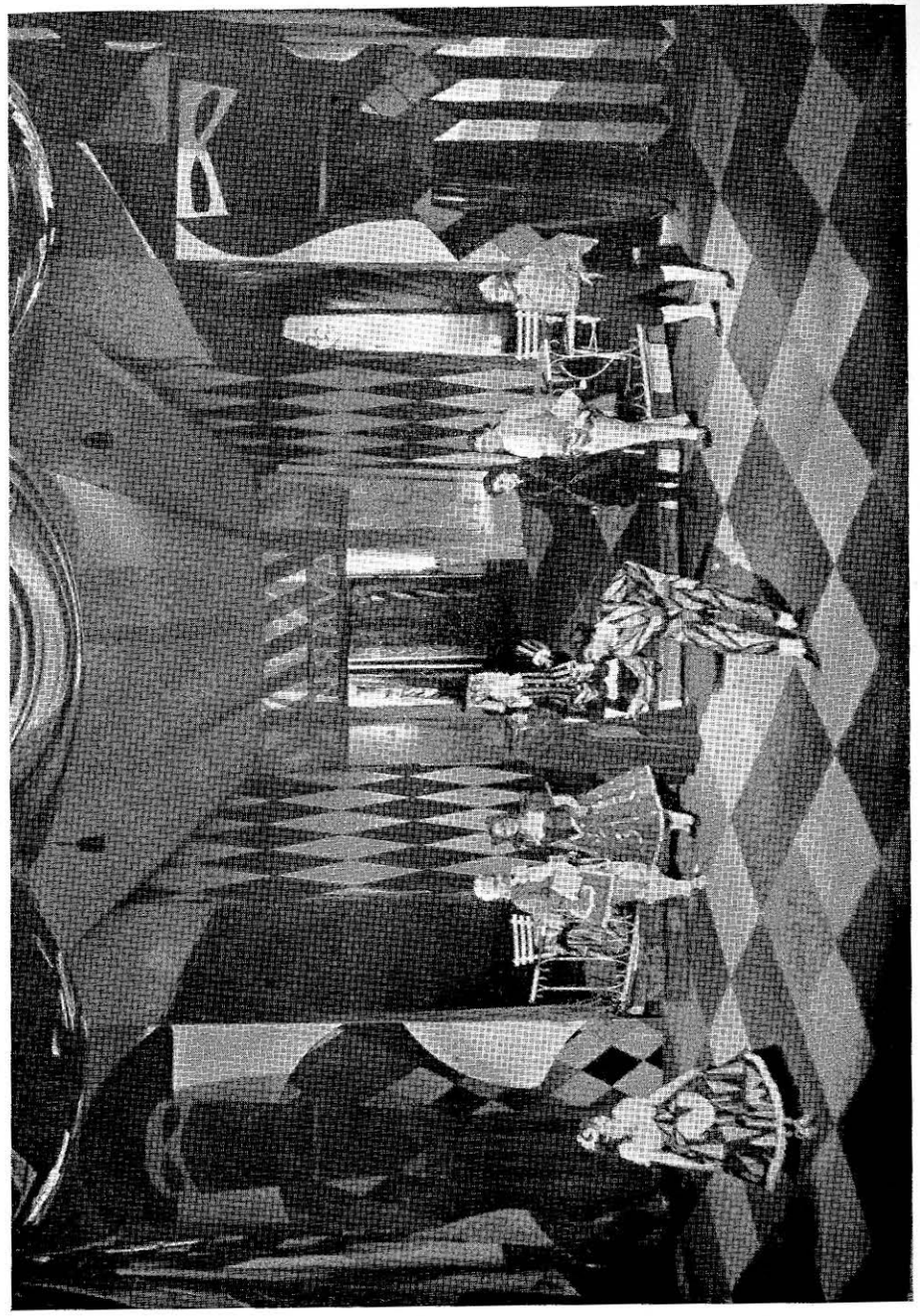
SEDEM SVETOZNÁMYCH OPERIET?

Výmena divadiel medzi Prahou a Bratislavou, ktorá sa tak úspešne začala uplatňovať vystúpením pražského operného súboru ND a dávala nádej na pozdvihnutie a obohatenie kultúrneho života nášho mesta, dostala sa do akejsi slepej uličky vystúpením operetného súboru Mestského divadla Na fidlovačce z Prahy-Nusle. Tento súbor hosťoval v Bratislave od 3. do 7. októbra t. r. a vystupoval v estrádnej hale Parku kultúry a oddychu. Vystúpenia predchádzala u nás nezvyklá bombastická reklama, akú u nás na kultúrne podujatia vídať málokedy (operu pražského ND oznamovali však iba plagáty). Pod názvom Sedem svetoznámych operiet predviedli výsek zo svojho tohoročného repertoáru: J. Strauss: Noc v Benátkach, J. Miljutin: Bozk Juanity, P. Lincke: Pani Luna, J. Fiala: Praha je krásna, F. Lehár: Gróf Luxemburg, Kawan-Geiger-Bauer: Hviezdy, láska a tuláci a O. Vincze: Hosť z Paríža. Nech čitateľ posúdi, či sú všetky tieto operety svetoznáme a či by si tento prívlastok nezaslúžili iné diela, napr. z českej tvorby O. Nedbal, ktorého tiež majú v repertoári.

Na prvom predstavení sme videli operetu Noc v Benátkach. Dielo má dobrú dejovú zápletku ktorá sa plynule a nenútene rozvíja. Dobrá Straussova hudba, výborný balet, choreografia i kostýmy vytvárali príjemnú pohodu. Už teraz by bolo dobré zmieniť sa, pretože sa to týka všetkých inscenácií (okrem operety Linckeho), aby sa réžia mierila v nedivadelných prejavoch správania, tvrdého fackovania žien, potľapkávania po sedacej časti tela, ohmatkávania... atď. Ústredná herecká akcia v Straussovej opere bola sústredená na štyri hlavné postavy: Anina, rybárske dievča — L. Zelenková, Caramello, holič — R. Pešek, Ciboletta, kuchárka — I. Vitínová a Pappacoda, kuchár — J. Sedliský. J. Sedliský sa dobre uplatnil i v ostatných dielach a vysoko prevýšil svojich kolegov v hereckom, speváckom i tanečnom výkone.

Na druhom predstavení predviedli pražskí hostia Miljutinovu operetu Bozk Juanity. Táto opereta mala premiéru r. 1957 v Moskve (a už je svetoznáma?!) a hudobná kritika ju prijala veľmi zdržanlivo a s dosť veľkými výhradami, ktoré sa týkali druhého dejstva. Dej sa odohráva v Amerike pri Tichom oceáne v mestečku San Lorento. Traja študenti a jedna študentka chcú ísť do Európy na festival mládeže. Na cestu vak nemajú peniaze, a preto robia rozličné zbierky. Podnikateľ Cesare, ašpirujúci na úrad starostu mesta, dá študentov zatvoriť. Zaľúbi sa však do krásnej Juanity, speváčky, posluchárky konzervatória. Cesare vyprovokuje bitku s jej milým a dá študentov zatvoriť. Druhé dejstvo sa odohráva v bare a v byte podnikateľa Cesareho. Tu vidíme americký spôsob života podnikateľa, jeho milenky i spoločnosti. Toto dejstvo je po režijnej stránke veľmi nebezpečné, pretože zobrazenie úpadkového života americkej mládeže s jej tancami môže pôsobiť opačne. A tak sa aj stalo. Účinkujúci tancovali šialený tanec s takou akrobatikou a elánom, až mladí výrastkovia a chuligáni v sále prišli do varu. Paródie a zosmiešňovanie záporných javov sú potrebné, no nesmú zájsť do vulgárnosti. Tak napr. strážnik namiesto študentov zavrie štyri sestry, členky Ligy pre morálku a mravnosť. Potom prídu na scénu v spodnej bielizni. Na otázku strážnika, ako vyzerajú, odpovedajú asi takto: „Zatvorili nás do kurína. Tam nás vyzliekli a my sme sa nebránili, lebo sme mysleli, že majú počestné úmysly, ale zobrali nám šaty a ušli. Bolo tam 22 sliepok, my štyri a ani jeden kohút!" Nech umenie pôsobí na city človeka a robí ho ušľachtilým!...

Tretie predstavenie bolo najúspešnejšie. Linckeho opereta Pani Luna čerpá námet z berlínskeho prostredia, kde mechanik Fric



Scéna z piateho obrazu Hanušovej opery Sluha dvoch pánov na premiére v Plzni. Foto: Věra Caltová

Na konferencii o súčasnej opernej tvorbe v Prahe sa zúčastnili aj významní hostia zo zahraničia. Sprava: A. Novikov (Moskva), K. Wilkomirski (Wroclav), A. J. Stogarenko (Kijev). Prvý zľava dr. A. Hořejš

Foto: A. Bláha

Stopka (J. Sedliský) pomýšľa na let na Mesiac. Podarí sa mu to však len vo sne. Scéna na Mesiaci je výpravná a bohatá na baletné a tanečné vložky. V tomto diele podali veľmi dobrý výkon Sedliský a Lenka Zelenková ako pani Luna. Táto inscenácia v réžii hosťujúceho intendanta Štátnej operety v Drážďanoch Fritza Steinera a vo výtvarnej spolupráci hosťujúceho Hansa Ottu z divadla operety v Potsdame bola ich najlepšou a najúspešnejšou, ba možno povedať príkladnou inscenáciou (naši režiséri majú asi iné estetické a etické názory).

V ďalšom operetnom predstavení sme videli poslednú Fialovu operetu Praha je krásna (premiéru mala r. 1958 a už je tiež svetoznáma!?). Toto dielo sklamalo. Úbohé libreto s vykonštruovanou zápletkou a s naivným prerodom Američanov, ktorí začnú obdivovať našu spoločnosť, nemôže nikoho zaujať. Účinkujúci, hlavne baletný súbor, si však prišli na svoje v šialenom americkom akrobatickom tanci.

Lehárov Gróf Luxemburg bol vypredaný už dávno pred predstavením. Žiaľ, tento naivný príbeh s presentimentalizovanou hudbou. vie ešte vždy docieliť finančný úspech.

O operete Herberta Kawana na libreto skúsených autorov Andreasa Bauera a popredného operného režiséra Ericha Geigera, možno povedať, že v niektorých miestach ukazuje cestu vpred. Skladateľ použil talianske ľudové melódie a jeho zdravá hudba je napísaná s dobrou kompozičnou technikou. Záverečné predstavenie Vinczeho operety Hosť z Paríža bolo na úrovni Lehára, Miljutina a Fialu. Aj toto dielo by už malo patriť minulosti.

V poslednom čase sa o operete veľa hovorí. I keď je opereta veselohernýžáner, no treba i tu hranice vkusu, vtipnosti udržať na umeleckej úrovni. Pri budúcich podujatiach bude potrebné vopred zistiť, či je podobný program pre náš hudobný život prínosom alebo nie. Štýl operety z Fidlovačky je nám však rozhodne cudzí. Spomínané vulgárnosti na scénu nepatria, lebo v opačnom prípade by naše úsilie o výchovu zdravých, ušľachtilých ľudí novej spoločnosti bolo márne.

Marián Jurík

Bratislava — Drážďany

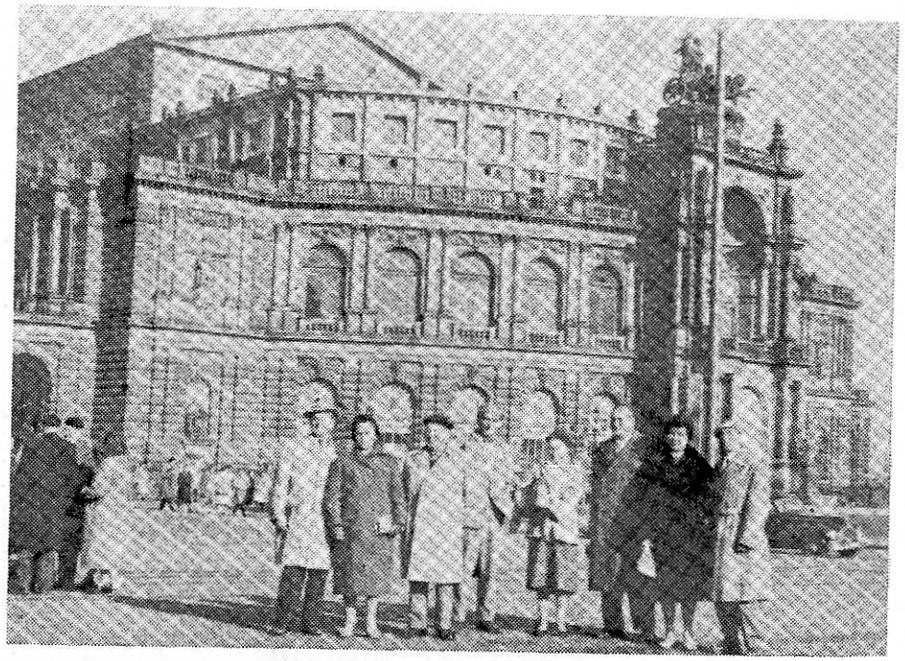
Slovenská opera v Drážďanoch

Po skončení prehliadky súčasnej opery v Prahe uskutočnil sa v dňoch 24.—26. októbra výmenný zájazd drážďanskej Štátnej opery s bratislavskou operou SND. Zájazd bol mimoriadne úspešný a iste pomohol natrvalo zblížiť umelcov i obecenstvo oboch miest. Podľa slov generálneho intendanta drážďanskej opery dr. Heinricha Allmerotha bol nielen veľkým umeleckým činom, ale i posolstvom mieru. Slovenských umelcov vítali v Drážďanoch — a to treba podčiarknuť — ozaj s príkladnou pozornosťou. Červené ruže boli vôbec akýmsi symbolom tohto drážďanského zájazdu, nechýbali pri žiadnej slávnostnej príležitosti, nachádzali sa v každej hereckej šatni i v hotelových izbách. Umelcov denne čakali autokary a sprievodcovia im ukazovali historické pamiatky mesta i pamätníky hroznej vojny, rany, ktoré sa len pomaly zaceľujú.

Počas strašného bombardovania 13. a 14. februára 1945 vyhorelo a do základov bolo zničené takmer celé vnútorné mesto a s ním i nádherná barokova budova opery. Po vojne, keď sa mesto znova pomaly prebúdzalo a život sa v ňom zasa rozprúdil, presťahovala sa opera do divadla činohry, kde zostala s činohrou až dodnes. V tomto „Veľkom dome", ako ho Drážďančania nazývajú (pojme 1.100—1.300 ľudí), hrajú sa veľké ensemblové hry tak operné, ako i činoherné, usporiadajú sa 12 ráz do roka symfonické koncerty, oratóriá, ba i prehrávky nových, ešte nevyskúšaných hier. (V druhom divadle, v tzv. „Malom dome", hrajú sa diela komorné, a to mesačne asi 10 opier a 20 činohier — vo „Veľkom dome" je pomer obrátený.) Okrem toho majú Drážďany ešte svoje Operetné divadlo, Divadlo mladej generácie (mládežnícku scénu) a Zájazdové divadlo.

Keď sme videli, že obrovská budova „Veľkého domu" bola vopred vypredaná na všetky tri naše predstavenia, v umelcoch vzrástol pocit uspokojenia, no i zvýšený pocit zodpovednosti.

Prvý večer sa hrala *Krútňava*. Dielo, ktoré vzbudilo ohlas na toľkých európskych scénach, zapôsobilo svojou dramatičnosťou mohutným dojmom i na drážďanské obecenstvo. Hulmanová, Hoza, Hadraba, ako i všetci ostatní, boli dokonalými interpretmi su-



Členovia opery SND pred budovou opery v Drážďanoch. Foto: Vojtko

choňovských postáv. I orchester znel pod vedením dirigenta Tibora Frešu zvučne a plasticky. Akustika „Veľkého domu" Štátnej opery je najlepšia, akú si len možno predstaviť. Nezdalo sa, že by dirigenti boli krotili hráčov väčšmi ako obvykle, veď vo vypätých miestach orchester priam burácal, a jednako sa ponaďeň niesli hlasy sólistov jasne ako kryštáľ. Spievané slovo bolo zreteľne počuť i v zadných radoch. Umelci ihneď pocítili kontakt s obecenstvom, ktorý sa stupňoval od dejstva k dejstvu, až sa skončil v búrlivom potlesku.

Druhý večer sa konalo predstavenie *Lišky Bystrošky*. Táto pôvabná Wasserbauerova inscenácia očarila drážďanské obecenstvo. Svet zvierat, prepletajúci sa s osudmi ľudí, si ľahko našiel cestu k duši každého. Zajatie, vyslobodenie, zálety i smutný skon prežívali poslucháči v hľadisku spolu s našou samopašnou Bystrouškou (A. Martvoňovou) a jej šarmantným partnerom (M. Hubovou). Dirigent L. Holoubek viedol orchester bezpečnou umeleckou rukou.

V *Daliborovi* sa vlna nadšenia prevalila už celkom búrlivo a obecenstvo sa ozaj správalo bez zvyčajnej nemeckej zdržanlivosti. Spevácke a herecké umenie našich interpretov, najmä M. Česányovej a dr. G. Pappa, no i všetkých ostatných, dosiahlo vrchol. Bol to hlboký zážitok. Trojica inscenátorov (dirigent G. Auer, režisér M. Wasserbauer, výtvarník Zb. Kolář) pripravila predstavenie na európskej úrovni, čo citlivé obecenstvo aj plne ocenilo.

Po predstavení Dalibora sa konala slávnostná recepcia, na ktorej sa vedúci činitelia oboch divadiel dohovorili o mnohých plánoch, týkajúcich sa ďalšej spolupráce. Išlo najmä o to, aby sa podobné zájazdy opakovali aspoň ročne a aby sa uskutočnila stála výmena sólistov. (Niektorých z našich umelcov chceli tak Drážďany, ako i Lipsko, nastálo angažovať.) V najbližšom čase sa chystajú pozvať dirigentov T. Frešu, G. Auera, sólistov M. Česányovú, A. Martvoňovú, dr. G. Pappa, B. Hanáka, J. Hadrabu, V. Nouzovského a iných. Obe divadlá sa chcú navzájom pozývať na svoje významnejšie premiéry. (K nám by mali prísť Drážďančania na premiéru Svätopluka.) Dramaturgovia si chcú vymieňať skúsenosti,

ba i spoločne dotvárať repertoár tak, aby sa umožnilo vzájomné hosťovanie sólistov.

Terajší repertoár Štátnej opery v Drážďanoch zahŕňa predovšetkým diela Mozartove, Wagnerove, R. Straussa, no i diela modernistov, ako Egka, Orffa, Reinholda, Finkeho a iných. Ruská a sovietska tvorba je zastúpená Glinkovým Susaninom, Čajkovského baletmi, Chrenikovovou Búrkou, no najmä Prokofiev je v zrejmej obľube (hrajú Lásku k trom pomarančom, Kamenný kvietok a Romea a Júliu). Z Talianov a Francúzov dominujú ako obvykle Verdi, Puccini a Bizet, no z Verdiho hrajú i menej obohraté diela, ako Bitka pri Legnane a Nabucco. Československá tvorba tu bola už dávnejšie zastúpená *Predanou nevestou* (dosiaľ mala 69 predstavení) a *Begom Bajazidom*. Bajazid príde po čase znova na scénu. V najkratšom čase sa chystajú uviesť Janáčkov *Mŕtvy dom* a živo sa zaujímajú o Dvořákovho *Dimitrija*. Na november pripravujú operu amerického skladateľa českého pôvodu Kurku *„Dobrý vojak Švejk"*. Ročne uvádza opera vo „Veľkom dome" 3 operné premiéry a 1 balet, v „Malom dome" 2 opery a 1 balet.

Zájazd, ako vidno, priniesol rozšírenie obzoru na oboch stranách a veľkú výmenu skúseností. Škoda, že sa spoločne nemohli stretnúť (alebo len v malom počte) drážďanskí umelci s umelcami bratislavskými, keďže výmenné zájazdy sa konali súčasne. V budúcnosti bude potrebné prihliadať i na túto stránku. Chceme veriť, že sa mnohé z týchto plánov naozaj budú realizovať a že styk a družba oboch divadiel prispejú tak i k utuženiu priateľstva medzi oboma národmi.

Jela Krčméry-Vrteľová

Drážďanská štátna opera na scéne SND

Trojdňovým výmenným zájazdom bratislavskej opernej scény do Drážďan a drážďanskej do Bratislavy v dňoch 24.—26. októbra naskytla sa našej verejnosti prvý raz príležitosť poznať jednu z popredných nemeckých scén so slávnou i bohatou minulosťou. Treba hneď na začiatku poznamenať, že nemeckí hostia si túto svoju tradíciu v podstate udržali a predviedli nám niekoľko ukážok veľkého umenia, v ktorom sme spoznali známu úroveň nemeckého operného divadla. Všetky tri predstavenia našich hostí boli veľmi podnetné a zaujímavé už tým, že naliehavo poukázali na problematiku a zložitosť nielen súčasnej opernej tvorby, ale aj inscenačnej praxe. Komplex problémov, súvisiacich s úlohou opery v dnešnej spoločnosti, zrejme silne zamestnáva nielen nás, ale aj takú veľkú scénu ako drážďanská opera. Prirodzene, že určité rozpory, vyskytujúce sa v zápase o súčasné operné divadlo, prejavili sa aj v inscenáciách našich hostí. Viacerí, ktorí tu očakávali dokonalé, bezchybné predstavenia, boli azda sklamaní, aspoň v prvých dvoch dňoch. Myslím však, že vystúpenia našich hostí boli popri všetkých nedostatkoch veľmi cenným príspevkom k vzájomnému poznaniu tvorivých problémov a priniesli dosť zaujímavých podnetov, ktorých riešenie úzko súvisí s procesom kultúrnej revolúcie u nás. Drážďanskí umelci sa pred našou verejnosťou uviedli vcelku úspešne, ich predstavenia mali neoficiálny, nenútený charakter a prítomné obecenstvo živo reagovalo na každý hodnotný výkon.

Drážďanskú operná scénu ako celok charakterizuje precíznosť interpretácie takmer v každej zložke, dôslednosť v rešpektovaní predlohy a veľká koncentrovanosť účinkujúcich na svoju úlohu. Súhra všetkých zložiek v procese predstavenia je vzorná, takmer strojová, s výsledným dojmom interpretačnej samozrejmosti a plynulosti. Nikde nebolo badať zakolísanie, váhavosť, alebo improvizáciu. Vynikajúcim celkom tejto opery je orchester, ktorý je po všetkých stránkach na vysokej úrovni. Vyrovnaný, až exaktný, v súhre jednotlivých skupín pridáva k brilantnej technike i veľkú kultúru tónu. Jeho symfonický zvuk je výrazove mnohotvárny a plastický, schopný mnohonásobného štýlového odtieňovania. Výkon orchestra prezrádza veľmi dobré vedenie všetkých troch dirigentov, spoločnou črtou ktorých je okrem iných predností bezpečná znalosť partitúry a citlivá súhra s javiskom. Priaznivo zapôsobil aj sbor, ktorý je tak isto technicky precízny a vyrovnaný. Z kádra početných sólistov zaujalo niekoľko individuálne cenných výkonov, väčšina však tvorí bežný priemer, ktorý pôsobí dosť prekvapujúco. Vcelku mužské hlasy kvalitou prevyšujú ženské. Výraznou črtou speváckeho a hereckého prejavu u viacerých sólistov je snaha po maximálnom splynutí vokálneho umenia s hereckým, s dejovou akciou. Tento prvok, uplatňovaný režijnou koncepciou, zrejme odpozorovanou z Felsensteinovej novátorskej praxe, vyznel v niektorých momentoch veľmi účinne, napr. v 1. obraze „Čarostrelca" a v celej Orffovej ope-

re. Syntéza hereckého momentu so speváckym zachovaním štýlovej charakteristiky diela bola rozhodne jedným z pozitívnych prínosov drážďanskej scény. Spôsob, akým napr. korešpondovala v Orffovej opere spontánna herecká virtuozita čistému a technicky bezpečnému vokálnemu prednesu u toho istého herca, svedčí nielen o majstrovskej práci režiséra, ale aj o nadšení a umeleckej všestrannosti účinkujúcich. Bohužiaľ, réžia okrem individuálnej práce so sólistami a sborom vcelku neuspokojila. Režijná koncepcia sa ukázala ako zastaralá a nevynaliezavá hlavne tam, kde sme očakávali takmer novátorské riešenie diela (v „Čarostrelcovi" a v niektorých prípadoch aj v Mozartovej opere). V snahe vyhnúť sa statičnosti starých operných póz a praktík sústredením na detail a hereckú akciu často zabúdala na celkovú koncepciu a myšlienkové vyznenie diela, pričom nakoniec v detailoch pripustila i túto statičnosť. Naturalistický tón réžie v prvom a čiastočne i druhom predstavení podčiarkovala výtvarná zložka, ktorej chýbala určitá veľkorysosť, ale hlavne fantázia, náznakové riešenie a farbistosť plochy.

Predstavenia drážďanskej opery mali znateľne stúpajúcu úroveň: po slabšom začiatku sa naši hostia rozohrali k strhujúcemu výkonu až v poslednom predstavení, keď sa ich umenie prejavilo v najväčšom lesku. Určitým paradoxom je to, že práve „svojou" operou sa drážďanská scéna uviedla relatívne najslabšie; z interpretácie *Weberovho Čarostrelca* sme nevycítili slávnu tradíciu, spojenú s menom skladateľa a s inscenačnou praxou tejto opery. Vinou réžie, ale aj niekoľkých sólistických výkonov, malo predstavenie po temperamentnom, strhujúcom priebehu I. obrazu klesajúcu tendenciu, ktorá vyústila do statického záveru. Baladický, typicky romantický príbeh, ktorý si vyžaduje citlivú súhru medzi tajomným, neskutočným svetom a prostou ľudovou realitou, bol poňatý dosť staticky a konvenčne v duchu historizujúcej tradície, pričom sa réžia málo snažila o vyzdvihnutie myšlienkového jadra diela a o priblíženie tejto predsa už len starej fabuly dnešnému poslucháčovi. Čarovnosť a zvláštnu sugestívnosť príbehu stieral však aj neúnosný patetický tón, prevládajúci nielen vo vokálnych prejavoch, ale aj v celkovom tóne predstavenia. Režijný spôsob podčiarkovala tradičná staroromantická scéna, ktorá obsahovala viaceré výtvarné klišé, málo umocňujúce dramatický proces opery. Orchester, výborne vedený *Rudolfom Neuhausom*, hral tak úlohu hlavného dramatického impulzu opery a stvárňovateľa všetkých akcií. Jeho zásluhou nadobudli aj režijne slabé miesta silný účinok, umocnený nesmrteľnou Weberovou hudbou. Z hlavných predstaviteľov zaujal krásnym hlasovým fondom a bohatým, pritom vkusným hereckým prejavom *Hans Herbert Schultz* v role Kaspara, veľkým hlasom na seba upozornil *Kuno Wolfganga Markgrafa*. Hlavná postava opery, Max, stelesnená *Ernstom Gruberom*, pôsobila už rozpornejšie. Gruber je tenor s hlasom veľkej zvukovej intenzity a dôraznosti so sklonom k barytónovej polohe, ale s pomerne malou modulačnou schopnosťou. Jeho celkový prejav trpí však pomerne malou hereckou a pohybovou uvoľnenosťou a hlasove niekde aj intonačnou neistotou (najmä v scéne v rokli). Zo ženských úloh Agata *Brünhildy Friedlandovej* prezrádza hlasovú kultivovanosť, ktorú badať v stredných polohách a pianách, ale výšky sú už zastreté. Podobne ako u Grubera, jej slabšou stránkou je herecký a mimický prejav. Anička *Eleonóry Elstermannovej* prekvapila prostým vyhraním svojej roly a technicky pohyblivým hlasom bufózneho charakteru.

Mozartovou pomerne neznámou, ale svieżou a iskrivou buffou *Cosi fan tutte* ukázali drážďanskí hostia zo svojho umenia oveľa viac. Hlavne režijná koncepcia a interpretácia tohto čarovného diela niesla sa v duchu vyrovnanej slohovej čistoty. Predstavenie malo svoj permanentný spád od pomalšieho začiatku k živému a presvedčujúcemu rytmu druhého dejstva s viacerými režijne vtipnými úsekmi. Jednotlivé akcie boli pohybove rozohrané bez znateľnejších stagnujúcich miest. Navyše réžia vychádzala dôsledne z partitúry, takže scénické akcie boli adekvátnym odrazom Mozartovej hudby. Znamenitý výkon orchestra pod vedením *Wilhelma Schleuninga* z prvého večera sa nielenže opakoval, ale tentoraz splynul so scénou do homogénneho celku. Dirigent viedol teleso s obdivuhodnou ľahkosťou a presnosťou, tempove i dynamicky veľmi vyrovnane. Azda jediným rušivým prvkom bolo výtvarné riešenie scény, ktoré strhávalo tento mozartovský ušľachtilý koncert na úroveň všednosti. Hoci scénická štruktúra s kolotočom bola veľmi vhodná a podporovala nielen dejový spád, ale bola aj funkčne zapojená do základnej myšlienky diela, nepríjemne pôsobila vyblednutá žltkastá farba so secesnými maľbami a všedné postranné paravany. Žiadalo sa tu viac náznakovosti, goldoniovskej farbitosti a prudšej svetelnej intenzity. Podobne kostýmovanie bolo až prekvapujúco anachronické. Sólisti podali vyrovnané výkony, hoci tu viac dominovalo vnútorné muzikálne prežitie a herecké umenie než vlastná vokálna technika. Zo žien vynikla Despina v podaní *Elisabeth Reicheltovej*, ktorá k pohybovej ľahkosti, temperamentu a presvedčivému hereckému výkonu pripojila aj peknú speváckú kultúru. Z oboch sestier, Fiordiligi a Dorabelly *Ruth Glowy-Burkhardtovej* a *Ruth Langerovej*, bola presvedčivejšia Fiordiligi svojím fondom a hereckým umením, hoci Dorabella sa zdala hlasove kultivovanejšou a dávala tušiť kedysi tvárnejší a bohatší hlas, než akým disponuje dnes. Predstavitelia Guglielma a Ferranda, *Hans Georg Nowotny* a *Harald Neukirch*, obaja síce s pekným, hoci nie nadpriemerným hlasovým fondom a vitálnym herectvom, boli vyrovnanými partnermi. Náročnú úlohu Don Alfonsa spoľahlivo zaspieval *Günther Leib*.

Nemeckí hostia však zvíťazili na celej čiare až posledným večerom, keď pripravili obecenstvu nezabudnuteľný zážitok. Len pol druha hodiny bez prestávky malo hľadisko možnosť sledovať strhujúci koncert hudby, spevu, hereckého umenia, dramatických monológov i dialógov. Zrejme, že tu veľmi zapôsobila aj sama fascinujúca *Orffova* opera *Múdra žena* (Die Kluge), ktorá je jedným z príkladov modernej, netradičnej, pritom hlboko zrozumiteľnej a podnetnej opery. Niet tu však miesta na analýzu tohto diela, ktoré by si zaslúžilo podrobný rozbor. Orffova opera je brechtovským divadlom v pravom zmysle slova, ktoré síce rozbíja konvenčné operné formy, ale nedochádza k deštrukcii a svojou snahou po novej, zvláštnej syntéze hudby, hovorenej drámy a pohybovej zložky vzdialene pripomína princípy klasickej čínskej opery. Nekonvenčným prelínaním paródie a grotesky s hlbokou citovosťou i tragickým podtónom dosahuje Orffovo dielo charakter renesančného umenia, plného vášnivosti a myšlienkovej koncentrácie. Dušou opery je hudba, dramatická i vtipná súčasne, strhujúca rytmickou dravosťou, originálnou zvukovo-melodickou charakteristikou a nepatetickým výrazom. Orffova hudba je diatonicky prostá, budovaná na technike ostináta a rytmických kombinácií a pozoruhodná nezvyčajnou súhrou charakterove kontrastných nástrojov. Dielo je postavené na netradičných javiskových formách: opera sa začína bez opony, chýba hudobná introdukcia, niektoré osoby (tuláci) prichádzajú na scénu priamo z hľadiska a správajú sa k nim veľmi nenútene, dej má až filmový spád, prudko striedajúci hovorené scény so spievanými atď. Jednoduchá rozprávka o múdrej žene tvorí len nevyhnutný dejový rámec drsným a životne pravdivým obrazom, z ktorých každý sám osebe hovorí za celé dlhé scény. Všetkým preniká základná, hoci na prvý pohľad nie najpôvodnejšia myšlienka o víťazstve lásky nad nespravodlivosťou. Z množstva scén je nezabudnuteľná hneď úvodná, otriasajúci spev uväzneného sedliaka, ďalej geniálna scéna troch hádaniek s kráľovými hudobníkmi, pijanská scéna troch tulákov i nežný, romanciersky ladený záverečný výstup.

Pod taktovkou *Gerharda Lenssena* mal orchester príležitosť plne uplatniť svoju virtuóznu hru, najmä vo zvukove exponovaných a sólistických miestach. Všetci sólisti, medzi ktorými sme poznali *H. H. Schultza* (kráľ), *R. G. Burkhardtovú* (kráľova žena), *Wolfganga Markgrafa* (sedliak), *Ericha Händela* (žalárnik), *Karl Heinza Thomanna* (muž so somárom) i *Christiana Pötscha* (muž s mulicou) podali suverénne, herecky i spevácky bezchybné výkony. Zvlášť tu treba vyzdvihnúť vokálny prejav oboch hlavných predstaviteľov, kráľa a jeho ženy. Osobitnou kapitolou boli traja tuláci (*Johannes Kemter, Hans Georg Nowotny, Fred Teschler*), ktorí tvorili výborne zohranú trojicu, prekvapujúcu nielen hereckým a mimickým nadaním, ale aj pekným hlasovým fondom.

Dúfame, že vystúpenia drážďanských hostí boli len počiatkom rozvoja plodných vzájomných stykov a že v budúcnosti nám prednesú aj iné diela svojho bohatého repertoáru (Strauss, Wagner).

(vs)

Jubilejný cyklus Slovenskej filharmónie

Čelná strana prvého bulletinu tohoročnej koncertnej sezóny oznamovala návštevníkom koncertov, že ide o významné jubileum nášho reprezentačného symfonického telesa a že toto radostné decénium pripadá práve na október. Toľko o prvej strane. Táto skutočnosť sa mala odraziť i v ďalšom, a to predovšetkým v programovej línii koncertov. A preto sme po celý mesiac s veľkým sklamaním otvárali programové bulletiny. Neavantgardnosť mesačného repertoáru (okrem Kardoša a Sommera) sa tentoraz dá pardonovať skutočnosťou, že filharmónia chcela azda z príležitosti jubilea predviesť tie diela zo svojho desaťročného repertoáru, ktorými dosiahla najväčšie úspechy alebo ktoré majú pre ňu z iných dôvodov zvláštny význam. Nechce sa nám však veriť, že by takými dielami boli napríklad Novákova Slovácka suita, Beethovenova I. a V. symfónia, Musorgského Noc na Lysej hore, Ferenczyho Serenáda atď., hoci o umeleckých kvalitách týchto diel nemožno pochybovať. To však nemôže byť dôvodom stáleho obohrávania týchto diel. Chceli sme počuť viac tých diel, ktoré sa nám dnes javia ako míľniky desaťročnej cesty našej filharmónie. Či sú to už Suchoňove Metamorfózy alebo Moyzesova VII. symfónia, reprodukovaním ktorých vykonalo teleso kus záslužnej práce pri propagácii vrcholných diel súčasnej slovenskej tvorby doma i za hranicami, alebo významné diela svetového symfonizmu, ktoré teleso v minulosti uviedlo; z tých sme však počuli iba Chačaturianovu II. symfóniu.

Nedostatky v programovej oblasti čiastočne vyrovnali najmä výkony zahraničných umelcov. Laureát Kossuthovej ceny a zaslúžilý umelec MĽR *János Ferencsik* uviedol na koncertoch 8. a 9. októbra VII. symfóniu L. van Beethovena a Metamorfózy národného umelca E. Suchoňa. V poňatí Beethovenovej VII. uvoľnil dirigent medze „klasičnosti" a snažil sa sústrediť na prvky živelného entuziazmu v tomto diele, zachovávajúc však nutnú vyváženosť a klasickú vyrovnanosť. Zvýraznenie detailnej vnútornej stavby si vyžiadalo o niečo pomalšie tempo poslednej časti. *Metamorfózy Eugena Suchoňa* sú jedným z tých majstrovských diel, ktoré podstatou svojej vnútornej ustrojenosti dovoľujú viacstranné nazeranie, a teda i rôzne koncepcie stvárnenia. Ferencsik nám predstavil dielo ako dramatickú fresku s dominujúcou chlapskou dravosťou i v úsekoch lyrických. Spoločnou črtou dirigentovho interpretačného prístupu k dielam je schopnosť vyťažiť z každej noty a každej frázy maximum. Tu pramení schopnosť výstavby veľkolepých zvukových plôch. Na koncerte predniesol sovietsky violončelista *Jakov Slobodkin* známe Čajkovského Variácie na rokokovú tému. Umelec dokumentoval vysokú úroveň sovietskej violončelovej školy.

Na ďalšom koncerte 15. a 16. októbra hosťovali rumunský dirigent *G. Georgescu*, národný umelec RĽR, a japonský klavirista *Takahiro Sonoda*. Pri tlmočení Chačaturianovej II. symfónie dbal na podrobné prepracovanie komplikovanej partitúry a doslova sa hral (v najlepšom zmysle slova) i s najnepatrnejšími prvkami zvukového kolosu. Z toho vyplývali aj mierna ťažkopádnosť a zvoľnenie tempa. Masívna klenba stavebnosti dominovala tak nad spontánnosťou prejavu a dielo strhlo viac logikou svojej výstavby ako emotívnou pôsobivosťou. I keď bolo na japonskom umelcovi badať vplyvy európskej klavírnej školy, ostáva jeho interpretácia Lisztovho Klavírneho koncertu Es dur poznačená skvelým motorizmom a extrémnosťou poňatia. Celkový rudimentálny prístup k dielu, prejavujúci sa najmä v prvej časti, bol ešte prerušovaný prejavmi prílišnej precitlivelosti, ktoré uplatňoval pri každej kantiléne.

Na koncerte 1. a 2. októbra odznela pod taktovkou L. Rajtra *Sommerova* symfonická predohra *Antigona*, ktorá nesporne patrí k reprezentatívnym dielam súčasnej českej tvorby. Prvá symfónia L. van Beethovena zanechala iba matný dojem. Dvořákov hymnus Dědicové Bílé hory vďaka spoľahlivému výkonu sboru (sbormajster J. M. Dobrodinský) vyznel optimálne. Diskutabilné ostáva zaradenie práve tohto oddychového sborového diela Dvořákovho.

Z. Bílek dirigoval „mozaikovitý" koncert 22. a 23. októbra. Aj na menších formách vedel zodpovedne a tvorivo pristúpiť k ich stvárneniu, čo platí predovšetkým o poňatí *Janáčkovho Tarasa Bulbu*. Oproti prepiatému tragizmu vykreslil *Bílek* veľmi lapidárne typ hrdinský, ale zároveň hlboko ľudský, bez falošného heroizmu.

Na poslednom jubilejnom koncerte 29. a 30. októbra oboznámil *E. Rajter* prvýkrát širokú verejnosť s najnovším dielom laureáta štátnej ceny *D. Kardoša*, s *Hrdinskou baladou*, op. 32. Dielo venované neznámym hrdinom Slovenského národného povstania vzniklo z príležitosti jeho 15. výročia. Kardoš použil iba sláčikový orchester, s ktorým dosahuje zaujímavé zvukové obrazy (najmä v druhej časti), ale vytvára celistvý, dopredu sa valiaci zvukový prúd. I keď si dielo vyžiada podrobnejšie zhodnotenie, už teraz možno povedať, že splní očakávanie. Žiaľ, iba v priemernom podaní odznela *VII. symfónia A. Moyzesa* a dokonca i V. symfónia L. van Beethovena, kde sa okrem technických kazov (dychová skupina) ukázala i pravdepodobne nedostatočná príprava orchestra na skúškach. Ťažko pochopiť, prečo má náš poslucháč znovu počúvať toto dielo (nepočuli sme ho „už" od mája), a to len v priemernom podaní. Celková programová náplň budí dojem, že zostavovatelia sa sústreďujú na tých, čo naplnili koncertnú sieň na začiatku sezóny. Je radostným úspechom kampane po Sjazde socialistickej kultúry, keď viac ako polovicu návštevníkov tvorí naša mládež. Ale tento úspech i zaväzuje. Ľudí však treba nielen získať, ale si ich aj udržať, no nie za cenu poplatnosti konzervatizmu. Tu čaká filharmóniu veľká úloha vychovať si obecenstvo. Nezabúdajme, že v koncertnej sieni sedia ľudia, ktorí sú na koncerte prvý raz v živote. To sú ľudia, čo nežijú v zajatí predsudkov a apriórneho zavrhovania všetkého „moderného", pre nich nie je ideálom dokonalosti iba Beethoven, pretože ho nepoznajú. Máme tu konečne obecenstvo, ktoré treba učiť, no treba ho učiť správne a neviesť tak, aby sa raz postavilo proti nám. Je tu už obecenstvo, ktoré, ako sme videli, ochotne tlieska viac Suchoňovi ako Beethovenovi. Neľutujme teda námahu na jeho usmernenie. A v tomto smere nie je prognóza na november najpriaznivejšia. Nech sa vytvárajú podmienky pre umelecký pôžitok, ale nie za cenu progresívnosti a objavnosti.

P. Faltin

Úspešný debut mladého dirigenta

V rámci cyklu koncertných matiné Čs. rozhlasu „Hudbou k mládeži" absolvoval svoje štúdium na Vysokej škole múzických umení v nedeľu 25. novembra poslucháč dirigovania Bystrík Režucha. Režucha okrem svojho riadneho štúdia na bratislavskej vysokej škole u dr. L. Rajtera bol dva roky poslucháčom na lipskej akadémii, kde si štúdiom dirigovania u prof. Junga a Rögnera značne obohatil svoje znalosti a hlavne mal možnosť prehĺbiť praktickú zložku svojho predmetu. Dvojnásobné absolutórium (Režucha absolvoval aj lipskú školu) je už samo osebe dostatočnou zárukou značných schopností mladého dirigenta, no Režucha svoje predpoklady pre dirigentskú dráhu ukázal v plnom rozsahu bratislavskej verejnosti až nedeľným koncertom.

Na svoj absolventský koncert si Režucha vybral zaujímavý, nekonvenčný program, ktorý dobre zodpovedal jeho naturelu: Berliozovu predohru „Rímsky karneval", dielo mladého slovenského skladateľa Dušana Martinčeka: Rapsódia pre klavír a orchester a u nás takmer neznámu II. symfóniu D dur fínskeho majstra Jeana Sibelia. Na voľbe tohto programu je pozoruhodný nielen dirigentov zámer zoznámiť naše obecenstvo s neznámou literatúrou, a tým sa aj vyhnúť úskaliu konvencie a možnej interpretačnej závislosti od vzorov, ale hlavne popularizovať diela našej najmladšej skladateľskej generácie, ktoré sú, prirodzene, blízke záujmovému okruhu absolventa. Koncert splnil najmä po tejto stránke svoju úlohu, hoci ťažisko dirigentovho prejavu ležalo v Berliozovi a Sibeliovi, kde mal Režucha možnosť ukázať všetky svoje schopnosti.

Režucha je typom temperamentného, pritom disciplinovaného dirigenta, ktorého výkon nesie znaky premyslenej a detailne vypracovanej koncepcie diela. Jeho tvorivá práca s orchestrom tkvie v príprave, v podrobnom nácviku, takže vlastný koncert je takmer automatickým prejavom prípravného procesu. Režuchovo gesto je striedme, nepatetické a vzhľadom na niektoré jemnosti diela sa zdá niekde azda až málo tvárne a diferencované. Absolvent však prekonáva túto určitú strnulosť veľmi dobrým zmyslom pre rytmický spád a dynamické vykreslenie veľkých plôch, takže vie orchester udržať v pevnej zvukovej kompaktnosti. Nie je náhoda, že mu najlepšie vyzneli rytmicky živé a zvukove exponované miesta. V Rímskom karnevale, azda najlepšie poňatom a interpretovanom diele programu, Režucha dokázal vytvoriť nevšedný, plastický orchestrálny zvuk so strhujúcim tempovým a dynamickým spádom. V Sibeliovom rozľahlom diele, ktoré bolo skúšobným kameňom jeho dirigentských znalostí a schopností, Režucha prejavil dobrý zmysel pre koncepciu výstavby symfonickej formy vo veľkých plochách. Z tohto hľadiska bolo veľmi presvedčivo podané Scherzo a finálová časť symfónie. Rýdzo pozdnoromantický charakter Sibeliovho diela očividne konvenuje dirigen-

Bystrík Režucha a Dušan Martinček nad partitúrou Rapsódie pre klavír a orchester
Foto: L. Lajcha

tovmu naturelu a poskytol azda najväčšiu možnosť Režuchovmu individuálnemu prejavu, hoci ho postavil pred ťažké úlohy, na ktoré všade a v plnej miere ešte nestačil. Preto ani v tomto zmysle nebolo predvedenie symfónie na takej výške ako v Berliozovom diele.

Symfonický orchester Čs. rozhlasu hral precízne a s chuťou a prejavila sa na ňom nielen svedomitá práca, ale aj dobrý kontakt mladého dirigenta s celým kolektívom a vzájomné porozumenie. Klavírny part svojej impresionisticky ladenej, štýlove ešte nevyhranenej, ale kompozične veľmi pozoruhodnej Rapsódie zahral autor brilantne, s veľkou rutinou, pohotovosťou a výrazovou eleganciou, prezrádzajúcou nielen dobrého skladateľa, ale aj nádejného klaviristu.

Koncert mal u obecenstva nevšedný úspech.

Ivan Hrušovský

KOMORNÁ HUDBA VOLÁ O POMOC

Jednou z prvých lastovičiek tohoročnej, pomaly sa rozbiehajúcej, koncertnej sezóny bol koncert bratislavských sólistov, zostavený z diel majstrov predklasickej sonáty, v dielach ktorých dosiahla táto forma svoj prvý dejinný vrchol.

Diela Corelliho, Händla, F. Bendu, Stamica, Telemanna a J. S. Bacha predniesli A. Berky, M. Karin, B. Warchal, V. Brunner a R. Novák. Celému repertoáru chýbala presvedčivá štýlová fundovanosť. Tento nedostatok sa prejavil najmä v náročnejších celkoch (s väčším nástrojovým obsadením). Program vzbudzoval dojem časovej nedozretosti, ktorá bola príčinou technických nedostatkov (Händel, Telemann). Miesto pôvodne ohláseného čembala počulo prekvapujúco malé množstvo návštevníkov (usporiadateľ MAKE) iba náhradný zvuk klavíra.

Tento večer nás opäť upozornil na vážnu situáciu v oblasti reprodukcie a s tým súvisiacej návštevnosti komorných koncertov v Bratislave. Dvadsaťpercentná účasť tu býva pravidelnosťou. Veď práve na koncerte Tria sólistov SF, konanom v minuloročnom abonentnom cykle koncertov SF, bolo zo všetkých programov azda najmenej návštevníkov. Situácia je o to vážnejšia, že bratislavskému obecenstvu nestačí ani Pražský komorný orchester, na ktorého koncertoch z príležitosti Medzinárodnej konferencie o diele J. Haydna zívala sála prázdnotou.

Dnes, v období uskutočňovania programu Sjazdu socialistickej kultúry, je táto situácia o to pálčivejšia, lebo je špecifikom celoslovenským, teda nielen bratislavským. Úspech zaručia nielen vynikajúci interpreti (ktorých máme najmä v Čechách dosť), nielen propagácia a predpríprava obecenstva (sprievodné slová, pravidelné cykly), ale aj uvedomenie si tej skutočnosti, že komorná hudba nie je archiváriom hudby 17. a 18. storočia, ale že v nej nachádza živý odraz i dnešná, súčasníkom taká blízka doba.

-pef-

SLOVENSKÍ MADRIGALISTI V PKO

V nedeľu 11. X. 1959 v Parku kultúry a oddychu v Bratislave otvorili Slovenskí madrigalisti cyklus výchovných koncertov „Vývoj európskej hudby".

V snahe sprístupniť (hoci len letmým pohľadom) čo najširším vrstvám obzor hudobného sveta, umožniť poznanie zákonitostí jednotlivých zložiek hudobného prejavu, priblížiť princípy chodov hudobnej reči rôznych vývojových etáp vznikol cyklus siedmich koncertov s praktickým, odborno-študijným výkladom o vývoji európskej hudby od jednoduchých prejavov hudobného cítenia a myslenia staroveku, novoveku cez široký rozmach XVIII.—XX. storočia až k slovenskej moderne.

Na taký krátky čas je toto podujatie PKO čo do obsahu ozaj bohaté. Podnetný nápad takej formy všeobecnej starostlivosti o hudobné vzdelanie nášho človeka, ktorý chce vážnu hudbu nielen počúvať, ale jej i rozumieť (príspevky zo Sjazdu socialistickej kultúry) hodno pochváliť. Škoda len, že úmernosť snahy nevyvažuje záujem a že usporiadatelia PKO nedisponujú vhodnejšou miestnosťou.

Madrigalisti, ktorých viedol J. M. Dobrodinský, uviedli zo svojho repertoáru ukážky skladieb z obdobia rokov 1300 až 1600. Boli tu zastúpené viaceré školy: francúzska, G. de Machaut: „Lásky muky", anglická, John Dunstable: „Ruža krásna", holandská, Arcadelt, talianska, Palestrina, a nemecká. Záznamy svetských skladieb, ktoré sa tradujú v madrigalovej forme až po naše dni, uchovali sa ako veľmi výrazné hudobné prejavy, hoci pri prostriedkoch skutočne obmedzených, ba priam viazaných na hlas vysoký, stredný a nízky. Sú to záznamy, ktoré nás pravdivo informujú o vtedajšej vyspelosti hudobného života. Preto majstrovské melódie, ktoré boli na svoju dobu „vpasované" skoro do odvážnych harmonických spojení, hovoria i dnes o schopnosti prežívať veky. Presvedčili o tom nielen účinkujúcich, ale aj poslucháčov, ktorí mali z tohto koncertu pekný zážitok.

Jozef Danišovský

VÝMENNÉ KONCERTY PEDAGÓGOV MEDZI BRATISLAVOU, BRNOM A PRAHOU

Pekným štartom do blížiacich sa osláv 15. výročia oslobodenia ČSR a radostným prejavom bratstva Čechov a Slovákov bolo vystúpenie pedagógov Hudobnej školy Praha II. v rámci výmenných koncertov Praha—Brno—Bratislava.

Na koncerte, ktorý sa uskutočnil v Zrkadlovej sieni Starej radnice v Bratislave 5. októbra za plnej účasti žiactva a rodičov III. hudobnej školy a iného publika, predviedli sa diela zo svetovej literatúry. Vrcholom koncertu bolo predvedenie Brahmsovej Sonáty C dur op. 78 pre husle a klavír (dr. M. Müller — husle, Vl. Topinka — klavír) a Sukovho Klavírneho tria op. 2 (dr. M. Müller, J. Širc — čelista a Vl. Topinka). Veľmi presvedčivo vyznela aj Janáčkova Pohádka pro čelo a klavír v podaní talentovaného J. Širca v sprievode klaviristky A. Fišerovej.

Z piesňovej tvorby zaujal predovšetkým cyklus B. Martinů Nový špalíček v interpretácii V. Branislavovej s klavírnym sprievodom L. Melkusovej, ktorá so zanietením predniesla u nás málo hrávanú baladu V. Nováka Manfréd op. 2.

Bratislavská III. hudobná škola odplatila tento koncert zájazdovým koncertným vystúpením v Brne a v Prahe 7. a 9. novembra t. r., na ktorom bratislavskí učitelia hudobných škôl predniesli skladby Vivaldiho, Christiana Bacha, Glucka, Händla, T. Frešu, J. Kowalského, Mikuláša Schneidra-Trnavského, E. Suchoňa, B. Urbanca, A. Glazunova a D. Šostakoviča. Veríme, že podobnými výmennými koncertmi žiactva a učiteľstva hudobných učilíšť Slovenska a českých krajín bude sa neustále upevňovať československé vlastenectvo a zároveň dvíhať hudobná kultúra nášho ľudu.

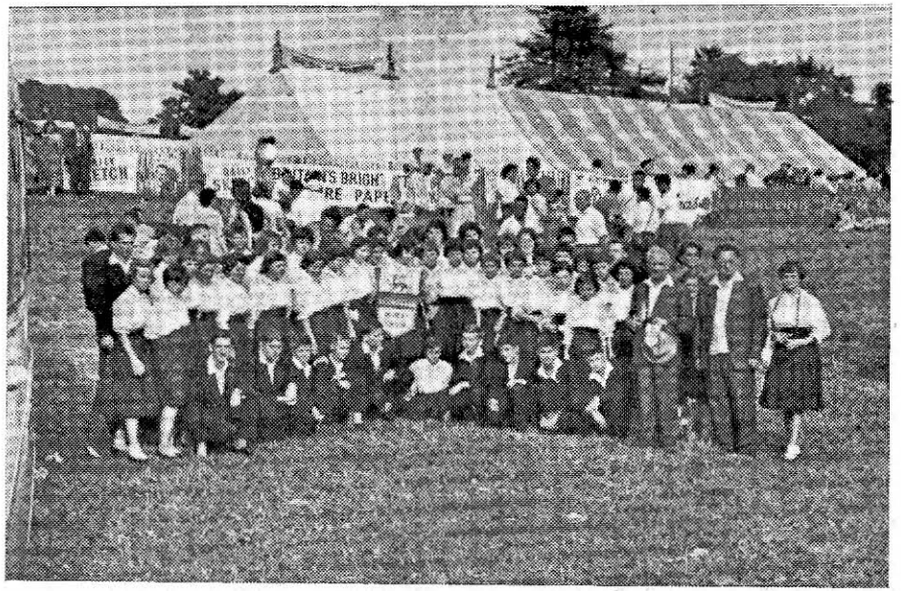
(Š)

BRNENSKÝ DETSKÝ SBOR V LLANGOLLENE

V malom mestečku severného Walesu vo Veľkej Británii sa tohto roku uskutočnil už trinásty medzinárodný hudobný festival. Zúčastnilo sa na ňom 488 súborov z 31 krajín s 1500 súťažiacimi. V stanovom „mestečku" (35 stanov, hlavný stan má 8000 miest) sa súťažilo v ľudovom speve a tanci, v ľudových inštrumentálnych súboroch, v sborovom speve miešanom, mužskom, ženskom, dievčenskom a detskom, ďalej v ľudovom sólovom speve, v speve umelom, v hre na husle, klavír a harmoniku.

Tohoročnej súťaže detských súborov sa zúčastnil Brnenský detský sbor, ktorý vznikol v roku 1945. Jeho vzostupnú reprodukčnú líniu dokumentoval roku 1957 zájazd do Talianska a Rakúska (s orchestrom FOK a APS Moravan) a samostatný zájazd do Nemeckej spolkovej republiky. Svoje vysoké kvality ukázal BDS aj na domácich súťažiach, kde pravidelne získava veľké uznania. V Llangollene mal BDS v pomere k domácim súťažiam oveľa nepriaznivejšie podmienky; mal možnosť súťažiť len s dvoma povinnými skladbami: Schubertovou jednohlasnou skladbou Das Wandern a Händlovým duetom O lovely peace (z oratória Judas Maccabeus) so sprievodom klavíra. Schubertova skladba mohla byť spievaná nemecky, anglicky alebo walesky, Händlova len anglicky alebo walesky. Ako vidieť, súťažné podmienky priali len domácim súborom.

Pre veľký počet zúčastnených detských sborov prebiehala vylučovacia súťaž sborov Veľkej Británie, takže do hlavnej súťaže sa dostalo len 29 najlepších sborov. Súťaž pri takomto počte sborov a pri úzkom profile hodnotiacich meradiel bola práve v odbore detských sborov veľmi ťažká a prilákala početné publikum. Na prvé počutie bolo jasné, že rozdiely v technických a prednesových schopnostiach sborov boli tak malé, že ich vnímali iba odborníci. Anglické, škótske a waleské deti Händlovu skladbu zaspievali veľmi kultivovane, ale poňatie bolo veľmi odlišné od toho, ktoré si osvojili brnenské deti; v intonácii, v tempách, v dynamike a vo výraze. Najmä anglické sbory prepínali výraz na úkor intonácie, na úkor rytmickej a dynamickej rovnováhy, ktorá zodpovedá barokovej skladbe. I napriek tomu, že tieto súbory si získali akúsi prednesovú direktívu, BDS nastupoval do súťaže s presvedčením, že si svoje poňatie ponechá. Brnenské deti spievali kľudne, presne a pozorne. Potlesk publika a obdiv poroty vzbudil u nejedného z cudzích sbormajstrov a účastníkov festivalu presvedčenie, že BDS bude absolútnym víťazom. I keď porota vysoko ocenila výkon BDS, predsa prvé dve ceny zostali vo Veľkej Británii a BDS sa umiestil ako tretí.



Brnenský detský sbor pred festivalovým stanovým „mestečkom" v Llangollene

Svoju prevahu BDS ukázal ešte na koncertoch pred súťažou a vo verejnom vysielaní rozhlasu a televízie BBC. Najpriebojnejšie sa však mohol uplatniť na medzinárodnom koncerte 11. júla. BDS predniesol dvojsbor Campana Vodňanského Favete linguis singuli, od Bohuslava Martinů spev družičiek z Otvárania studničiek a slávne Palestrinovo moteto Pueri Hebraeorum. Nepatrí sa, aby sme sami hodnotili naše vystúpenie. Môžeme však konštatovať, že pôsobilo až drvivo. Podobný úspech zožal BDS aj na medzinárodnom koncerte v sále radnice v Londýne.

„Škoda, že sme v súťaži nemohli predviesť voľnú a českú skladbu!" — šepkali si brnenské deti. No aj tak tretie miesto a hlavne úspechy na koncertoch dokázali vysokú interpretačnú úroveň nášho sborového umenia.

František Lýsek

SKLADATELIA A VÝKONNÍ UMELCI NA CESTE K POSLUCHÁČOM

24. septembra t. r. v skorých ranných hodinách vydala sa skupinka umelcov na cestu do tatranskej oblasti, aby ľud tohto kraja oboznámila aspoň s malou časťou svojej umeleckej práce. Cieľ ich cesty bol: JRD Spišská Belá, Tatraľan Kežmarok, Tatrasvit Svit a JRD Gerlachov. Účel cesty: stretnutie skladateľov a výkonných umelcov s pracujúcim ľudom, besedy a výchovné koncerty pre mládež. Význam cesty: overenie (najmä pred sjazdom slovenských skladateľov), či diela našich skladateľov majú čo povedať najširšiemu okruhu poslucháčov, či rozumejú ich hudbe a čo od nich ešte očakávajú. Cesty sa zúčastnili: dr. Teodor Hirner, Milan Novák, Zita Frešová-Hudcová, Anna Martvoňová, Eva Fišerová, Marta Országová-Geeringerová, Ľudmila Ďurčeková (recitácia), Juraj Oniščenko, Tibor Novák (klarinet), Rudolf Vanek a písateľ tohto článku.

Pozrime sa teraz bližšie na priebeh tejto cesty. Prvé vystúpenie bolo v Spišskej Belej; jedno pre školskú mládež s výchovnonáučným zameraním a druhé pre dospelých. Na výchovnom koncerte bola sála zaplnená. Keď si uvedomíme, že dedinská mládež sa tu stretla s umelcami po prvýkrát a že ich prijala s porozumením, musíme uznať, že to bol úspech. Veď mnohé veci boli pre nich celkom nové, preto bolo potrebné všeličo im osvetliť. Sami skladatelia prehovorili o svojich dielach. Milan Novák im povedal, čo chcel vyjadriť v Sonatíne pre klarinet a klavír, a Teodor Hirner im zase porozprával o svojich detských piesňach z cyklu Hore grúňom, ktoré zaspievala Zita Frešová-Hudcová. Ľudmila Ďurčeková zarecitovala slovenské ľudové balady, ktoré sa deťom veľmi páčili. Po koncerte sme hovorili s niekoľkými učiteľmi, niektorí si hneď vyžiadali fotografický, bibliografický alebo notový materiál, aby mohli lepšie sprístupňovať slovenskú hudbu svojim žiakom. Niektorí hovorili o potrebe takýchto koncertov pre mládež, pretože pre deti je to veľká udalosť, keď samy môžu vidieť a počuť skladateľov, o ktorých sa učia. Večer bolo predstavenie pre dospelých. Zúčastnilo sa ho vyše 60 občanov Spišskej Belej. (V ten večer bolo aj divadelné predstavenie v blízkom Kežmarku.) Na tomto večere počuli občania z magnetofónového pása skladby Teodora Hirnera Pozdrav do Moskvy a Serenádu pre sláčiky, ktoré uviedol sám skladateľ. M. Novák povedal niekoľko slov o Sonatíne a ďalšiu časť programu vyplnili Eva Fišerová, ktorá zahrala 1. a 4. časť z Metamorfóz, Zita Hudcová zaspievala ľudové piesne v úprave M. Schneidra-Trnavského, Juraj Oniščenko zaspieval piesne Milana Nováka a Ľudmila Ďurčeková zarecitovala básne Jiřího Mareka: Hovorí matka a Príhody od Milana Rúfusa.

Na druhý deň 25. septembra bolo len jedno vystúpenie v Závodnom klube Tatraľan Kežmarok. Prítomných bolo vyše 30 ľudí. Program bol takmer nezmenený a doplnený husľovými skladbami, ktoré zahrala Marta Országová-Geeringerová. Aj tu prehovorili prítomní skladatelia o svojich dielach. Po koncerte sa vyvinula veľká debata, ktorá odhalila príčinu malej návštevnosti. V Kežmarku totiž chýba centrálna koordinácia v usporiadaní kultúrnych podujatí. V ten večer mala v Kežmarku prednášku aj s. Pajdušáková. Je len samozrejmé, že po nedávnom pristátí sovietskej rakety na Mesiaci bol o jej prednášku veľký záujem. Výchovný koncert pre školskú mládež sa nemohol uskutočniť, lebo v ten deň boli aj Spišské stredoškolské hry.

Ďalšie dva dni však vyvážili nedostatky predchádzajúcich. 26. septembra sme vystupovali vo Svite vo veľkej sále Spoločenského domu, kde nás s kyticami privítalo vyše 500 detí. Bolo to skutočne skvelé obecenstvo. Koncert bol zameraný výchovne so stroč-

ným vysvetlením prednášaných skladieb a s príhovormi prítomných skladateľov.

Večer bolo vystúpenie pre dospelých, ktoré odznelo pred spoločenským večierkom. Aj tu, u pracujúcich závodu Tatrasvit, dosiahol náš program, zostavený prevažne zo skladieb našich skladateľov, pekný úspech.

Posledné vystúpenie bolo 27. septembra v JRD Gerlachov. Gerlachovskí družstevníci prijali našich skladateľov a výkonných umelcov veľmi srdečne. Po koncerte v besede vyslovili prianie, aby toto vystúpenie nebolo u nich posledné.

Aký výsledok dosiahli tieto vystúpenia, aké ponaučenie vyplýva z besied s našimi pracujúcimi?

Ak chceme zvýšiť hudobnosť nášho ľudu, je nevyhnutné:

a) aby *hudobná výchova* na všeobecnovzdelávacích školách našla svoje pevné miesto (na výchovných koncertoch sa ukázali nielen nedostatky z hudobnej výchovy, ale i to, že naše deti majú hudbu rady, len im ju treba vedieť primeraným spôsobom sprístupniť),

b) usporadúvať *výchovné koncerty* na širšej základni, kde by sa naši pracujúci i mládež stretli so skladateľmi i výkonnými umelcami, lebo, ako sa ukázalo, zbližovanie a osobné zoznámenie ľudu s tvorcami umenia je dôležitým faktorom pre *zvyšovanie záujmu* o hudobné umenie.

c) aby *osvetoví pracovníci* mali potrebný rozhľad v hudobnom umení a hlavne lásku k hudbe. Dnes, keď je už takmer v každom meste a dedine Osvetová beseda, môžu títo pracovníci pre zvýšenie hudobnosti ľudu urobiť najviac.

Marián Jurík

ZPRÁVY SSS

Po prázdninovej prestávke sa opäť rozvinula činnosť sväzových orgánov. Zasadajú tvorivé komisie, ktoré majú vytýčený bohatý pracovný plán. — Všetky komisie okrem pravidelných prehrávok z diel súčasnej tvorby sa zaoberajú prípravami na I. sjazd slovenských skladateľov, aktivizáciou členov pre súťaž k 15. výročiu zrodu ľudovodemokratickej ČSR, ďalším rozborom pripomienok pracujúcich v kampani pred Sjazdom soc. kultúry. Komisia pre estrádnu hudbu postavila si požiadavky tvorby skladieb a piesní pre rôzne slávnostné a zvláštne občianske príležitosti. Svoju činnosť obnovil aj Klub autorov hudobných textov a libriet.

Sväz slovenských skladateľov v svojom pracovnom pláne sa usiluje o širšiu spoluprácu na kultúrnom a umeleckom fronte. Táto spolupráca sa prejavuje predovšetkým v spoločných podujatiach kultúrnych večerov a besied so Sväzom slovenských spisovateľov, ako aj v pripravovaných seminároch pre krajských pracovníkov umeleckých Osvetových ústavov. SSS prejavuje pozornosť a starostlivosť o novovybudovanú spevohru v Banskej Bystrici, a to po stránke ideovej, umelecko-odbornej, aj organizačnej.

Predsedníctvo SSS orientuje však všetku prácu tvorivých komisií a sekretariátu predovšetkým na pripravovaný I. sjazd slovenských skladateľov, ktorý má veľký význam nielen pre samotný sväz, ale i celý hudobný život na Slovensku a pre spoločné úsilie dovŕšenia socialistickej kultúrnej revolúcie u nás. Okrem sjazdových rokovaní, sú koncertné podujatia so Slovenskou filharmóniou v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu a v Parku kultúry a oddychu. Na sjazdových koncertoch, najmä v oblasti symfonickej tvorby, budú uvedené diela, ktoré vznikli k 15. výročiu SNP.

Zahraničné zájazdy:

V poslednom období sa uskutočnili zájazdy našich členov na niektoré kultúrne podujatia v zahraničí. Národný umelec E. Suchoň sa zúčastnil na festivale v Ríme, S. Jurovský na festivaloch vo Švédsku a Fínsku, dr. F. Klinda študijne navštívil Albánsko, P. Tonkovič bol delegátom na Medzinárodnej folkloristickej konferencii v Sinai (Rumunsko), A. Móži sa zúčastnil na festivale v Salzburgu (Rakúsko), dr. O. Ferenczy na festivale v Edinburgu a dr. J. Kresánek, dr. E. Šimúnek a dr. L. Burlas na Haydnových oslavách v Budapešti.

THE TIMES O SLOVENSKEJ OPERE

Vplyvný londýnsky buržoázny denník The Times priniesol z pera svojho hudobného korešpondenta z Varšavy veľký kritický článok o Suchoňovej opere Krútňava, ktorú uviedla Poznanská opera na Varšavskom festivale.

Podľa The Times Suchoň v obyčajnom príbehu z dedinského života nadviazal na tradíciu českej hudby, reprezentovanej Smetanom a Janáčkom. Po opakovaní stručného obsahu opery hodnotí jej spád a tvrdí, že prvé dejstvo je najpozoruhodnejšie, piate najúčinnejšie, zatiaľ čo tretie dejstvo upúta ľudovou piesňou a národnými tancami.

Za veľký omyl pokladá kritik, že réžia robila dlhé prestávky medzi jednotlivými dejstvami. Orchester opery bol skvelý. Pochvalne sa zmieňuje aj o výkonoch Krystyny Jamrozovej (Katrena) a Ant. Majaka (Štelinu).

(f)

NOVÉ SETKÁNÍ SE SVJATOSLAVEM RICHTĚREM

Stalo se již krásnou samozřejmostí, že každou hudební sezónu k nám alespoň jednou zavítá host nad jiné vzácný a milý — sovětský pianista Svjatoslav Richtěr. Jako celý jeho zjev, mají tato jeho umělecká tourné k nám do sebe vždy něco zcela svérázného, originálního. Letos se to projevilo i ve šťastné myšlence uspořádat seriál koncertů po celé řadě českých měst, nejen v Praze. Tyto Richtěrovy umělecké „prouzky" po vlastech českých se velmi liší od běžné toho druhu koncertní praxe. Sám se vždy rád — někdy i celé hodiny — toulává v okolí míst, kde hraje, získávaje tak nutný psychologický kontakt s prostředím, přírodou i lidmi. A také ohlas u obecenstva, jehož pak dosahuje, je opravdu nevídaný i v městech ne vždy zcela tradičních a osvědčených v koncertním ruchu.

V Praze dával Richtěr dva samostatné večery ve dvou dnech za sebou (1. a 2. listopadu), což samo o sobě je příznačné právě pro Richtěra. První koncert (v rámci abonentního cyklu „Světová klavírní tvorba") byl kromě úvodní Haydnovy sonáty Es dur věnován Beethovenovi: sonáta D dur, op. 10, As dur, op. 26 a f moll, op. 57 zvaná Appassionata. Druhý měl na pořadu Schumannovu známou fantasii C dur, 4 preludia od Rachmaninova, 3 skladby od Prokofjeva a Ravela. Oba koncerty, které se konaly před přeplněným a dávno napřed vyprodaným sálem, vzbudily mimořádnou pozornost pražské hudební veřejnosti. Individualita Richtěra, jak jej známe, nabyla jimi pro nás další konkrétnosti a určitosti, takže těžko již lze dnes býti na pochybách. Richtěr — toť Liszt redivivus, toť Liszt našich dnů. Říkáme to s plným vědomím jistého omezení, jež přináší tato vývojová krystalisace pro tvůrčí profil umělce, ale nemůžeme přitom utajit ani svrchovaný obdiv, hraničící místy s úžasem (Appassionata!), jejž dovedla v nás vyvolat zase i strhující a podmanivá síla tohoto omezení. A tak nezbývá než čekat na nové setkání s netrpělivou otázkou na rtech: potvrdí další tvůrčí čin tohoto krále klavíru naše poslední zjištění, nebo nás umělec překvapí zase něčím novým, dotud netušeným?

Jaroslav Jiránek

POZNÁMKA KU KRITIKE KONCERTU MLADÝCH SKLADATEĽOV V 7.—8. ČÍSLE SLOVENSKEJ HUDBY

So zadosťučinením kvitujeme, že autor kritiky zaujal, možno povedať z výchovných príčin, prísne kritické stanovisko. Iste chcel upozorniť mladých kandidátov kompozičného umenia predovšetkým na záporné momenty v ich tvorbe, aby si uvedomili najokatejšie slabiny, preklenutie ktorých ich najrýchlejšie povedie k dokonalejším prácam v budúcnosti. Okrem toho si musí mladý 20-ročný skladateľ privyknúť na rastúce nároky nášho obecenstva, ktoré už pomaly začína prísnejšie merať jeho výkony.

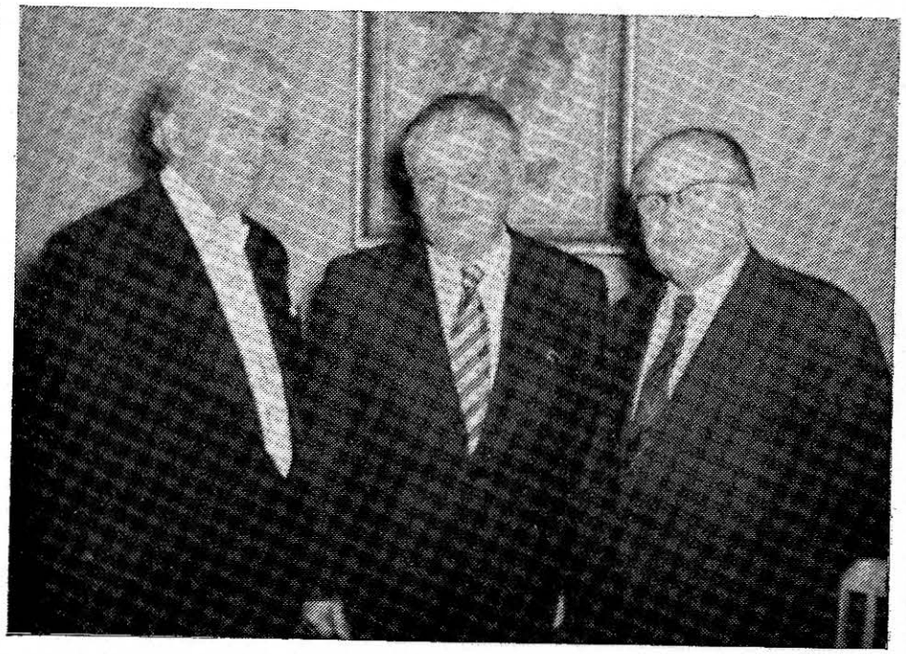
Na druhej strane musí kritik myslieť na to, že výchovný zámer nedosiahne svoj cieľ, keď priostro posudzuje inak autorom statočne premyslené dielo, keď si všíma len tienisté stránky práce. Okrem toho jednorazové stretnutie s dielom neposkytuje úplne objektívne odhalenie kompozície.

Pociťujem, že predovšetkým etudy Dušana Martinčeka neboli posudzované celkom správne. Delikátna poetičnosť prvej etudy, jej výrazová intimita a obsahová prehĺbenosť, neboli autorom kritiky ocenené úplne, keď píše, že pôsobila „sucho". Ťažká kompozičná úloha, ktorej sa Martinček zhostil v svojej druhej etude, stavať dôsledný septimový paralelizmus, ktorý sa takmer prieči harmonickému hodnoteniu, bol skutočne veľmi šťastne vyriešený. Neviem si predstaviť, v čom tu možno vidieť klišé. Okrem toho neboli etudy stavané na základe technických problémov (to jest inštrumentálnych), ale na širšej muzikálnej báze v duchu romantických prednesových etud s centrálnym problémom nie „technickým", ale komplexne muzikálne — technicky — kompozičným. Invencia (ktorú kritik neguje) preto nemala za úlohu preklenúť rýdzo inštrumentálnu technickú problematiku.

Myslím, že častejším počúvaním si tieto etudy získajú obľubu obecenstva, ktorú si zasluhujú. Pripustím rozhodne, že sú náročné a ich kvalitatívne momenty nie sú veľmi nápadné. Dôležité je, že sú! Nepochybujem ani ja o tom, že Martinček vytvorí v budúcnosti vždy lepšie a lepšie diela a to mu želáme istotne jednomyseľne, a v tom sme si za jedno kritik i ja.

J. Albrecht

Vilém Petrželka sedemdesiatročný



Jubilant Vilém Petrželka v kruhu svojich priateľov. Vpravo Břetislav Bakala, vľavo František Cimr

Vilém Petrželka, žiak Janáčkov a Novákov, sa 10. septembra 1959 dožil sedemdesiatich rokov. Z jeho 59 obsiahlych diel, z ktorých najväčšiu pozornosť vzbudzujú jeho husľové skladby „Z intimních chvil" op. 9 a mužský sbor „To je má zem", mnohé budú žiť pre zdravú muzikálnosť, pokrokovú ideu a novákovský stavebný základ. V skladbe V. Petrželku nájdeme silné tvorivé črty húževnatosti a vyrovnávania s dobovými tendenciami. Petrželka išiel vždy s dobou, ale jeho prednosťou je, že si v nej vyberal vždy pokrokové prvky, takže neustrnul ani ideove ani technicky skladobne.

Ako brnensko-kráľovopolský rodák, syn súdneho zriadenca, poznal biedu početnej rodiny, v ktorej sa zvyšovala životná úroveň len občasnými vedľajšími zárobkami otca trubkára, výborne vycvičeného vo vojenskej kapele. Ale vrodená neúmorná usilovnosť a disciplinovaná trpezlivosť priviedla Viléma Petrželku na miesto profesora Janáčkovej akadémie múzických umení (menovaný až r. 1957).

Petrželka poznal Merhautovo a Mahenovo Brno, inšpiroval sa ich dielami, rovnako ako neskoršie dielom sociálneho básnika Jiřího Wolkra. Verše tohto pokrokového básnika rozozvučali Petrželkovu múzu k najväčším dielam. V dvadsiatych rokoch nášho storočia bol celkom zaujatý odvážnou mladistvou a sociálne naplnenou poéziou Wolkrovou. Cyklus piesní pre spev a sláčikové kvarteto Štafeta, predvedený po prvý raz na koncerte Umeleckej besedy slovenskej v Bratislave (20. III. 1928), dva mužské sbory (na Wolkra i Bezruča) a najmä mohutná kantáta (na slová Jiřího Wolkra) Námorník Mikuláš sú toho najpádnejším svedectvom. Taktiež v poézii národných umelcov Josefa Horu a Vít. Nezvala našiel Petrželka odraz svojho presvedčenia i tvorivej cesty a nezabudol pritom na básnikov, čo vyrástli z moravskej pôdy a brnenského prostredia (J. Chaloupka, Fr. Kožík) a najmä na Jar. Zatloukala, na báseň ktorého napísal svoj najznámejší sbor „To je má zem" (1940). Poňal ho ako hymnus lásky k rodnej zemi, ktorá, Nemcami ujarmená, verila v svoje oslobodenie. Za okupácie vyjadril tiež komornou a symfonickou tvorbou svoju pevnú vieru v znovuobnovenie slobody. Bezútešnosť po Mníchove a výzvu k pomste mal na mysli zhudobnením mužského sboru Alarm na slová Zd. Kriebla, jasavým záverom svojej Symfonietty z r. 1941 naznačil nádejnú vieru vo víťazstvo spravodlivej veci.

Po oslobodení dal svoje umenie do budovania nového života (slávnostný pochod — 1948, Piesne v ľudovom tóne — 1949) a oslávil svoj rodný kraj, prírodu a vidiek s ľudovým veselím v Pastorálnej symfoniette (1952). Vilém Petrželka neprestáva v svojej tvorivej činnosti. Okrem sviežich Miniatur pre dychové kvinteto, klavírnych skladieb a piesní a najmä II. symfónie, predvedenej v Prahe, Brne i v Bratislave, plánuje Fantáziu pre sláčikové kvarteto (1959).

Jubilantova pedagogická činnosť je neobyčajne významná. Prv, kým učil na brnenskom konzervatóriu, nemožno hovoriť o Petrželkovej škole, pretože jeho žiaci videli svoj vzor v Novákovi, Sukovi alebo v Janáčkovi, ku ktorým väčšinou dochádzali na majstrovskú školu. Dnes ako profesor najvyššieho hudobno-umeleckého učilišťa je Petrželka schopný vytvoriť svoju samostatnú školu prísnej disciplíny ideovej a technickej i s petrželkovskými hudobnými črtami.

Radi by sme počuli Petrželkovu jedinú operu „Horník Pavel". Skladateľovi preto odporúčame, aby po prepracovaní libreta i hudby preukázal svoje nesporné dramatické nadanie.

Mnohostranná a skromná činnosť profesora Petrželku zasluhuje väčšiu pozornosť i vyššie štátne uznanie.

Zoznam Petrželkových skladieb od r. 1943

(Do r. 1943 obsahuje skladby monografia dr. L. Firkušného, ktorá vyšla r. 1946 v Hudební matici v Prahe.)

Koncert pro housle a orchestr op. 40 (1943).
Tři ženské sbory na slova Jar. Zatloukala op. 41 (1943).
Serenáda pro nonet nebo komorní orchestr op. 42 (1945).
Pátý smyčcový kvartet op. 43 (1947).
Cyklus tří písní na slova Olgy Scheinpflugové op. 44 (1947).
Dvě skladby pro violoncello a klavír op. 45 (1947).
Slávnostní pochod pro veliký orchestr op. 46 (1948).
Pět prostých skladeb pro klavír op. 47 (1948).
Prosba za mír (Za mír všem). Mužský sbor na slova K. Šiktance op. 48 (1949).
Písně v lidovém tónu na slova lidové poesie moravské pro vyšší hlas a klavír nebo orchestr op. 49 (1949).
Milostná, smíšený sbor op. 50 (1950).
Pastorální symfonietta pro velký orchestr op. 51 (1952).
Mladým pianistům, instruktivní skladby pro klavír op. 52 (1952).
Sonatina pro housle a klavír op. 53 (1953).
Miniatury pro dechový kvintet op. 54 (1953).
Pět nálad pro klavír op. 55 (1954).
II. symfonie pro veliký orchestr op. 56 (1956).
Velikonoční písně, mužský sbor na slova Fr. Branislava op. 57 (1957).
Dvě skladby pro violu a klavír op. 58 (1958).
Fantasie pro smyčcový kvartet op. 59 (1959).

Bohumír Štědroň

BOHUSLAV TARABA 65-ROČNÝ

22. novembra dožil sa svojich šesťdesiatich piatich rokov český skladateľ Bohuslav Taraba. Jubilant je autorom opery Život maliře Petra Brueghela, dvoch symfónií, symfonických básní, komornej hudby, melodrám a sborov. Jeho pomer k Slovensku vyjadrujú kantáty na pôvodné slovenské ľudové texty Jánošík a Slovensku a celý rad mužských sborov na verše slovenských básnikov (Karol Štúr, Hviezdoslav, Svetozár Hurban Vajanský, Ivan Gall, Milan Kraus, Ján Smrek ,Andrej Plávka).

B. Taraba je aj dobrým maliarom. Už po 33 rokov dochádza na Slovensko a maľuje hory v Liptove a na Spiši. Jubilantovi želáme pevného zdravia a ešte veľa tvorivých úspechov.

(r)

ZOMRELA ALŽBETA PAPPOVÁ

Dňa 4. augusta t. r. o 16.00 hod. na mestskom cintoríne v Trenčíne rozlúčili sme sa s telesnými pozostatkami Alžbety Pappovej, učiteľky hry na klavír na Štátnom konzervatóriu v Bratislave. Zo-

mrela po ťažkej chorobe v domácom ošetrení, kde sa odobrala po bezúspešnom operačnom zákroku.

Narodila sa 23. novembra 1909 v Banskej Bystrici. Tam dokončila všeobecné stredoškolské vzdelanie matúrou na bývalom gymnáziu v roku 1927. Odborné hudobné vzdelanie získala na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave v klavírnej triede prof. Anny Kafendovej verejným absolvovaním roku 1933. Po štúdiách nastúpila miesto učiteľky hudobnej výchovy na št. gymnáziu v Prievidzi, kde po šiestich rokoch úspešnej činnosti v roku 1939 založila hudobnú školu. Tak sa splnil jej sen vychovávať klaviristicky dorast. Aby čo najlepšie splnila hudobno-výchovné poslanie na všeobecnovzdelávacích školách, študovala sólový spev a dirigovanie zboru. V roku 1940 získala spôsobilosť vyučovať týmto hudobným disciplínam pred štátnou skúšobnou komisiou hudby a spevu v Bratislave. Takto vyzbrojená vedomosťami, púšťa sa húževnate do práce na dvoch školách a jej statočný postoj, ako aj vyučovacie výsledky, jej čoskoro získavajú povesť vzornej učiteľky.

Ťažko sa lúčila s Prievidzou v roku 1946, keď jej bolo ponúknuté miesto učiteľky hry na klavír na hudobnej škole v Bratislave. Obohatená o 13-ročné pedagogické skúsenosti, dáva sa do práce s novou mladistvou energiou, aby aj v centre hudobného diania — v hlavnom meste — dosiahla vynikajúce výsledky. Obstála jedinečne. Z jej klavírnej triedy vychádzali zdatní klaviristi a vedela podchytiť najmä nadaných žiakov pre ďalšie štúdium na Štátnom konzervatóriu. Okrem tejto pedagogickej činnosti s vďačnosťou vyzdvihujeme jej družný postoj k učiteľskému kolektívu a mnohostrannú činnosť, ktorou sa zapísala nielen do našich sŕdc, ale aj do histórie vývoja hudobného školstva na Slovensku.

Od roku 1949 vykonávala odborno-pedagogický prieskum na hudobných školách a ako jedna z členov pre zostavovanie a upravovanie učebných osnov hry na klavír navrhla a zdôvodnila mnohé reálne zmeny. Napokon osobným pričinením a obdivuhodnou ochotou komukoľvek a kedykoľvek poradiť z bohatých skúseností podarilo sa jej v mnohom prispieť k podstatnému zlepšeniu vyučovacích metód v klavírnom odbore na všetkých hudobných školách na Slovensku.

V roku 1954 bola preradená na Štátne konzervatórium v Bratislave. Jej činnosť sa opäť rozširuje. Bola členkou štátnej skúšobnej komisie v Bratislave pre hru na klavír, inštruktorkou pri odborno-politických školeniach učiteľov hudobných škôl, členkou poroty pre posúdenie skladbičiek pre mládež, členkou kabinetu Krajského pedag. sboru pre hudobnú výchovu, vlastnou úpravou zmodernizovala prstové cvičenia Schmitt, dielo 18 a Czerneho etudy, dielo 599. Zostavila skriptá pre metodiku a literatúru hry na klavír, vydala zbierku skladbičiek Album pre mládež a zúčastňovala sa na kultúrnych brigádach ako výkonná klaviristka.

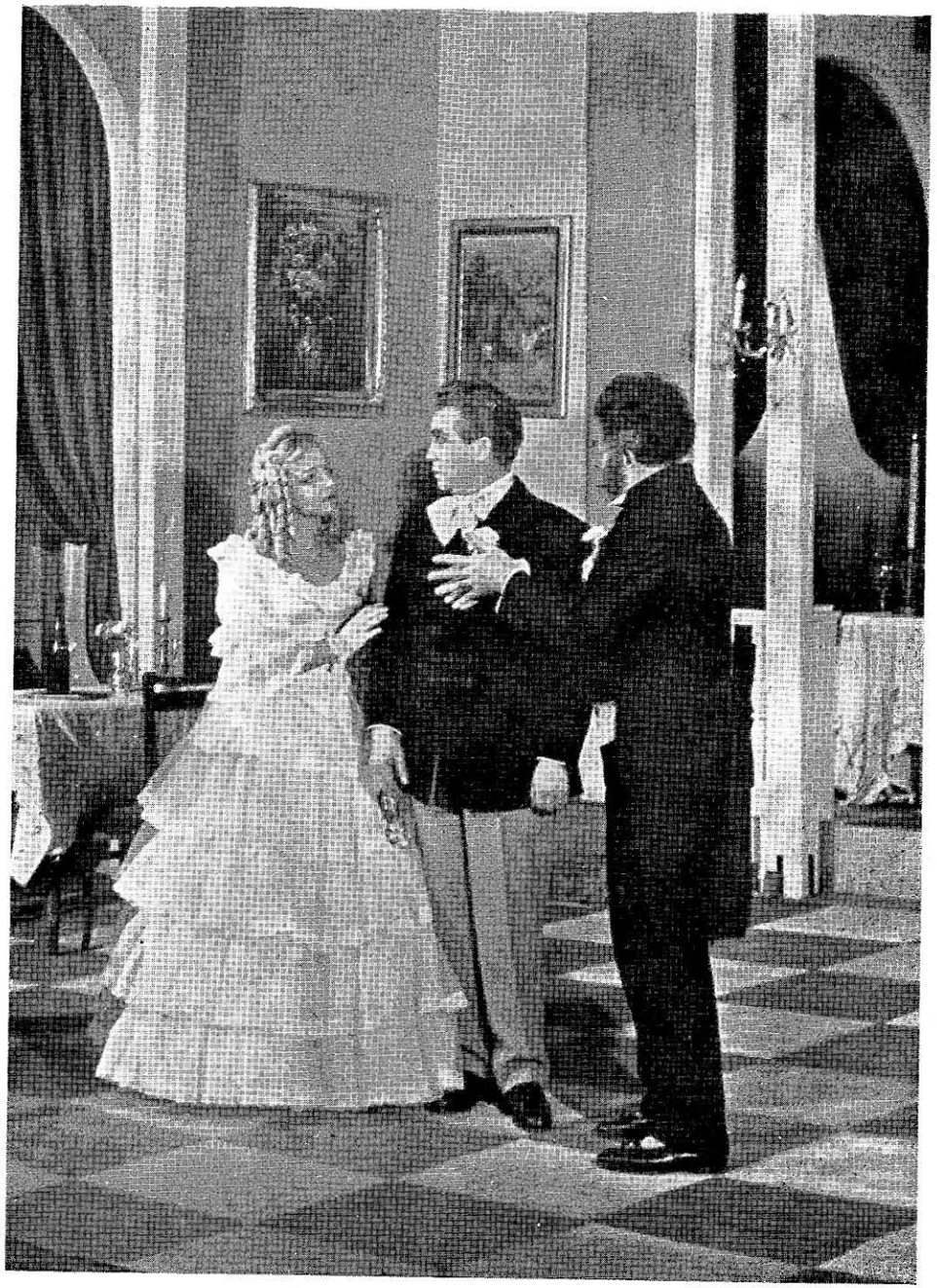
Od vstupu do života venovala sa len verejnej činnosti. Nemala vlastný rodinný život, ale horúco milovala deti a s úprimnou, až materinskou láskou vštepovala žiakom zákonitosti klavírnej hry. Bola prísna k sebe aj k žiakom, ale obľúbená a svojím vystupovaním bola príkladom, ako vážne treba plniť pracovné povinnosti i za najťažších prekážok.

Do poslednej chvíle sa zaujímala o školu, o žiakov, o svojich spolupracovníkov, aj o pomery na hudobných školách, ktorým by bola ešte rada pomohla.

Strácame v nej dobrú kolegyňu, ktorá ešte mohla byť nápomocná mladým pedagogickým kádrom. Poznali sme ju ako mimoriadne skromnú, milú a úprimnú pracovníčku. Zachovávame si ju v úcte najmä na hudobných školách, pre ktoré toľko urobila. *J. Hr.*

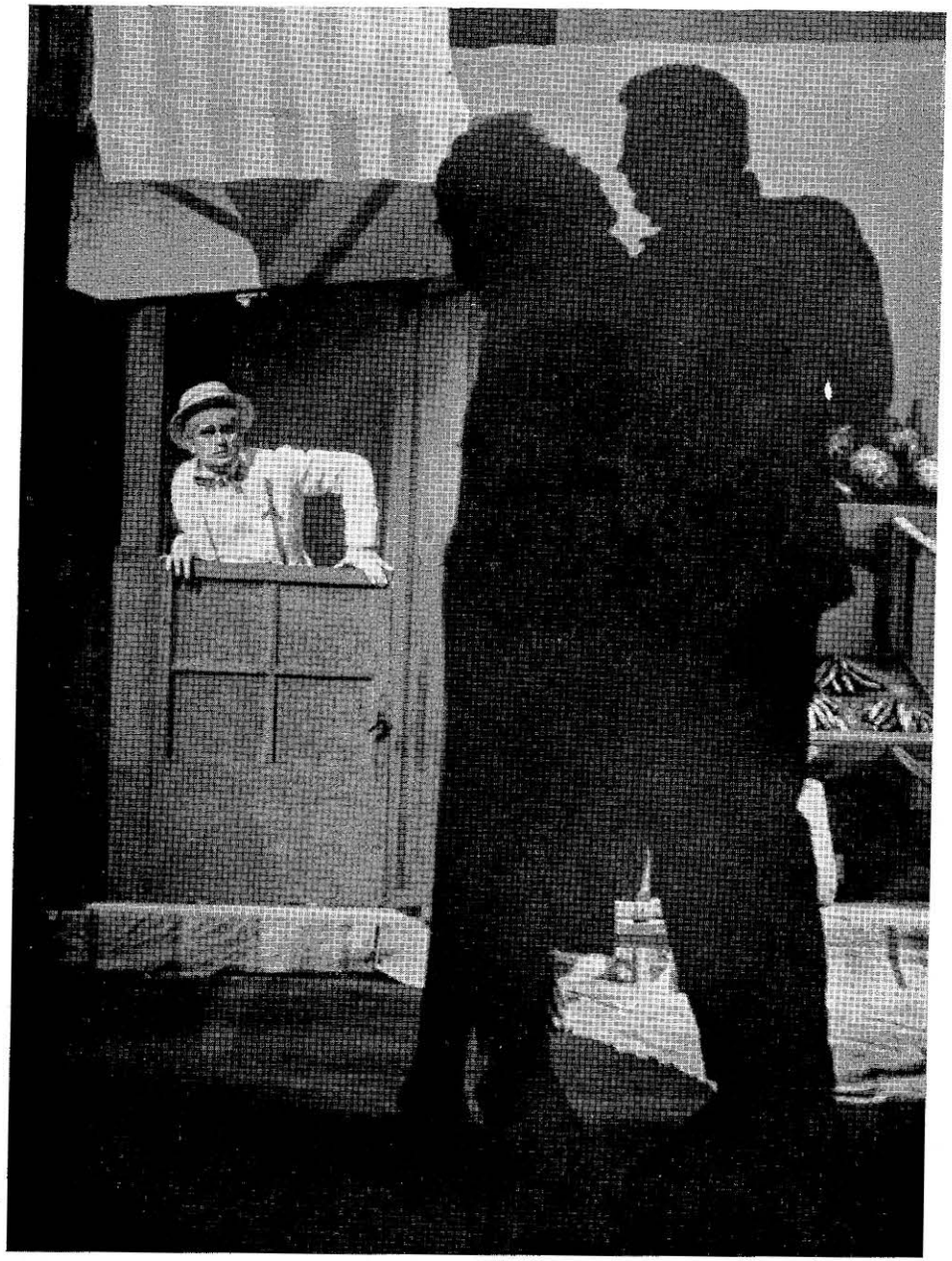
*

Dňa 8. septembra 1959 zomrel 62-ročný bývalý profesor Štátneho konzervatória v Bratislave Gabriel Paulíny. Narodil sa 3. októbra 1897 v Kremnici. Po skončení učiteľského ústavu v Spišskej Novej Vsi odišiel na pražské konzervatórium študovať husle, v ktorých nachádzal už ako mladý študent najväčšiu záľubu. Po absolvovaní konzervatória pokračoval ešte v štúdiu u Karla Hoffmana, vtedajšieho profesora majstrovskej školy. Po návrate z Prahy pôsobil 30 rokov v Bratislave ako pedagóg husľovej hry najskôr na Hudobnej a dramatickej akadémii, potom na Štátnom konzervatóriu. Za tento čas vychoval veľa aktívnych huslistov i pedagógov, ktorí úspešne účinkujú na rôznych umeleckých pôsobiskách. Na jeho dlhoročnú obetavú prácu bude naša hudobná verejnosť vďačne spomínať. *(V)*



Z premiéry Dusíkovej operety Hrnčiarsky bál v Brne: V. Butorová (Ilonka), A. Škoda (Flóriš) a M. Slavík (Tomašovič).

Foto: R. Sedláček



Z inscenácie Brittenovej opery Albert Herring v Plzni: J. Novotný v titulnej úlohe, L. Neubarthová ako Nancy a K. Křemenák ako Sid.

Foto: Věra Caltová

NOVÉ NAHRÁVKY BRATISLAVSKÉHO ROZHLASU

Redakcia symfonickej a opernej hudby stále venuje veľkú pozornosť novým dielam, pohotove ich nahráva, a tak sprístupňuje širokej verejnosti. Na začiatku treba spomenúť tie diela, ktoré vznikli pri príležitosti 15. výročia SNP. Je to *Elegická poéma* pre violončelo a komorný orchester od *Júliusa Kowalského*, ktorú nahral *Albín Berky* s komorným orchestrom za dirigovania *Jozefa Svobodu*. *Ladislav Burlas* venoval padlým a umučeným hrdinom SNP symfonický *Epitaf*, ktorý so Symfonickým orchestrom Čs. rozhlasu nahral taktiež *Jozef Svoboda*. Za najpozoruhodnejšiu nahrávku, ako aj dielo z hľadiska kompozičného, treba považovať *Hrdinskú baladu Dezidera Kardoša*, ktorú so sláčikovým súborom Symfonického orchestra Čs. rozhlasu nahral hosťujúci *Rudolf Vašata*. K oslavám SNP prispel aj nitriansky skladateľ *Jozef Rosinský* orchestrálnou suitou (v troch častiach) *Povstanie v kraji Ľudovíta Štúra*. Nahral ju SOBR s dirigentom *Ladislavom Slovákom*.

V oblasti komornej hudby sa nahrali nové i staršie diela našich skladateľov. Komorné združenie za dirigovania *Vlastimila Horáka* nahralo *Kowalského Komornú symfóniu*. Toto dielo znamená prínos do slovenskej tvorby nielen tým, že je to prvá slovenská moderná komorná symfónia, ale i svojou muzikalitou, ba i tým, že poukazuje na to, ako sa skladateľov tvorivý vývoj v poslednom čase intenzívne rozvíja v novej oblasti hudobného myslenia, ako je Rozprávka pri praslici alebo I. a II. sláčikové kvarteto. Treba sa zmieniť aj o kvalitnej nahrávke z hľadiska rozhlasového (hudobnú réžiu mala *Jarmila Brožovská*), čo svedčí o neustálom raste reprodukčného umenia našich umelcov.

Z pozostalosti *Alexandra Albrechta* nahrali *Mikuláš Jelinek, Marta Országová-Geeringerová* a *Ján Albrecht Sláčikové trio*. Toto dielo znovu dokazuje Albrechtovo majstrovstvo v polyfónnom a kontrapunktickom vedení hlasov v inštrumentálnych komorných skladbách.

Ladislav Holásek nahral *Ferenczyho Intermezzo pre klavír*. Je to skladba technicky náročná a svojím výrazom i rozsahom prerastá bežný tradičný charakter skladieb tohto druhu.

Z tvorby mladej generácie boli nahraté viaceré skladby. *Narcisa Donátová* napísala *Cyklus troch piesní* (Ej horí ohník... Dolina, dolinôčka, Duní od Poľany) s povstaleckou tematikou na slová *Andreja Plávku*. Nahrali *dr. Gustáv Papp* a *Eva Pappová*. Narcisa Donátová je aj autorkou orchestrálnej predohry, nazvanej *Červená zástava*, ktorú napísala na motív starej robotníckej revolučnej piesne. Nahral ju SOBR s dirigentom Jozefom Svobodom. *Alfréd Zemanovský* prispel do hudobného vysielania svojím novým dielom. Je to *Sláčikové kvarteto*, ktoré venoval matke. Z dedikácie i z celkového charakteru diela (väčšinou pomalé tempá), je jasné, že ide o dielo vyvierajúce zo subjektívnych inšpirácií. Pri práci na tomto diele mal mladý skladateľ ten najlepší vzor: kvartetá Antonína Dvořáka.

Za ďalšiu závažnú nahrávku posledného obdobia treba považovať *Koncert pre klavír a orchester Andreja Očenáša*, ktorý nahral *Miloš Váňa*, SOBR a *Ladislav Slovák*. Pre vytvorenie klavírneho koncertu získal Očenáš bohaté skúsenosti už v predchádzajúcich klavírnych skladbách a klavírnych cykloch Pľušť, Prvé listy, Nová jar, Obrázky z bájí, ktoré v plnej miere uplatnil aj v Koncerte. Rudolf Vašata so SOBRu nahral z Očenášovho baletu *Vrchárska pieseň* ďalšie časti, vcelku 40 minút hudby.

V spolupráci so *Speváckym sborom* Slovenskej filharmónie a SOBR boli nahraté nové kantátové diela *Ivana Hrušovského* a *Teodora Hirnera*. Ivan Hrušovský je autorom kantáty *Pod Kriváňom*, ktorú komponoval na text básne *Andreja Plávku*. Skladateľ vychádza z ľudovej hudby a v inštrumentácii tiež zachováva charakteristické zvláštnosti ľudovej interpretácie (napr. cimbalový úvod). Je to vlastne ľudová kantáta. Dirigoval *Ján Mária Dobrodinský*. Teodor Hirner tiež siahol po texte Andreja Plávku. Jeho báseň mu vyhovovala na tlmočenie vlastných myšlienok a pocitov, ktoré v ňom zanechal pobyt v Moskve, a tak napísal komornú lyrickú kantátu *Pozdrav do Moskvy*, pre sóla, miešaný sbor a malý orchester. Nahrali *Janko Blaho, Ján Porges, Spevácky sbor SF* a *malý rozhlasový orchester* za dirigovania *Vlastimila Horáka*.

Záverom sa treba zmieniť o nahrávkach z tvorby českých a zahraničných skladateľov v interpretácii slovenských umelcov. Zo symfonických frašiek *Jozefa Ceremugu* nahral SOBR za dirigovania *Bystríka Režuchu* farbisté a zvukovo sýte *Nokturno*. Z opernej tvorby boli nahraté výňatky z úspešného predvedenia opery *Revízor Wernera Egka* v podaní sólistov opery SND v Bratislave za dirigovania *Ladislava Holoubka*.

Marián Jurík

SOVIETSKE PUBLIKÁCIE O ČAJKOVSKOM

Peter Iľjič Čajkovskij je dnes bezpochyby jedným z najobľúbenejších a najhranejších skladateľov na celom svete, no nadovšetko si ho cenia v jeho vlasti. Spoľahlivým dôkazom toho je i pozornosť, akú Čajkovského tvorbe venujú sovietski muzikológovia. Nehľadiac na to, že Čajkovskij bol ešte za svojho života predmetom mnohých kritických, hermeneutických i popularizačných prác, púta dielo tohto veľkého majstra pozornosť domácich bádateľov dodnes. V posledných rokoch vyšlo v Sovietskom zväze niekoľko publikácií, ktoré významne obohacujú doterajšie ruské písomníctvo o Čajkovskom. O najvýznamnejších z nich chceme našich čitateľov stručne poinformovať v presvedčení, že ím tieto publikácie budú môcť ukázať cestu, ako hlbšie chápať skladateľov odkaz.

Predovšetkým treba spomenúť obsiahlu monografiu V. Protopopova a N. Tumaniny o Čajkovského opernej tvorbe (Opernoje tvorčestvo Čajkovskogo. Izd. Akademii nauk SSSR, Moskva 1957). Po knihe B. Jarustovského „Opernaja dramaturgia Čajkovskogo" (1947) je to po 2. svetovej vojne najvýznamnejší prínos sovietskej hudobnej vedy k poznaniu Čajkovského opernej tvorby. Nová práca sa sústreďuje na konkrétne analýzy jednotlivých opier, ktorým sú spravidla venované samostatné kapitoly (najobsiahlejšie, pochopiteľne, „Eugenovi Oneginovi" a „Pikovej dáme"). Cenné je najmä to, že sa pritom venuje veľká pozornosť nielen histórii vzniku a popremiérovým osudom opery, jeho dramaturgickej výstavbe a vlastnostiam Čajkovského hudobného slohu v spomínanom diele, ale tiež súvisu Čajkovského opernej tvorby s dobovou tvorbou ruskou i svetovou, ako aj vývoju jeho opernej estetiky. Autori podrobne skúmajú tiež súvis Čajkovského hudobnodramatických a symfonických zásad a jeho syntézu prvkov výlučne operných a symfonických v opere.

V roku 1958 vydal Muzgiz dve menšie práce o ďalších významných odvetviach Čajkovského tvorby. Obom napriek tomu, že majú slúžiť širokému okruhu publika, nemožno uprieť isté bádateľské prínosy. Platí to najmä o druhom, prepracovanom vydaní knihy známeho sovietskeho znalca klavírnej hudby A. A. Nikolajeva, venovanej Čajkovského klavírnej hudbe (Fortepjannoje nasledije Čajkovskogo). Okrem rozborov všetkých Čajkovského skladieb pre klavír sú tu cenné kapitoly o mieste týchto diel vo vývoji ruskej klavírnej tvorby, o vzťahu Čajkovského klavírnej hudby k tvorbe Liszta, Schumanna a iných romantických majstrov klavíra i o jej vplyve na tvorbu na sklonku 19. a začiatku 20. storočia. Našim pianistom treba zvlášť odporúčať stať o Čajkovského klavírnom slohu.

N. S. Nikolajeva venovala svoju knihu Čajkovského symfóniám. Je to doteraz najobsiahlejšia rozprava o tejto téme. Autorka vychádza zo stanoviska, že „u Čajkovského niet nezrelých symfónií", no jednako venuje podstatnú časť práce (druhú časť) „repertoárovým" symfóniám, IV., V. a VI., „Patetickej". Osobitne sa tiež zaoberá zovšeobecňujúcimi poznatkami o hudobnej dramaturgii týchto troch symfónií.

V minulom roku tiež vyšli dve publikácie dokumentárnej povahy, ktoré sa čiastočne obsahove kryjú. Tvorčestvo P. I. Čajkovskogo (Muzgiz Moskva). Prvú z nich zostavil G. S. Dombajev. Na vyše 600 stranách prináša dokumenty a materiály o Čajkovského skladbách, roztriedených podľa žánrov. Sú tu veľmi detailné podrobnosti o každej skladbe (u piesní napr. udaný aj rozsah, u opier okrem obsahu aj detailný rozpis scén, miesto uloženia všetkých rukopisov atď.), citáty z Čajkovského korešpondencie, kritík a referátov, uverejnených do Čajkovského smrti a pod. Niet pochýb o tom, že táto kniha dobre poslúži tým, ktorí budú hľadať presné informácie o vzniku a osudoch Čajkovského skladieb. — Podobný účel môže splniť nie menej rozsiahla práca „Muzykaľnoje nasledije Čajkovskogo. Iz istorii ego proizvedenij" (Izd. Akademii nauk SSSR, Moskva), ktorú zostavili K. J. Davydová, V. V. Protopopov a N. V. Tumanina. Na rozdiel od Dombajevovej knihy, ktorá obsahuje aj niekoľkoraké indexy a súpisy, je táto práca síce o niečo menej bohatá na podrobnosti, no dokumenty o histórii jednotlivých skladieb podáva spracované a kriticky preverené. V súvislosti s poslednými dvoma prácami nemožno však nevysloviť počudovanie, že sa sovietski muzikológovia doteraz nepostarali o nové, prepracované vydanie Jurgensonovho tematického katalógu z r. 1897.

Poslednou publikáciou o Čajkovskom, na ktorú chceme upozorniť na tomto mieste, je nedávno vydaná kritická monografia A. A. Alšvanga, z pera ktorého pochádzajú viaceré veľmi pozoruhodné väčšie štúdie o Čajkovskom. K tejto publikácii sa vrátime v samostatnej recenzii, len čo príde na náš trh, lebo — súdiac podľa povesti, ktorá ju predchádza — ide o cennú prácu.

Dodajme tiež, že pred niekoľkými mesiacmi vyšiel aj I. zväzok súborného vydania Čajkovského korešpondencie, vydaný v rámci kompletného vydania celej Čajkovského skladateľskej, publicistickej i epistulárnej pozostalosti.

lv

PROF. EUGEN SUCHOŇ, MIROSLAV FILIP: NÁUKA O HARMÓNII II, CHROMATIKA. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1959.

Čo do rozsahu pomerne skromná 68-stránková publikácia, určená ako učebný text pre poslucháčov Katedry hudobnej výchovy na Vysokej škole pedagogickej v Bratislave, vhodne obohacuje našu hudobnoteoretickú literatúru. Látka je rozvrhnutá do šiestich kapitol (1. Mimotonálne, 2. Frygický, 3. Alterované akordy, 4. Chromatické, 5. Enharmonické modulácie, 6. Chromatické melodické tóny) veľmi prehľadne. Autori pri zostavovaní dielka použili niektoré moderné didaktické metódy, ktoré sú obzvlášť veľkým prínosom. Je to predovšetkým snaha nenapchávať stránky textom, ktorý v tomto odbore sám mnoho nevysvetlí. Slovná časť skrípt obsahuje len to najpotrebnejšie a je doplnená mnohými príkladmi (162) z hudobnej literatúry (od Mozarta po Debussyho), ktoré poslucháčovi umožnia nielen pochopiť daný vyučovaný harmonický fenomén, ale ho i nútia chápať každý takýto jav historicky, ako niečo typické pre svoju dobu a relatívne pre ňu platné. Je to veľké plus oproti väčšine konvenčných učební harmónie, kde sa na mŕtvych vzťahových abstrakciách podávali prvky procesov harmónie tonálneho systému ako strnulé dogmy, neschopné mechanického a kvalitatívneho pohybu.

Je azda na škodu, že ešte nemáme ustálenú slovenskú terminológiu o. i. ani v harmónii. Napr. bežne zaužívané pojmy „mimotonálna dominanta a mimotonálna subdominanta" (v Čechách medzidominanty a medzisubdominanta alebo mimodominanty a mimosubd.) sú v skriptách označované len ako „mimotonálne akordy", čo nevystihuje význam týchto akordov.

Bolo by žiadúce, aby ako III. diel tejto učebnice mohla vyjsť náuka o harmónii XX. storočia, tak isto ako náuka o harmónii predtonálnych harmonických systémov.

Ladislav Kupkovič

ZDENĚK NEJEDLÝ: GUSTAV MAHLER

V minulom roku vyšlo po druhý raz dielo Zdenka Nejedlého o Gustavovi Mahlerovi. Mahler, tento najspornejší zjav v hudobnom svete z konca minulého storočia, stal sa predmetom širokého záujmu, ktorý za jeho života viedol k ostrým polemikám jeho zástancov a odporcov; tých druhých bolo sprvu omnoho viac, no po smrti pribúdalo jeho obdivovateľov. Do ich radov patril už od počiatku Zdeněk Nejedlý, ktorého kniha o Mahlerovi patrí medzi významné dokumenty boja za nové hodnoty v umení.

Práca vznikla v r. 1912, rok po skladateľovej smrti. Jej vydanie bolo významným kultúrnym činom, pretože konečne vyslovila úplnejší a zodpovednejší súd nad umelcom, poznávanie ktorého šlo cez mnoho úskalí.

Spisovateľ v predhovore objasnil cieľ svojej práce — dať Čechám monografiu, ktorá by prispela k zbliženiu veľkých zjavov nových prúdov európskeho umenia. Tento cieľ určil aj to, že kniha nie je monografiou v tradičnom zmysle slova, pretože nepodáva rozbor skladateľovho života a diela, ale snaží sa vykresliť skladateľovu osobnosť ako celok. Je účinnejšia o to viac, že nejde o púhe konštatovanie faktov, ale jej pozadím je autorovo vnútro, ktoré sa otvára pred čitateľom ako priama ozvena na dojmy z Mahlerovej osobnosti a diela. Z tohto dôvodu sa životné dáta obmedzujú len na krátky výpočet po predchádzajúcom uvedení literatúry a jej stručného hodnotenia.

Vlastné jadro knihy má štyri kapitoly. „Rasa, národnosť, konfese", „Prostota života", „Kultúra", „Mahler der Unzeitgemässe". V nich sa postupne rozoberajú jednotlivé črty majstrovho portrétu. Ide tu predovšetkým o vykreslenie umelcovej osobnosti zhodnotením jeho ľudských a umeleckých vlastností. U génia, ako bol Mahler (Nejedlý ho nazýva „fanatikom umenia", ktorý nič okrem umenia nebral bližšie na vedomie, no zato v ňom sa jeho život napĺňal prekypujúcou mierou), nehrajú životné udalosti veľkú úlohu. No pre vniknutie do jeho umeleckého života, pre pochopenie jeho umeleckej veľkosti treba vedľa hudobnej analýzy, ktorá je, prirodzene, podstatou aj pre zrekonštruovanie jeho ľudského profilu. Z týchto dvoch aspektov vychádzal Z. Nejedlý v svojej monografii. Zameral sa hlavne na vystopovanie dobových, osobnostných, psychologických a iných predpokladov, ktoré ich podmieňovali. Podarilo sa mu

vystihnúť v podstate Mahlerovho diela ležiace splynutie nemeckých prvkov so slovanskými vplyvmi. Prenikol do podstaty jeho naivity, ľudovosti, jeho ponorenia sa do prírody, lásky k človeku a z tohto nového hodnotenia všednosti plynúceho humoru. Poukázal, ako to všetko dokonale harmonizuje u Mahlera s jeho druhým pólom — kultúrou. Vystihol konflikt skladateľa s jeho dobou, vyplývajúci priamo z povahy Mahlerovho umenia.

Nejedlý — bojovník za nové v umení, našiel v Mahlerovi vďačný objekt pre svoj zápas, a preto v skladateľovom diele zdôrazňuje najmä tie črty jeho morálno-umeleckého profilu, ktoré mu dávali možnosť vytýčiť to najlepšie, čo v Mahlerovom umení otvára nové obzory hudobného vývoja. Preto sa Nejedlý snažil ukázať aj spojitosti, vedúce od Mahlera k českej hudbe, aby takto doma prebojovával cestu k svojmu krajanovi. Vrelý vzťah Nejedlého ku skladateľovmu géniu, láska a obdiv určili tón knihy a spôsobili, že napriek vedeckému zameraniu je veľmi pôsobivá a živá. Bolo by azda ešte presvedčivejšie, keby čitateľ mal možnosť lepšie sledovať v monografii opísané znaky jeho umeleckého majstrovstva na samých Mahlerových skladbách. Nejde tu o formový a obsahový rozbor jednotlivých skladieb, ale o poukázanie na zistené črty širším opretím sa o jednotlivé diela, lebo v nich je napísaná celá Mahlerova duševná história.

Hodnota Nejedlého diela zaručuje, že jeho druhé vydanie má aj po štyridsiatich piatich rokoch svoj význam a má čo povedať dnešnému čitateľovi.

N. Majerská

JAN RACEK: NEZNÁMÁ MOZARTOVA AUTOGRAFNÍ TORSA

Krajské nakladatelství v Ostrave vydalo v 300 číslovaných výtlačkoch 29-stranovú štúdiu profesora Jana Racka o niektorých autografných notových torzách Wolfganga Amadea Mozarta. Racek podrobil rozboru 4 notové fragmenty, a to 1. torzo vokálneho dueta e-mol, 2. fragmentárnu partitúru inštrumentálnej skladby A dur, 3. autograf hudobno-didaktických pomôcok a 4. skicu prvej vety klavírnej skladby G dur.

Z nich prvé tri sa nachádzajú u prof. Racka, kým štvrté je uložené v Archíve mesta Bratislavy. Na fragmentoch č. 1., 3. a 4. sú expertízy Jozefíny Baroni Cavalcabó-Castiglioni, potvrdzujúce, že pochádzajú z pozostalosti Mozartovho syna a že sú originálne rukopisy W. A. Mozarta. Na torze č. 2. je poznámka „Mozarts Handschrift", napísaná zrejme rukou Mozartovho syna. Racek uvádza súčasne názory zahraničných odborníkov o pravosti týchto torz. Podľa nich vznikli vážne pochybnosti o pravosti fragmentu č. 1.

Hoci prívlastok „neznáme", uvedený v titule štúdie, sa u všetkých spracovaných torz nekryje úplne so skutočnosťou, nakoľko napr. bratislavské torzo je v literatúre už dávnejšie známe, Rackove podrobné vedecké rozbory prinášajú mnoho nového. Štúdia je skutočne priekopníckym dielkom pre poznávanie neznámych momentov Mozartovho písma a jeho pracovných procesov.

Vzorná typografická úprava, najmä bohaté a výstižné notové príklady a faksimiliá originálov, umožňujú podrobne sledovať miestami veľmi detailné výklady a robia štúdiu prehľadnou. Práca sa zaiste stane užitočnou pomôckou nielen pre našich, ale aj zahraničných mozartovských bádateľov, ktorým dobre poslúži aj obšírne nemecké resumé.

Z. H.

ADOLF CMÍRAL: HUDEBNÍ DIDAKTIKA V DUCHU ZÁSAD JANA AMOSE KOMENSKÉHO

Poprednému českému hudobnému pedagógovi A. Cmíralovi klasici pedagogiky boli, sú a budú učiteľmi učiteľov; podobajú sa veľtokom, do ktorých ústi veľa riek, pripomínajú mu pomníky na rázcestí, odkiaľ sa možno rozísť na všetky strany. Taký je Cmíralovi predovšetkým Jan Amos Komenský, ktorého názory stále zapaľujú a podnecujú. Hoci v mnohých detailoch vyšiel z mystických zdrojov, ponímа výchovu reálne ako prostriedok osobného povznesenia, kultúrneho vzostupu, výrazne proklamuje záujmy národné a chápe výchovu ako prostriedok hospodárskeho rozvoja. Cmíral sa pokúsil aplikovať Komenského myšlienky na súčasnú hudobnovýchovnú prax v obsiahlej príručke, určenej poslucháčom vysokých pedagogických škôl, učiteľom hudby, študentom konzervatória a milovníkom hudby, aby dokázal, že myšlienky „učiteľa národov" nie sú dnes iba objektom historického skúmania, ale prameňom vody živej, tradície, na ktorú stále nadväzuje pedagogika celého sveta.

Prečo si staviame za vzor klasikov pedagogiky? Rozhodne nie preto, aby sme prijali za záväzné všetko, čo tvrdili a k čomu nabádali, aby sme bez kritiky, mechanicky prijímali hotové poučenie. Cmíralovi je jasné, že vo výchove sa rozhodujeme podľa stavu prítomnosti a podľa predpokladaných potrieb budúcnosti, že treba otvoriť knihy klasika preto, aby sme vlastnou prácou využili jeho múdrosť a rozsvietili na jeho svetle svoje svetlo. Odkaz Jana Amosa Komenského obsahuje také bohatstvo myšlienok, že aj dnešná doba môže z nich čerpať podľa svojich potrieb, tým skôr, že pedagogika Komenského je pedagogika sociálna svojím rozsahom (žiada vzdelanie pre každého, bez rozdielu stavu a pohlavia) i obsahom a má vrúcny vzťah k hudobnému umeniu. A tak autor, len čo stručne zoznámi čitateľa s osobnosťou génia a s jeho pomerom k hudbe, v 18 kapitolách, ktoré tvoria jadro knihy, uvádza citáty Komenského a nastoľuje ich ako námety k jednotlivým detailom hudobnej didaktiky. Citujeme jednotlivé kapitoly: Učitel a žák, Postup vyučování, O kázni, Zásady didaktického postupu, Paměť, Metoda pracovní, O rychlosti učení a pod. Ďalšia časť knihy obsahuje základy dnešnej hudobnej didaktiky s vysvetlením pojmov vyučovacích metód, koncentrácie učiva, stavby vyučovacej hodiny, vyučovacej techniky, výchovnej hodnoty hudobných predmetov, atď. Komenský sám užíva termín metóda veľmi často, stanoví pre ňu zlaté pravidlo, podľa ktorého sa začiatok poznania „musí diať vždy od zmyslov", pretože „chceme-li tedy žákům vštípit pravou a jistou znalost věcí, musíme dozajista hledět, abychom učili všemu zkušeností a smyslovým názorem". Komenský je všeobecne uznávaným priekopníkom a nadšeným propagátorom názorného vyučovania, ktoré uľahčuje chápanie, udržiava pozornosť a upevňuje vedomosti. Ale všetko, čo učiteľ vyučuje, „musí býti tak upevněno rozumovými důvody, aby nebylo tak snadno místo ani pro pochybování, ani pri zapomínání". A tak by sme mohli do podrobností a do šírky citovať Komenského názory a preverovať správnosť Cmíralových aplikácií na hudobnovýchovnú prax, keby to rozsah recenzie dovoľoval. Mladý a neskúsený učiteľ nájde tu nejeden plodný podnet.

Sú nám známe povinnosti a vlastnosti pokrokového učiteľa dnešných čias, tak ako nám ho načrtol Kairov. Aj Cmíralovi leží na srdci učiteľ hudobnej výchovy, odovzdáva mu didaktické skúsenosti, pravda, bez hlbšej analýzy pedopsychologickej. Premýšľavému učiteľovi však knihu možno odporúčať!

E. Schvandnerová

NEZNÁMY LISZT

Bence Szabolcsi: Franz Liszt an seinem Lebensabend. Budapest, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1959.

Szabolcsiho najväčšia kniha, venovaná posledným pätnástim rokom života a tvorby Franza Liszta, nie je obvyklou muzikologickou rozpravou — je čímsi iným, majstrovskou esejou, ktorá na základe prenikavého muzikologického, psychologického i spoločenského rozboru nanovo osvetľuje a interpretuje Lisztove umelecké názory a dielo na sklonku jeho života. Je to výklad podstatne odlišný od toho, ako Liszta (z rokov 1871—1886) posudzovali a oceňovali jeho súčasníci, medzi nimi i jeho najbližší priatelia a žiaci; odlišný aj od stanoviska Lisztových novších biografov (menovite Raabeho). Szabolcsi veľmi plasticky demonštruje ako sa Liszt, sklamaný umeleckým i spoločenským vývojom sveta, v ktorom žil, stával stále osamelejším v svojej snahe o objavenie nových obzorov v hudbe. Je obdivuhodné, ako vie Szabolcsi na niekoľkých stranách načrtnúť celú zložitosť Lisztovho umeleckého postavenia v 70. a 80. rokoch, protirečivosť jeho vzťahu k cirkvi alebo k Wagnerovi (Szabolcsiho charakteristika Wagnera je z najvýstižnejších, aké poznám) alebo zase jasne formulovať zložitú otázku Lisztovho maďarského vlasteneckého cítenia. Osobitnú váhu treba prikladať úsekom, kde sa rozoberá Lisztov vzťah k novoruskej skladateľskej škole, ktorá — ako to Szabolcsi názorne dokazuje — mala na neskorú Lisztovu tvorbu nemalý vplyv.

Touto tvorbou sa zaoberá Szabolcsi v druhej kapitole svojej eseje. Liszt v nej nastúpil na nové, pre ďalší vývoj hudby nesmierne významné cesty. Jeho tvorba je novátorská vo výraze, ktorý je odrazom nálad, prameniacich z pocitu, že spoločnosť, v ktorej skladateľ žije, zradila svoje historické poslanie; nová i vo formách (dramatický cyklus obrazov, tanečná fantázia, najmä impresionistická krajinomaľba) a v prostriedkoch výrazu. Zvlášť v impresionistickej krajinomaľbe (Vodotrysky vo vile d'Este), vytvorenej súčasne s Monetovými prvými impresionistickými obrazmi(!), je Lisztov prínos pre budúcnosť najzreteľnejší.

Tento prínos nezostal v modernej hudbe nevyužitý, hoci ho sprvu málokto pochopil a často sa zostalo iba na osvojovaní si vonkajších znakov a vlastností. Skutočne legitímnym dedičom Lisztovho ideového, umeleckého a národného odkazu sa stal Béla Bartók: „Vychádzajúc z národnej krízy ako

vyslanec revolúcie, ktorá už bola zrelá stretnúť sa so svetovou krízou a prekonal ich obe v znamení novej spoločnej pravdy: to bolo Lisztove historické poslanie — a neskôr, v nových pomeroch a podmienkach, aj Bartókove."

Szabolcsiho kniha je vrcholnou ukážkou hlbokej vedeckej analýzy, duchaplného výkladu a brilantného štylistického stvárnenia. K svojmu záveru dospieva po rozbore všetkých podstatných súvislostí so železnou nutnosťou ako k jedinému možnému výsledku. (Jeho postup mi mimovoľne pripomína plaidoyer vynikajúceho právnika — azda preto, že práca vznikla ako nástupná reč v Maďarskej akadémii vied.) Stanovený problém mnohostranne osvetľuje a súčasne nabáda k jeho domysleniu a doriešeniu v súčasnosti. Vydavateľstvu Maďarskej akadémie vied musíme byť vďační, že ju nemeckým prekladom sprístupnilo i tým, ktorí Szabolcsiho práce nemôžu čítať v origináli.

lv

ROMAIN ROLLAND: *Beethoven III. Velká tvůrčí období. Nedokončená katedrála I. Devátá symfonie. Praha, SNKLHU 1959.*

Okrem nového, doplneného českého vydania Händlovej bibliografie bola edícia muzikologických spisov Romaina Rollanda toho roku obohatená o III. zväzok „veľkého Beethovena". Máme tak možnosť oboznámiť sa s doteraz najstrhujúcejším Rollandovým spisom o hudbe. Výnimočnosť tohto zväzku je bezpochyby podmienená tým, že sa tu dramaticky vzrušene opisuje zrod azda najväčšieho diela hudobných dejín. Veľkosť úlohy inšpirovala Rollanda k stránkam, ktoré napriek svojej vecnosti majú dramatickú silu a poetickú hĺbku. Pri ich čítaní zmocňuje sa nás mimovoľne vzrušenie, lebo sa stávame svedkami jedného z najušľachtilejších a najvznešenejších aktov človeka — tvorivého činu a zápasu, ktorý vyúsťuje v grandiózne nesmrteľné dielo. Je to vzrušujúce podobné tomu, čo pociťovali tí, ktorým bolo dopriate sledovať Václava Talicha pri štúdiu Deviatej, jeho výklad tohto diela, ktorý otváral nové perspektívy a obzory.

Rollandovu knihu o Deviatej nemožno recenzovať obvyklým spôsobom. Jediné, čo je naozaj potrebné: každému ju vrele odporúčať. Aby sa však aspoň navonok zadosť učinilo recenzentskej povinnosti, konštatujeme, že preklad je znamenitý a vydavateľ edície dr. Václav Holzknecht opäť veľmi bystro a prenikavo uvádza toto Rollandovo dielo (okrem Deviatej dostáva sa tu v kapitole Zlaté šípy fantázie pozornosti aj Variáciám na Diabelliho valčík a Bagatelám op. 126; veľmi užitočné sú tiež Rollandove poznámky k problémom inštrumentácie Deviatej, Beethovenovho vzťahu k ľudovej piesni, Schellingovej filozofii a poznámky o Beethovenovom portréte od Waldmüllera).

lv

NOVÉ KNIHY O HAYDNOVI

V októbri t. r. vyšli vo vydavateľstve Akadémie vied v Budapešti tri knihy o Haydnovi. Prvá z nich „Haydnove diela v zbierkach Széchenihho krajinskej knižnice" je komentovaným kritickým vydaním všetkých diel, ktoré sú vo vlastníctve tejto knižnice. Dielo je výsledkom dlhoročnej práce kolektívu hudobného vedca Jenő Vécseyho.

V osobitnom zväzku — s nemeckým a anglickým úvodom — vyšla Haydnova symfónia Rozlúčka, ktorú skomponoval v Ostrihome. Dielo je komentované a prináša početné faksimiliá z Haydnovho rukopisu.

Napokon je to maďarsko-nemecké vydanie práce Mátyása Horányiho „Eszterházyho veselosti", ktorá podáva prehľad o Haydnovej tridsaťročnej činnosti v Maďarsku, o jeho barokovom dvornom vzdelávaní, operných a divadelných premiérach, ako aj iných Haydnových nespočetných životných úspechoch.

(f)

SLOVNÍK SOUDOBÉ HUDBY

Nápadným zjevem v zahraniční hudební literatuře několika málo posledních let je množství nových hudebních slovníků a encyklopedií, od kapesních příruček až po tak velkorysé dílo jako Musik in Geschichte und Gegenwart, od slovníků všeobecného charakteru až po práce specielní. Z těchto posledních zvláště pozoruhodným a zajímavým je „Lexikon der Neuen Musik" (Freiburg-München 1958, Karl Alber, str. 495) od Freda K. Priebergа, a to zejména z tří důvodů: námětem, použitým materiálem i jeho zpracováním. Pokud se prvého týká, netřeba jistě zdůrazňovat, jak naléhavě třeba bylo podobné knihy, ani to, jak obtížné práce se její autor podjal. Psát o hudbě těchto dnů není totiž práce ani snadná, ani vděčná. Nedostatek časového odstupu a perspektivy, horká půda spletitých otázek a problémů, hodnoty nadšeně hájené i příkře odmítané, nové, rodící se možnosti, které zítra mohou změnit tvář hudby k nepoznání, různost estetických sudidel a ovšem i materiál bohatý k nepřehlednosti — tyto i jiné skutečnosti znesnadňují podobnou práci takřka na každém kroku.

U málokteré jiné knihy hudební literatury může autor čekat, že bude otvírána tak nedočkavě a čtena tak kriticky, i že vyvolá nepochybně projevy nesouhlasu s tím, co v jeho knize je, i s tím, co v ní není. S tohoto hlediska je proto Priebergova kniha činem přímo odvážným, průkopnickým, a přihlédneme-li k rozsahu materiálu, který zpracovává, neváhám říci, že i úctyhodným, ať je již naše stanovisko k jednotlivostem jakékoliv. Prieberg se totiž naprosto nespokojil — jak se u lexikografických děl toho druhu často děje podnes — informacemi z druhé ruky, které jsou příčinou tolika chyb věcných i jiných. V obšírném soupise na začátku slovníku uvádí s díkem osoby a instituce, které mu poskytly informace, a je potěšitelné, že mezi nimi nacházíme i svazy skladatelů v ČSR, SSSR a Polsku, maďarskou Kulturu, naši Artiu. Jako jeden z hlavních přínosů knihy je ostatně výslovně uváděna — cituji — „přesná charakteristika sovětské hudby na podkladě biografických, analytických a kulturně-politických informací z nejnovějších oficielních pramenů". Československá hudba — u porovnání s počtem hesel o sovětských či polských skladatelích — je ve slovníku poněkud „úzkým" profilem: kromě tří skladatelů, žijících za hranicemi (Husa, Martinů, Weinberger), najdeme zde jen tři, Cikkera, A. Hábu a Suchoně. Nezapomínejme však, že autor musel výběr početně omezit, chtěl-li, aby hesla byla více než suchý slovníkový výčet dat a názvů. A zde jsme u třetího kladu Priebergovy knihy. Ponecháme-li stranou hesla všeobecná (atonalita, dodekafonismus, polytonalita, futurismus a j.), představuje jeho slovník galerii opravdu živých a zajímavých portrétů, doložených citáty výroků umělců o jejich dílech a názorech, výňatky z kritik, notovými příklady i fotografiemi. Jako příklad zpracování uveďme alespoň stať o A. Hábovi: na začátku si ho poslechneme jako vyučujícího v letních kursech v Darmstadtu v roce 1956, pak po několika všeobecných datech si blíže povšímneme jeho opery „Matka", provázeni jeho komentářem o čtvrttónové hudbě, a v závěru se dočteme, jak jeho tvorbu celkově hodnotí J. Pauer. Úhrnem řečeno: snad se ozvou hlasy, které budou Priebergovi vytýkat, že ve slovníku není ten či onen, někdy snad i právem. Kdo však dovede ocenit ony tři klady jeho práce, které byly zde zdůrazněny, bude autorovi především vděčný za to, že o „nové" hudbě dovedl napsat slovník neméně „nový".

Zdeněk Výborný

CHOPINOV ROK 1960

Chopinov rok bude slávnostne otvorený koncom februára budúceho roku. Otvorenie sa bude niesť v znamení koncertov poľských klaviristov v niekoľkých hlavných mestách sveta. V New Yorku vystúpi vynikajúci poľský klavirista A. Harasiewicz, v Štokholme J. Ekier, v Paríži a v Londýne W. Malcuzyński, v Moskve H. Czerny-Stefańska, v Helsinkách L. Grychtolówna, v Ríme R. Smendzianka, v NDR a v Nórsku W. Kedra, vo Švajčiarsku B. Hesse-Bukowska, v Maďarsku a Dánsku T. Zmudziński, v Bulharsku, Rumunsku a v ČSR Z. Szymonowicz a R. Smendzianka, v Japonsku, Indonézii a Indii usporiada chopinovské koncerty R. Bakst. Vo Varšave bude Chopinov rok otvorený koncertom Artura Rubinsteina 21. februára 1960. V Londýne sa oslavy začnú 21. januára 1960. Uskutoční sa tu koncert Národnej filharmónie z Varšavy za spoluúčasti H. Czerny-Stefańskej.

VI. medzinárodná Chopinova súťaž sa bude konať v dňoch 22. februára až 13. marca 1960. Spolu s Chopinovým rokom sa vo Varšave uskutoční muzikologický kongres za účasti teoretikov z 23 európskych a amerických krajín. Kongres bude prebiehať v šiestich sekciách: sekcia pre rozbor Chopinovho štýlu, druhá sekcia sa bude zaoberať vzájomným vplyvom Chopina a iných skladateľov, v tretej sekcii sa bude hovoriť o klavírnej problematike, v štvrtej sekcii o otázkach vydavateľských (osudy Chopinových autografov, chyby v chopinovských publikáciách). Piata sekcia, všeobecne historická, sa bude zapodievať spojením, ktoré existovalo v priebehu stáročí medzi poľskou hudbou a hudbou iných krajín, a v šiestej sekcii sa budú riešiť otázky estetické.

Zároveň bude v Poľsku prebiehať výstava chopinovských plagátov, ktorá obsiahne súťažné práce z medzinárodnej súťaže výtvarníkov. Z Varšavy výstava poputuje do SSSR, NDR, NSR, Anglicka, Švédska a inde. Uskutoční sa aj výstava chopinovských rukopisov, tlače, fotografií atď.

S veľkou starostlivosťou pripravujú Poliaci „Národné vydanie všetkých diel Frederyka Chopina".

Všetky tieto veľkolepé podujatia budú dozaista dôstojnou oslavou najväčšieho génia poľskej hudobnej kultúry.

* * *

V roku 1965 majú byť ukončené práce na novostavbe operného a operetného divadla v Krakove. Projekty počítajú s 1000 miestami pre návštevníkov divadla.

Prehľad zahraničných časopisov

SOVIETSKAJA MUZYKA 1959/6

Úvodný článok „Teoretickú diskusiu na úroveň požiadaviek života" dotýka sa znova v poslednom čase tak často pretriasaných otázok súčasnosti umenia, novátorstva, spätosti umenia so životom, aktuálnosti obsahu umeleckého diela... najmä v súvislosti s tvorbou mladých, kde sa tieto problémy najvypuklejšie prejavujú.

Z príležitosti vyznamenania A. Chačaturiana Leninovou cenou píše D. Šostakovič o osobitosti talentu tohto skladateľa, o jeho schopnosti tak šťastlivo riešiť problém syntézy svojráznej arménskej ľudovej hudby so všeobecnými princípmi symf. hudby.

V. Soloviev Sedoj sa vo svojom článku „Rozhovor s mladými" obracia ku skladateľskej mládeži. Zamýšľa sa veľmi vážne nad otázkami dobrej prípravy a výchovy mladých kádrov. Zo skúseností vlastných „učňovských rokov", v spomienkach na systém a organizáciu štúdia dáva študentom i pedagógom cenné rady.

150-temu výročiu smrti J. Haydna sú venované tri články. J. Kremlev píše o tvorivej ceste Haydna, podáva v skratke prierez jeho životom a dielom. Od B. Szabolcsiho je preložený zaujímavý článok „Haydn a maďarská hudba" a B. Volman oboznamuje čitateľov s Haydnovou tradíciou v Rusku.

O prvom predvedení Suchoňovej Krútňavy v SSSR na scéne gruzínskej opery v Tbilisi píše G. Ordžonikidze. Hodnoteniu inscenácie predchádza krátky rozbor opery, kde si autor článku všíma najmä hudobné zobrazenie jednotlivých postáv a celkove charakterizuje hudobnú dramaturgiu a kompozičný štýl tejto opery.

I. Ryžkin rozoberá črty kompozičného štýlu Hindemitha. Opiera sa aj o citáty Hindemithových výpovedí z jeho článkov a publikácií. Ryžkin charakterizuje jednotlivé tvorivé obdobia Hindemitha, jeho príklon k starej hudbe, najmä k Bachovi. Všíma si dynamickú reliéfnosť a zmysel pre proporciu a kontrastnú vyváženosť. Stavia sa kriticky k ideovému zameraniu niektorých Hindemithových skladieb.

I. Belza pravidelne informuje sovietskych čitateľov o našich hudobnovedných publikáciách. Vo svojom článku „Z minulosti českej hudby" sa v krátkosti zmieňuje o antológii „História českej hudby v notových príkladoch" a o „Českej polyfonickej hudbe".

SOVIETSKAJA MUZYKA 1959/7

V máji t. r. bolo štvrté plenárne zasadnutie Sväzu sovietskych skladateľov. Hlavnú problematiku zo svojho referátu, prednesného na tomto zasadnutí, zhrnul S. Aksjuk do článku „Sedemročný plán a naše úlohy". Vytyčuje v ňom úlohy hudby v súčasnej epoche, epoche výstavby komunizmu.

Pod titulom „Bližšie k potrebám ľudu" sú uverejnené výňatky z diskusie zasadnutia, v ktorej vystúpili delegáti z rôznych, i tých najodľahlejších končín Sovietskeho sväzu. Z ich príspevkov vidieť, ako im leží na srdci rozvoj sovietskeho hudobného umenia; snažia sa priblížiť ho čo najširším vrstvám a systematickou výchovou im pomôcť chápať hudbu. Preto bol jedným z ústredných bodov diskusie problém hudobnej výchovy jednak na školách, jednak jej organizácia inými formami.

Článok D. Žitomirského „Lunačarskij — hudobný kritik" je vlastne širšou recenziou knihy Lunačarského „Vo svete hudby" — sborníka článkov a prejavov tohto význačného hudobného kritika. Táto kniha dáva skutočný obraz o hudobnom dianí 20-tych rokov a súčasne odkrýva pozície autora v zložitých podmienkach kryštalizácie mladej sovietskej hudby. Žitomirskij upozorňuje predovšetkým na najzaujímavejšiu časť knihy, zaoberajúcu sa témou hudby a revolúcie.

I. Veršininová v článku „Rečová výrazovosť Musorgského melodiky" si stavia otázku skúmania hudobných prvkov reči vo vzťahu k melosu Musorgského doteraz nezvyklým spôsobom. Obyčajne sa skúmala recitatívno-deklamačná stránka odtrhnute od ľudovo-piesňového základu Musorgského tvorby. Autorka skúma tieto prvky v ich nedeliteľnej súvislosti; podľa nej je v ľudovom podaní piesne toľko emociálnych odtienkov, že možno hovoriť o osobitostiach ľudovej „hudobnej deklamácie", v ktorej sa odráža svojráz reči a jej prostredníctvom i svojráz charakteru. Vyjadrenie „rečového" základu je v melodike Musorgského tesne späté i s tonálnou bázou ľudových piesní.

Článok A. Veprika „Tri orchestrálne redakcie Borisa Godunova" je fragmentom z knihy „Náčrty k otázkam orchestrových štýlov". Autor hodnotí pôvodné znenie, ďalej redakciu Rimského-Korsakova a najnovšie prepracovanie D. Šostakoviča; porovnáva ich a poukazuje na klady a zápory jednotlivých redakcií.

Z besedy s francúzskym rozhlasovým orchestrom, ktorý hosťoval v SSSR, sa čitateľ dozvie veľa zaujímavostí z parížskeho hudobného života, jeho organizácie, o programoch koncertov, o kritike a postoji francúzskeho publika k modernej hudbe.

Vyšiel nový (druhý) zväzok Dejín sovietskej hudby, ktorý vydala Akadémia vied SSSR. Táto kniha osvetľuje zaujímavú epochu sovietskej hudobnej tvorby, roky 1935—1941. Problematika je okrem úvodu rozvrhnutá do troch kapitol: Vokálna hudba, Hudobná dráma a zvukový film a Inštrumentálna hudba.

MUZYKALNAJA ŽIZŇ 5, 6, 7/1959. Piate číslo sovietskeho populárno-hudobného dvojtýždenníka prináša o. i. interview s vedúcim hudobno-osvetových ustanovizní Ministerstva kultúry SSSR Dorofejevom o podiele hudby na ľudových univerzitách. Z neho vysvitá, že sovietski pracujúci venujú hudbe mimoriadnu pozornosť a plne využívajú možnosti, ktoré im ľudová univerzita v tomto odvetví poskytuje. Nestálo by za pokus zaviesť i v našich ľudových univerzitách podobný kurz? — V ankete o tom, či je sólovým spevákom prospešné spievať v zbore, dávajú poprední umelci a pedagógovia (Sviešnikov, Kozlovskij, Maksakova, Sokolov) jednoznačne kladnú odpoveď. — V rubrike o koncertnom živote píše D. Šostakovič o inscenácii Prokofievovho baletu Kamenný kvietok vo Veľkom divadle a E. Stoľar o prvom moldavskom balete Sestry od L. Kogana.

V šiestom čísle zaujme predovšetkým výstižný článok D. Šostakoviča o predčasne zomrelom A. Davidenkovi, skladateľovi majstrovských revolučných piesní a zborov. — V. Parchitko píše o robotníckych hudobných spoločnostiach v Japonsku. Vznikli sprvu zo snahy umožniť svojpomocou aspoň sporadickú návštevu symfonických koncertov, na ktoré je mimoriadne vysoké vstupné; dnes sú však už aktívnymi propagátormi a organizátormi koncertov hodnotnej hudby — najmä národnej — medzi japonským proletariátom. Združujú okolo 10 miliónov členov(!). — I. Lapicki píše o obrovskom úspechu moskovského baletu v USA a G. Toradze vysoko hodnotí Suchoňovu Krútňavu a jej tbiliskú inscenáciu.

Z redakčného článku siedmeho čísla „Nakladateľstvá zaostávajú za dopytom" sa dozvedáme, že nie sme celkom osamotení v nie práve najúspešnejšej politike vydávania hudobnín a hudobnej literatúry vôbec. Pravda, v SSSR sú na tom omnoho lepšie — majú dve samostatné hudobné vydavateľstvá (Muzgiz a Sovietskij kompozitor), kým u nás niet ani jedného. — M. Beľajevskij informuje čitateľov o dokumentárnom filme, venovanom životu a dielu P. I. Čajkovského. — Ako úvodný článok plánovaného seriálu o histórii populárnych tancov je zaradený príspevok L. Škoľnikova o valčíku. *I. V.*

MUZICA 1959/8. — Augustové číslo je venované slávnemu 15. výročiu oslobodenia bratského rumunského národa a zhodnoteniu úspechov, ktoré rumunská hudobná kultúra v tomto období dosiahla. Vzostup rumunskej hudby od 23. augusta 1944 je skutočne obdivuhodný, vysvetliteľný iba tým, že sa dial v podmienkach výstavby socializmu. Slávnostné číslo prináša články, ktoré načrtávajú vývoj jednotlivých oblastí hudobného umenia a hodnotia dosiahnuté úspechy. Okrem symfonickej, komornej, vokálno-symfonickej (kantátovej a oratoriálnej) a zábavnej hudby, masovej piesne a hudobnej vedy je zhodnotený aj pokrok dosiahnutý v oblasti hudobnej interpretácie. — V osobitnej časti augustového čísla spomínajú najvýznamnejší predstavitelia rumunskej hudobnej kultúry, známi i v zahraničí (napr. G. Georgescu, C. Silvestri) na svoju prácu po oslobodení. Viac významných mladých rumunských hudobných umelcov prispelo do časti, nazvanej „Vyrastal som po oslobodení". Cenné sú tiež pozdravné príspevky vynikajúcich majstrov sovietskej hudby, m. i. D. Šostakoviča, A. Chačaturiana, A. Gauka, J. Zaka a i. — O obrovskom rozmachu rumunských hudobných inštitúcií a hudobného života názorne presvedčia mapka a štatistický prehľad, zostavený V. Cosmom. — Ako celok je slávnostné číslo Muziky dôstojným príspevkom k oslavám významného jubilea rumunského ľudu a jeho hudobnej kultúry. Podáva všestranný a vyčerpávajúci obraz o jej terajšom stave, a tým sa súčasne môže stať zdrojom informácií pre zahraničného záujemcu.

RUCH MUZYCZNY (8—13/59) 8. číslo RM uvádza preklad článku C. Kondrašina zo Sov. muziky č. 10/59, nazvaný „Práca s orchestrom", ktorý prístupnou formou zoznamuje mladých dirigentov s niektorými problémami, vyskytujúcimi sa v praktickej práci s orchestrom; hovorí najmä o metódach práce v rôznych prípadoch. Z teoretických článkov je tu ešte rozbor „Troch sonetov pre orchester" B. Szabelského od L. Markiewicza.

Podrobne a s radosťou referuje J. Chwed-

czuk o nových organoch, ktoré postavili v aule Vysokej školy hudobnej v Krakove. S uznaním píše aj Z. Mycielski o návšteve u významného anglického chopinológa Artura Hedleya, ktorý príde v roku 1960 do Poľska na chopinovskú súťaž a muzikologický kongres.

Úvodným článkom 9. čísla RM je štúdia D. Zwolińskej o hudbe pri práci. Zoznamuje čitateľov s výsledkami skúmaní a ankiet, ktoré prevádzali poľské aj zahraničné ústavy, a prichádza k uzáveru, že primeraný hudobný program vplýva na pracujúcich, a teda aj na výkonnosť veľmi kladne. Významný taliansky teoretik Roman Vlad píše o vývoji súčasnej talianskej hudby. O súčasnej hudbe a „poľskej klavírnej škole" hovorí H. Czerny—Stefańska. — Z premiér referuje J. Młodziejowski o Strawinského „Popolušku" vo Wroclawi a Asafievovej „Bachčisarajskej fontáne" v Poznani. Potešiteľná je správa Pietkiewicza o úspechu „Predanej nevesty" v Łodži.

Oslavy tisícročia poľského štátu budú okrášlené aj úspechmi historikov poľskej hudby. V 10. čísle RM uvádza H. Feicht správu o akcii mikrofilmovania cenných hudobných pamiatok. — Odlišné tematikou, a predsa v niečom spoločné sú články M. Jędrzejewskej „Z výskumov hudobného nadania" a „Za desať dní okolo Poľska" L. Erhardta. Jędrzejewska referuje o výskumoch, ktoré boli prevádzané podľa Drake'ho testov, a Erhardt píše „s ťažkým srdcom" o „kultúrnom festivale študentov" v Krakove, najmä o jeho hudobnej stránke. Spoločnou črtou obidvoch článkov je starostlivosť o budúcnosť v hudobnom vzdelaní mládeže. — Obšírnu správu o Janáčkovom festivale v Brne napísal Ivan Poledňák. O vystúpení Slovenskej filharmónie v Krakove píše B. Rutkowski.

V 11. čísle RM púta pozornosť zamyslenie T. Wysockej nad celopoľskou súťažou v klasickom tanci. Uzáver úvahy jasne hovorí o potrebnosti podobných súťaží pre zvyšovanie úrovne výučby i praxe. — Poučne píše B. Pilarski pod titulom „Lekcia veľkej klavírnej hry" o interpretačnom štýle W. Małcužińského. — Zábavnou formou píše L. Kydryński o úspechoch Veľkého symfonického orchestra poľského rozhlasu na Balkáne. Škoda, že sme ho (a jeho vynikajúceho skladateľa a dirigenta Jána Krenza) nepočuli aj u nás — cestovali cez Bratislavu ta i späť.

Nekaždodenným zážitkom boli vo Varšave dva koncerty slávneho dirigenta L. Stokowského, ktorý navštívil Poľsko na vrchole svojej svetovej slávy. V 12. čísle o ňom píše Sierpiński a Wallek-Wallewski. Veľkú pozornosť vzbudili aj vystúpenia primabaleríny londýnskeho Kráľovského baletu Margot Fonteynovej.

V 13. čísle RM je spomienka na Zygmunta Noskowského, ktorú P. Rytel napísal z príležitosti 50. výročia smrti tohto veľkého poľského skladateľa. — Jeseň je už neďaleko, a preto je vítaný referát L. Erhardta o prípravách a programe III. medzinárodného festivalu súčasnej hudby „Varšavská jeseň", kde sa predvedú diela moderných poľských a svetových skladateľov. Poznanská opera vystúpi trikrát so Suchoňovou Krútňavou. — V tomto čísle je dokončenie pozoruhodnej štúdie Zofie Lissy „O vývine hudobného vnímania", v ktorej podáva množstvo cenných fatkov. — H. Schiller hovorí o prácach mladého poľského skladateľa K. Pendereckého. — O návšteve komentátora džezového vysielania Music USA W. Conovera v Poľsku referuje L. Kydryński. Za veľký úspech poľského džezu pokladá, že Conover nahral niektoré z koncertov a uvedie ich v svojom programe.

MUSIK UND GESELLSCHAFT 1959/6. — Úvodník júnového čísla je venovaný významnej udalosti v kultúrnom živote NDR — I. festivalu robotníkov. (Arbeiterfestspiele), na ktorom spolu s víťazmi súťaží LUT vystúpili najlepší hudobní, divadelní a výtvarní umelci pred pracujúcimi najväčších stredísk chemického priemyslu v NDR v kraji Halle. — Pod titulom „Ochotnícke umenie sa stáva žriedlom sily socialistickej kultúrnej činnosti" hodnotí viceminister kultúry, známy cembalista prof. Pischer stav kultúrno-umeleckej práce v radoch pracujúcich. — Prof. Leo Spies hodnotí ako nové víťazstvo v kultúrnej revolúcii skutočnosť, že sborový part jeho kantáty „Červené námestie" dokonale naštudoval a so svetoznámym orchestrom Gewandhausu pod vedením F. Konwitschného predviedol sbor mladých robotníkov oceliarne v Riesa. — Z príležitosti 60. narodenín prof. Spiesa podáva D. Brennecke prehľad jeho komornej tvorby, potom sa dostáva k slovu sám skladateľ v poznámkach o scénickej hudbe, o hudbe pre deti a o jednoduchosti v hudbe. — Kantátou „Wartburg" Kurta Schwaena, druhého jubilanta, ktorý nedávno oslávil päťdesiatku, sa zaoberá L. Matthies. — Ďalšie príspevky júnového čísla hodnotia podujatia tohoročných osláv G. F. Händla: predvedenia oratórií (H. Seeger), opier (E. Rebling, ktorý

berlínske naštudovanie „Ariodanta", s ktorým nás súbor berlínskej Štátnej opery oboznámil aj na tohoročnej Pražskej jari, označuje za vrchol händlovskej renesancie v NDR), inštrumentálne koncerty (E. Krause) a vedeckú konferenciu o Händlovom živote a tvorbe (K. Niemann—J. Elsner). O nadšenom prijatí Händlových skladieb pracujúcimi, ktorí sa tohoročného festivalu zúčastnili v hojnom počte, píše E. Höpflová.

V Berlíne mala premiéru „Nemecká symfónia" Hannsa Eislera. Skladateľ pod týmto názvom spojil sedem svojich kantát na slová Bertolda Brechta, vložiac medzi ne orchestrálne medzihry (dve etudy, allegro a epilóg). Dielo je strhujúcou obžalobou nemeckého imperializmu a fašizmu. *lv*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 1959/7—8. Najzávažnejším článkom letného dvojčísla je štúdia P. A. Gaillarda o úlohe sboru v tvorbe Richarda Wagnera. Rozborom Wagnerových ústredných dramatických skladieb a teoretických spisov dokumentuje Gaillard zistenie, že u Wagnera spravidla sbor nie je včlenený do koncepcie hudobnej drámy. Wagner odmietal najmä masové sborové komparzy. — V rubrike správ zo svetového hudobného života je zaujímavý referát šéfredaktora časopisu dr. Schuha o tohoročnom festivale Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu v Ríme. Schuh úvodom konštatuje, že tento „hudobný veľtrh" nemožno považovať za úplný obraz súčasnej hudobnej tvorby, pretože na ňom chýbali skladby väčšiny socialistických zemí a vôbec „tradicionalistická" hudba súčasnosti. Na festivale mali prevahu serialisti, pričom väčšina skladieb bola epigónska, „iba niekoľko skladateľov malo čo povedať". Podrobujúc úplnú väčšinu odznelých skladieb ostrej kritike, netají sa dr. Schuh, inak známy prívrženec hudobného modernizmu, svojím skepticizmom, pokiaľ ide o budúcnosť serializmu. Hovorí: „Malo by sa čoskoro ukázať, či serializmus treba považovať za slepú uličku alebo za (azda nutné) prechodné štádium." Dúfajme, že nielen dr. Schuh, ale aj skladatelia-serialisti si túto otázku čoskoro vyjasnia.

MUSICA 1959/7—8. Už po tretí raz venuje Musica prázdninové dvojčíslo „hudbe a hudobnému životu národov". Po Československu a Anglicku prišlo na rad Švajčiarsko, ktorého významná hudobná kultúra je tu predstavená vynikajúcim spôsobom. Na rozdiel od prvých dvoch rokov tvoria teraz článkovú časť čísla iba štyri príspevky: Historickým prehľadom hudobného diania a tvorby vo Švajčiarsku pozitívne odpovedá K. von Fischer na otázku, či možno v minulosti hovoriť nielen o hudbe, ktorá vznikla vo Švajčiarsku, ale aj o Švajčiarskej hudbe. A. Müry píše o hudobnej tvorbe nemeckej časti Švajčiarska, P. Meylan o hudobnom živote a tvorbe francúzskeho Švajčiarska a A. Geering o veľmi čulej činnosti švajčiarskej hudobnej vedy. Z uvedených statí sú, prirodzene, najdôležitejšie dve stredné, zamerané hlavne na tvorbu súčasných švajčiarskych skladateľov, ktorá má v neposlednom rade vďaka priaznivej polohe zeme a skutočnosti, že sa včleňuje do veľkého okruhu nemeckej alebo francúzskej hudobnej kultúry, veľkú závažnosť v súčasnej európskej hudbe (bezpochyby väčšiu ako napr. anglických skladateľov). Oba články, vlastne rozsiahle štúdie, podávajú veľmi výstižný obraz o výsledkoch a smere vývoja švajčiarskych komponistov, pričom hlavne v druhej sa kladie dôraz aj na vykreslenie hudobného života. Z nemeckých Švajčiarov defilujú pred nami mená Volkmara Andreae, Othmara Schoecka, Arthura Honeggera (!), Willyho Burharda, Conrada Becka, Henricha Sutermeistra, Rolfa Liebermanna — aby sme spomenuli len najznámejších, z francúzskych predovšetkým Franka Martina. Hlavne pričinením týchto skladateľov je dnes Švajčiarsko hudobnou veľmocou, ktorá ako celok (ešte?) nepodľahla náporu modernizmu. — V druhej časti Švajčiarsku venovaného dvojčísla sú stručné príspevky, ktoré pod spoločným názvom Zrkadlo švajčiarskej hudby informujú o Švajčiarsku ako o zemi, ktorá poskytla pohostinstvo mnohým významným majstrom svetovej hudby, o švajčiarskych hudobných festivaloch, hudobných učilištiach, o hudobných prameňoch švajčiarskych knižníc, o orchestrálnych telesách a interpretoch modernej hudby (E. Ansermet, P. Sacher, H. Scherchen), o hudobnom vysielaní rozhlasových staníc, o činnosti Združenia švajčiarskych hudobných umelcov a o zakladateľovi „rytmickej gymnastiky" E. Jacques-Dalcrozovi atď. — Celkove je to veľmi podarené a užitočné číslo, ktoré určite splní svoj cieľ: podať všestranný obraz o švajčiarskej hudobnej kultúre minulosti aj prítomnosti.

I Musica Schallplate, dvojmesačná príloha Musiky, je venovaná sčasti švajčiarskej hudbe. G. Fierz-Bantli podáva prehľad nahrávok švajčiarskej hudby. G. Hausswald podáva konkrétne rady, ako využívať gramofónové platne v hudobnej výchove atď.

SÚŤAŽ NA PIESNE K VII. SVETOVÉMU FESTIVALU MLÁDEŽE

Povereníctvo školstva a kultúry, Slovenský ústredný výbor ČSM a redakcia SMENY vypísali súťaž na piesne k VII. svetovému festivalu mládeže vo Viedni. Do súťaže prišlo celkom 35 príspevkov. Najcennejšou črtou súťaže bola veľká účasť mladých skladateľov a autorov textov. Pritom však treba spomenúť, že úroveň súťaže pozdvihla aj účasť skúsených a známych skladateľov. Základným poznatkom vyplývajúcim zo súťaže (a, žiaľ, už všeobecným) bolo, že úroveň hudby značne prevýšila úroveň textov. Jedinou výnimkou boli texty Oldřicha Blaženka k skladbám Jaroslava Kofroňa. Dobrou črtou súťaže bolo i to, že sa v nej vyskytlo niekoľko žánrov, aj keď — pochopiteľne — pochodových piesní bola väčšina.

1. cenu za hudbu vo výške 3.000 Kčs udelili Jaroslavovi Kofroňovi za tri piesne „Valčík o setkání", „Píseň přátelství" a „Podej mi svou dlaň", po všetkých stránkach hodnotné skladby. 2. cenu vo výške 2.500 Kčs dostal Gejza Dusík za sviežu pochodovú pieseň „Mladosť — radosť". 3. cenu vo výške 2.000 Kčs udelili mladému absolventovi sborového dirigovania na VŠMU Ivanovi Luknárovi za veľmi dobre prepracovanú, pôsobivú a vtipnú „Studentskú". 4. cenu vo výške 1.500 Kčs Bohušovi Trnečkovi za pochod estrádneho charakteru „Kto s nami kráčať chce s piesňou". Porota ďalej udelila odmeny Rudolfovi Országovi, Izidorovi Glorikovi, Jánovi Baranovi Štiavnickému a Mikulášovi Morávkovi. 1. cenu za texty vo výške 1.500 Kčs dostal už spomínaný Oldřich Blažek.

Mnohé z týchto piesní by iste mohli použiť naše súbory. Materiál im na požiadanie môže obstarať redakcia SMENY.

B. R.

KONCERT ZO SÚČASNEJ ORGANOVEJ TVORBY

Dňa 26. októbra bolo v rámci prehliadky koncertného umenia usporiadané v Dome umelcov matiné, ktoré bolo venované našej súčasnej organovej tvorbe.

Okrem známej Michálkovej partity a Vránovej koncertnej etudy boli na programe skladby zriedka, resp. vôbec po prvý raz v Prahe predvedené. Práce slovenských skladateľov (Jurovského, Očenáša, Kardoša, Ferenczyho a Zimmera) zaujali poslucháčov nevšednou nástrojovou štylizáciou, rozmanitosťou i kvalitou hudobného obsahu a príjemným koloritom starých tónin. V „Nedeľnej hudbe" osvedčil sa Peter Eben opäť ako vážny umelec, ktorý vie modernými prostriedkami vykúzliť obrazy z dávnych hudobných epoch.

Účinkujúci organisti boli všetci plne na výške. *Vladimír Hawlik* pojal Michálkovu partitu monumentálnejšie ako býva obvykle traktovaná, myslím, k prospechu skladby. *Ján Valach* sa osvedčil veľkou hudobnou citlivosťou a registračnou vynachádzavosťou. *Milan Šlechta* v obťažnej Ebenovej skladbe podal výkon technicky dokonalý a čistý.

Úspech skladateľov i výkonných umelcov bol srdečný.

Josef Kubáň

KONCERT R. MACUDZIŃSKÉHO V OSTRAVE

Ostravský symfonický orchester pod vedením Josefa Daniela predviedol 5. októbra t. r. na abonentnom koncerte Cikkerovo Concertino pre klavír a orchester op. 20. Klavírny part interpretoval Rudolf Macudziński.

Macudziński, ako obľúbený a ostravskému publiku známy klavirista, sa opäť predstavil ako umelec silnej individuality. Jeho hra bola presvedčivá a zrelá. Absolútne technické zvládnutie diela mu umožnilo docieliť taký výraz, aký Cikker pri tvorbe tohto vynikajúceho diela cítil. Bohaté dynamické vypracovanie dodalo skladbe zvláštny lesk, a tak Macudziński umožnil obecenstvu aj obrazne nahliadnuť do diela.

Obecenstvo búrlivým potleskom niekoľkokrát vyvolalo umelca, ľutujeme, že bol málo štedrý; pridal iba Cikkerovu Uspávanku.

Orchester pod vedením Daniela opäť dokázal, že ho oprávnene môžeme zaradiť medzi naše najlepšie orchestre. O Danielovi by som chcel povedať ešte toľko: jeho prítomnosť v orchestri je zárukou skvelých hudobných večerov.

Ladislav Olšar

SLOVENSKÁ TANEČNÍ PÍSEŇ NA SOVĚTSKÉ DESCE

Populární a oblíbená píseň skladatele Karola Elberta „Malinká slzička", nahraná na čs. gramofonové desce, byla nahrána a vylisována také v SSSR (D-005168/69) v podání znamenité lotyšské estradní pěvkyně Margarity Perkone za doprovodu instrumentálního souboru. Deska je kombinována se skladbami sovětských autorů S. Sajinského a D. Lvova-Kompanějce na malém formátu 20 cm na 33 obrátek. Píseň je interpretována velmi vroucně a přednesena s velkou chutí. Též překlad je výrazný a dobře deklamovaný. Sovětský svaz tímto začal konečně popularisovat nejenom naše klasická díla a vzácně některou estrádní skladbu („Červená růžička", maličkosti Trojana, J. F. Fišera), nýbrž sáhl k písním zábavným a v brzké době (soudě podle intensivního zájmu hlavního ředitele Všesvazového studia gramofonového zápisu v Moskvě s. Borise Davydoviče Vladimirského) i masovým, které nahrány u našich sovětských přátel nejsou vůbec. Je to radostná vlaštovka třebas na podzim, že i v oblasti taneční a zábavné hudby sovětský posluchač se seznámí se skladbami, jež zatím slyší pouze z rozhlasového vysílání nebo gramofonových snímků, které jsou tolik u sovětské veřejnosti oblíbeny. Dopisy, jež docházejí z Poltavy, Severní Osetie, Leningradu, ukrajinských i středoasijských měst a míst, jsou výrazným dokladem toho, jak sovětští přátelé upřímně cítí nutnost sblížiti se s naší celou kulturou. Proto vítáme tím srdečněji krásný počin sovětských soudruhů z gramofonového průmyslu a děkujeme jim předem za každý další!

J. Brachtl

ČESKOSLOVENSKÁ HUDBA V AUSTRÁLII

Austrálsky hudobný mesačník „Australian Musical News" (založený roku 1910) venuje vo svojom septembrovom čísle veľmi potešiteľnú pozornosť československej hudbe. Hlavným podnetom mu bol festival našej hudby v Adelaide a vtedy v Austrálii očakávaný zájazd Českej filharmónie.

Zájazdu nášho prvého orchestrálneho telesa sú venované dve strany časopisu: na jednej je spolu s fotografiami obidvoch dirigentov zájazdu K. Ančerla a L. Slováka otlačený program jednotlivých koncertov, nasledujúca strana prináša hlavné životopisné dátá a iné informatívne údaje o menovaných už dirigentoch a o sólistoch J. Panenkovi a J. Sukovi.

Takmer celú jednu stranu zaujíma tiež interview spolupracovníčky časopisu Heleny C. Mortonovej s dr. P. Eckseinom, ktorý sa zúčastnil festivalu v Adelaide a predniesol tam niekoľko prednášok. V tomto interview sa zapodieva dr. Eckstein svojimi dojmami z festivalu, informuje o hudobnom živote v ČSR a niektorých jeho organizačných formách a vyzdvihuje doterajšie styky medzi Československom a Austráliou v odbore hudby.

Zvlášť významný je súhrnný referát Johna Hornera o adelaidskom festivale, ktorý sa uskutočnil v júli t. r. predovšetkým vďaka profesorovi tamojšej univerzity Johnovi Bishopovi a profesorom Elderovho konzervatória v Adelaide Lad. Jáskovi a B. Očadlovi. Kritik vyslovuje vďaku poriadateľom za uskutočnenie festivalu a označuje ho za „otvárač očí". Priznáva sa, že zo 17 skladateľov, ktorých diela odzneli na festivale, bolo mu 12 mien dosiaľ celkom neznámych. Mimoriadnu pozornosť venuje starým českým majstrom, stretnutie s ktorými naňho zrejme zapôsobilo najhlbším dojmom. Porovnaním životopisných dát Bendu, Vranického a Voříška s dátami Haydna, Mozarta, Beethovena a Schuberta rieši otázku vzájomných vplyvov a dochádza k záveru o významnej úlohe českej hudobnej emigrácie (najmä Mannheimskej školy, Rejchu a Myslivečka) vo vývine svetovej hudby.

Tieto zásadné články sú doplnené ešte obálkou časopisu, ktorá prináša fotografickú snímku z koncertu Českej filharmónie v pražskom Dome umelcov a polstránkovým inzerátom hudobninového oddelenia Artie a jej austrálskeho zástupcu firmy Boosey & Hawkes, Sydney.

-vd-

* * *

Kijevské operné divadlo uviedlo premiéru opery klasika ukrajinskej hudby Mykolu Lysenka „Eneida". Lysenkovu operu, ktorá je satirou na cárske samoderžavie, pre túto inscenáciu nanovo inštrumentoval skladateľ V. Nachabin.

* * *

Šolochovova poviedka „Osud človeka" sa stala podkladom libreta na rovnomennú operu sovietskeho skladateľa I. I. Džeržinského. Bude to už tretia opera na Šolochovov námet z pera tohto skladateľa.

* * *

Kolégium Ministerstva kultúry SSSR určilo prípravný výbor II. medzinárodnej súťaže P. I. Čajkovského. Na čele výboru je opäť D. Šostakovič.

* * *

Za účasti najvýznamnejších predstaviteľov sovietskej sborovej kultúry sa v Moskve konal ustanovujúci sjazd Všeruskej sborovej spoločnosti. Hlavný referát predniesol Alexander Svešnikov, ktorý sa podrobne zaoberal stavom ruskej

sborovej kultúry a zhodnotením dosiahnutých úspechov.

* * *

Nedávno bol v Moskve založený Moskovský sväz skladateľov, združujúci komponistov a muzikológov hlavného mesta SSSR. Za predsedu novej tvorivej organizácie bol zvolený Vano Muradeli.

* * *

V Smolensku sa už po druhý raz konali Glinkove dni, zamerané na čo najširšiu propagáciu diel geniálneho ruského majstra v jeho rodnom kraji. Záverečný koncert bol v Novospaskom, v skladateľovom rodisku.

* * *

A. B. Goľdenvejzer, národný umelec SSSR, vynikajúci sovietsky pianista a pedagóg, venoval štátu svoju zbierku rukopisov, nôt a kníh. Drahocenná zbierka, obsahujúca okrem hudobnín aj vzácne rukopisy ruských vedcov a spisovateľov (Leva Nikolajeviča i Alexeja Tolstého, L. Mečnikova a pod.), bude tvoriť súčasť Glinkovho ústredného múzea hudobnej kultúry.

* * *

Pätnásťročného Ašošu Nasedkina možno právom nazvať zázračným dieťaťom. Už ako deväťročný zložil svoju prvú operu „Rybár a ryby" na Puškinov námet, neskôr balet „Olovený vojak" a symfóniu pre veľký orchester, nazvanú „Svet". Ašoša, ktorý má teraz pätnásť rokov, nedávno s veľkým úspechom vystúpil v Moskve ako sólista v Griegovom koncerte pre klavír a orchester.

* * *

V lipskom divadielku Rokoko bude mať nemeckú premiéru jednodejstvová opera Jozefa Haydna „La Canterina", prvý raz predvedená pod taktovkou skladateľa roku 1768 v Bratislave.

* * *

Švajčiarskeho spisovateľa Friedricha Dürrematta považujú na Západe za jedného z najvynikajúcejších súčasných dramatikov. Nie preto div, že nedávna zürišská premiéra jeho najnovšieho diela, napísaná z príležitosti 30. výročia založenia tamojšej divadelnej spoločnosti, sa očakávala s veľkým záujmom — tým viac, že sám autor predpokladal, že jeho novinka vzbudí podobný rozruch ako svojho času Schillerovi „Zbojníci". Tentoraz prišiel Dürrematt s operou „Frank V. — Opera súkromnej banky". Hudbu zložil známy švajčiarsky operetný skladateľ Paul Burkhard (s jeho operetou „Ohňostroj" s populárnym šlágrom „O mein Papa" sa v sfilmovanej podobe oboznámilo aj naše publikum). Výsledok spolupráce týchto dosť serióznych autorov nie je, pravda, taký revolučný, ako sami očakávali (zreteľne cítiť nadväzovanie na Brechta a Weilla) — pokrokoví kritici upozornili hneď po premiére, že zamýšľané revolučné protimeštiacke dielo nemôže vystačiť s kritikou súčasného kapitalizmu, vychádzajúcou s abstraktných morálnych téz a v podstate stojacou na meštiackej ideovej platforme.

* * *

Svetoznáma firma August Förster, známa svojimi hudobnými nástrojmi (najmä klavírmi) na všetkých kontinentoch, oslavuje sté výročie založenia. I dnes sa činnosť firmy, ktorá má sídlo v Löbau (NDR), obohacuje o nové poznatky, spájané s dlhoročnou tradíciou.

* * *

Archív rumunského Folkloristického ústavu v Bukurešti vlastní najväčšiu zbierku národného folklóru na svete. Zbierku asi 70.000 ľudových piesní tvorí okolo 51.600 nahrávok a 17.800 piesňových zápisov.

* * *

Známa poľská skladateľka Gražyna Baczewiczówna napísala komickú operu „Príhody kráľa Artura" na libreto podľa balady E. Fiszera. Operu v tomto roku uvedie poľský rozhlas.

* * *

Londýnska kráľovská opera Covent Garden sa v tejto sezóne zväčša obmedzí na obnovené premiéry svojich repertoárových opier. K najvýznamnejším bude bezpochyby patriť „Boris Godunov" s najväčším súčasným basistom Borisom Christoffom v titulnej úlohe. Dirigovať bude šéfdirigent pražského Národného divadla Jaroslav Krombholc. Nanovo budú naštudované Cavalleria rusticana, Komedianti, Barbier zo Sevilly, Macbeth a Gavalier s ružou.

* * *

Známy anglický pokrokový skladateľ Alan Bush napísal novú kantátu „Celý svet — jeho pieseň" (text Nancy Bush), venovanú Paulovi Robesonovi. Kantátu, určenú ochotníckym hudobným združeniam, s veľkým úspechom uviedli v Glasgowe a v Londýne na koncerte na počesť nedávneho XXVI. sjazdu Komunistickej strany Anglicka

* * *

V New Yorku slávnostne začali výstavbu Lincolnovho strediska umenia. V stredisku bude mať nové sídlo Metropolitná opera, ďalej tu bude koncertná sieň, tanečné a činoherné divadlo, knižnica, múzeum, ako aj komplex učební a zariadení najväčšieho amerického hudobného učilišťa, Juilliardovej školy. Nová budova Metropolitnej opery, ktorá poskytne miesto 3.800 návštevníkom, má byť dohotovená v roku 1962.

* * *

Etiópska vláda sa rozhodla vytvoriť v hlavnom meste krajiny Addis Abebe operné divadlo. Zorganizovaním tejto ustanovizne, ako aj novej hudobnej školy a symfonického orchestra, poverili rakúskeho muzikológa Richarda Hagena.

* * *

Vo vydavateľstve Oxfordskej univerzity v Londýne vyšiel zborník štúdií o tvorbe Henryho Purcella. Medzi autormi nájdeme mená skladateľov Benjamina Brittena a Michaela Tippetta i známeho tenoristu Petra Pearsa.

* * *

Rakúsky skladateľ Gottfried von Einem, ktorý sa v poslednom čase stal známym konvenčným a epigónskym spracovaním viacerých literárnych predlôh, zhudobnil najnovšie „Pieseň poľného kazateľa" z Brechtovej „Matky Courage a jej detí", ktorú preň Brecht rozšíril o niekoľko strof a refrén. Nová skladba, svojím poňatím cudzia Brechtovmu textu, mala nedávno premiéru v Hamburgu.

* * *

Nemecká hudobná veda stratila v letných mesiacoch dvoch svojich významných predstaviteľov, v Lipsku pôsobiacich univerzitných profesorov: dr. Eugena Schmitza a Waltra Seraukyho. Serauky, ktorý bol ordinárium hudobnej vedy na lipskej univerzite, pracoval v posledných rokoch na obsiahlom päťväzkovom diele o G. F. Händlovi, z ktorého doteraz vyšli 3.—5. väzok, venované Händlovým oratóriám.

Podľa informácií účastníka Prehliadky súčasnej opernej tvorby v Prahe, dr. F. Oesera, chystá sa premiéra Cikkerovej opery Juro Jánošík v Hamburgu a v Norimberku.

* * *

Svetoznáma čembalistka poľského pôvodu Wanda Landowska zomrela v auguste krátko po dovŕšení 80. roku života. Landowska má najväčšie zásluhy na oživení záujmu o čembalovú hudbu, ktorú propagovala na nespočetných koncertoch v Európe i zámorí ako pedagóg i publicisticky. Mnohí moderní skladatelia, medzi nimi Manuel de Falla a Francis Poulenc, napísali na jej popud koncertné skladby pre čembalo.

* * *

Hans Werner Henze, ktorý patrí bezpochyby k najčulejším a najúspešnejším hudobnodramatickým autorom súčasnosti, napísal krátky balet „Cisárov slávik" (podľa Andersenovej rozprávky). Dielo po prvý raz predviedol súbor milánskej Scaly na Biennale v Benátkach. Biennale predchádzal medzinárodný kongres o filmovej hudbe.

* * *

Posledná opera Manuela de Fallu „Atlantida", ktorú dokončiť zabránila skladateľovi smrť, bude mať v budúcom roku premiéru v podobe oratória i opery. Pričinil sa o to španielsky, v emigrácii žijúci skladateľ Ernesto Halffter. V jeho úprave uvedie túto operu, ktorej námetom je zánik Atlantidy, milánska Scala.

* * *

Po švajčiarskom skladateľovi Rolfovi Liebermannovi siahol po Molièrovej komédii „Škola žien" ako predlohe pre operu aj Talian Virgilio Mortari. Jeho komickú operu na sklonku minulej sezóny premiérove uviedla Piccola Scala v Miláne.

* * *

Operné scény demokratického Berlína, Komická Štátna opera, získali spoločné právo na európsku premiéru opery „Dobrý vojak Švejk". Autorm opery je, ako sme už v našom časopise boli písali, americký Čech Robert Kůrka, predčasne zosnulý pred niekoľkými rokmi, Kůrkovho Švejka vlani s veľkým úspechom uviedli na festivale amerických opier, ktorý každoročne usporiada New York City opera.

Ravelov balet „Dafnis a Chloe“ bol po 47 rokoch od svojej premiéry znovu naštudovaný baletným súborom parížskej opery. Inscenácia vzbudila veľký záujem, no súhlasne sa konštatovalo, že výprava svetoznámeho maliara ruského pôvodu Marca Chagala príliš pútala na seba pozornosť a nedostatočne korešpondovala s duchom Ravelovho antikizujúceho pastorale.

* * *

V Karlových Varoch zakladajú novú tradíciu Dvořákových koncertov. Od 4. septembra do 5. októbra 1959 sa tu uskutočnila prvá Dvořáková karlovarská jeseň. V sérii šiestich symfonických a komorných koncertov odzneli diela Dvořáka, Fibicha, Suka v predvedení FOK s dr. V. Smetáčkom, KSO Karlove Vary s V. Matějom a zahraničným hosťom, so sólistami dr. A. Plockom a členmi Národného divadla v Prahe, ďalej Dvořákovho kvarteta a Pražského tria.

OZNAM

V dňoch 15.—29. februára 1960 sa prevedie výber záujemcov o štúdium na Vojenskej hudobnej škole Víta Nejedlého v Roudnici nad Labem. O prijatie do tejto školy sa môžu uchádzať všetci žiaci, ktorí úspešne dokončili štúdium 8—9 ročníka strednej školy a čiastočne ovládajú hru na niektorom hudobnom nástroji. Vojenská hudobná škola Víta Nejedlého je trojročná s internátnym ubytovaním a jej hlavnou úlohou je vychovať kádre pre potreby vojenských hudieb. Podrobné informácie o podmienkach prijatia a štúdia podá záujemcom každá okresná vojenská správa v meste uchádzačovho bydliska.

Vojenská hudobná škola Víta Nejedlého v Roudnici nad Labem

Slovenská hudba — Vydáva Sväz slovenských skladateľov v Bratislave. Šéfredaktor dr. Eugen Šimúnek, redaktor dr. Jozef Šamko. Redakčná rada: dr. Ladislav Burlas, dr. Teodor Hirner, dr. Ivan Hrušovský, Šimon Jurovský, docent dr. Jozef Kresánek, dr. Zdenko Nováček, Andrej Očenáš, dr. Roman Rychlo. — Redakcia a administrácia Bratislava, Gorkého ul. 19, telefón 353-31. — Tlačia Polygrafické závody, z. 2, Bratislava, ul. Februárového víťazstva 6b. — Vychádza mesačne. — Predplatné na rok 1959 Kčs 36,—. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19512 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky predplatiteľov prijíma a vybavuje kazdy doručovateľ a poštový úrad. A-. 54809

OBSAH

Václav Dobiáš: Priateľstvo 465
Ladislav Leng: Korene čs.-sovietskeho priateľstva 466
Jozef Kresánek: O úlohách hudobnej vedy 469
Ivan Hrušovský: Niektoré problémy vyučovania hudobnej teórie . . . 471
Juraj Haluzický: Súčasná slovenská sborová kultúra 475
Zdenko Mikula: O hudbe všedného dňa 479
Viera Šedivá: K problému súčasnej tematiky v opere 480
Zdenka Bokesová: Mladí skladatelia a malé formy 485
Narcisa Donátová: O problémoch rozvoja našej hudby 487
Elena Faltinová: Hudobné vysielanie v bratislavskej televízii 488
Zdenko Nováček: Jurovského kantáta Šumí hora rodná 490
Jubileá: SĽUK, Slovenská filharmónia, Slovenské národné divadlo 493
Štefan Hoza: S prvým šéfom výpravy SND 499
Robert Stockhammer: Beethoven ako klavirista 503
Jozef Plavec: J. B. Foerster (1859—1959) 506
Medzinárodná hudobnovedná konferencia o diele Josepha Haydna v Bratislave a v Budapešti (V. Šedivá, P. Polák) 510
Hudobné spomienky z Albánska (F. Klinda) 518
Medzinárodný hudobný festival v Edinburgu (O. Ferenczy) . . . 520
Prvé dojmy z Prehliadky súčasnej opery (A. J. Štogarenko) 521
Výmenný zájazd bratislavskej a drážďanskej opery (J. Krčméry, vs) . 529
Koncerty Slovenskej filharmónie (P. Faltin) 534
Úspešný debut mladého dirigenta (I. Hrušovský) 535
Brnenský detský sbor v Llangollene (F. Lýsek) 538
Skladatelia a výkonní umelci na ceste k poslucháčom (M. Juríik) 539
Vilém Petrželka sedemdesiatročný (B. Štědroň) 542
Nové nahrávky bratislavského rozhlasu (M. Juríik) 545
Recenzie 546
Prehľad zahraničných časopisov . . . 552
Zprávy z domova a zo zahraničia . . 556

Gramofonové závody, n. p.

Přinášíme výběr nově vydaných dlouhohrajících desek:

Komorní hudba:

Antonín Dvořák: Smyčcový kvartet F-dur „Americký“, op. 96. Nejpopulárnější Dvořákův kvartet z doby jeho amerického pobytu, temperamentní a melodicky úchvatný. — *Jan Kapr: Smyčcový kvartet č. 3.* Reprezentativní dílo soudobé české hudby, hudba mužné, nově cítěné lyriky. Obě skladby nahrálo Smetanovo kvarteto (Jiří Novák — Lubomír Kostecký, Milan Škampa — Antonín Kohout). (1 velká dlouhohrající deska č. DV 5536.)

Antonín Dvořák: Sonáta F-dur pro housle a klavír, op. 57. — Sonatina G-dur pro housle a klavír op. 100. Dvě houslová díla Dvořákova, prvé z doby jeho uměleckého rozletu, ještě brahmsovsky romantické, druhé z poslední vrcholné epochy jeho tvorby, klasicky čisté a prosté. Obě skladby nahrál Dvořákův pravnuk Josef Suk s Janem Panenkou. (1 velká dlouhohrající deska č. DV 5516.)

Alexandr Moyzes: Dechový kvintet B-dur, op. 17. Významná kompozice předního představitele slovenské národní hudby z doby jeho tvůrčího dozrávání. — *Viktor Kalabis: Divertimento pro dechový kvintet.* Svěží práce mladého pražského skladatele, vyznamenaná cenou v soutěži Mezinárodního festivalu mládeže. Obě díla nahrálo Dechové kvinteto českých filharmoniků (Gejza Novák, Josef Shejbal, Miloš Kopecký, Miroslav Štefek, Karel Vacek). (1 velká dlouhohrající deska č. DV 5484.)

Operní hudba:

Wolfgang Amadeus Mozart: Scény z opery Don Juan, K. 527. Geniální dílo, vytvořené pro Prahu a Pražany, ožívá na této desce svými nejzávažnějšími a hudebně nejkrásnějšími scénami: Předehra — Madamino, tento zábavný seznam — Tam v objetí jen vřelém — Láska tvá mi vrátí síly — Mír, jejž si žádá — Až rudé víno zmate jim hlavy — Pokladu vroucí touhy — Smrt Dona Juana. Zpívají: Milada Šubrtová, — donnu Annu, Miroslava Fidlerová — Zerlinu, Přemysl Kočí — Dona Juana, Rudolf Asmus — Leporella, Ivo Žídek — dona Ottavia a Eduard Haken — Komtura. Orchestr Národního divadla v Praze řídí národní umělec Zdeněk Chalabala. (1 velká dlouhohrající deska č. DV 5486, expedovaná nyní členům Gramofonového klubu.)

Operní recital Alexandra Svéda. Vynikající maďarský pěvec, sólista mnoha světových operních scén, zpívá na této desce vybrané ukázky repertoáru: Richard Wagner, Telramundova scéna z 2. děj. opery Lohengrin (Erhebe dich, Genossin meiner Schmach) — Již povstaň přec, ó družko bídy mé! Charles Gounod: Mefistova píseň z 2. děj. opery Faust a Markétka (Le veau d'or — Světem vládne zlata lesk) — Richard Wagner: Tři Sachsovy scény z opery Mistři pěvci norimberští (Was duftet doch der Flieder — Jak vůně ta mě vítá, Wahn, Wahn, überall Wahn — Klam, klam, šálivý klam, Verachtet mir die Meister nicht! — O nezlehčujte mistry nám!) Leo Delibes: Árie Nilakanthy z 2. děj. opery Lakmé (Lakmé, ton doux regard se voile) Lakmé, kalí se tvůj zrak sladký. Part Ortrudy zpívá Jaroslava Dobrá. Orchestr Národního divadla v Praze řídí Jaroslav Vogel. (1 velká dlouhohrající deska č. DV 5270.)

Instrumentální sóla:

Evard Grieg: Koncert a-moll pro klavír a orchestr, op. 16. Jeden z nejmilovanějších klavírních koncertů celé světové literatury, romantická hudební báseň o skladatelově norském domovu. Hraje sólista České filharmonie Jan Panenka a Symfonický orchestr hl. města Prahy (FOK), řídí Václav Neumann. Snímek je doplněn třemi čísly z Griegových klavírních *Lyrických skladeb* Pochod skřítků, op. 54, č. 3. — Ukolébavka op. 38, č. 1. — Svatební den na Troldhaugenu, op. 65, č. 6. v podání Jana Panenky a dvěma Griegovými *Norskými tanci č. 1, d-moll a č. 2, A-dur, op. 35*, které hraje Česká filharmonie, řízená Aloisem Klímou. (1 velká dlouhohrající deska č. DV 5504, expedovaná nyní členům Gramofonového klubu.)

Ludwig van Beethoven: Sonáta As-dur „Se smutečním pochodem“ op. 26. Slávné dílo z okruhu hrdinských inspirací Eroicy. Hraje přední slovenský klavírista Michal Karin. — *Sonáta č. 17, d-moll, op. 31, č. 2.* Jiná Beethovenova klavírní sonáta, inspirovaná — podle skladatelových vlastních slov — Shakespearovou „Bouří“. Hraje sovětská klavíristka Margareta Fjodorova. (1 velká dlouhohrající deska č. DV 5196.)

Knižní publikace o hudbě

Jarmil Burghauser: Orchestrace Dvořákových Slovanských tanců

Studie, která s použitím statistické metody rozebírá především instrumentální stránku Slovanských tanců A. Dvořáka a srovnáním s tanci v operách B. Smetany dochází k poučným a zajímavým závěrům. Edice Hudební rozpravy, sv. 5. Cena 8,10 Kčs.

Karel Jalovec: Čeští houslaři

Nové dílo světově proslulého autora italských houslařů uvádí v abecedním seznamu jména a základní bibliografické údaje o houslařích žijících od nejstarších dob až dodnes na území Československa. Významnou součástí knihy je několik set reprodukcí nástrojů českých mistrů. Cena 100 Kčs.

Ernst Krause: Richard Strauss

Překlad vynikající bibliografie německého hudebního kritika a vědce o R. Straussovi, která zasvěceně líčí životní osudy jednoho z největších mistrů německé hudby 20. století. Cena 43 Kčs.

Antonín Sychra: Estetika Dvořákovy symfonické tvorby

Ústředním historickým a estetickým problémem, který řeší práce prof. dr. A. Sychry, je vyložit ideový smysl a historické poslání Dvořákova díla. Je to první, nová, hluboce materiálově založená práce estetická, řešící otázku obsahovosti v absolutní hudbě. Dvořákovo dílo je zde v tomto směru podrobeno všestrannému rozboru, při čemž je využito v této úplnosti poprvé Dvořákových náčrtů a skizz. Cena 77 Kčs.

Miroslav Šulc: Oskar Nedbal

Překotný vír událostí, uměleckých úspěchů i proher, to byl ve zkratce život O. Nedbala, dirigenta, violisty, propagátora české hudby a skladatele. Šulcova monografie je doplněna bohatou obrazovou přílohou. Cena 37 Kčs.

Josef Teichman: Z českých luhů do světa (Průkopníci české hudby)

Kniha známého hudebního spisovatele seznamující v utříděném přehledu s významnými českými skladateli, s jejich osudy a díly. Publikace je doplněna řadou dobových rytin a portrétů. Cena 23,20 Kčs.

Vzpomínky hudebníka XVIII. století (Svému synu diktoval Karel Ditters z Dittersdorfu)

Vzpomínky Mozartova současníka, který dlouhou dobu žil na našem území a stýkal se s mnohými českými hudebníky. Jeho paměti jsou velmi živým svědectvím o životě muzikantů na šlechtických dvorech. Cena 14,40 Kčs.

Jaroslav Zich: Prostředky výkonného hudebního umění

Studie, která pojednává o specifických zákonech výkonného umění, o prostředcích, kterými pracuje a jak výkon interpreta dotváří umělecké dílo. Doplněno mnoha notovými příklady a grafy v textu. Edice Hudební rozpravy, sv. 4. Cena 9,70 Kčs.

Uvedené publikace zakoupíte v hudebních prodejnách n. p. Kniha — Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p. Praha 2 — Nové Město — Národní třída 36.