SLOVENSKÁ HUDBA

ŠÉFREDAKTOR

dr. Eugen Šimúnek (do č. 9)
prom. hist. Oskár Elschek (od č. 10)

REDAKTORI

prom. ped. Elena Mlynárčiková
prom. hist. Igor Vajda (od č. 3)

REDAKČNÁ RADA

prom. hist. Ľubomír Čížek, dr. Ferdinand Klinda, univ. prof. dr. Jozef Kresánek,
prom. hist. Ladislav Mokrý, dr. Zdenko Nováček

1963

VII. ročník

BRATISLAVA

Sväz slovenských skladateľov

OBSAH VII. ROČNÍKA

ÚVODNÍKY

XII. sjazd KSČ a niektoré otázky súčasnej hudby (Z. Nováček) 1
Cesta, ktorú vytýčil víťazný február (K. D.) 33
Otvorený prístup k zložitej problematike (Z. Nováček) 129
Pred II. sjazdom Svázu slovenských skladateľov 161

IDEOVO-ESTETICKÉ PRÍSPEVKY

Za socialistický charakter našej hudby (A. Hořejš) 34
Úvaha hudobná i nehudobná (E. Čížek) 45
Hudobná teória ako vedecká disciplína a jej súčasné metodologické problémy (L. Burlas) 70
Zrkadlo súčasnej hudobnej tvorby (L. Burlas) 97
O dezilúzii u nás (E. Šimúnek) 139
Medzinárodný seminár socialistických muzikológov v Prahe (J. Kresánek) . . . 200
Vzťah medzi vedeckým a pedagogickým aspektom hudobnej teórie (L. Burlas) . . 262
Zpráva o priebehu II. sjazdu Svázu slovenských skladateľov 289

DISKUSIE

Anketa pred III. sjazdom Svázu československých skladateľov . . . 10, 47, 74
O tvorivé ovzdušie sekcie koncertných umelcov (A. Kovářová) 175
Anketa pred II. sjazdom SSS 225, 257

SLOVENSKÁ A ČESKÁ HUDBA

K tvorbe Dušana Martinčeka (J. Albrecht) 13
Eugen Suchoň: O človeku (V. Donovalová) 36
VII. prehliadka čs. hudobnej tvorby (J. Letňan—P. Eckstein) 65
O II. symfónii Šimona Jurovského (-ek) 75
Zrkadlo súčasnej slovenskej hudobnej tvorby (L. Burlas) 97
Aktív skladateľskej sekcie SSS „K otázkam tvorby“ 99
Nová slovenská kantáta O. Ferenczyho (I. Vajda) 134
Hudba a Matica slovenská (Emanuel Muntág) 193
Interview s Pavlom Šimaiom (-ek) 206

ZAHRANIČNÁ HUDBA

Sergej Prokofiev a my (I. Vajda) 76
Richard Wagner (V. Šedivá) 142
Rekviem D. Kabalevského (V. Kiselev) 202

JUBILEÁ

Semen Hulák—Artemovskij (M. Nevrlý) 187
J. L. Bella a dnešok (lv) 285
K životnému jubileu A. Berkyho (J. A.) 147
40 rokov Beethovenovho kvarteta (L. S. Ginzburg) 316
50 rokov kijevského konzervatória (A. Štogarenko—N. Michajlov) 317

Viliam Fedor 50-ročný (-lg-) . . . 22
K životnému jubileu T. Gašparka (J. Albrecht) . . . 19
Žiak o svojom učiteľovi — T. Gašparkovi (K. Sedlák) . . . 21
Alois Hába (D. Pandula) . . . 172
Ladislav Holoubek 50-ročný (E. Čížek) . . . 197
Životné jubileum F. M. Hradila (J. Kowalski) . . . 286
10 rokov Krajského symfonického orchestra v Banskej Bystrici (D. Strmeň) . . . 188
Jozef Kresánek 50-ročný (L. Burlas) . . . 306
80 rokov Jána Kunca (Z. Z.) . . . 96
Hudba a Matica slovenská (E. Muntág) . . . 193
15 rokov Lúčnice (E. Čížek) . . . 156
Dezider Nágel 50-ročný (J. Melek) . . . 124
Sergej Prokofiev a my (I. Vajda) . . . 76
Ján Strelec 70-ročný (J. Haluzický) . . . 304
Talich — osobnosť vychovávajúca (Z. Bílek) . . . 145
Sto let umělecké besedy (A. Hořejš) . . . 112
90 rokov od vzniku mikulášskeho speváckeho spolku Tatran (Š. Poláková) . . . 315
Richard Wagner (V. Šedivá) . . . 142
Anton Webern (P. Kolman) . . . 301
K päťdesiatinám dr. Ernesta Zavarského (F. Klinda) . . . 247

NEKROLÓGY

Zomrela Mária Cikkerová (J. Bázlik) . . . 186
In memoriam Kurta Freitaga (F. Klinda) . . . 29
Za Šimonom Jurovským (A. Očenáš) . . . 307
Nedožité osemdesiatiny Frica Kafendu (M. Palovčík) . . . 265
Odišiel vzácny človek — Frico Kafenda (M. Karin) . . . 266
Francis Poulenc (lv) . . . 18
Za Zdeňkom Zajícom (lv) . . . 286

PRÍSPEVKY K DEJINÁM HUDBY

Zabudnutá zpráva o ruskej hudbe z roku 1774 (lv) . . . 63
Hudobné posoniensia vo viedenských zbierkach (L. Mokrý) . . . 235
Hudba v Košiciach v období klasicizmu (lv) . . . 272
Slovenský spevokol v Martine — spolok z matičných čias (Š. Poláková) . . . 283

OPERA, OPERETA, BALET

Beethoven, L.: Fidelio — Dielo vždy aktuálne (I. Vajda) . . . 24
Cikker, J.: Beg Bajazid — Beg Bajazid v Segedíne (L. Ükrös) . . . 88
Cikker, J.: Mr. Scrooge — Svetová premiéra tretej Cikkerovej opery (W. Brennecke) . . . 268
Chopin, F.: Chopiniáda — Chopin, Rachmaninov a Strauss na scéne SND (Z. M.) . . . 23
Dusík, G.: Karneval na Rio Grande — Čomu tleskal košický divák (J. Hatrík) . . . 216
Hervé, F.: Mamselle Nitouche — Opereta v Banskej Bystrici (I. Vajda) . . . 185
Janáček, L.: Vec Makropulos — Vec Makropulos v Brne (B. Štědroň) . . . 26
Kowalski, J.: Lampiónová slávnosť — Javisková premiéra novej slovenskej opery (P. Vrba) . . . 308
Krejčí, I.: Zmätok v Efeze — Svieže dielo v sviežom predvedení (I. Vajda) . . . 78
Martinů, B.: Veselohra na moste — Martinů konečne v SND (ra) . . . 119
Martinů, B.: Ženba — Martinů konečne v SND (ra) . . . 119
Masanetz, Q.: San Francisco — Musical, tentoraz v Prešove (M. Ferková) . . . 221
Mozart, W. A.: Cosi fan tutte — Pozoruhodní absolventi VŠMU (A. Gabauer) . . . 51
Mozart, W. A.: Figarova svadba — Mozart vždy životný (ra) . . . 120

Offenbach, J.: Hoffmannove poviedky — Hoffmannove poviedky v SND (Z. Marczellová) . . . 49
Poděšť, L.: Posiedky s čertom — Hudobné posiedky s čertom (P. Eckstein) . . . 309
Porter, C.: Pobozkaj ma, Katarína — Stretnutie s musicalom (Z. M.) . . . 150
Rachmaninov, S.: Paganini — Chopin, Rachmaninov a Strauss na scéne SND (Z. M.) . . . 23
Rossini, G. :Barbier zo Sevilly — Barbier zo Sevilly v ŠD v Košiciach (J. Hatrík) . . . 148
Sokol, M.: Márnotratný syn — Oneskorená premiéra Miloša Sokola — Márnotratný syn (A. Hořejš) . . . 215
Strauss, J.: Straussiáda — Chopin, Rachmaninov a Strauss na scéne SND (Z. M.) . . . 23
Suchoň, E.: Krútňava — Dramaturgický čin (I. Vajda) . . . 213
Vacek, M.: Vietor vo vlasoch — Súčasný balet v Košiciach (I. Vajda) . . . 121
Verdi, G.: Traviatta — Problematický výber: Traviatta na VŠMU (A. Gabauer) . . . 219
Verdi, G.: Trubadúr — Záver sezóny SND — Trubadúr (Z. M.) . . . 251
Vostřák, Z.: Snehulienka — Stará rozprávka v novom ruchu (Z. Marczellová) . . . 148
Wagner, R.: Blúdiaci Holanďan — Čieľavedomý Blúdiaci Holanďan (J. Hatrík) . . . 148
Wagner, R.: Tannhäuser — Prečo Tannhäuser (Z. M.) . . . 218

KONCERTY, FESTIVALY

Bratislava

Bergov Husľový koncert v podaní M. Bauera (J. A.) . . . 27
Verejný rozhlasový koncert z tvorby mladých umelcov (J. Albrecht) . . . 31
Slovenská filharmónia (V. Čížik, Z. Marczellová, I. Vajda) 53, 80, 116, 151, 180, 211, 310
Džez v koncertnej sieni Čs. rozhlasu (I. Wasserberger) . . . 56
Ašpirantský koncert O. Nováka (J. Albrecht) . . . 57
Koncert symfonického orchestra Bratislavského rozhlasu (-ík-) . . . 83
Bartókov Husľový koncert (J. Albrecht) . . . 83
O ankete Hľadáme tanečnú pesničku pre mládež a niektorých problémoch slovenskej tanečnej hudby (I. W.) . . . 85, 122, 184
Tradičný džez v Štúdiu mladých (I. Wasserberger) . . . 87, 123
Pozoruhodné koncerty (ra) . . . 154
Rozhovory o džeze v Štúdiu mladých (I. Wasserberger) . . . 159, 222
Spievala nám bulharská mezzosopranistka Sijka Petrová (O. Frühauf) . . . 159
Šansóny v štúdiu mladých (I. Wasserberger) . . . 185
Zamyslenie nad absolventmi (A. Kovářová) . . . 249
Zaznela hudba Alojza Hábu (J. Šamko) . . . 312

Ostatné slovenské mestá

Košická hudobná jar (M. Ferková) . . . 156, 180, 213
Niekoľko poznámok o prehliadke dychových vojenských hudieb v Trenčianskych Tepliciach (Z. Cón) . . . 158
Hudobná jar v Banskej Bystrici (A. Melicher) . . . 182
Prehliadka dychových hudieb v Košiciach (E. Beleš) . . . 282

Praha—Brno—Ostrava

Brnenský večer (M. Štědroň) . . . 84
Slovenská filharmónia v Brne (B. Štědroň) . . . 153
Sborový festival Brno 1963 (Z. Zouhar) . . . 154
Festival javiskového diela Sergeja Prokofieva (I. Vajda) . . . 176
Koncerty Pražskej jari 1963 (P. Eckstein) . . . 208
Slávnostné dni F. Chopina v Mariánskych Lázňach (Z. Hrabussay) . . . 281
Otvorenie koncertnej sezóny v Košiciach (T. Lipták) . . . 312

Zahraničie

Bratislava—Drážďany (A. Schubertová-Paríková) 30
Bratislavské kvarteto v Škandinávii 127
Slovenská filharmónia opäť v Taliansku (EM) 178
Salzburský festival (L. Slovák) 276
Európske týždne v Passau (J. Jendraššák) 278
Ferdinand Klinda v NSR (-ok) 279
IV. medzinárodný týždeň novej hudby v Palerme (P. Kolman) 313

SVÄZ SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV

Založenie Krajskej organizácie SSS v Stredoslovenskom kraji (ra) 205

HUDOBNÁ VÝCHOVA

Ciele hudobnej výchovy a hudobnej osvety v dnešnej spoločnosti (O. Elschek) . . 4
Celoštátna konferencia hudobných pedagógov v Banskej Bystrici (F. Šupín) . . . 94
Memorandum z vedeckej konferencie o otázkach hudobnej výchovy mládeže v období dospievania 244

ROZHLAS A TELEVÍZIA

K otázkam hudobného vysielania rozhlasu (F. Braniš) 16
Hudba a televízia (N. Hrčková) 41
Seminár o hudobno-vzdelávacích reláciách v bratislavskom rozhlase (Č) . . . 96
Hudba vo vysielaní nehudobných relácií (F. Braniš) 242
Ľudová hudobná akadémia (F. Braniš) 274

HUDOBNÝ FOLKLÓR

Medzinárodný seminár o európskych ľudových hudobných nástrojoch (O. Elschek) . 32

RECENZIE

W. Apel: The Notation of Polyfonic Music 900—1600 (-k) 64
L. Burlas: Formy a druhy hudobného umenia (J. Pospíšil) 91
J. Kresánek: Národný umelec Eugen Suchoň (I. Vajda) 287
D. Legány: A magyar zene krónikája (lv) 93
J. Racek: Leoš Janáček (B. Štědroň) 127
K. Vötterle: Haus unterm Stern (V. Dam) 188
A. Witeschnik: Wiener Opernkunst von den Anfängen bis zu Karajan (-k) . . . 64
Antológia autentických foriem hudobného folklóru (O. Demo) 189
Album československý džez 1962 (I. Wasserberger) 318

ROZLIČNÉ

Dva týždne v SSSR (I. Hrušovský) 15
Upevniť činnosť Kruhov priateľov umenia (-ok) 28
Poznámky ku koncepcii KPÚ (A. Melicher) 58
Ústav hudobnej vedy SAV do druhej dekády (L. Burlas) 59
Nad novým spoločenským tancom (E. Medvecká) 61
Kultúrne podujatie, ktoré nemá obdoby (T. Šebo-Martinský) 90

Výstava „Súčasná česká a slovenská hudba" v Prahe (R) 95
Architektúra odpovedá na moderné vyučovacie požiadavky (Z. Nováček—D. Kuzma) 125
Úvahy okolo slovenskej pianistiky (R. Macudziński) 162
Baletná dramaturgia 1945—1962 (V. Vašut) 165
Odpoveď Kultúrnemu životu (SSS) 165
Na opernom fronte kľud? (B. Kriška) 224
O spievanom hlase (J. Stanislav) 233
Organ v časopiseckej literatúre posledných rokov (F. Klinda) 240
Praha a Bratislava (K. Vötterle) 245
Dnes práve tak ako pred státisícročiami (J. A. Valšík) 252
Zblízka o Zdeňkovi Košlerovi (P. Vrba) 255
Beethovenovská konferencia v Piešťanoch (A. Klodner) 256
Brnenská opera v novej sezóne (B. Štědroň) 280

VYOBRAZENIA

Podobizne

J. L. Bella . . . . . č. 9/285
Mária Cikkerová . . . . . č. 6/186
Viliam Fedor . . . . . č. 1/22
Tibor Gašparek . . . . . č. 1/19
Hana Hegerová s Tanečným orchestrom Siloša Pohanku . . . . . č. 9/280, 281
Ladislav Holoubek . . . . . č. 7/198
Šimon Jurovský . . . . . č. 9/264, 265
Frico Kafenda . . . . . č. 7/200, 201
Jozef Kresánek . . . . . č. 10/306
Eva Kristínová . . . . . č. 6/184
Sergej Prokofiev . . . . . č. 3/72, 73
Ján Strelec . . . . . č. 10/305
Pavol Šimai . . . . . č. 7/206
Anton Webern . . . . . č. 10/302
Ernest Zavarský . . . . . č. 8/248

Koncerty, festivaly

Sir Malcolm Sargent s Royal Philharmonic Orchestra London v Bratislave č. 2/40, 41
Dr. F. Klinda s Českou filharmóniou a dirigentom dr. V. Jiráčkom . . č. 3/67
Symfonický orchester bratislavského rozhlasu s dirigentom dr. Otakarom Trhlíkom . . . . . č. 3/88, 89
I. prehliadka slovenského koncertného umenia . . . . . č. 9/280, 281
Obretenovov spevácky sbor . . . . . č. 10/311

Vyobrazenia inscenácií

Barbier zo Sevilly, opera G. Rossiniho — Košice . . . . . č. 8/232, 233
Blúdiaci Holanďan, opera R. Wagnera — Košice . . . . . č. 5/136, 137
Così fan tutte, opera W. A. Mozarta — Bratislava . . . . . č. 1/8, 9
Così fan tutte, opera W. A. Mozarta — Salzburg . . . . . č. 9/277
Čarostrelec, opera C. M. Webera — Bratislava . . . . . č. 8/264, 265
Eugen Onegin, opera P. I. Čajkovského — Bratislava . . . . . č. 8/232, 233
Figarova svadba, opera W. A. Mozarta — Banská Bystrica . . . . . č. 4/104, 105
Gavalier s ružou, opera R. Straussa — Salzburg . . . . . č. 9/276
Hoffmannove rozprávky, opera J. Offenbacha — Bratislava . . . . . č. 1/8, 9
Karneval na Rio Grande, opereta G. Dusíka — Košice . . . . . č. 7/217
Karneval na Rio Grande, opereta G. Dusíka — Košice . . . . . č. 8/248, 249

Krútňava, opera E. Suchoňa — Banská Bystrica . . . . . č. 7/200, 201
Lampiónová slávnosť, opera J. Kowalského — Televízne štúdio Bratislava č. 2/40, 41
Lampiónová slávnosť, opera J. Kowalského — Ostrava . . . . . č. 10/296, 297
Láska k trom pomarančom, opera S. Prokofieva — Praha . . . . . č. 6/168, 169
Láska k trom pomarančom, opera S. Prokofieva — Praha . . . . . č. 6/177
Mr. Scrooge, opera J. Cikkera — Kassel . . . . . č. 9/269
Mr. Scrooge, opera J. Cikkera — Kassel . . . . . č. 9/270
Mr. Scrooge, opera J. Cikkera — Bratislava . . . . . č. 10/312, 313
Mr. Scrooge, opera J. Cikkera — Bratislava . . . . . č. 10/312, 313
Netopier, opereta J. Straussa — Bratislava . . . . . č. 1/24, 25
Paganini, balet S. Rachmaninova — Bratislava . . . . . č. 1/24, 25
Pobozkaj ma, Katarína, musical C. Portera — Bratislava . . . . . č. 5/150
Pobozkaj ma, Katarína, musical C. Portera — Bratislava . . . . . č. 5/152, 153
Polovecké tance, balet A. P. Borodina — Brno . . . . . č. 6/166
Slovanské tance, balet A. Dvořáka — Brno . . . . . č. 6/167
Snehulienka, balet Z. Vostřáka — Bratislava . . . . . č. 4/120, 121
Snehulienka, balet Z. Vostřáka — Bratislava . . . . . č. 5/149
Tannhäuser, opera R. Wagnera — Bratislava . . . . . č. 5/136, 137
Tannhäuser, opera R. Wagnera — Bratislava . . . . . č. 5/184, 185
Trubadúr, opera G. Verdiho — Košice . . . . . č. 7/216, 217
Trubadúr, opera G. Verdiho — Bratislava . . . . . č. 8/248, 249
Veselohra na moste, opera B. Martinů — Bratislava . . . . . č. 2/56, 57
Vietor vo vlasoch, balet M. Vacka — Košice . . . . . č. 4/120, 121
Viktorka, balet Z. Vostřáka — Praha . . . . . č. 6/168, 169
Zmätok v Efeze, opera I. Krejčího — Košice . . . . . č. 3/79
Zmätok v Efeze, opera I. Krejčího — Košice . . . . . č. 3/88, 89
Ženba, opera B. Martinů — Bratislava . . . . . č. 2/56, 57
Ženba, opera B. Martinů — Bratislava . . . . . č. 4/119

Rozličné vyobrazenia

Program Prokofievovho koncertu v Košiciach r. 1935 . . . . . č. 3/72, 73
Záber zo zasadnutia III. sjazdu Sväzu československých skladateľov . . č. 4/104, 105
Maketa architektonickej štúdie pre konzervatórium v Bratislave . . . č. 4/125
Z III. sjazdu Sväzu československých skladateľov . . . . . č. 5/131
Súbor piesní a tancov Lúčnica . . . . . č. 5/152, 153
Pamätná plaketa Slovenského spevokolu v Martine . . . . . č. 9/284
Z rokovania II. sjazdu Sväzu slovenských skladateľov . . . . . č. 10/296, 297
Z rokovania II. sjazdu Sväzu slovenských skladateľov . . . . . č. 10/295
Roman Haubenstock—Ramati: Credentials — ukážka partitúry . . . č. 10/313
Spevokol Tatran asi z roku 1908 . . . . . č. 10/316



91 20

1

SLOVENSKÁ HUDBA

Novinky Štátneho hudobného vydavateľstva, n. p., pobočky v Bratislave

EDÍCIA GRAMOFÓNOVÝCH PLATNÍ:

Gramofónový klub:

L. Bárta: KONCERT PRE KLAVÍR A ORCHESTER (1959)
D. Balogová — klavír. FOK — V. Neuman
V. Kalabis: KONCERT PRE HUSLE A ORCHESTER (1958-59)
V. Snítil — husle. Čes. filharmónia — K. Ančerl

L. van Beethoven: KONCERT B DUR PRE HUSLE A ORCHESTER
Ju. Suk — husle. Čes. filharmónia — F. Konwitschny (2 strany)

POD STRECHAMI PARÍŽA — vybrané francúzske šansóny posledných rokov v podaní vynikajúcich parížskych šansoniérov: Aznavoura, Dalida a iných. Nahrávky Barclay disque, Paríž.

EDÍCIA HUDOBNÍN A KNÍH O HUDBE:

Hudobniny:

T. Frešo: V detskej izbičke — prístupné a umelecky hodnotné dielo. Skladá sa zo 6 klavírnych skladbičiek s určením pre našich malých začiatočníkov. Názvy jednotlivých častí ako: Koníček, Zajačik, Bábika, Medvedík, Hracie hodiny a Drevený vojačik — vhodne dokresľujú obsah. Kčs 3.30.

St. Heller: 40 KLAVÍRNYCH ETUD. Výber štúdii z opusov 45, 46, 47 je nevyhnutnou súčasťou štúdia každého klaviristu. Zostavil a spracoval M. Straus. St. Heller (1814—1888) patril medzi vynikajúcich klavírnych pedagógov a umelcov svojej doby. Predmetná zbierka bola vydaná SHV v r. 1961 a vzhľadom na obľúbenosť týchto štúdií pripravuje sa už 2. vydanie. Kčs 12.30.

L. Castiglione: MELODICKÉ ETUDY PRE HARMONIKU — nadväzujú priamo na Základné etudy. Cvičenia sú upravené tak, že sú vhodné aj pri vyučovaní na malých harmonikách. Niektoré cvičenia sú upravené podľa osvedčených klavírnych etud „Duvernoy", „Lemoine", takže poskytujú žiakom dobrú technickú prípravu, čo je pri modernej požiadavke v hre na harmonike nevyhnutnou potrebou.
Pre veľký záujem a obľúbenosť pripravuje ŠHV ďalšie vydanie. Kčs 5.60

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 1

ROČNÍK VII

1963

XII. SJAZD KSČ

a niektoré otázky súčasnej hudby

Materiály z XII. sjazdu možno čítať dvojakým spôsobom. Buď nás vzrušuje len samotný dokument, alebo za každým uzáverom domýšľame už reťaze nových dôsledkov a desiatky aplikácií na náš odbor. Nazdávam sa, že strana chce od nás práve tento druhý spôsob štúdia sjazdových materiálov, spôsob, v ktorom prevažuje stránka aplikačná, spôsob, v ktorom prevažujú nové činorodé myšlienky a nová iniciatíva.

I keď sjazd širšie nehovorí o podstatnom rozvoji československej hudby, predsa vo všetkých odsekoch o rozvoji socialistickej kultúry cítime, že sa vie o sile hudobného umenia, že sa výrazne hodnotia úspechy hudobných tvorcov, kritikov a interpretov.

V sjazdových dokumentoch strany púta *striezlivosť v hodnotení* situácie a úspechov. S komunistickou otvorenosťou, ale i skromnosťou sa spomínajú gigantické zápasy o rozvoj našej spoločnosti a nezastierane sa poukazuje na problémy, ktoré vyvstávajú aj pred takou vyspelou socialistickou krajinou, ako je naša. O striezlivosť a vecnosť hodnotenia ide v celkom našom živote i kultúre. Striezlivosť v hodnotení platí aj pre nás, ktorí pracujeme na úseku hudby. Vieme, že v prudkom nástupe slovenskej hudby nešetrili sme niekedy ani najvyššími oceneniami a často sme pri hodnotení diel užívali jednoznačné superlatívy, pričom sme zabúdali, že hodnota umeleckého diela sa môže v priebehu rokov dotvárať i meniť a na osud diela a jeho spoločenský význam vplýva nespočetné množstvo rozmanitých okolností. Preto si dnes hudobná kritika častejšie ako v minulosti berie ako „spolusudcu" *sociologický výskum.* Volá sa intenzívne po tom, aby sme urýchlene zaviedli disciplínu, v ktorej sa bude študovať kontakt našej hudby so životom, mnohé cesty vrastania hudby do spoločenských súvislostí a súčasne sa bude vedecky sledovať a vysvetľovať proces, ako a kedy sa niektoré žánre dostávajú do sterility a iné ešte len vznikajú. Sociologický výskum umožní, aby sa organizácia hudobného života postavila na vedecký prieskum, aby sa kultúrne potreby v krajoch a okresoch konkrétne zdôvodnili a potom plne zabezpečo-

vali. Na sjazde sa opäť niekoľko ráz zdôraznila *nutnosť spoločenskej zaangažovanosti celého umenia.* Táto otázka nie je dnes taká jednoduchá. Sám sjazd žiada „objavovať a stvárňovať, prebojovávať cestu novým vývojovým tendenciám". Život sa rozrastá do predtým neznámych rozmerov a nuansí. Hudba má možnosť predovšetkým odrážať tento život z najrozmanitejších uhlov. *Stupeň zrozumiteľnosti a spoločenskej upotrebiteľnosti* hudobných diel bude pravdepodobne stále diferencovanejší. Bude sa pravdepodobne čoraz viac plniť Marxova téza, že rôzne náročnosti sa budú kryť so striedavými spôsobmi životnej činnosti a vnímavosti. Hudba bude pravdepodobne čím ďalej tým viac rozkladať svoju silu od jednohlasných najbežnejších prejavov cez skladby, u ktorých sú podmienky pre rýchlu popularizáciu, po skladby, u ktorých bude väčší pôžitok z drobnej novosti ako konvenčnosti, až po diela, v ktorých nové prvky budú odhaľovať nové stránky našej skutočnosti a nás samotných — i keď najvšeobecnejším spôsobom. Bohatšia *diferenciácia hudobných žánrov* zdá sa priam zákonitosťou. Prehlbovanie socialistických ľudských záujmov podmieňuje podstatne ďalšiu diferenciáciu hudby. Doba so svojimi problémami i ideami, rozpormi i víziami sa určitým spôsobom premieta vo všetkých žánroch. *Rozdiely v žánroch* a druhoch odrážajú rozdiely v občianskych záujmoch a rozdiely v nárokoch na umelecké vzrušenie či umelecký zážitok.

Súčasný hudobný vývoj je ovplyvňovaný najrozmanitejšími podmienkami. Predovšetkým tu vplýva fakt, že socializmus a naše búrlivé storočie značne rozvírili život. Dostali sa pod povrch mnohých vecí a v prudkom tempe života sa jasnejšie ukázala nebezpečná „všeobecnosť" a *opotrebovanosť niektorých štýlov a umeleckých postupov.* Mnohé romantické hudobné princípy prejavili v posledných desaťročiach svoju zastaralosť, do školských názorov o vzťahu tradičnej konsonancie a disonancie vstúpili nové kritériá. Menia sa názory na hudobnú farebnosť, ktorej sa začína prisudzovať väčšia úloha ako predtým. Prejavujú sa tendencie „odľahčiť" melódie od tradičnej zodpovednosti, uvažovať novým spôsobom o „väzbách" akordov a striedaní funkcií, narážame na sklony k samostatnému zreťazovaniu nástrojov i na prenikanie nástrojov s vibrujúcim účinkom. Objavujú sa príklady, keď novú kontrastnosť nevysvetlíme z tradičných princípov kontrastov a gradácií, keď vnútorné napätie je budované z iných podmienok a koeficientov ako v poromantickej hudbe. Mohlo by sa povedať, že *schopnosť jednotlivých zložiek hudby meniť svoj obsah i funkciu je praktický príklad dialektiky.* Je to však len téza, ktorú treba na konkrétnych príkladoch zdôvodňovať alebo vyvracať. Ak sa objavujú skladby, ktoré rozrušujú rovnováhu romantického a poromantického umenia, potom treba uvažovať i o tom, či to nie je praktický príklad pre Engelsov rezultát z jeho Dialektiky prírody, že *„každá rovnováha je len relatívna a dočasná".*

Veľa úvah okolo rozvoja súčasnej hudby, mnohé príklady hľadajúcej hudby, tvorené doma a prichádzajúce i z cudziny, nemožno zásadne hodnotiť paušálnymi úsudkami. Engels hovorí, „aby sme porozumeli jednotlivým javom, musíme ich vytrhnúť zo všeobecnej súvislosti, sledovať ich izolovane". *Najnebezpečnejšia* v tejto situácii je *estetická metafyzika,* ktorá z neznalosti konkrétnych skladieb nezaujme nikdy stanovisko k žiadnemu dielu, hovorí všeobecne, podozrievavo, od experimentov ľahko dospeje k ohováraniu tvorcu, rada zabŕdne do psychologizovania a chce vsugerovať tvorcom vlastnosti

i myšlienky, ktoré nemajú. Môže mať pravdu len v jednotlivostiach, nemôže si však robiť nárok na nič iné. Neznalosti konkrétneho materiálu kryje maskou „múdrej" abstraktnosti. V týchto súdoch sa nenájde ani najmenšie poučenie pre praktickú hudbu. Operuje „akýmisi" kvalitami, zabúdajúc, že *neexistujú kvality, ale len skladby s kvalitami.* V takýchto kritických a estetických súdoch musíme ostražite rozoznávať, či ide o formálnu abstraktnosť (čiže bezobsahovosť) alebo zložitosť logických abstrakcií. To sú dve veci. Niekedy sa tá prvá tvári zásadnejšie, dôležitejšie a spásonosne. *Zhrnutie a aspoň približné roztriedenie nových hudobných pokusov a tendencií je oveľa väčší čin než všetky apriórne úvahy* o kritériách, hraniciach modernosti, estetických ideáloch a pod. Doba nabáda kritikov a estétov ku *konkrétnosti,* jasnému zaujímaniu stanoviska k danej skladbe, k principiálnemu postoju k novým tendenciám a súčasne k striktne jasnému stanovisku k hudobnému šarlatánstvu a všetkým príliš extrémnym prúdom, ktoré povýšili chladnú rozumovú konštrukciu za rozhodujúce kritérium umeleckej kvality. Myslím si, že boj o novú hudbu vyžaduje ľudí pevných a politicky odhodlaných. Najzodpovednejšie uvažujú o nových možnostiach tvorcovia, ktorí sú zapojení do praktického boja za komunizmus. *V každej vývojovej etape sú vždy sily vyrovnávajúce a podnecujúce.* Svetový názor a uvedomelosť je magnetická strelka medzi oboma silami.

Podnetné uzávery možno urobiť i z niektorých sjazdových téz s. Brežneva. Vysoko vyzdvihuje medzinárodnú úlohu socialistického Československa a v súvislosti s tým vyzdvihuje kultúrne hľadisko. Zdá sa, že mnohé naše skladby majú oveľa *významnejšiu úlohu v medzinárodnom meradle* a niektoré princípy našich špičkových diel majú medzinárodnú platnosť a mohlo by ich využiť v kultúrnom myslení celé medzinárodné komunistické hnutie. Ak bude plánovite postupovať výmena umeleckých skúseností vo svetovej socialistickej sústave, potom zrejme skúsená československá hudobná kultúra bude mať *možnosť zrejme ovplyvňovať vývoj súčasných hudobných ideálov.* Možno, že na niektoré princípy a perspektívy našej hudby budeme pozerať z hľadiska internacionálnej všestrannosti.

Na sjazde sa nadhodili i otázky dôslednejšieho využívania všetkých kultúrnych výdobytkov. V súvislosti s touto myšlienkou musíme ľutovať, že napríklad z akcie zakladania Kruhov priateľov umenia sa nestalo hnutie alebo kampaň, že štátna správa nevyužila túto *kultúrnu iniciatívu zdola* ako výzvu na celoštátne kultúrne hnutie. Vieme často dobre využiť podobné hnutia na úseku výrobnom, ale doteraz nevieme využiť rovnaké metódy na úseku kultúry.

Je správne, že sa kultúra začína viac posudzovať ekonomickým zreteľom. Nemá to nijako obmedzujúci význam. *Ekonomický zreteľ* chce poukázať na tie podujatia, ktorých kultúrny zisk sa často ani najmenej nekryje s vynaloženou umeleckou prácou, ani zlomkom vynaložených finančných prostriedkov. Chceme, aby umelci videli *finančné náležitosti v správnom pomere* k vynaloženej umeleckej práci, v správnom pomere k svojmu talentu i umeleckému menu. Je práve novou črtou socialistického umelca, že pri nároku na odmenu berie do úvahy viacero celospoločenských okolností i istý pomer k najzávažnejším a najnáročnejším povolaniam iných občanov.

Nadhodil som len niekoľko problémov, o ktorých sa v umeleckých kruhoch často hovorí. Bez XII. sjazdu by tieto problémy nestáli tak výrazne v popredí, chodilo by sa okolo nich ticho, možno i s obavou. Teraz sa diskutuje a nie je na škodu, že *názory sa niekedy rozchádzajú.* Veď veľká väčšina umelcov a kritikov, zainteresovaných o súčasné estetické diskusie, chce *tvorivo rozvíjať marxisticko-leninskú* estetiku a celou hĺbkou svojej osobnosti výrazne podporovať sily socializmu, pokroku a mieru.

Zdenko Nováček

CIELE hudobnej výchovy a hudobnej osvety v dnešnej spoločnosti

Hudobná výchova je organizovaná, systematická forma rozvíjania hudobných schopností človeka, prebúdzanie záujmu o hudbu a jeho vedenie k praktickej hudobnej činnosti laickej-amatérskej alebo profesionálnej. Hudobná osveta nie je o nič menej dôležitá, i keď ju vykonávajú v menej intenzívnej a koncentrovanej forme nielen špeciálne hudobné, ale aj iné verejné kultúrne inštitúcie. Výchovný proces človeka je kontinuálnym neprerušovaným procesom, či už vedomým alebo neuvedomeným, pričom je príznačné, že najsilnejší výchovný význam majú práve tie zložky alebo inštitúcie, ktoré sú funkčne čo najtesnejšie zviazané so životom, ktoré nie sú špecializované; tie majú najväčší podiel na formovaní estetického a etického profilu človeka, hoci s nimi relatívne menej počítame ako s faktormi výchovnými, či už v pozitívnom alebo negatívnom zmysle. Stačí v tejto súvislosti spomenúť rozhlas alebo televíziu (ako markantné kultúrne osvetové zariadenia), ktoré omnoho viac „vychovávajú" svojou „bežnou", „nešpecializovanou" produkciou ako v zvláštnych pedagogicky zameraných reláciách, alebo niekedy s nimi stoja esteticky a výchovne v úplnom protiklade. Akákoľvek znejúca hudba, verejná alebo neverejná hudobná produkcia je aktom výchovným, lebo hudba je jednou zo základných foriem umeleckej a morálnej výchovy človeka; preskúmanie otázky hudobnej výchovy v takom širokom rámci by predpokladalo preskúmanie všetkých spoločenských javov, všetkých foriem spoločenského vedomia i všetky organizačné formy, do ktorých hudba zasahuje. Chceme sa však sústrediť len na niektoré otázky, ktoré sú spojené s otázkou hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách, v hudobnom školstve a s formami mimoškolskej výchovy a osvety.

Poslaním hudobnej výchovy je vytvoriť objektívne a subjektívne podmienky pre uplatnenie hudby v spoločnosti. Vytvoriť tieto podmienky znamená predovšetkým vytvoriť v človeku také recepčné a apercepčné predpoklady, ktoré by mu umožnili konzumovanie hudby, t. j. hudbu chápať, využívať pre svoje citové a intelektuálne obohatenie. V stručnosti vyjadrené je jej úlohou otvoriť človeku cestu k hudobnému umeniu. Pre splnenie tejto

úlohy si vytvára spoločnosť inštitúcie, kádre vychovávateľov, základné materiálové, technické i metodické pomôcky, určitý systém práce, ktorý sa prispôsobuje schopnostiam i úrovni žiakov, resp. poslucháčov.

Aké konkrétne štadiálne alebo celostnejšie ciele si vytyčuje hudobná výchova? Ide o zvládnutie týchto úloh:

1. Posilniť tie recepčné, sluchové predpoklady u človeka, ktoré sú mu vlastné ako spoločenskému indivíduu, ktoré sa vytvorili dlhodobým vývinom a sú zdedené a sú predpokladom hudobného vnímania. Základným prostriedkom je sluchová výchova intonačno-rytmická. Je to oblasť, ktorá tvorí jadro a je doteraz najpodrobnejšie metodicky prepracovaná hudobnou výchovou.
2. Odstrániť hudobnú negramotnosť, t. j. naučiť žiakov čítať a písať notové znaky a hlavne naučiť čítané aj počuť vnútorným sluchom, t. j. premietnuť zrakový zmyslový vnem do auditívnej oblasti, do špecifickej hudobnej sféry. Ako sa bez eminentnej požiadavky odstránenia literne negramotnosti nemohlo hovoriť o plnom spoločenskom a kultúrnom význame literatúry, tak aj hudobné umenie zostane pre široké vrstvy uzatvoreným, málo aktívnym výchovným prostriedkom, ak jednotlivec nebude vládnuť znalosťami, ktoré mu umožnia, aby sám mohol vniknúť do jeho myšlienkového organizmu. Hudobná gramotnosť je kľúč k aktívnemu pestovaniu hudby, a bez aktívnej činnosti neexistuje skutočná znalosť hudobného umenia.
3. Viesť poslucháča k plnému pochopeniu hudby, jej myšlienkového i emotívneho obsahu, oboznámiť ho so základnými výrazovými prostriedkami hudby a viesť ho k pochopeniu ich významu a funkcie.
4. Oboznámiť poslucháčov s najhodnotnejšími dielami klasickej hudobnej tvorby, ale predovšetkým s dielami súčasného hudobného umenia, lebo len v nich sú dané optimálne podmienky pre plnú intelektuálnu a citovú rezonanciu diela.
5. Všetky uvedené hľadiská majú smerovať k zapojeniu poslucháča do aktívneho pestovania hudby, lebo jedine aktívne pestovanie hudby zaručuje jej najplnšie pochopenie a tým splnenie jej výchovného poslania. Aktívna hudobná činnosť je stredobodom celej hudobnej výchovy, ak sa opiera, samozrejme, o záujmovú sféru najhodnotnejších druhov, žánrov a diel hudobného umenia. Aktivita je základnou formou akejkoľvek výchovnej činnosti.
6. Výchova reprodukčných umelcov, ktorí nemajú len sami pochopiť hudobné dielo, ale ho aj pretlmočiť ďalším poslucháčom prostredníctvom verejnej hudobnej produkcie.
7. Výchova skladateľov, teda pretlmočiteľov životných zážitkov do hudobnej formy.

Kým výchova reprodukčných umelcov i skladateľov je sústredená v špeciálnom hudobnom školstve, zatiaľ všetky ostatné hudobnovýchovné zretele sú v medziach realizovateľnosti na všetkých ostatných kultúrnych a osvetových zariadeniach i v rámci všeobecnovzdelávacej školy. Medzi jednotlivými zreteľmi hudobnej výchovy, ktoré sme uviedli, niet priepastného rozdielu, ale ide viac o akúsi sukcesívnu etapovitosť výchovy. Napríklad medzi skladateľom a reprodukčným umelcom niet prílišného rozdielu (alebo by aspoň nemal byť), tým menej medzi profesionálnym reprodukčným umelcom a laickým pestovateľom hudby. Fundamentálnou podmienkou všetkých výchovných stupňov je vnútorná hudobná predstava, bez ktorej sa nezaobíde ani

úspešná skladobná práca ani vynikajúci reprodukčný výkon, čo sa však dostatočne nerešpektuje ani pri výchovnej práci v špeciálnom hudobnom školstve. Hudobné školstvo vedie žiaka k aktívnej hudobnej reprodukcii a produkcii, všeobecnovzdelávacia škola si doteraz, žiaľ, nekladie za cieľ v príliš širokom meradle prekročiť prah pasívneho hudobného vnímania (azda s výnimkou spievania). Temer všetky formy hudobnej osvety, ktoré pracujú s pasívnym poslucháčom, môžu v najlepšom prípade prebudiť záujem poslucháča o hudbu alebo rozšíriť jeho pozitívne vedomosti o hudbe, ale málokedy ho môžu priviesť do hlbšieho a trvalejšieho kontaktu s hudobným umením.

Aké je miesto hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacej škole? Po jej zrušení pri školskej reforme v 1953 bola až roku 1961 znovu zavedená ako povinný predmet až do 9. ročníka v rozsahu jednej hodiny týždenne. Tento rozsah jej nedovoľuje, aby hudobná výchova nadobudla charakter sústavnosti, a stáva sa tak len predmetom informačno literným, historickým, zostáva obmedzená na jednoduché spievanie ľudových piesní, základnej hudobnej náuke chýba praktická aplikácia, aj prehrávanie hudby je možné realizovať len v minimálnej miere. Osnovy sú predimenzované literným vecným učivom a o hudobnej, sluchovej výchove vzhľadom na časovú obmedzenosť celého predmetu nemôže byť reči. Je samozrejmé, že úroveň a konkrétna náplň výučby závisí od pedagóga, ale v tomto smere neustále zápasíme s nedostatkom kvalifikovaných hudobných pedagógov; ten učiteľský dorast, ktorý sa vychovával v minulých rokoch, nedostal na strednej škole nijaké hudobné vzdelanie, pedagogické inštitúty na strane druhej vzhľadom na nedostatok hodín hudobnej výchovy sotva stačia naučiť ich základom hudobnej náuky, o praktickom ovládaní nástrojovej hry ani nehovoriac. Vzhľadom na nízku úroveň hudobnej výchovy v škole zostáva predmetom viac okrajovým, oddychovým, namiesto toho aby viedol žiakov k systematickej vnútornej hudobnej aktivizácii. V tomto smere nemôže tu byť náhradou sebaintenzívnejšia mimoškolská hudobná výchova, lebo tá môže v najlepšom prípade zachytiť už len zlomok žiactva. Ak by sme mali súhlasiť s myšlienkou H. Kretschmara „Osud nemeckej hudby sa rozhodne v škole" a aplikovali ju v našej situácii, perspektívy našej hudobnej kultúry by neboli práve povzbudzujúce. Neodškriepiteľným faktom zostáva, že hudobnosť národa formuje základná školská hudobná výchova. Osemročné prerušenie hudobnej výchovy a jej nedostatočnosť v dnešnej školskej sústave sa ešte nemohli markantne prejaviť na tvári našej hudobnej tradícii vzhľadom na neobyčajne pozitívnu zmenu v ostatnom hudobnom živote, pokiaľ ide o všestrannú štátnu podporu novovznikajúcich hudobných ustanovizní, orchestrov, opier, hudobných škôl a tvorivých hudobných umelcov. Rovnako všestranná podpora amatérskej ľudovej hudobnej tvorivosti do určitej miery suplovala hudobnú výchovu, najmä pokiaľ išlo o školskú študentskú tvorivosť a pod. V každom prípade však starostlivosť o profesionálne umenia a rozvíjanie mimoškolských foriem záujmovej hudobnej činnosti sú len pokračujúcimi, vyššími formami rozvíjania hudobnosti národa, ktoré spočívajú na základných pilieroch všeobecnej školskej hudobnej výchovy celonárodnej. Ak sa začínajú otriasať jej základy, musí sa kríza preniesť i do tejto vyššej hudobnej nadstavby. Že sa doteraz tak nestalo, na tom má zásluhu, pokiaľ ide o české krajiny, mimoriadne silná hudobná tradícia v celej národnej kultúre, a pokiaľ ide o Slovensko, zohrala

rozhodujúcu úlohu domáca hudobnofolklórna tradícia, ktorá tvorí dodnes neobyčajne silný moment v celkovom rozvoji hudobnosti nášho ľudu.

V našej hudobnej výchove však nie je niečo v poriadku, o čom svedčí nedostatočná návštevnosť na koncertoch, v opere, úplný nezáujem o komornú hudbu, pritom v posledných rokch lavínovité podľahnutie našej mládeže hudobnému braku a gýču, nehodnotnej salónnej a zábavnej hudbe, deformovanému splytčenému džezu. Že však spontánny záujem o hudbu je, o tom svedčia preplnené hudobné školy a ľudové školy umenia. Ale ak uvážime, že namiesto sústavného vedenia k plnohodnotnej tradícii našej hudobnej kultúry sa do nášho nižšieho i vyššieho hudobného školstva dnes radikálne zavádzajú odbory vyučovania „ľudových", „populárnych" nástrojov, pre ktoré niet umeleckej literatúry, začína sa profesionálne školenie hudobníkov pre zábavné orchestre, u ktorých sa nepovažuje za nutné, aby prešli školou zvládnutia majstrovských diel, ale ich hudobný vkus a estetický ideál sa má formovať na pseudoumeleckých výtvoroch, bežnej módnej produkcii sezónnych skladieb a jednodeniek, treba nad touto tendenciou položiť veľký otáznik. O akú hudobnú kultúru sa usilujeme, kam smeruje naše snaženie, kde sú naše estetické ideály, v čom vidíme podiel hudby na formovaní morálneho profilu nového človeka? Má sa hudba premeniť na permanentnú zvukovú kulisu nášho života, na sluchové dráždidlo, technicky perfekcionalistickú hru bez vnútornej ľudskej hodnoty? Zdravé hudobné základy musia byť vytvorené všeobecnovzdelávacou školou, jej základný význam nemôže byť nahradený žiadnou inou formou výchovy, vedenou mimo školy, alebo neskoršou doučovacou osvetovou prácou.

V čom spočívajú možnosti zmeniť tento negatívny obraz alebo čeliť narastajúcim negatívnym faktorom:

a) Odstrániť hlbokú disproporciu medzi výchovou technickou (matematicko-fyzikálno-prírodovedeckou), historickou a umeleckou. Treba likvidovať výlučné postavenie literárnosti v umeleckej výchove (neúmerne široká jazyková, literárna výchova) oproti takmer nejestvujúcej hudobnej a výtvarnej výchove. Treba dosiahnuť rozšírenie hudobnej výchovy až do dvanásťročenky, a to v rozsahu dvoch hodín týždenne. Zmysel polytechnizácie výchovy spočíva v rozšírení praktického obzoru žiaka, a nie v zúžení jeho vzdelanostného obzoru, ide nám o harmoničnosť rozvoja osobnosti, a nie o jej okyptenú disproporcionálnosť v prílišnej špecializovanosti výchovy. Špecialistov majú vychovávať odborné a vysoké školy. Umelecká výchova by pritom nemala chýbať ani na vysokej škole, napr. technickej. Umelecká výchova na vysokých školách technických je dnes bežná a samozrejmá v mnohých krajinách. Napr. v Nemecku existujú na technických učilištiach dokonca samostatné hudobné katedry.

b) Je potrebné zintenzívniť výchovu kvalifikovaných síl na pedagogických inštitútoch, ktoré by boli schopné zvýšiť kvalitu, náplň i metodickú úroveň hudobnovýchovnej práce. Pri výchove hudobných pedagógov by sa malo dbať predovšetkým na ich praktickú muzikantskú prípravu.

c) Usilovať sa o aktivizáciu hudobnej výchovy nielen spevom, ale aj zapojením hry na hudobné nástroje do vyučovania.

d) Tam, kde sú na to podmienky, sústrediť pri škole (nepovinne) aj výučbu na hudobných nástrojoch, ide tu predovšetkým o dedinu, kde niet hudobnej školy. Takáto prax sa veľmi dobre osvedčila napríklad v Nemecku, v SSSR a v Anglicku.

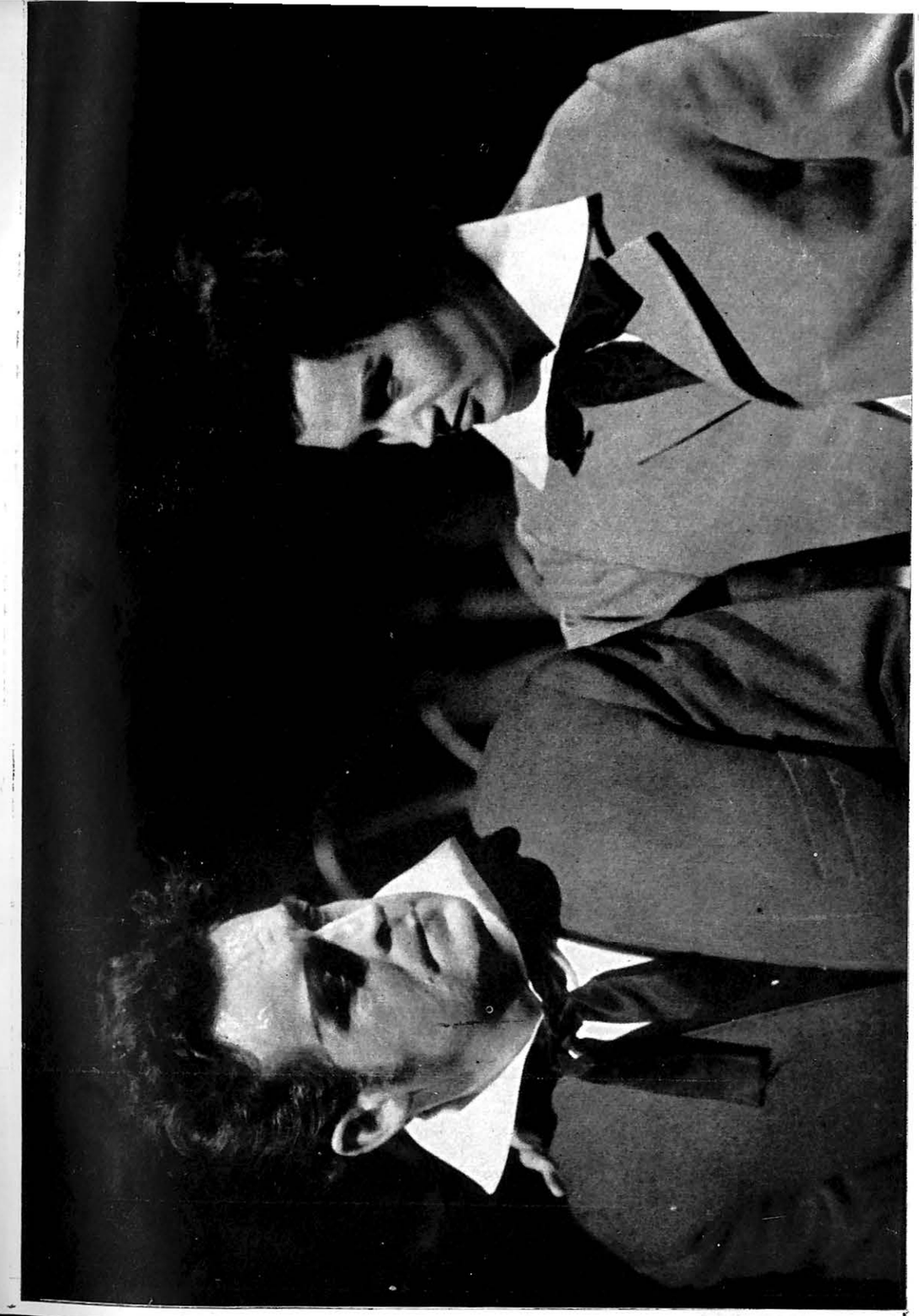
e) Škola má čo najaktívnejšie podporovať a vytvárať materiálne podmienky pre rozvinutie hudobnokultúrnej práce na širšej báze, ako je tvorivosť mládeže, pomáhať pritom kvalitnými pedagogickými kádrami, aby takáto záujmová výchovná práca nebola riadená diletantmi a amatérmi. Pri súborovej práci na školách i v závodoch sa treba sústrediť na hlbšiu umelecko-výchovnú prácu, a to nielen kampaňovite a pre kvantitatívne ukazovatele.

Treba si uvedomiť, že napr. hudobné školstvo, ľudové školy umenia stačia umiestiť sotva 3—5 % z celkového počtu žiactva, pritom výskum ukázal, že hudobné predpoklady má drvivá väčšina detí, že len asi 2 promile žiactva sú celkom amuzikálne.

Pokiaľ ide o hudobné školstvo základné, stredné i vysoké, má mnohé iné problémy. Metodika výučby by mala byť postavená na vedecko-pedagogickej syntéze, a nielen na individuálnom empirickom základe; treba modernizovať obsah výučby, viesť žiakov metodickejšie k prebudeniu vlastnej tvorivej aktivity, zatlačiť tradičný mechanický dril, priblížiť výučbu hudobnej teórie, resp. náuky k praktickej nástrojovej, reprodukčnej problematike, analýze hudobných diel. Predovšetkým treba pri výučbe používané klasické diela považovať za pedagogický, historický materiál, a nie ich vštepovať žiakom ako umelecké normy, ktoré sú v protiklade so súčasnou hudobnou tvorbou. Treba formovať ich hudobnosť na vytvorení vzťahu k súčasnej hudbe, a nie budovať ich hudobný ideál ako recesívne romantický. Vzťah k tradícii treba vytvárať aktívne tvorivý, a nie staticky normujúci.

Hudobnej osvete sa dostalo v našej spoločnosti širokej podpory, a preto prišlo k nebývalému rastu nášho profesionálneho reprodukčného umenia, a tým aj k rozvoju hudobného života s cieľom sprístupniť najširším vrstvám najlepšie diela klasického i súčasného hudobného umenia. Mocnými prostriedkami pre realizáciu tohto cieľa sa stali technické, sprostredkujúce prenosové zariadenia elektroakustické.

Je však niekoľko závažných faktorov, ktoré brzdia hudobnoosvetovú prácu i napriek jej nepopierateľnému kvantitatívnemu i kvalitatívnemu rastu. Je to najmä zlý metodický prístup k popularizácii hudby. Popularizácia nevedie často k prebudeniu citovej, myšlienkovej aktivizácii poslucháčov, ale k jej splytčeniu, zjednodušeniu, k nastoleniu minimalistických požiadaviek na poslucháča. Poslucháč sa nevedie k sústredenému vnímaniu hudby, ale forma popularizácie ho často odvádza od hudby zbytočnými, druhoradými faktormi, historickými anekdotami, subjektívnym vykladačstvom „obsahu" a pod. Učíme poslucháča, že vnímanie hudby je snivé unášanie sa, a nie sústredená, intenzívna práca ako oboznámenie sa s novými myšlienkami. Texty k výchovným koncertom alebo v rozhlasových produkciách niekedy priam urážajúco pod-



Operný súbor Slovenského národného divadla v Bratislave uviedol Hoffmannove rozprávky. Na snímke Ľuba Baricová a dr. Gustáv Papp. Foto: J. Vavro ▶



ceňujú poslucháča. Popularizátor sa niekedy znižuje pod úroveň ľudu, namiesto toho aby výchovná práca pomáhala dvíhať všeobecnú úroveň.

Hudobná osveta nedostatočne bojuje proti hudobnému gýču, ktorý má dnes široké pole uplatnenia najmä v masových žánroch, v ľudovke, v zábavnej a tanečnej hudbe, ktorá má neagtívny vplyv na formovanie hudobného vkusu najširších vrstiev. Hudba takého typu vychováva k sentimentálnosti, k pasivite, stavia hlavne na erotičnosti a fyzikálno-fyziologickej reflexívnosti. Kým v ostatných umeleckých žánroch — literatúra a výtvarné umenie — prišlo k uvedomenému boju proti pseudoromantickej gýčovosti, zatiaľ v oblasti hudobnej tieto úpadkové formy pretrvávajú. Pravda, základom boja má byť nabradenie zlého dobrým, a v masových žánroch zatiaľ tvorba zaostáva za spoločenskou potrebou. Naše úsilie má viesť k vyrovnaniu permanentného zaostávania všeobecného hudobného vkusu za hodnotnou hudobnou tvorbou.

Pri hudobnej osvete, resp. výchove zabúdame na skutočnosť, že predovšetkým súčasná moderná hudba môže pôsobiť na prevýchovu človeka, lebo vyrastá bezprostredne z dnešných foriem života, je v súlade s dneškom, je nám emočne bližšia ako staršia tvorba; pritom všetky formy našej hudobnej popularizácie stavajú na klasickom dedičstve. Tým sa hudobná osveta odtrháva od súčasnej hudobnej produkcie.

Pri hudobnej popularizácii sa poslucháčovi nesprávne vštepuje predstava, že hudba napodobňuje konkrétne zmyslové obrazy zo života, preto sa vyberajú prevažne romantické programové skladby. Vzniká klamný dojem, že hudba je zvukovým filmom, sledom dejových obrazov. Hudba sa znižuje na zvukomalebné pozadie každodenného života s naturalistickou ilustratívnosťou, premieňa sa na literárny, „obrazovo-výtvarný" žáner, skresľuje a sťažuje sa špecifická hudobná apercepcia. Treba mať na zreteli, že hudba pôsobí na nás so svojimi špecifickými výrazovými prostriedkami bezprostredne, bez sprostredkujúcich predstáv alebo konkrétnych zmyslových obrazov. Predstavy sú v hudbe len druhotným produktom.

Riešenie všetkých týchto úloh je mimoriadne sťažené, pretože dodnes u nás prakticky nejestvuje hudobná pedagogika ako samostatná muzikologická disciplína; chýba nám dostatočne široká vedecko-teoretická báza pre riešenie problémov súčasného hudobného života. Chýbajú nám také základné teoretické odvetvia ako hudobná psychológia a hudobná sociológia. Je potrebné premeniť živelnú popularizačnú prácu na metodicky premyslenú a teoreticky fundovanú hudobnú osvetu, ktorá má teoreticky zovšeobecňovať praktické skúsenosti popularizácie. V hudobnej výchove musia sa uplatniť aj výsledky hudobnoestetických výskumov, musí sa preklenúť jej úzka teoretická, kabinentná špecializovanosť a odtrhnutosť od riešenia aktuálnych výchovných problémov. Len ona môže položiť základy sústavnej, organizovanej a na základe vedeckých poznatkov koordinovanej a riadenej hudobnovýchovnej práce, bez ktorej je nemysliteľný rozvoj nášho hudobného života a našej hudobnej kultúry.

Oskár Elschek

◀ *Poslucháči bratislavskej Vysokej školy múzických umení uviedli ako svoje absolventské predstavenie Mozartovu operu Cosi fan tutte.* Foto: A. Šmotlák

ANKETA

pred III. sjazdom Sväzu československých skladateľov

Stojíme pred významnou udalosťou v oblasti našej hudobnej tvorby — III. sjazdom Sväzu československých skladateľov. Bude iste zaujímavé poznať, ako sa na niektoré z množstva otázok, ktorými sa sjazd iste bude zaoberať, pozerajú príslušníci nášho sväzu, zástupcovia inštitúcií i naša verejnosť. Otvárame anketu, v ktorej každý bude mať možnosť otvorene sa rozhovoriť o svojich vlastných problémoch, prípadne o tom, čo očakáva od sjazdového rokovania.

■ *Čo súdite o probléme invenčnosti slovenskej tanečnej hudby?*

Otázka by potrebovala hlbší a systematickejší rozbor zo strany našich hudobných vedcov alebo iných odborníkov. Rozoberať invenčnosť znamená dotýkať sa najchúlostivejších stránok autorov samých. Tak ako v každej inej hudbe, i v tanečnej je invenčnosť jednou z prvoradých znakov dobrej — zlej hudby a v užšom zmysle slova ju stotožňujem s melodikou hudby. Je nositeľom obsahu, hodnoty. Ostatné znaky: rytmus, formová výstavba, inštrumentácia spolu s textom vytvárajú len rámec melodiky.

Invenčnosť tanečnej piesne závisí predovšetkým od autora, ale podlieha vplyvom celkového domáceho i svetového vývoja, je spútavaná módnosťou, vkusom. Takéto zmeny a vývoj pozorujeme nielen v celkovom vyznievaní našej hudby, ale aj u autorov samotných. Všimnime si napr. nášho zakladateľa modernej tanečnej hudby Gejzu Dusíka, ako priebehom doby zmenil melodickú invenčnosť, ako vstrebáva do seba vplyvy štýlov. Pritom jeho melodická invencia je stále svieža a časová. Nie všetci autori prijímajú nové prúdy a poväčšine zotrvávajú na osvojenej invencii. Niektorí autori sú zasa schopní takmer súčasne sa vyjadrovať v najrôznejších štýloch melodiky, od džezovej, cez iberoamerickú až ku všeobecnej.

Všimnime si niekoľko období, ako sa javila investičná tvár našej tanečnej hudby. Týka sa to najmä obdobia, keď sa prebojovávala socialistická tvár celej našej hudby. Prebojovávanie tejto tváre sledovalo cieľ uchrániť ju od nezdravých vplyvov. V tom období usilovali sa niektorí autori robiť „národnú" tanečnú hudbu mechanickým uplatňovaním ľudových prvkov. Robil tak najviac Lieskovský, Lenský. I toto obdobie pominulo. Boli sme svedkami i potierania vplyvov svetovej tanečnej hudby a džezu. Je preč i obdobie, keď sa neodporúčali a vyraďovali piesne s novšími rytmami a došlo sa k extrému, že prehliadky tanečnej tvorby pred niekoľkými rokmi vyznievali do „sentimentality", zabiehajúcej až do melancholie. Čo mal za takýchto okolností robiť náš Matušík, iba to, že rozpustil svoj orchester a prestal pracovať. Invenčné sily a elán našich skladateľov však neklesajú, a tak po období druhej krajnosti, keď Pohankov orchester mal upraviť na správnu mieru situáciu, nastalo obdobie rozšírenia palety orchestrálneho zvuku.

Zvlášť slová s. Hendrycha o práci s mládežou vlievajú tvorbe nové sily. Tiež aktív SČS o vplyve tanečnej hudby na mládež ukazuje nové perspektívy pre invenčnosť tanečnej hudby.

Zastávam tú líniu, že popri tanečnej hudbe so znakmi „klasickej tanečnej" melodiky má vznikať nová tvorba, ktorá by v ničom nezaostávala za novou svetovou tvorbou. A tu je stredná a mladšia generácia, ktorá tieto znaky do seba vstrebáva a v tvorbe ich uplatňuje.

Staršia invenčnosť spočíva, žiaľ, často na schematických prvkoch, napr. najdôležitejšie je, aby začiatok piesne (hlava témy) bola pútavá, zapamätateľná, originálna, a to nielen v hudobnej, ale aj textovej časti. Ďalší vývoj melódie sa vytvára po 2—4 taktoch, ktoré sa k sebe „lepia", problém je so strednou časťou, ktorá musí „modulovať" do inej tóniny, lenže do ktorej, keď v tanečných piesňach boli vyčerpané už všetky možnosti. V typických formách ako rumba, beguine, tango a iných je skladateľ zviazaný schémami, porušenie ktorých by viedlo k nezachovaniu typu. Novšia invencia v melodike si žiada viac voľnosti, voľného, neškatuľkovaného rozvíjania melódie samej i jej harmonickej zložky. Súčasná melodika je u piesní pomalých temp tiež kantabilná so sprevádzajúcimi triolami alebo vnútorne členeným rytmom. Týmto požiadavkám sa naši autori usilujú vyhovieť, a predsa sa nie vždy dostavuje úspech. Je preto potrebné, aby činitelia rozhodujúci o bytí či nebytí tanečnej piesne nezväzovali skladateľom rozlet myšlienok. Nesmieme obmedzovať pôsobenie zdravých vplyvov svetovej tanečnej hudby a džezu, lebo len zo zdravého experimentovania sa časom zrodí pieseň, ktorá bude zodpovedať i zámerom autora i vkusu ľudu.

V porovnaní slovenskej tanečnej piesne s českou bola v poslednom období slovenská pieseň zaznávaná. Treba si uvedomiť okolnosti, ktoré ovplyvňujú invenčnosť našej piesne. Je to predovšetkým kapacita a umelecké schopnosti autorov hudby a zvlášť autorov textov, ktorí majú podstatný vplyv na stvárnenie melodiky. Slovenské etnikum nemá natoľko rozšírený napr. mestský slang, ktorý preberá i vidiek. Tento spôsob vyjadrovania dáva možnosť vytvoriť v textoch nové súčasné obrazy, vyjadrené nevyumelkovanou rečou. S textom sa vyvíja i invenčná stránka melódie.

Melodika podlieha i módnosti a vieme, že módnosť k nám „na perifériu" dochádza vždy oneskorene.

Na záver niekoľko ďalších konštatovaní: invenčnosť autorov tanečnej hudby (aj inej) závisí predovšetkým od nich samých a jej svojráznosť a originalita môže sa umocňovať vytvorením všetkých možností tvoriť a nebojácnym uplatňovaním novej tvorby. Invencia sa rozvíja a dostáva takú tvár, akú jej vytvárajú spoločenské podmienky, cítenie a myslenie autorov. Každopádne sa musíme usilovať, aby sme sa dostali k melodickej invencii rozvitejšej, nespútanej šablónou a dominujúcim vkusom. Len voľná tvorba, pravda, v rámci požiadaviek našej spoločnosti na spoločenskú funkciu tanečnej hudby, dnes najmasovejšieho žánru, uvoľní tvorivú fantáziu jej tvorcov. *Július Letňan*

■ *Čo má trápi*

Učitelia hovoria, že nemajú nové piesne pre svojich speváčkov v školách, sbormajstri nemajú nové sborové skladby pre svoje telesá, huslisti krátke sóla, podobne čelisti, klaviristi, trúbkári, klarinetisti . . . speváci-sólisti nemajú čo spievať, mládež tancuje pri zahraničných šlágroch, vojaci nemajú piesne do pochodu.

Zo všetkých strán sa ozýva: nemáme, nemáme!

Ako pracovník Sväzu slovenských skladateľov mám možnosť nazrieť do zoznamu nových diel v Slovenskom hudobnom fonde; viem, čo vychádza v Štátnom hudobnom vydavateľstve, v Pantone i Osvetovom ústave. Som v styku s mnohými skladateľmi a mám prehľad o ich tvorivých plánoch. Nezaháľajú! Veľa sa píše i vydáva. Nie je nám jedno, či sa naše diela dostanú k srdciam našich poslucháčov alebo či zapadnú v prachu skladieb, prípadne v zásuvkách pracovných stolov.

Vynárajú sa otázky:

Všetko, čo sa píše a vydáva, je zlé? Alebo nevhodné? Majú naši „konzumenti prehľad o tom, čo vzniká a čo sa tlačí? Prekrýva dopyt ponuku? Hoci na niektoré z týchto otázok by sme boli schopní hneď a zodpovedne odpovedať, predsa by bolo dobré urobiť dôkladný rozbor situácie, rozvinúť širokú anketu na stránkach obidvoch našich časopisov, prípadne získať potrebný prehľad dotazníkovou akciou. Snáď i náš III. sjazd Sväzu československých skladateľov by tejto otázke mohol venovať trochu času.

Ak z konta „čo nás trápi" prečiarkneme spomínaný problém, urobíme síce veľký krok vpred, no trápiť nás zas bude problém iný, snáď ešte pálčivejší.

Zdenko Mikula

■

Vzdali ste sa funkcie dočasného riaditeľa Slovenskej filharmónie, aby ste sa mohli intenzívnejšie venovať umeleckej výchove orchestra. O akých nových dosiahnutých kvalitách a úspechoch by ste mohli hovoriť na sjazde?

Aby som sa mohol čo najplnšie a najzodpovednejšie venovať umeleckej činnosti, musel som striasť zo seba ťarchu administratívnej práce.

Čas do otvorenia III. sjazdu Sväzu slovenských skladateľov bude príliš krátky, aby už bolo možné poukázať na konkrétne pozitívne výsledky môjho snaženia. Mojim prvoradým cieľom je v čo najväčšej miere uplatňovať v dramaturgickom pláne Slovenskej filharmónie súčasnú tvorbu našich, sovietskych i svetových skladateľov a, samozrejme, diela klasického odkazu minulosti, ktoré sú najlepšou školou umeleckej interpretácie. Slovenská filharmónia sa musí stať čo najdôstojnejším reprezentantom slovenskej hudobnej kultúry.

Ladislav Slovák

■

Generácia mladých skladateľov, ktorá začala umelecky dozrievať začiatkom päťdesiatych rokov, zasiahla do vývojového prúdu slovenskej hudby s jasným cieľom dotvoriť realistické a ľudové tradície výrazovými prostriedkami zdedenými od svojich učiteľov. Ani v dnešnej situácii, keď sa proces formovania našej hudobnej kultúry dostáva na ďalší stupeň, nezrieka sa pôvodného estetického ideálu, hoci jej vzťah k týmto základným pilierom slovenskej hudby je prehĺbený o poznanie svetovej súčasnosti, z ktorej sa snaží kriticky vybrať progresívne najlepšie hodnoty.

Ivan Hrušovský

K TVORBE *Dušana Martinčeka*

Ak hľadáme v radoch našich mladých skladateľov človeka, ktorý niesol pečať hudobníka od útleho detstva, tak je to rozhodne Dušan Martinček. Tým však nechcem povedať, že taká apriórna predurčenosť je jediným znakom talentu. Bolo veľa neskoro dozrievajúcich umelcov. Ak však berieme moment spontánneho hudobného reagovania, tak je to príznačná črta jeho osoby.

Cesta Dušana Martinčeka bola priamočiara a nikdy neodbočovala od línie, ktorá bola zameraná na skladateľskú činnosť a klavírnu hru a stojí v nerozbornej jednote s jeho tvorbou. Azda niet u nás skladateľa, ktorý by stál v svojej tvorbe v takom komunikujúcom spojení s duchom klavíra ako Martinček. Celý okruh jeho hudobných asociácií bazíruje na možnostiach klavíra, no bez toho, že by ho klavír dostal do vleku, ale v tom zmysle, že smer jeho nápadov sa zhoduje so zmyslom klavírnej sadzby.

Vývoj Dušana Martinčeka je evolučný a neobsahuje prudšie štýlové zmeny. Postupné narastanie sústavy výrazových prostriedkov možno sledovať od začiatkov až podnes v plynulej kontinuite. Martinček nikdy nereagoval prostriedkami neosvojenými a nesublimovanými vlastnou osobou, v jeho tvorbe sa nikdy nestretávame s takými postupmi, ktoré by sme mohli nazvať cudzím telesom v jeho spôsobe vyjadrovania. To však neznamená, že by jeho tvorba nebola vôbec inšpirovaná silnými osobnosťami.

Ako rutinovaný klavirista a komorný hráč absorboval už vo veľmi mladom veku podstatnú časť klavírnej, komornej, ako aj symfonickej tvorby. K silným skladateľským zjavom, ktoré obohacovali Martinčekovu tvorbu — nespomíname tu veľkých majstrov minulosti — patria predovšetkým Prokofiev, Bartók a Rachmaninov. Stopy inšpirácie Prokofievovou tvorbou badáme azda v Martinčekových charakteroch scherzosa a burlesknosti, ktoré poznačili mnohé Martinčekove diela.

Rozhodujúcim krokom v Martinčekovom vývoji bolo jeho štúdium u Jána Cikkera, ktorý ho viedol najprv rovnobežne s jeho štúdiom klavírnej hry na konzervatóriu u prof. Kafendovej a neskôr na VŠMU ako učiteľ predmetu kompozície v hlavnom odbornom zameraní. Cikker usmerňoval Martinčeka bez toho, že by mu nanucoval vlastný spôsob umeleckého myslenia, ale akoby z pozadia mu pomohol rozvinúť jeho vlastnú osobitosť.

Martinčekova tvorba je veľmi obsiahla, pracoval takmer bez väčších prestávok. Z diel, ktoré napísal, vybral kritickým triedením len určitú časť, ktorú usporiadal do väčších skupín, v hrubých črtách chronologicky.

Prvá Martinčekova skladba je Rapsódia pre klavír a orchester v dvoch častiach. Prvá časť rozvíja kľudnú spevnú tému, ktorú striedavo obmeňuje klavír a orchester. Druhá časť nadväzuje na prvú a začína sa priam expozíciou hlavnej témy v markátovanom, energickom charaktere. Téma zostáva dosť prísne zachovaná v priebehu celej druhej časti, ukazuje sa však výrazove poddajná a prispôsobivá zmenám výrazu, hlavne v smere obrazov lyriky. Súhra klavíra a orchestra je stavaná v duchu dôslednej koncentrovanosti. Viaceré gradácie, ktoré staval Martinček väčšinou stupňovaním pohybovosti, dávajú priebehu skladby dramatický spád. Rapsódia azda stojí zo všetkých diel Martinčekových Cikkerovmu vplyvu najbližšie.

Po Rapsódii nastáva (ak berieme do úvahy len opusované diela) dvojročná medzera. Je to obdobie štýlovej kryštalizácie. Metamorfózu v Martinčekovej tvorbe dosvedčia nasledujúce tri skupiny diel: Tri prelúdiá pre klavír, op. 2 (1959), Poéma pre klavír, op. 3 (1957) a Šesť etúd pre klavír, op. 4 (1958). Harmonická paleta Martinčekova sa začína chromaticky zahusťovať. Autor sa usiluje o hutnejší orchestrálny zvuk klavíra súčasným využitím celej klávesnice, ako to vidieť na prvom prelúdiu, op. 2. Druhé a tretie prelúdium ukazuje novú, svojráznu melodiku v porovnaní s tematickým materiálom Rapsódie; melodický oblúk sa prispôsobuje bohatšej harmonickej palete. Poéma svedčí o novej pianistickej koncepcii skladby. Prevažuje tu snaha o syntetizačný akt vlastnej hudobnej predstavivosti a klavirizmu.

Štúdium Chopinovho diela inšpirovalo Martinčeka stvárňovať umelecky špecifický problém klavírnej techniky. Tak vznikla septimová etuda pre klavír, t. j. piatia etuda z op. 4, z ktorých vznikla prvá už

r. 1955, teda v roku vzniku Rapsódie. Stavať postup dôsledného septimového pohybu do súvislej harmonickej koncepcie je ústredným skladobným problémom tejto etudy, čo sa Martinčekovi podarilo.

Ostatné etudy tiež prinášajú problémy pianistické a kompozičné. Tu sa autor prebíja azda k najsvojskejšiemu skladateľskému slovu; či berieme útočnú poslednú etudu s jej pôvodným gracióznym stredným dielom alebo druhú s legatovanými dvojzvukmi v pravej ruke alebo — snáď najhodnotnejšiu — tretiu. Všade dospel Martinček k originálnemu kompozičnému prístupu vo výrazovom využití pianistických problémov. Sú to skladby ústredného významu v jeho tvorbe.

V rokoch 1956—1958 sa prebíja do popredia kontrapunkt. Rovnobežné štúdium Bachových, ako aj Šostakovičových prelúdií a fúg, pôsobia podnetne na Martinčeka. Styku s uvedenými dielami možno azda pripísať vznik Troch prelúdií a fúg. Zaujímavé je, že Martinčekovi nešlo v týchto dielach o dogmatické uplatňovanie prísneho viachlasu ako ústredného problému. Usiloval sa skôr o vyťaženie inštrumentačných efektov. Preto je jeho prístup voľnejší a zameraný viac na obsahovú i inštrumentačnú stránku ako na „rýdzosť“ sadzby. Prvá z fúg vernejšie sleduje barokovú tradíciu, kým ostatné dve prelúdiá a fúgy smerujú k novým cieľom; druhé prelúdium uskutočňuje inštrumentačné zámery. Najvyššie stojí azda tretie prelúdium a fúga, ktoré spája jednotná koncepcia. Scherzózne prelúdium, ktoré Martinček využil aj v svojich „Dialógoch“ a dramaticky gradujúca fúga, ktorej charakter sa vracia do pôvodného, prelúdiom vyznačeného scherzanda (teda na celkom inej rovine), uzavrie súvislý výrazový oblúk. Osobne považujem toto dielo za jedno z najpodstatnejších z Martinčekovej tvorby.

Ďalšie skladby stoja v znamení vyjasnenia výrazovej palety. Faktúra sa stáva striedmejšia, harmonický plán transparentnejší. Možno povedať, že práca na prelúdiách a fúgach pripravila tento ďalší vývoj. Sú to predovšetkým „Dva bulharské tance“ a „Tri valčíky“, op. 6 z roku 1959; „Dialógy pre klavír a orchester vo forme variácií“, op. 7 (diplomová práca), potom Dve romantické prelúdiá in memoriam Skriabina.

Bulharské tance vychádzajú z asimetrických bulharských tanečných rytmov, na ktoré postavil Martinček (ako Bartók v svojom Mikrokozme) dve skladby. Druhý tanec existuje aj v úprave pre husle a klavír.

Tri valčíky stoja v znamení poézie a humoru valčíka, videného cez optiku vlastnej harmonickej palety.

Dialógy majú azda najširšiu koncepciu a najväčší význam v jeho tvorbe. Variácie (na vlastnú tému) sa postupne vzďaľujú od témy k veľmi odľahlým ideám a po opätovnom kontakte s témou sa vracajú obohatené k úvodnej myšlienke. Dielo je bohaté na nápady a forma klavírneho koncertu je riešená v duchu symfonizmu.

Dve romantické prelúdiá sú (i obsahove) reminiscenciami. Dôvtipne riešil autor v prvom prelúdiu problém hry ľavou rukou. Obmedzujúca podmienka je riešená plným využitím všetkých možností vo zvukovom a kompozičnom približovaní dvojručnej hre.

Pasionato pre violu a klavír, ktoré tvorí dielo patriace s dvoma romantickými prelúdiami k op. 8, postavilo Martinčeka pred problém spájania sláčikového nástroja s klavírom, čo ho priviedlo k novým postupom v skladbe. Svojrázny lyrický melos, ktorý je puzdom skladby, sa združuje inak s prísne komornou koncepciou. Táto skladba rozhodne prispela k rozšíreniu zásoby výrazových prostriedkov novými postupmi.

Op. 9, Zabudnuté piesne, písané v období r. 1957—62, ako aj mužské zbory à capella, tvoria v doterajšom Martinčekovom diele výnimku.

Najnovšie skladby: Rumunská rapsódia „Negrea“ pre klavír, op. 10 (1962) a Improvizácia a balada pre violu (bez klavíra), op. 11 sú diela diametrálne odlišné.

„Negrea“, skladba virtuózneho zamerania, je bravúrnej pianistickej faktúry, ako aj skladobnej tektoniky; tu rozvíja Martinček na rovine vlastných harmonických a melodických základov lisztovský pianizmus s narážkami na rumunský folklór značne sublimovane a pretavene vlastnou hudobnou dikciou.

Improvizácia a balada prinucovali Martinčeka premietať svet svojich hudobných predstáv, inak taký spriahnutý s klavírom, na celkom inú rovinu. Dielo sa vyznačuje zaujímavými nápadmi a obsahuje podnety, ktoré prekračujú rámec jeho doterajšej hudobnej reči.

Nebolo by od veci, keby sa Martinček zameriaval na žánre a obsadenia, ktorým doteraz nevenoval dostatočnú pozornosť. Značne by rozšírili jeho výrazový ambitus. Jeho doterajšie diela tvoria základ, ktorý dáva možnosti ďalšieho nadväzovania a plodného umeleckého rastu.

Ján Albrecht

DVA týždne V SSSR

V dňoch 9.—23. decembra min. roku zúčastnil som sa ako člen trojčlennej delegácie Sväzu československých skladateľov študijného zájazdu do Sovietskeho svätzu. Spolu so s. Josefom Boháčom, tajomníkom SČS a skladateľom Ivanom Jirkom sme navštívili hlavné strediská sovietskeho hudobného života: Moskvu, Leningrad a Jerevan. Naše doterajšie znalosti sovietskej hudby snažili sme sa doplniť predovšetkým poznaním tvorby mladej i najmladšej generácie skladateľov a oboznámiť sa s jej umeleckými názormi a plánmi. Na druhej strane bolo naším cieľom predstaviť mladým sovietskym skladateľom niekoľko diel súčasnej českej i slovenskej tvorby z nahrávok, ktoré sme si vzali so sebou. Možno povedať, že naše predsavzatia sa splnili nad očakávanie.

Samozrejme, že pri takomto krátkodobom a rozmanitým programom nabitom zájazde stačili sme zaregistrovať len veľmi malý úsek zo súčasnej tvorby sovietskych skladateľov. V každom z troch miest, ktoré sme navštívili, naši hostitelia nám na našu vlastnú žiadosť predviedli z magnetofónového pásu nahrávky viacerých súčasných skladieb rozmanitých žánrov, ktoré považovali za najreprezentatívnejšie. Výmenou naša delegácia prehrávala z gramoplatní a magn. pásov vybrané diela súčasnej českej a slovenskej hudby, najmä mladej generácie; štruktúru týchto programov sme menili podľa situácie a najmä z toho dôvodu, aby bolo podľa možností zastúpených v obmedzenom časovom limite čo najviac autorov. Neobmedzili sme sa len na žánre tzv. vážnej hudby (z českej hudby sa hral napr. Mácha, Řezáč, Jirko, zo slovenskej Kardoš, Zeljenka, Martinček, Hrušovský), ale predviedli sme našim hostiteľom aj mnohé reprezentatívne ukážky súčasnej českej tanečnej a šansónovej hudby, ktoré sa všade stretli s veľkým úspechom. Na obidvoch stranách sa prehrávka každej skladby uviedla stručným výkladom o skladateľovi a jeho diele; po každom „koncerte“ sa obyčajne rozvinula diskusia, na ktorej sme si s prítomnými skladateľmi i hudobnými vedcami vymenili názory na predvedené diela. Prehrávky vo všetkých troch mestách, ktoré sme navštívili, sa konali na pôde Svätzu sovietskych skladateľov, pričom ich značnou výhodou bolo, že nie všade sa obmedzili na internú záležitosť v kruhu odborníkov. Napr. v Jerevane arménski súdruhovia vedeli zainteresovať o našu prehrávku aj „laickú“ verejnosť, takže na koncert prišlo veľa záujemcov (a pozorných poslucháčov!) z rozmanitých oblastí kultúrneho a verejného života. Okrem tohto hlavného styku so sovietskou hudbou veľa cenného sme získali aj individuálnou výmenou názorov a skúseností s niektorými poprednými predstaviteľmi sovietskej hudobnej kultúry (napr. s veľkým priateľom československej hudby prof. Lvom Ginzburgom a inými), výmenou notového materiálu a pod.

Z prehrávky niektorých diel leningradských skladateľov veľkým dojmom na mňa zapôsobilo III. sláč. kvarteto V. N. Salmanova, prof. leningradského konzervatória, dielo plné vášnivého pátosu, vyjadreného dokonalou kompozičnou technikou i súčasnými výrazovými prostriedkami, ďalej výrazný piesňový cyklus šostakovičovského strihu „Vstaň, človek!“ od mladého A. A. Presleneva i veľmi zaujímavá Klavírna sonáta mladého Slominského, ktorá však vinou svojho improvizačného základu nakoniec dopláca na svoje experimentátorské zameranie, trpí rozvláčnosťou formy i celkovej hudobnej dikcie. Zapôsobilo na nás aj monumentálne oratórium pre dvoch recitátorov, sbor a orchester „Krok sveta“ od mladého estónskeho skladateľa Arvo Pjarta, predvedené na koncerte Leningradskej filharmónie pod taktovkou Njeme Jarviho. Prirodzene, že sme navštívili aj Akademické divadlo opery a baletu S. M. Kirova; tu sme mali šťastie, pretože okrem tradične dokonalej inscenácie Čajkovského baletu „Spiaca krásavica“ videli sme umelecky neobyčajne pôsobivý balet Arifa Melikova „Legenda o láske“ (na námet rovnomennej Hikmetovej hry) s modernou, technicky precízne písanou a divadelne cítenou hudbou, nekonvenčnou výpravou a tanečne virtuóznou interpretáciou. V tejto súvislosti treba podotknúť, že ma do značnej miery prekvapili rozpory, ktoré existujú v inscenačnej praxi sovietskej opery alebo baletu. Sklamalo ma hlavne tradicionalistické, niekde až detailne naturalistické výtvarné riešenie všetkých opier a baletov (okrem Melikovovej Legendy o láske), kto-

■ ■ ■ K OTÁZKAM

V poslednom čase si hudobné vzdelanie vynucuje hlbší rozbor svojich základných funkcií. Dvojaký aspekt spoločenského pôsobenia rozhlasu, vzťah medzi úlohami vyplývajúcimi z cieľov kultúrnej revolúcie a vzťah k poslucháčom si žiada nástup do vedecky podloženej činnosti. Predovšetkým ide o spracovanie *rozhlasovej teórie* na pomoc úspešnému spĺňaniu programovotvorivých zámerov. K tomu pristupuje systematický *výskum mienky* poslucháčov za účelom poznania skutočnej reakcie na rozhlasový program, keďže *iba* analýza listov, najmä takých, v ktorých pisatelia oznamujú, čo „masy" žiadajú a čo nie, nedáva pravdivý obraz skutkového stavu. A bolo by len v záujeme a na prospech spoločnej veci, keby sa v určitých etapách zapojili do akcie aj naše hudobnovedecké inštitúcie. Niektorí poslucháči (podľa skúseností z podujatí v iných krajinách) odpovedajú totiž úprimnejšie a hlavne kritickejšie, keď rozhlas pri výskume nefiguruje ako usporiadateľ. Napokon rozhlas uplatňuje aj *metodologické princípy* tvorby programu a venuje im maximálnu pozornosť.

K týmto zásadným otázkam bude potrebné vrátiť sa podrobnejšie. Tentoraz sa zameriame iba na jeden problém, a to na súčasnú rozhlasovú kritiku.

Treba povedať, že analytický pohľad na hudobné vysielanie rozhlasu naozaj potvrdzuje nežiadúco vysoký počet priemerných relácií. Akosi sa zabúda, že rozhlasový poslucháč nie je len „vnímateľ zvukov", ale aj subjekt, ktorého zmysly a schopnosti sa prostredníctvom sluchového vnímania angažujú v takej miere, ako sú rozvinuté.

---

ré som mal možnosť vidieť v Leningrade, Moskve alebo v Jerevane. Konvencia v tejto inscenačnej zložke mi značne znižovala dojem z perfektných tanečných alebo dobrých speváckych kreácií, či už to bolo v Čajkovského Spiacej krásavici, v inscenačne rozpačitom Chačaturianovom Spartakovi v jerevanskej Štátnej opere, v umelecky problematickej, naturalisticky inscenovanej baletnej jednoaktovke „Breh šťastia" od A. F. Spadavekkiu (v Stanislavského divadle v Moskve), v klasicky interpretovanej Musorgského „Chovanščine", pozoruhodnej niekoľkými vynikajúcimi speváckymi výkonmi (Veľké divadlo v Moskve), alebo v iných predstaveniach.

Azda najsrdečnejšie pohostenie nám pripravili arménski skladatelia. Z Jerevanu si odnášam silné dojmy, vyvolané nielen priebojnosťou tamojšieho hudobného života, aktivitou arménskych skladateľov a hudobných pracovníkov alebo ich hudbou, ale aj prejavmi priateľstva arménskych pracujúcich a celkovým životom v tejto zaujímavej krajine. Čo sa týka predvedených diel arménskych skladateľov, konštatovala naša delegácia oproti umeleckej vyrovnanosti leningradských kompozícií už väčšie rozdiely v kvalite jednotlivých skladieb, čo nesporne súvisí s ideovo-estetickým kvasom, vyvolaným mladou generáciou, ktorá prudko zápasí s problémom hudobnej súčasnosti. Veľký umelecký zážitok nám pripravila priebojná Symfónia pre sláčikový orchester a timpany od predsedu Sväzu arménskych skladateľov Eduarda Mirzojana, kompozične vynikajúca a myšlienkove hlboká Symfónia pre veľký orchester od mladého Konstantina Orbeliana, ktorá bola pre nás v pravom zmysle slova objavom, i citove vrúcny piesňový cyklus s orchestrom „Vlasť" od Aveda Terteriana, nekonvenčne využívajúci bohatstvo arménskeho folklóru. Škoda, že diela ostatných talentovaných skladateľov, Symfónia Edgara Organesiana, Obrazy pre orchester Lazara Sariana, Violončelový koncert Adama Chudojana, Rapsódia pre husle a orchester Eduarda Bagdasariana a Baletná suita Alexandra Anžemiana pri všetkej vybrúsenej kompozičnej technike a pohotovosti (tá je ináč príznačná pre celú arménsku kompozičnú školu) sú viac-menej závislé od princípov štýlu Chačaturiana alebo ruskej národnej klasiky.
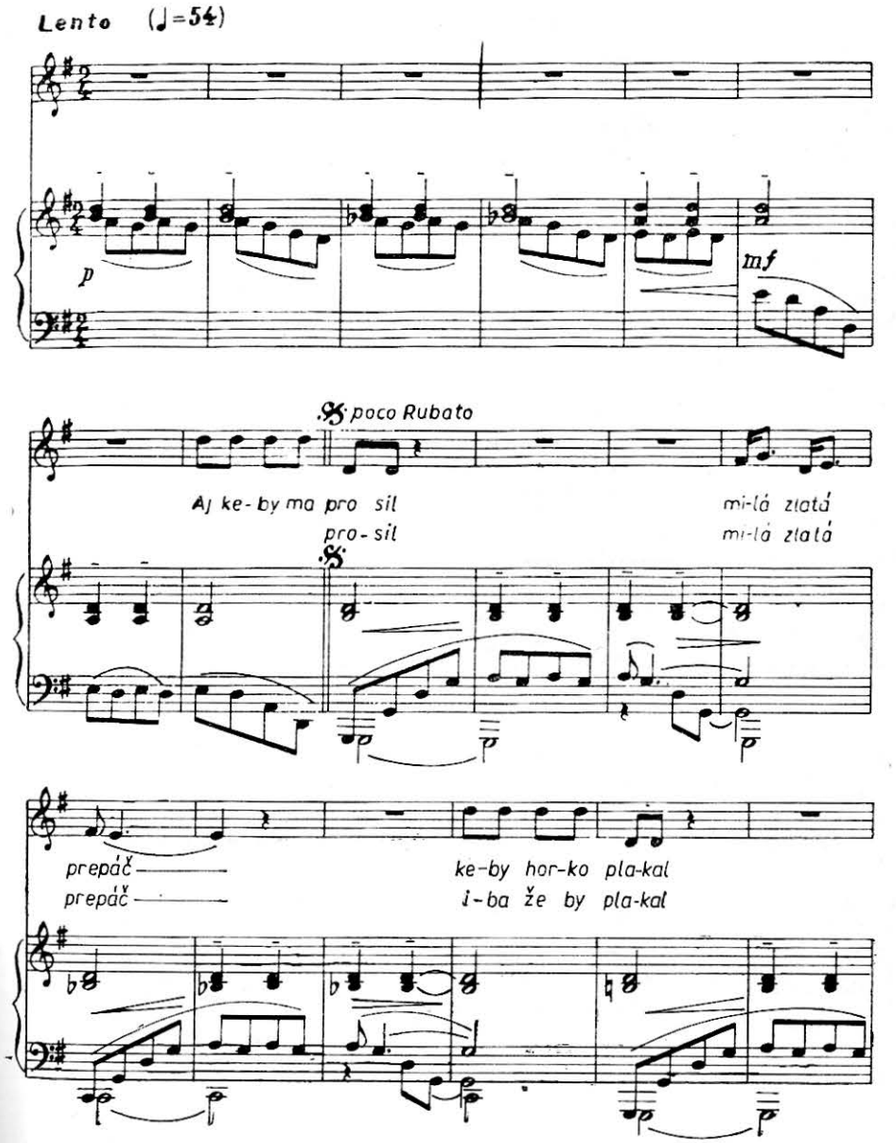
U arménskych súdruhov sme medziiným právom obdivovali nielen ich hudbu, ale aj materiálny základ ich hudobného života. Napr. centrálnu budovu Sväzu arménskych skladateľov, v ktorej sú okrem úradných miestností aj byty skladateľov, koncertné siene s kompletným nahrávacím a reprodukčným zariadením, klubové miestnosti, knižnica, archív a iné zariadenia, poskytujúce skladateľovi štúdium, oddych či spoločenskú činnosť. Vec, ktorá je u nás v tejto forme ešte len ideálom! Špecifickým zážitkom bola pre nás aj účasť na koncerte prepracujúcich jednej z jerevanských tovární, na ktorom účinkovali jerevanskí interpreti, skladatelia a hudobní vedci. Koncert, zostavený výlučne zo súčasných diel arménskych skladateľov, prenášala jerevanská televízia. Bolo to niečo podobné na-
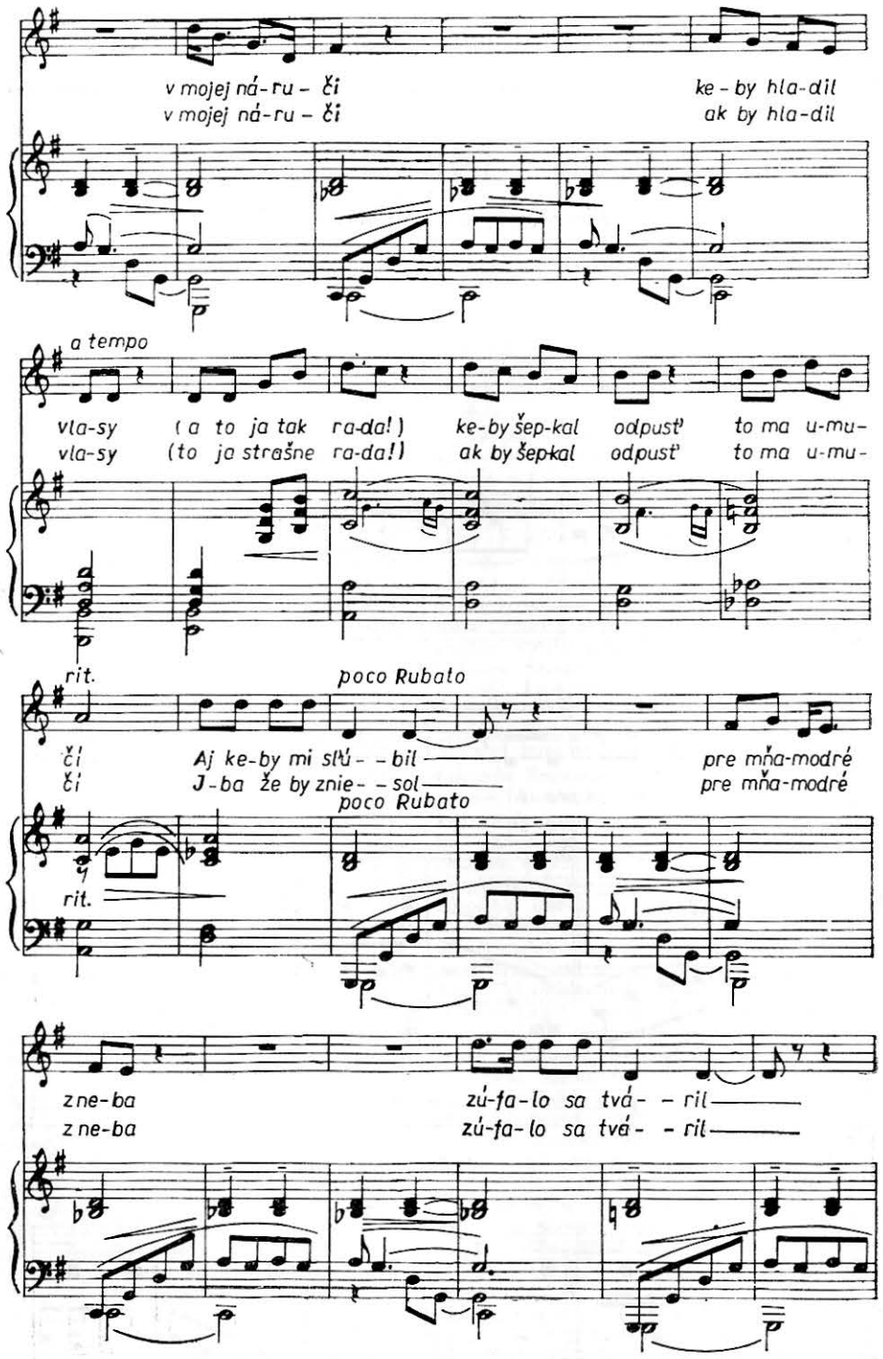
NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU
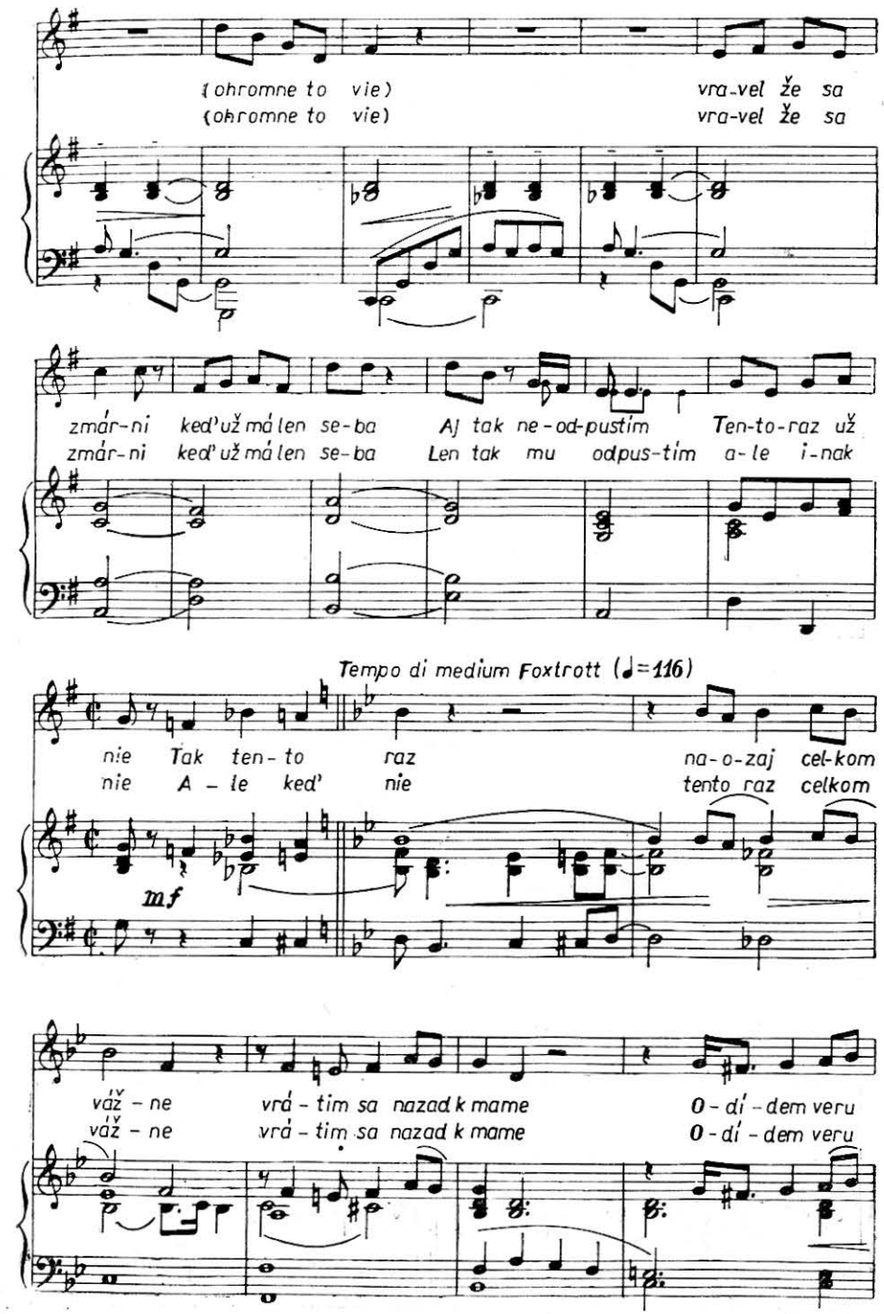
KEBY NEVIEM ČO
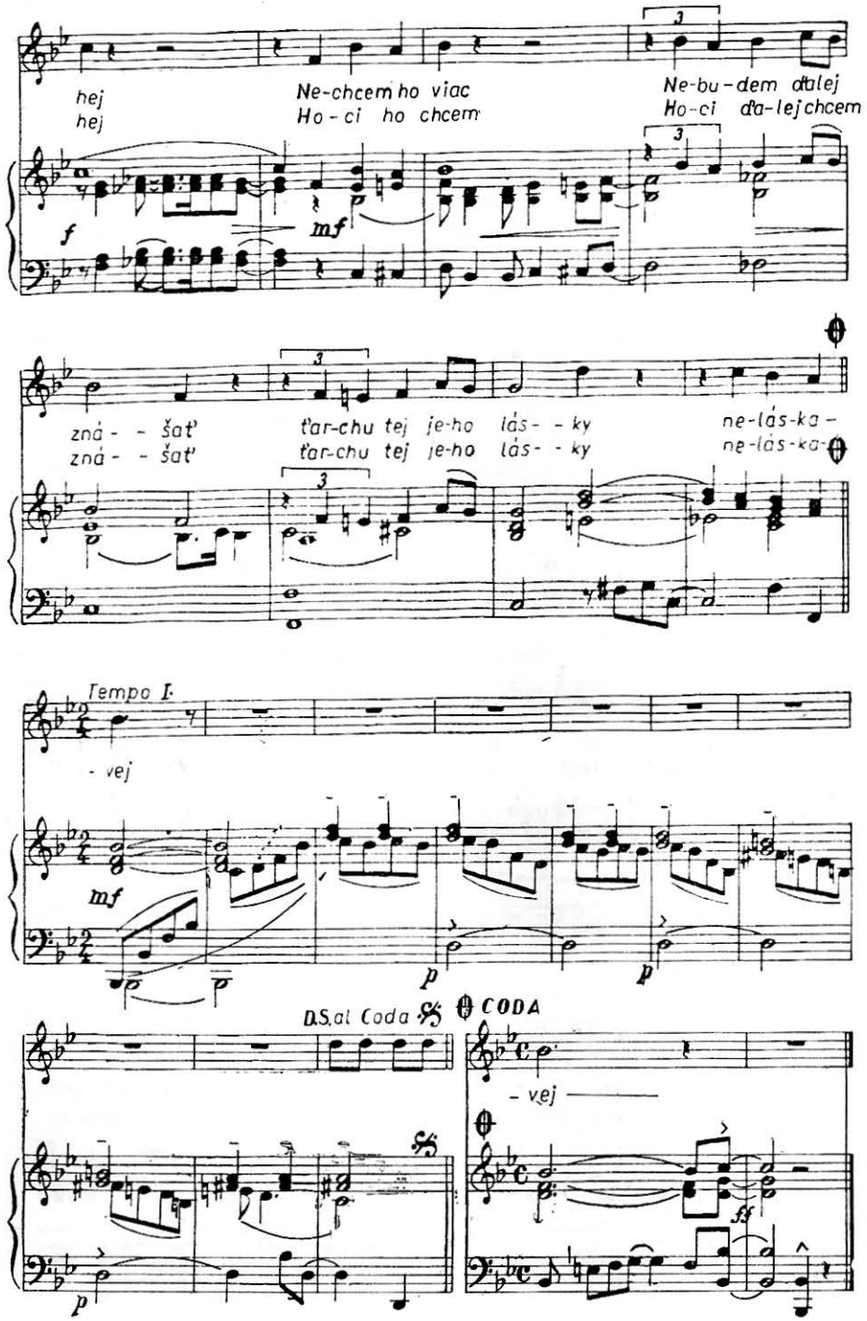
(Pieseň z cyklu šansónov Epizódy)

Slová: NATAŠA TANSKÁ *Hudba:* JÁN SIVÁČEK




v mojej ná-ru – či
v mojej ná-ru – či
ke-by hla-dil
ak by hla-dil
a tempo
vla-sy (a to ja tak ra-da!) ke-by šep-kal odpusť to ma u-mu-
vla-sy (to ja strašne ra-da!) ak by šep-kal odpusť to ma u-mu-
rit.
poco Rubato
či Aj ke-by mi slú- -bil pre mňa-modré
či J-ba že by znie- -sol pre mňa-modré
poco Rubato
rit.
z ne-ba zú-fa-lo sa tvá- -ril
z ne-ba zú-fa-lo sa tvá- -ril


(ohromne to vie) vra-vel že sa
(ohromne to vie) vra-vel že sa
zmár-ni keď už má len se-ba Aj tak ne-od-pustím Ten-to-raz už
zmár-ni keď už má len se-ba Len tak mu odpus-tím a-le i-nak
Tempo di medium Foxtrott (♩=116)
nie Tak ten-to raz na-o-zaj cel-kom
nie A – le keď nie tento raz celkom
mf
váž – ne vrá – tim sa nazad k mame O – dí – dem veru
váž – ne vrá – tim sa nazad k mame O – dí – dem veru



HUDOBNÉHO VYSIELANIA ROZHLASU

Ak má rozhlasový hudobný program pôsobiť podnetne, musí sa o to pričiniť aj kritika. Prirodzene, na začiatku i na konci programotvorivého procesu musí stáť dôsledná *sebakritika* rozhlasových pracovníkov. Tá sa začína už pri hľadaní témy, pokračuje v spôsobe jej spracovania a výbere formy (obe sa navzájom podmieňujú, dialekticky určujú) a končí sa celkovým zhodnotením podľa ohlasu poslucháčov. Pravda, určiť vhodnú, progresívnu koncepciu rozmanitých typov hudobných relácií je zložitý problém. Iste preto sa často mení aj profil pravidelných cyklických útvarov, nie vždy podľa chuti konzumentov. Tým nechcem tvrdiť, že hudobné vysielanie nerealizovalo viacero umelecky náročných relácií. Ide však o riešenie problémov, teda o podstatné, trvalé skvalitnenie všetkých programov. Spoliehať sa teda na zrodenie toho lepšieho, kvalitnejšieho iba z čírej mechaničnosti prakticizmu nestačí. Práve tak skúšať vlastné sily — čo je iste právom, ba povinnosťou každého — ešte neznamená experimentovať priamo vo vysielaní. V záujme poslucháča i vo vlastnom záujme je potrebné „preveriť" kolektívnym odposluchom najmä nové typy relácií pred zaradením do programovej štruktúry. Potom nevznikne dojem akéhosi formálneho „plnenia plánu" bez ohľadu na obsah a adekvátnu formu.

Z uvedeného vyplýva, prečo rozhlas — okrem pripomienok poslucháčov a stálych aktivistov — právom očakáva *hodnotenie*

šim zvyčajným kultúrnym brigádam, ale predsa v podstate aký zásadný rozdiel! Predovšetkým v srdečnom, bezprostrednom kontakte účinkujúcich s neobyčajne pozornými a vďačnými poslucháčmi, ktorých oboznamovali so skladbami nielen hudobní vedci, ale aj skladatelia. Najväčší úspech mali však skladatelia, ktorí sami interpretovali svoje diela. Niečo podobné zatiaľ u nás nemáme, a ak, tak vo veľmi malej miere. Nestálo by za to prehĺbiť zmysel týchto podujatí takouto formou?

Oboznamovanie sa so sovietskou hudbou z nahrávok sme zakľúčili v Moskve, kde sme si vypočuli Ešpajovu patetickú, ale nie veľmi presvedčivú II. symfóniu s niektorými peknými momentmi a myšlienkami, ďalej klasicky prostú I. symfóniu Karena Chačaturiana, ktorej dravá symfoničnosť sa pomerne najlepšie prejavila v krajných častiach, no prostredné časti boli už neosobité a myšlienkovo až lacné. Najzaujímavejším dielom prehrávky bola nesporne Sonáta pre dvoje huslí mladého moskovského skladateľa Edisona Denisova, ktorej sa snažilo konkurovať brilantné Basso ostinato pre klavír od Rodiona Ščedrina.

Vrcholným umeleckým zážitkom celého zájazdu bolo však zoznámenie sa s dvoma dielami Dmitrija Šostakoviča. Najprv to bola sovietska premiéra nového diela majstra sovietskej hudby, XIII. symfónia pre barytónové sólo, mužský sbor a orchester v 5 častiach na básnické texty Jevgenija Jevtušenka. Symfónia svojím hlbokým myšlienkovým obsahom a adekvátnym tlmočením Jevtušenkových prenikavých textov je špičkovým dielom súčasnej sovietskej kultúry. Jej humanistický pátos je hlboko pravdivý. Svojím výrazovým rozpätím klenie sa od meditatívnej subjektívnej lyriky a tragických tónov k slávnostnej monumentalite, od šľahavej irónie k vážnej spoločenskej kritike. Obidvoch autorov odmenili poslucháči dlhotrvajúcimi ováciami. Ešte väčším dojmom však na mňa zapôsobila inscenácia staršej Šostakovičovej opery Jekaterina Izmajlovna na scéne Stanislavského divadla. Videli sme však len prvú generálku, nakoľko premiéra sa uskutočnila až o týždeň neskôr. So zatajeným dychom sme sledovali toto geniálne dielo, ktorému ťažko môžu konkurovať najlepšie európske opery nášho storočia; dielo, obrovské svojím hudobným a dramatickým majstrovstvom, prenikavou kritikou a realistickou psychológiou a najmä tragickým záverom shakespearovského dychu. Opera bola jedinečným zážitkom i napriek tomu (a bohužiaľ!), že interpretačne nebola na žiadúcej úrovni. Týkalo sa to orchestra, sboru a niekoľkých sólistov, ako aj réžie. Jedine hlavná predstaviteľka vynikla nad priemer, a to tak herecky, ako aj svojou inteligentnou speváckou technikou.

Študijný zájazd do Sovietskeho zväzu bol pre nás cennou školou poznávania a získavania nie.en umeleckých skúseností, ale hlavne uvedomovania si nerozborného priateľstva, spoločných životných a pracovných záujmov medzi našimi národmi.

Ivan Hrušovský

programu aj od *profesionálnej kritiky*, ktorej pripisuje dôležité miesto pri zvyšovaní účinnosti svojho vysielania. Základným znakom tejto kritiky má byť hlavne *ideovoestetické, výchovné* zameranie. Každý totiž nie je schopný rásť autodidakticky a vlastnou aktivitou pochopiť sociálnu funkciu a zmysel hudobného umenia. Doterajšia prax tlačovej kritiky zameriava sa zväčša na novinárske interview o pripravovaných hudobnonáučných cykloch, bez akéhokoľvek posudku zaznamenáva, čo rozhlas odvysielal, slovom — nepovzbudzuje intenzívne domýšľať nové formy i nezdomácnené pracovné metódy. Teda kritika jednotlivých relácií chýba nielen rozhlasu, ale i samotným poslucháčom. A práve tým môže rozhľadený kritik poskytnúť nejednu priateľskú radu pri výbere a orientácii v bohatej škále rozhlasových hudobných programov. Ďalej môže príťažlivými publicistickými prostriedkami zainteresovať i poslucháčov na rozhlasovom procese, a tak ich prizvať k aktívnej účasti. Napokon kritik pomáha pozdvihnúť hudobný program na takú úroveň, aby sa konzumovanie umeleckej hudby rozhlasom stalo pre jednotlivca nástrojom jeho ľudskej integrálnosti. Ide teda o *zaktivizovanie* kritiky, ktorá nehodnotí program individualisticky alebo „mierou" svojho okolia, ale rázne *bráni* záujmy celku, porovnáva jednotlivé hudobné relácie, žiada iné rozdelenie poradia dôležitosti vo vysielaní ap.

Nazdávam sa však, že kritická analýza jednotlivých relácií nemá vyzdvihovať iba kladné stránky, resp. vystríhať pred určitými nedostatkami, ale má perspektívne predznačiť možnosti ešte účinnejšieho, rozhlasovejšieho stvárnenia patričnej témy. Teda dobre zvážiť, čo je pre rozhlas, a tým aj pre jeho konzumentov účelnejšie: či vecný kritický rozbor, ktorý redaktora, zamýšľajúceho sa nad tvorivými otázkami, pohne k úpornejšiemu hľadaniu špecifických foriem programového umenia, alebo ľahkovážne rozdávaná pochvala, vedúca k sebauspokojeniu, ba až k pasivite. O správnosti prvej požiadavky netreba diskutovať. Inak sa sotva podarí prekliesniť ten zautomatizovaný kruh a postúpiť o krôčik dopredu. Konečne objektívny stav vecí skutočne žiada upustiť od viacerých zvyklostí, ktoré lákajú najmä mladších pracovníkov len preto, že sa tradične zaužívali. A to je ďalší podnetný dôvod, vyžadujúci na platforme rozhlasovejšieho domýšľania náročných úloh nové, vhodnejšie pracovné postupy.

Objektívna úloha hudobnej kritiky ako spojovacieho článku medzi rozhlasom a poslucháčmi bude nesporne vzrastať viac než kedykoľvek predtým. Preto aj Československý rozhlas uvíta iniciatívu hudobnovedeckej sekcie Svázu slovenských skladateľov usporadúvať pravidelné diskusie jej členov s pracovníkmi hudobného vysielania o nadhodených otázkach. Domnievam sa totiž, že zverejňovanie posudkov o ideovo-umeleckej kvalite hudobného programu patrí predsa len odbornej kritike, ktorá nemôže donekonečna ľahostajne obchádzať taký emocionálne hlboko pôsobiaci a mocný spoločenskovýchovný prostriedok, akým je hudba v rozhlase. A práve Sväz skladateľov sa má zaujímať nielen o všeobecnú kritiku, ale môže rozprúdiť aj špeciálnu kritiku podľa jednotlivých hudobných programov žánrov (napr. jedna skupina bude venovať pozornosť programom tanečnej hudby, iná ľudovej umeleckej tvorivosti, ďalšia môže sledovať tvorbu symfonickú, opernú a komornú, členovia pedagogickej vetvy môžu hodnotiť relácie hudobnovzdelávacie atď.). Takáto programová kritika v zmysle kritiky celého hudobného programu zatiaľ úplne chýba.

Nakoniec pokladám za nanajvýš správne, aby *úlohu rozhlasu* v boji o harmonicky rozvinutého človeka socialistického dneška *sústavne posilňovala* hudobná *kritika*, zanietená pre spoločnú vec dovŕšenia kultúrnej revolúcie. Možno práve v systematickej verejnej kritike rozhlasu je aj zárodok trvalého úspechu hudobného vysielania.

František Braniš

● ● ●

FRANCIS POULENC

30. januára zomrel v Paríži francúzsky skladateľ Francis Poulenc. Poulenc, narodený 7. januára 1899, študoval klavír u Ricarda Viñesa a skladbu u Charlesa Koechlina. Ako osemnásťročný sa stal príslušníkom skupiny, ktorá čoskoro dostala názov „parížska šestka". Poulencov skladateľský prejav, ovplyvnený hlavne Satiem a Ravelom, vyznačoval sa veľkou kultúrou a dokonalosťou kompozičnej práce a ušľachtilosťou melodiky. V období medzi dvoma svetovými vojnami upozornil na seba najmä znamenitými skladbami, Vidieckym koncertom (Concert champêtre) pre čembalo a malý orchester, piesňovými cyklami (Poèmes de Ronsard), baletmi a komickou operou Tirézіove prsia (Les Mamelles de Tirésias). V povojnovom období zaujal hlavne operami Dialógy karmelitiek (Les Dialogues des Carmélites) a Ľudský hlas (La Voix humaine).

lv

50 K ŽIVOTNÉMU JUBILEU 50
Tibora Gašparka



12. januára 1963 sa profesor Tibor Gašparek dožil päťdesiatky. Jeho život od umeleckých počiatkov až podnes, keď stojí na vrchole svojich tvorivých schopností, je úzko spätý s rozkvetom slovenskej hudby. Nemožno si predstaviť rozvoj našej hudby bez činnosti T. Gašparka, ktorý stojí s každým úsekom jeho práce, či už umeleckej alebo pedagogickej, v nerozbornom súvise so slovenskou hudobnou tvorbou a vôbec s rozvojom koncertného života na Slovensku.

Popri bohatej sólistickej činnosti bol Tibor Gašparek zakladajúcim členom väčšiny našich vrcholných orchestrov, v ktorých pôsobil dlhé roky ako koncertný majster. Okrem toho bol členom skoro všetkých závažných komorných združení v minulosti. Ako pedagóg vychoval špičkové kádre, ktoré dnes pôsobia v orchestroch a komorných ensembloch, sú činné ako sólisti alebo ako pedagógovia na konzervatóriu, Vysokej škole múzických umení alebo v iných hudobných učilištiach. Jeho výchovná práca bezprostredne alebo prostredníctvom svojich žiakov usmerňovala rast veľkého počtu huslistov.

Hlavnou náplňou Gašparkovej bohatej činnosti je jeho umelecká práca. Z pozície umelca-huslistu pôsobil v ostatných oblastiach svojej priekopníckej práce na Slovensku.

Prvé vyučovanie husľovej hry začal Tibor Gašparek u učiteľov: Smrčka, Štróbla a Kouřinského. Juraj Aktardžiev bol prvým pedagógom, ktorý pôsobil širším obzorom na rast Tibora Gašparka. Aktardžiev, ako žiak H. Marteaua, vychoval Gašparka k presnosti a svedomitosti, k úcte ku skladbe a k skladateľovým zámerom. Tak Aktardžiev, ako aj jeho učiteľ Marteau, ktorý pôsobil dlhé roky v Berlíne, zastávali estetickú líniu interpretačnú, zastúpenú jej najznámejším reprezentantom Josephom Joachimom. Po štúdiu na viedenskej akadémii sa Gašparek obrátil ešte na E. Zathureckého v Budapešti, ktorého vplyv bol azda najrozhodujúcejší na rozvoj T. Gašparka. Záthurecký ako zástanca zámerov francúzsko-belgického štýlu, orientovaného na Vieuxtempsa a Hubaya, uvoľnil Gašparkov prejav a dal podnet k rozvoju fantázie a zmyslovosti, ako aj k rozvinutiu tvorivého momentu v hre.

Gašparek však nepreberal ani jeden z vplyvov mechanicky a nekriticky. Skôr možno povedať, že Gašparkova hra je syntézou mnohých kladných komponentov na úrovni jeho vlastnej umeleckej individuality. Koncert, v ktorom hral Gašparek a Zathurecký Bachov Dvojkoncert pod taktovkou V. Talicha, ukázal práve vzdialenosť spôsobu prejavu a umeleckého prístupu od jeho bývalého učiteľa. Striedmejší prejav a baroku adekvátnejší štýl Gašparkov dokázal oproti romantizujúcemu stvárneniu Zathureckým, že zložka intelektu a disciplíny sa stala napriek rozhodnému obohateniu jeho palety francúzskou školou predsa imanentnou vlastnosťou jeho umenia, bez toho však, že by intuícia utrpela ujmu. V tom práve možno vidieť syntetizujúci charakter Gašparkovej husľovej hry.

Počiatky Gašparkovej umeleckej činnosti siahajú až do roku 1927; už ako 14-ročný hral na veľkých verejných podujatiach bývalého Cirkevno-hudobného spevokolu, ako napríklad pri predvedení IX. symfónie.

Prvý verejný samostatný koncert mal Gašparek roku 1934 vo veľkej sále Reduty. Úspešný výkon však neostal ojedine-

lým, znamenal len začiatok jeho bohatej sólistickej dráhy.

Počas svojho umeleckého pôsobenia si Gašparek vypracoval široký repertoár veľkých husľových koncertov, ako je Beethovenov, ktorý predviedol prvýkrát v Národnom divadle. Čajkovského Koncert, ako aj Bachov Dvojkoncert, hral ešte pod vedením V. Talicha. Brahms, Mozart D dur, Mendelsohn, Dvořák (ktorý hral aj v Sovietskom zväze) odzneli v jeho predvedení. V novšom čase uviedol Gašparek ako novinku Defossezov Koncert pre husle, ako aj Prokofievov Koncert č. 1 D dur. V Gašparkovom repertoári nechýbal ani menej bežný Trojkoncert Beethovenov ani obľažný Brahmsov Dvojkoncert a mol.

K veľkým Gašparkovým zásluhám patrí interpretácia slovenských koncertov pre husle a orchester, ako Suchoňova Fantázia, ktorá nadobudla definitívnu redakciu až v roku 1947, a premiéra Moyzesovho koncertu, ktorý uviedol Gašparek aj v zahraničí.

Azda k najhodnotnejším výkonom patrili vždy Gašparkove sonátové recitaly, kde sa jeho osobitý vkus a disciplína spájali v príkladnej syntéze vo vydolovaní nenápadných hodnôt komorných skladieb, v štýlove precítenej drobnokresbe, či to už boli cykly Beethovenových sonát, Brahmsove či Bachove sonáty, Mozart či Franck. Na jeho koncertoch nechýbali ani novšie diela, ako napríklad Regerova Sonáta fis mol, op. 95, ktorú podal s R. Macudzińským ozaj nezabudnuteľne. (Intencie Regerove prijal Gašparek cez Marteaua, ktorý bol Regerovým priateľom a partnerom.) Z modernej tvorby uviedol Gašparek sonáty P. Hindemitha, L. Janáčka a Debussyho, ako aj sonáty českých autorov Chlubnu a Podešvu.

Zo slovenskej sonátovej tvorby interpretoval Gašparek Moyzesovu Poetickú suitu, pri vzniku ktorej bol akýmsi spolutvorcom vo forme inštrumentálneho poradcu mladého A. Moyzesa. Okrem toho hrával často Suchoňovu veľmi podarenú a obľúbenú Sonatínu, ktorú nahral spolu so Suchoňovou Fantáziou na gramofónové platne.

Tibor Gašparek bol dlhé roky koncertným majstrom Symfonického orchestra pod vedením Babuška, Baranoviča a Weidlicha, okrem toho bol zakladajúcim členom Orchestra Čs. rozhlasu, ako aj zakladajúcim členom Slovenskej filharmónie (1949), kde pôsobil ako koncertný majster. Orchestrálnu činnosť zakľúčil Gašparek r. 1961, keď bol poverený zodpovednejšími funkciami na Vysokej škole múzických umení.

Vývoj komornej hudby je tiež úzko spätý s menom T. Gašparka. Jeho činnosť ako komorného hráča siaha do obdobia pôsobenia Spolku J. S. Bacha, kde sa interpretovali v rokoch 1935—1938 diela barokové, predovšetkým však J. S. Bacha. Gašparek hrai ako mladý huslista s viedenským hobojistom Alexandrom Wunderer om Händlovu triosonátu. Pred vznikom Bratislavského komorného združenia účinkoval Gašparek už v Aktardžievovom kvarteto ako sekundista. (Aktardžiev—Gašparek—Urman—Šimandl).

V roku 1940 prevzal Gašparek umelecké vedenie Bratislavského komorného združenia (Gašparek—Pragant—Wagner—Pollák a Karin). Okrem diel klasikov a romantikov uviedol tento súbor aj diela slovenských autorov, ako napríklad kvartetá E. Suchoňa, A. Moyzesa, A. Albrechta, ako aj Albrechtovo Klavírne kvinteto a Terzetto.

Po r. 1950 vzniklo Trio sólistov SF (Gašparek—Berky—Karin); v tomto zložení uviedli umelci klavírne triá W. A. Mozarta, F. Schuberta, A. Dvořáka, C. Francka a M. Ravela. Zo slovenskej tvorby uviedli Trio J. Kresánka a Klavírne kvarteto E. Suchoňa (s A. Hyksom).

Pedagogická činnosť T. Gašparka, ktorú začal na mestskej hudobnej škole v roku 1934, trvá neprerušene do dnešného dňa. Pôsobil okrem toho od roku 1938 na Hudobnej a dramatickej akadémii, resp. Št. konzervatóriu. V roku 1949 budoval husľovú triedu na VŠMU, ktorej docentom a dekanom sa stal v r. 1955. Pre jeho pedagogické a umelecké zásluhy bola mu v roku 1958 udelená profesúra.

O rozsahu Gašparkovej pedagogickej činnosti sme sa už v úvode zmienili. Čo sa však týka kvality a špecifičnosti jeho pedagogického pôsobenia, treba vyzdvihnúť, že Gašparek zmodernizoval husľovú hru v Bratislave a na Slovensku a prispôsoboval ju moderným potrebám. Nahradil zastaralé hatiace zásady hry a otvoril dvere širšiemu a novšiemu estetickému ponímaniu interpretácie. Tak položil Gašparek ako pedagóg základný kameň rastu mladším kádrom, schopným obstáť v meradle medzinárodných kritérií.

Nie je našou úlohou vyčerpať zásluhy Tibora Gašparka krátkym zhodnotením. Chceme poukázať skôr na rozsiahlosť jeho činnosti. Gašparek sa vedel vypracovať na umelca, ktorého výkony boli ohodnotené aj na zahraničných fórach, pri zájazdoch do Maďarska, NDR, Rumunska, Bulharska, Belgicka, Talianska a do SSSR. Napriek tomu, že v oných časoch, v ktorých sa začal jeho umelecký rast, nejestvovali štedré štipendiá a výhodné vymoženosti umeleckého rastu, ako napríklad umelecké aspirantúry alebo služobné úľavy vedúcich kádrov orchestra, podarilo sa Gašparkovi rozvinúť takú bohatú všestrannú činnosť. Právom môžeme preto nazvať jeho pôsobenie prácou pionierskou, ak sa zahľadíme na všetko, čo Gašparek v relatívne krátkom rozpätí tridsiatich rokov napriek všestrannému pracovnému zaťaženiu vytvoril.

Ján Albrecht

Žiak O SVOJOM UČITEĽOVI

Z príležitosti päťdesiatych narodenín svojho profesora Tibora Gašparka spomínam si na dvadsať rokov známosti s týmto umelcom, ktorého meno je nerozlučne späté s vývinom slovenského reprodukčného umenia.

Prišiel som k nemu r. 1942, niečo vyše osemročný. Moja radosť bola veľká nielen preto, že sa učím u prvej husľovej autority (vtedy bol Tibor Gašparek koncertným majstrom Symf. orch. bratislavského rozhlasu a profesorom na Štátnom konzervatóriu), ale i z mimoriadne príjemného a sympatického ovzdušia vyučovania. Ako mimoriadne vtipný človek, vedel každú husľovú hodinu spestriť a urobiť ju pútavou. Žiaľ, na čas som sústavné štúdium prerušil a iba sledoval Tibora Gašparka z koncertných výkonov, ktoré mi boli príkladom a imponovali tvorením krásneho tónu, eleganciou a disciplínou. V marci r. 1951 som sa konečne rozhodol pre povolanie huslistu a opäť som prišiel k docentovi VŠMU Tiborovi Gašparkovi, ktorý ma pripravil na konzervatórium. Po absolvovaní konzervatória som sa definitívne vrátil k nemu na Vysokú školu múzických umení.

Podstatný vzťah, ktorý ma viazal k prof. Gašparkovi, bola úplná dôvera vo všetkých otázkach umeleckej reprodukcie. Táto dôvera osobným vývinom nevyrástla z odovzdanosti do rúk pedagóga, táto uvedomená dôvera vznikala v procese poznávania a spolupráce, pri riešení umeleckých problémov a najpevnejšou je práve teraz, keď som dokončil štúdiá a získal diplom. V Bratislave a počas študijného pobytu na konzervatóriu v Moskve som poznal nie málo huslistov a pedagógov, ich umelecké názory, výsledky a úspechy. Ti, ktorí učia a podávajú umelecky cenné výkony, napriek všetkým osobitostiam majú spoločný menovateľ — rešpekt a osvojenie si určitých estetických a štýlových zásad, pri ktorých niet kompromisu, vzdelanie a poznanie, z ktorého vyplýva príslušná disciplína — zásady, ktoré prof. Gašparek dôrazne vštepoval svojim zverencom, boli vždy prospešné. V zahraničí som sa viackrát mohol presvedčiť, že prof. Gašparek mal pravdu.

Náš jubilant ako študent vo Viedni a Budapešti vyrástol v ovzduší, kde rozkvital hudobný klasicizmus, pre štýl a interpretáciu ktorého nadobudol neobyčajný zmysel. Obzvlášť závažne sa venoval štúdiu Bachových sonát a partít pre sólové husle, a to osobne, ako aj vo vyučovaní. Zvlášť zaujímavé a plodné je štúdium Bacha pod vedením prof. Gašparka, kde sa poslucháčovi jednak ujasní veľkosť a dosah Bachovej tvorby, jednak sa formuje a dozrieva umelecká pripravenosť huslistu. Základ bachovský a základ viedenského klasicizmu sú pramene, z ktorých žije každý interpret, ak chce byť plnohodnotným profesionálom; tieto sú priamo alebo nepriamo samozrejmou oporou pri reprodukcii diela ľubovoľného štýlového obdobia. Pri štúdiu diel každej štýlovej epochy, od baroka po modernu, prvou zásadou prof. Tibora Gašparka je služba dielu a striedmy výber prostriedkov. Každý obraz postrebuje svoje príslušné orámovanie. U prof. Gašparka sa nepoznalo, čo je to nevkus alebo inštrumentalistické extravagancie. Vzhľadom na všetky stručne spomenuté vlastnosti ostáva prof. Tibor Gašparek radcom a priateľom nielen poslucháčovi v škole, ale aj koncertnému huslistovi, ktorý má za sebou už značnú kariéru, lebo jeho rada je cenná a vždy namieste. Zahrať vyhovujúco pred týmto umelcom a pedagógom znamená s tým istým výkonom obstáť s kľudným svedomím na každom koncertnom pódiu.

Želám v mene svojom, ako aj v mene všetkých študujúcich poslucháčov, so súčasným vyslovením úprimnej vďaky prof. Tiborovi Gašparkovi k jeho jubileu veľa zdravia a energie a veľa ďalších tvorivých umeleckých, ako aj pedagogických úspechov!

Konštantín Sedlák

VILIAM FEDOR 50-ročný

Slovenská hudobná pedagogika včítane didaktiky a metodiky patrí k mladým vedným odborom. Približne do päťdesiatych rokov nášho storočia učitelia hudobnopedagogických predmetov na odborných a umeleckých školách napísali iba niekoľko ojedinelých poznámok a návodov k niektorým hudobnodidaktickým a hudobnometodickým otázkam, ktoré boli skôr výrazom pedagogického empirizmu, ako odbornej vedecko-pedagogickej koncepcie. Z nepočetnej skupiny slovenských muzikológov sa nikto nezaoberal problematikou hudobnej pedagogiky, tí sa venovali tiež závažným a naliehavým otázkam hudobných dejín, teórie, folkloristiky a estetiky. K prvým pracovníkom, ktorí sa usilovali postaviť hudobnú pedagogiku na vedecké základy, patrí predovšetkým dr. Viliam Fedor, ktorý v týchto dňoch dovŕšil prvú päťdesiatku svojho užitočnou prácou naplneného života.

Dr. Viliam Fedor sa narodil 3. januára 1913 v Smolníku, v Rožňavskom okrese. Odborné stredoškolské štúdium absolvoval na Učiteľskom ústave v Prešove, svoju životnú profesiu začal ako učiteľ na ľudovej škole v Nižnom Slavkove, neskôr v Hertníku. Vrodené nadanie a láska k hudbe sa u-ho prejavili už v chlapčenských rokoch, sám sa začal učiť hrať na husliach a na klavíri. Učiteľské štúdium jeho spontánny muzikantský vývoj usmernilo a rozšírilo o mnohé teoretické i praktické znalosti, čo sa prejavilo už na prvých pôsobiskách, kde zakladá a diriguje spevokoly detské i spevokol dospelých. Štúdium a prvé hudobno-pedagogické a umelecké úspechy vyvolali u mladého učiteľa Viliama Fedora túžbu po vyššom odbornom hudobnom vzdelaní. Začal formou súkromného štúdia a po úspešne zložených štátnych skúškach kategórie A (spev, husle, klavír, organ) pred Štátnou skúšobnou komisiou hudby a spevu v Bratislave získal kvalifikáciu profesora hudby na učiteľských ústavoch. Pokračoval odborným umeleckým štúdiom na Štátnom konzervatóriu v Bratislave — odbor dirigovanie (u prof. K. Schimpla) a skladbu (u prof. E. Suchoňa), absolvoval odbor dirigentský v roku 1949. Ako človek v plnom vnímavom období a s vyššími osobnými ambíciami sa však neuspokojuje s dosiahnutými výsledkami a popri zamestnaní ako asistent u univ. prof. Eugena Suchoňa na Ústave hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty SU v Bratislave nadobúda plnú vysokoškolskú kvalifikáciu v predmete hudobná výchova, rozšírenú o aprobáciu pedagogiky (na základe jednoročného nadstavbového štúdia). Tak si vytvoril kvalitné základy pre vniknutie do u nás málo prebádanej hudobno-pedagogickej problematiky a pre jej čiastkové teoretické spracovanie. Schopnosti vedecko-teoretického bádania preukázal dobre napísanou a úspešne obhájenou dizertačnou prácou na tému „Konkretizácia a abstrakcia tónových vzťahov". Promoval ako doktor pedagogiky na bratislavskej univerzite v roku 1952.



Dr. Viliam Fedor pôsobí od roku 1949 ako vysokoškolský učiteľ na Katedre hudobnej výchovy (do roku 1953 pracovisko Slovenskej univerzity, v rokoch 1953—1959 pracovisko Vysokej školy pedagogickej a od r. 1959 opäť súčasť Katedry hudobnej vedy a výchovy FFUK v Bratislave), kde prednáša predmety: metodika hudobnej výchovy, základy hudobnej výchovy, dirigovanie, intonácia a sluchová analýza. Jeho hlavným zameraním je metodika hudobnej výchovy na ZDŠ, PŠ a PI so zvláštnym zreteľom na predhrávanie hudby. K úspešnému pôsobeniu v školskej praxi (ako metodik) a teórii využíva svoje bohaté skúsenosti učiteľa-hudobníka, ktorý prešiel pedagogickou praxou na všetkých stupňoch našich škôl. Iniciatívne a tvorivo sa podieľa na učebnicovej tvorbe, napísal sám alebo ako spoluautor 11 učebnicových titulov. K jeho najzávažnejším prácam patrí Metodika hudobnej výchovy", príručka pre učiteľov všeobecnovzdelávacích škôl (SPN, Bratislava 1954, str. 208) — prvá slovenská syntetická publikácia z metodiky hudobnej výchovy, napísaná na základe hlbokého filozofického, estetického, pedagogického, fyziologického, psychologického štúdia a znalostí školskej hudobnopedagogickej praxe. Okrem mnohých pôvodne spracovaných častí zaujímavo, podnetne a tvorivo v nej spracoval po prvýkrát v našej literatúre časť o predhrávaní hudby na školách. Fedorova Metodika bola prijatá ako učebnica revolučného dosahu, ktorá zorganizovala stále sa rozrastajúcu rodinu učiteľov hudobnej výchovy na školách do jednotného frontu, čím zohrala významnú úlohu v boji o skvalitnenie metód a vyučovania hudobnej výchovy vôbec. V súčasnom období pracuje dr. Viliam Fedor na rozsiahlejšej práci z oblasti hudobnej psychológie.

Neoddeliteľnou súčasťou vedecko-teoretickej práce vysokoškolského učiteľa je vlastná živá práca pedagogická. Táto si aj u dr. Viliama Fedora vyžiadala veľa času a námahy, pretože sa jej s úplnou oddanosťou venoval najmä v období zásadného ideovo-odborného prerodu a širokého kvantitatívneho rozvoja našej školy, podmieneného celkovou demokratizáciou a potrebami vysokoškolskej odborno-pedagogickej kvalifikácie všetkých učiteľov na školách II., III. a IV. stupňa. V rokoch 1948—62 sa podieľal prednáškami, konzultáciami a skúšaním na odborno-metodickej príprave viac ako 300 absolventov vysokoškolskej aprobácie na riadnom i diaľkovom štúdiu v odbore hudobná výchova. No popri práci pedagogickej a vedecko-teoretickej dokázal si dr. Fedor nájsť dosť času aj na vlastnú umelecko-interpretačnú prácu. Svoju dirigentskú kvalifikáciu uplatnil ako dirigent vysokoškolského hudobno-speváckeho súboru „Pedagóg" na Pedagogickej fakulte SU. Tento mu bol odrazovým mostkom pre náročnejšiu dirigentskú a umeleckú prácu v Spevokole bratislavských učiteliek, ktorý úspešne viedol v rokoch 1953—1958. Teraz opäť pôsobí medzi milovníkmi sborového spevu, je umeleckým vedúcim Umeleckého súboru Univerzity Komenského v Bratislave (USUK)!

Nášmu jubilantovi, skromnému, hlboko citlivému a čestnému človeku, iniciatívnemu a poprednému hudobnému pedagógovi a zakladateľovi modernej československej hudobnej metodiky, želáme veľa zdravia a nových tvorivých úspechov v práci za vyššie pozdvihnutie a rozvoj našej hudobnej pedagogiky, hudobnej psychológie a metodiky.

-lg-

CHOPIN, RACHMANINOV A STRAUSS NA SCÉNE SND

Baletný súbor SND v Bratislave uviedol tri jednodejstvové náladové kontrastné balety v choreografickom naštudovaní Marileny Tóthovej na scéne Pavla Gábora a v kostýmoch Ireny Schanerovej. Orchester dirigoval Adolf Vykydal.

Klasicky dokonalá a ušľachtilá choreografia M. Fokina na suitu zostavená z Chopinových diel žiada od interpretov (štyroch sólistov a ženského sboru) perfektnú tanečnú techniku, vysoký stupeň muzikality, zmysel pre štýlovosť a dokonalú harmóniu pohybov. Vo vzdušných, oslnivo bielych kostýmoch na puritánsky striedmej scéne vzniklo predstavenie studenej krásy, v ktorom najmä technická časť interpretácie volá po ďalšom stabilizovaní a spresnení.

Vyše pol storočia triumfuje Fokinova Chopiniáda na svetových javiskách. Skladateľ, ktorý slávneho ruského choreografa k tomuto dielu inšpiroval, tu dosť nápadne ustupuje do pozadia, pretože orchestrálne rúcho, nie práve najprvotriednejšie ušité, Chopinovi nepristane. Rúcho je ťažkopádne a vzduchotesné, zabraňuje prenikaniu špecifickej a jedinečnej atmosféry, ktorá sála zo Chopinovej klavírnej tvorby. Chopin patrí k skladateľom, ktorí neznášajú pretlmočenie, rôzne úpravy, lebo je veľký práve tým, čo dokázal vyťažiť z jediného nástroja — z klavíra. V hudobnom naštudovaní a predvedení zo strany orchestra to bola najslabšia časť baletného večera.

Farebne drsnejšia scéna, miestami s horúčkovitým, až diabolským nádychom, tvorí rámec k výjavom zo života dobou preromantizovanej osobnosti Paganiniho. Toto romantické ponímanie a stvárnenie jednej z najpozoruhodnejších muzikantských postáv minulého storočia, ktorým je poznačené Lavrovského baletné libreto, prenieslo sa i do práce choreografky a do miestami preexponovaného výkonu sólistov v titulnej

úlohe. Emocionálne je však tento balet najsilnejšou zložkou večera. Účinnosť umocňuje efektná hudba S. Rachmaninova, ktorá buduje predovšetkým na motívoch Paganiniho hudby. Sólový klavírny part hral mladý poslucháč VŠMU Jozef Bulva, ktorého toto vystúpenie nachádza ešte v období technického zdokonaľovania a vytvárania svojského interpretačného štýlu. Jeho hra má silu a váhu, vo veľkej miere sa podieľa na pôsobivosti inscenácie Rachmaninovho baletu. Orchestrálny sprievod bol dobrý, no divadlo mohlo oceniť sólistove prednosti aj dodaním zvukove kvalitnejšieho nástroja, než na akom bol Bulva nútený hrať.

Technickú bravúru v tanci a komediálny prvok v herectve baletného súboru využila choreografka v duchaplnej baletnej karikatúre spokojného, zabávajúceho sa meštiactva Viedne minulého storočia, v diele zostavenom z tvorby J. Straussa. V rýchlom slede nálad a výstupov tu defiluje množstvo postáv. Medzi návštevníkmi viedenskej kaviarne sa vystrieda množstvo typov: od básnika až po malého neškodného zlodeja, od zaľúbenej devy po naivné chovanice penzionátu. Striedo sa tu komika až groteska s nehou a lyricky ladenými scénami. Realizátori Straussiády sa vyhli nebezpečiu nevkusného prehrávania v groteskných situáciách a neupadli ani do biedermaierovského presentimentalizovania postáv, ktoré k tomu do určitej miery zvádzajú. Pretože tento balet zamestnáva veľkú časť súboru, dostalo sa tu k úspešnému slovu veľa mladých tanečníkov.

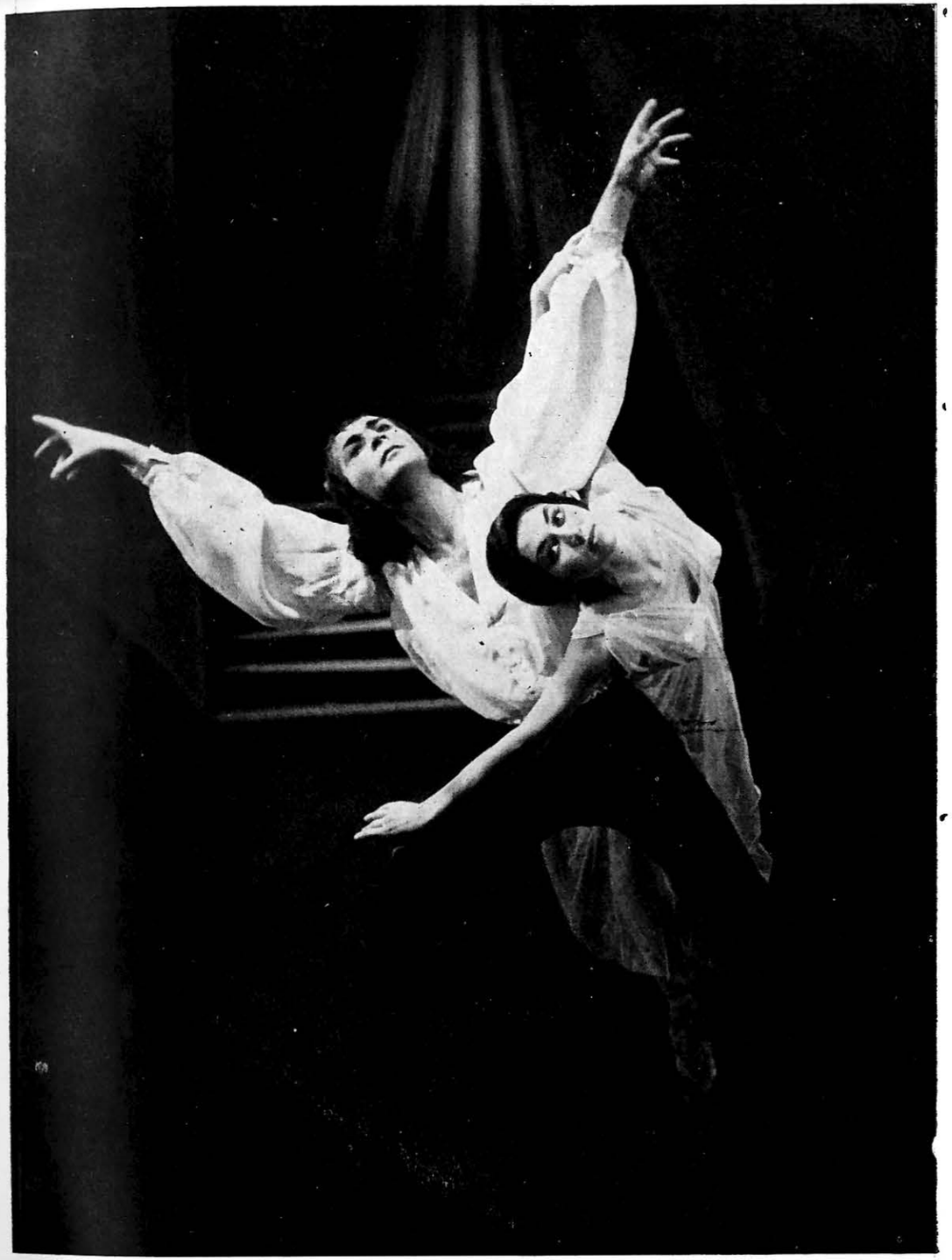
Baletným večerom pribudla k repertoáru bratislavskej opernej a baletnej scény, kde otázka návštevnosti je stále otvoreným problémom, inscenácia, magneticky príťažlivá pre široké vrstvy obecenstva. *Z. M.*

DIELO *vždy aktuálne*

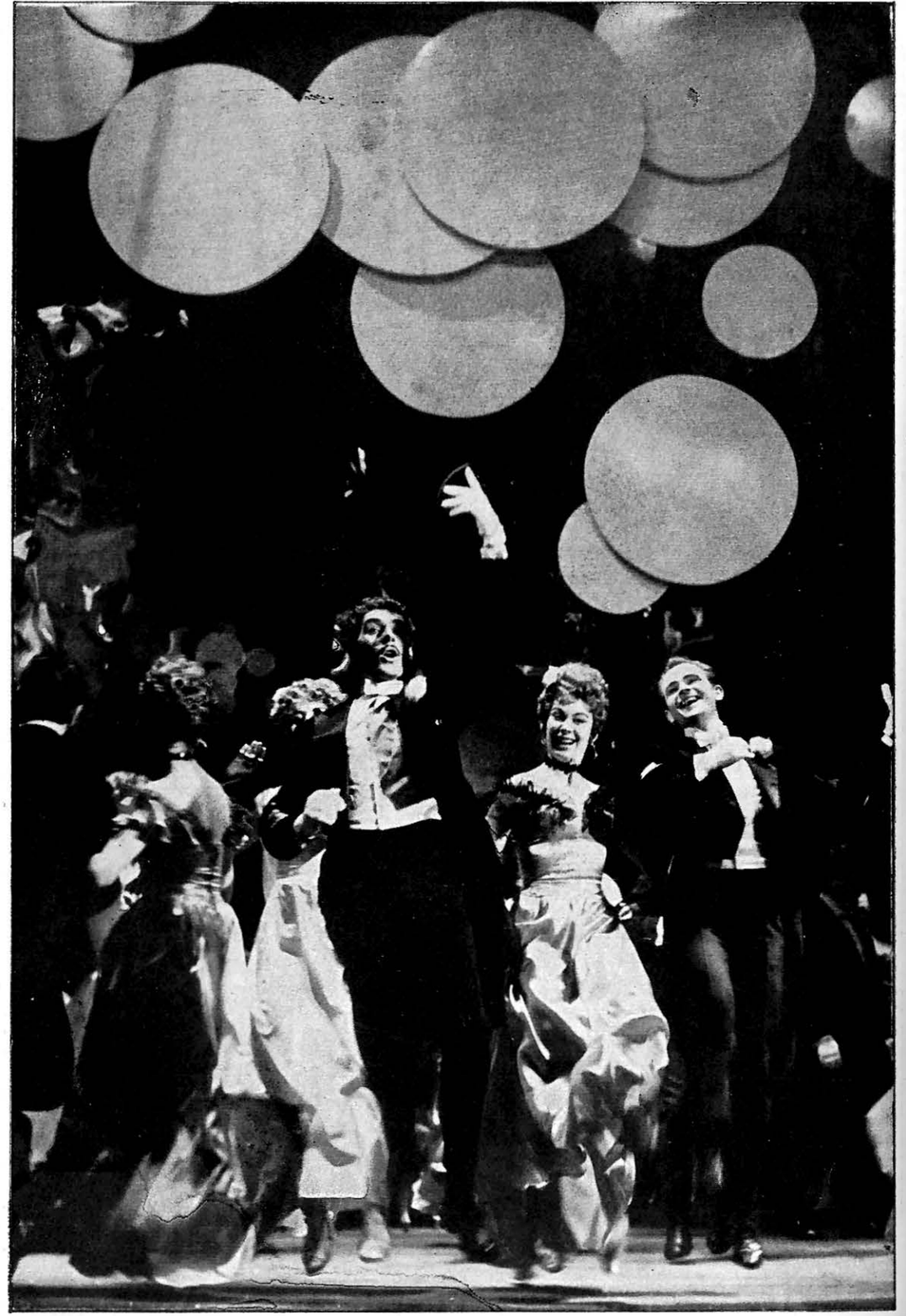
S veľkým záujmom som sa chystal na premiéru opery Ludwiga van Beethovena Fidelio v Košiciach 9. decembra — nielen preto, že som mal možnosť niekoľko rokov sledovať vývojovú cestu košickej opery, ale i vzhľadom na zmeny jej vedúcich pracovníkov, ktoré sa uskutočnili začiatkom sezóny 1962/1963. Šéfom opery sa stal režisér Kornel Hájek, dramaturgom jeho kolega Branislav Kriška, na mieste Jozefa Vincourka sa objavil za dirigentským pultom doterajší šéfdirigent banskobystrickej spevohry Ján Kende a funkciu sbormajstra nateraz vykonáva Roman Skřepek. Bol som zvedavý, či sa toto omladenie kádrov osvedčí — a treba hneď povedať, že som sa v očakávaní nesklamal. Pravda, z jedného predstavenia ťažko robiť ďalekosiahle uzávery (tým viac, že som nemohol vidieť druhú premiéru alebo aspoň generálnu skúšku — iste by to pomohlo ucelenosti a úplnosti tohto referátu), ale možno napísať s istotou: omladenie vedúcich kádrov otvára v košickej opere novú éru, ktorá má veľmi sľubné predpoklady.

Keď som v minulosti začínal hodnotenia košických hudobnodramatických predstavení, zvykol som najprv písať o práci režiséra a výtvarníka. Nebolo to poväčšine náhodou: košickí režiséri a výtvarník Ján Hanák sa prejavovali ako suverénnejšie osobnosti než dirigenti. Tentoraz však k tvorcom scénickej podoby diela pristúpila ďalšia, prinajmenej rovnoprávna osobnosť: dirigent Ján Kende. Jeho zásadný podiel na stvárnení Fidelia vidím 1. v dôslednom otvorení škrtov definitívneho (Treitschkom prepracovaného) znenia Leonory-Fidelia, 2. vo vynechaní predohry Leonora III (hrávanej obvykle medzi 3. a 4. obrazom), 3. v dôslednom akcentovaní zrozumiteľnosti hovoreného slova a — súdiac síce len z auditívneho porovnávania s bratislavským textom Fidelia — v určitých korektúrach textu. Kende sa opäť prejavil ako plnokrvný dramatik (hoci mám dojem, že pre svoje hĺbavé povahové črty by rovnako dobre interpretoval symfonickú hudbu).

Za najväčší klad režisérskej práce Branislava Kričku pokladám akcentovanie všeľudského a stále platného jadra Fidelia — boja proti tyranstvu a bezpráviu, viery vo víťazstvo dobra a spravodlivosti. Tým, že dielo akéhokoľvek lokálno-historizujúceho



Záber z Rachmaninovho baletu Paganini ▶
Foto: J. Vavro



chápania a za pomoci prostej scény (Ján Hanák) a jednoduchých kostýmov (Helena Bezáková) zvýraznil jeho nadčasovú platnosť. V obsahu napísanom Kriškom niet žiadnej zmienky o Španielsku, resp. Francúzsku.

Všetci vedúci činitelia predstavenia (dirigent, režisér, výtvarník) vychádzali dôsledne z hudby, čo však v inscenačných zložkách vyvolalo určité problémy. Beethovenov Fidelio totiž — pri všetkej úcte k nemu — nie je kompaktným dielom. 1. obraz je typický singspiel, druhým obrazom sa začína dráma, ktorá čo do monumentality a hĺbky nijako nezaostáva za vrcholnými antickými tragédiami. Posledný obraz je apoteózou, oratóriom. (Problém je vždy javisková podoba úvodného singspielu.) Cesta javiskového stvárnenia Fidelia sa môže poberať dvoma rôznymi smermi (ktoré v konečnom dôsledku môžu rovnako dobre prispieť k cieľu). 1. Tak, ako to urobili v Košiciach — dôsledne vychádzať z predlohy. 2. Ísť na predlohu a štylizovať všetky obrazy monolitne. Je iste vecou vkusu, ktorý smer si inscenátori vyberú, domnievam sa však, že dojem z košického realizovania Fidelia narúša výtvarná podoba I. dejstva (v 1. obraze nie práve najpodarenejší dvor s domčekom ozdobeným kyticami, šnúrou na bielizeň do guvernérovho sídla, v 2. obraze rušia náznaky stromov na inak vkusnom pozadí po celej výške a šírke javiska sa rozprestierajúcich väzenských mreží; možno síce, že ide len o nepodarenú realizáciu nápadu — ako sa to stalo napríklad s 1. obrazom III. dejstva Svätopluka od toho istého výtvarníka). Naproti tomu bola veľmi pekná scénická podoba II. dejstva (3. obraz tvoria len spomínané mreže, ktoré vo 4. obraze zmiznú — a tak sa apoteóza slobody spieva na prázdnom javisku). Vcelku je teda v Hanákovej výprave zachovaná korešpondencia s predlohou, no i tak ostáva ideálom klasicky čistá scéna Josefa Svobodu k predstaveniu SND roku 1951 (ktorá, pravda, v detailne drobnokresbovej réžii M. Fiedlera pôsobila kontrapunkticky rozdielne). Použitie podobného princípu by v Košiciach znamenalo ísť i v réžii dôsledne druhým spomínaným smerom. Neviem však, či by práve ten nebol režisérovmu naturelu vyhovoval viac. Krška v tragédiách zjavne tiahne k štylizácii (najvýraznejšie to doteraz ukázala Búrka, ktorá na Slovensku ako prvá tvorivo zužitkovala podnety moderných beyreuthských inscenácií). Aj v tomto predstavení najviac imponovali režisérove štylizačné nápady: vstup Pizzara za sprievodu jeho soldatesky, sbory väzňov v 2. obraze — prvý kontrapunktovaný tromi dvojicami strážcov, objavujúcich sa v pravidelných delených dvojiciach v pôdoryse trojuholníka, vrcholná scéna opery v 3. obraze (Leonora zachraňuje život manželovi) a celý záverečný obraz. Z radu ďalších kladov treba vyzdvihnúť dobrú prácu so svetlom a prirodzene hovorenú prózu, ktorá je pre spevákov vždy tvrdým orieškom.

Kostýmy Heleny Bezákovej podporili svojou jednoduchosťou inscenačný zámer režiséra a výtvarníka, zbytočne však v oblekoch Rocca a Marceliny narušili kompaktnosť vizuálneho dojmu (nedali by sa nahradiť podarenejšími?).

Stať o hudobnom naštudovaní nechávam opäť na koniec — tentoraz však preto, že práve ono z celého predstavenia zaujalo najviac. Po niekoľkých rokoch (prakticky od naštudovania Pastorkyne Jozefom Vincourkom) zaznela hudba náročného diela v košickom divadle v plnej kráse. Nikto nepochybuje, že je to zásluha najmä Jána Kendeho. O dôslednom zachovaní všetkých hudobných čísel som už písal; na tomto mieste treba ešte vyzdvihnúť veľmi dobrý výkon orchestra (okrem „kiksov" lesného rohu a nie vždy čistej intonácie klarinetu v predohre). Kende volil v zásade o niečo rýchlejšie tempá, než bolo u nás zvykom: tým dosiahol želateľný spád. Zvuk orchestrálneho telesa sa pohyboval na krajnej hranici symfonizmu a sprievodu. Spevákov bolo dobre rozumieť, a zvuk orchestra mal predsa dostatočnú beethovenovskú plnosť.

Vynechanie Leonory III. zvýšilo logičnosť (dej 4. obrazu predsa bezprostredne nadväzuje na 3. obraz), uviedlo však na myšlienku, či by nebolo možné (i napriek zlomu, ktorý by nastal po prvom zdvihnutí opony) začínať operu Leonorou III., jednou z najgeniálnejších Bethovenových skladieb (pravda, skôr by sa to hodilo do spomínaného jednotne štylizovaného poňatia všetkých obrazov).

O výkone spevákov len stručne. Dve hlavné úlohy boli zverené umelcom, ktorí v nich majú nesporný primát. Lepšieho Fidelia-Leonoru než je Abrahámová (svojím zjavom, hrou, krásnym dramatickým, v próze temer mužným hlasom, technicky bezpečne zvládnutým) a Florestana (O. Burgel — vstupnú áriu interpretoval virtuózne) by sme tak ľahko nenašli. M. Hájek (Pizzaro) zanechal nezabudnuteľný dojem svojou kre-

◀ *Operetný súbor Novej scény v Bratislave naštudoval Straussovho Netopiera.*
Foto: J. Šmotlák

áciou Pizzara i napriek lyrickejšiemu hlasovému naturelu. Lež aj ostatní predstavitelia hlavných úloh (Rocco — L. Neshyba, Marcelina — H. Likierová-Štubňová, Jacquino — J. Regec, minister — K. Mareček) dobre splnili náročné skladateľove požiadavky a ich hlasy v ensemblových spevoch tvoriii pomerne homogénny celok. Ľutujem, že som nemal možnosť vidieť druhú premiéru, lebo práca alternantov by si iste zaslúžila povšimnutie.

O výkone sboru platí poznámka o celkovej úrovni orchestra — i tu sa ukázalo, čo dokáže správne vedenie (R. Skřepek) za nadšenej práce celého kolektívu.

Košické predstavenie Fidelia je opäť pozoruhodným tvorivým činom a zaslúži si, aby neostalo obmedzené svojím dosahom len na východoslovenskú metropolu. Televízia a rozhlas by mali v tomto smere zaujať úlohu sprostredkovateľa.

Igor Vajda

VEC MAKROPOLUS V BRNE

Každé Janáčkovo dielo vzrušuje a podnecuje nové hodnotenie a stvárnenie. V Brne, kde sa uskutočnili premiéry takmer všetkých Janáčkových opier, vzbudzuje tým väčšiu pozornosť každá nová inscenácia jeho opier.

Je samozrejmé, že dnes, keď prehodnocujeme každé klasické dielo a snažíme sa mu dať pravdivý zmysel, vznikol tiež nový pohľad na Vec Makropulos. Nesmieme však zájsť príliš ďaleko, novosť nemožno zamieňať so schválnosťou alebo túžbou po senzačnosti. Dobové spoločenské pomery a dielo sú tu základným východiskom.

Karel Čapek, tvorca komédie Vec Makropulos, ktorá mala u nás premiéru pred 40. rokmi, napísal Janáčkovi v čase pražskej premiéry rovnomennej opery: „Přijdu zatleskat Vašemu velikému dílu, ke kterému jsem měl tu čest dáti tak trochu podnět."

Čapkova skromnosť tu jasne hovorí, že ide o dielo predovšetkým Janáčkovo. Skutočne, Janáček oproti Čapkovi poľudštil studenú 300-ročnú opernú „hviezdu" Emiliu Marty a urobil ju teplejšiu a súcitnejšiu. Zatiaľ čo Čapek necháva starú Emiliu Marty žiť a ukončuje hru výsmechom nesmrteľnosti, Janáčkova Marty sa v rozhodujúcom momente pálenia receptu na elixír života zrúti a zomiera. Janáček svojím dielom protestoval proti nezmyselnosti dlhého osamelého života a v závere oslávil mladý život, ktorý má odvahu chápať skutočnosť bez záhad a fantastičnosti.

Po hudobnej stránke sa dnes hľadá vo Veci Makropulos odraz Schönbergovej kvartovej sústavy a táto snaha sa snáď stretáva s úspechom, zabúda sa však na to, čo obklopovalo Janáčka v Československu, a že Janáček zostal vo svojom slohu osobitým až do konca života.

Brnenská inscenácia vychádzala podľa priznania režiséra jednak z reality, jednak z expresie. Janáček však zasadil Emiliu Marty do prostredia veľkomesta a buržoáznej spoločnosti a nechcel ju zvonku izolovať. Janáčkova hudba nie je taká surová a studená ako obnažené povrazište, železná konštrukcia a reflektory na scéne, udržované tam dôsledne počas všetkých troch dejstiev. Preto máme výhrady proti poňatiu režiséra Miloša Wasserbauera i výtvarníka Františka Tröstra, ktorí síce oplývajú nápadmi, ale nevychádzajú z doby, z hudby a Janáčkových požiadaviek. Prenášaním nábytku alebo manipuláciou s reflektormi počas dramatických akcií sa Janáčkovi nepomôže. Naopak, nezastierajme skutočnosť, že Janáčkove opery sú málo navštevované. Takáto inscenácia, hoci jej zámer je sebalepší, odradí poslucháčov. V prvom a treťom dejstve nemá obnažené javisko vôbec žiadne oprávnenie a nie je funkčné. Toto riešenie by sa dalo zniesť v druhom dejstve.

Šéf opery František Jílek, ktorý má veľkú zásluhu pri uplatňovaní Janáčkovho diela v Brne od roku 1952, tlmočil prostredníctvom tvárneho orchestra a dobrých sólistov Janáčkovu partitúru v dramatickom a lyrickom prúde, plnom napätého vzruchu a zbrázdenom citovosťou. Jeho poňatie by však potrebovalo viac dramatického uchopenia. Naděžda Kniplová (Emilia Marty) veľmi dobre pochopila, že ide o cynickú, chladnú a prestarnutú „hviezdu", ale že je v nej predsa len človek. Dala do svojho hlasu bohatú výrazovú škálu od prostých a jemných tónov k hrubým výkrikom a za-

Bergov husľový koncert v podaní *Milana Bauera*

Na našu radosť udomácňuje sa na našich koncertných pódiách súčasná hudba. Čo však podstatne zvyšuje uznanie bratislavského obecenstva a čo stupňuje hodnotu tejto skutočnosti, je, že sa v poslednom čase programuje moderná koncertná tvorba v predvedení našich domácich sólistov (myslím tu predovšetkým na našich huslistov). V uplynulej sezóne odznel Šostakovičov koncert v podaní M. Jelínka, v tomto roku boli na programe koncerty Albana Berga v interpretácii Milana Bauera a Prokofievov Koncert D dur v predvedení Tibora Gašparka. Vo februári budeme svedkami predvedenia Bartókovho koncertu v interpretácii M. Jelínka.

Môžeme skonštatovať, že klasické husľové koncerty svetovej moderny sa stávajú repertoárom našich sólistov.

Bergov koncert — ak som dobre informovaný — neuviedol doteraz žiaden huslista našej republiky. Tým viac si ceníme zásluhu Milana Bauera, ktorý vzal na seba takú veľkú úlohu.

K najobľúbenejším koncertom „modernej klasiky" patria vedľa Prokofievových rozhodne Bartókov a Bergov koncert. Tieto dva koncerty, hoci sa lísia od seba diametrálne, spája spoločný znak monumentálnosti; tak Bergov, ako aj Bartókov koncert, sa v tom opiera o tradíciu neskororomantizmu. Oproti Bartókovmu koncertu, v ktorom sa tak v celistvej výstavbe, ako aj v tektonike jednotlivých častí, dôsledne uplatňuje princíp kontrastu, nesie sa Bergov koncert v dosť homogénnych výrazových rozmeroch. Berg, ako jeden z najvýznamnejších Schönbergových žiakov, prebral od svojho majstra isté črty reflexie meditatívnosti ako dominujúce výrazové dimenzie. Preto kladie Berg na interpretáciu svojho koncertu (počítajúc do toho aj dirigenta!) zvýšené požiadavky, ak má dielo upútať pozornosť poslucháča od začiatku až do konca.

Veľkú obľúbenosť získal Bergov koncert tým, že jeho autor preniesol tvorivým spôsobom z romantickej hudobnej reči širokú kantabilitu, ktorá je husľovému prejavu adekvátna a zodpovedajúca. Opierajúc sa o romantický melos, pretaví ho Berg do sveta svojich vlastných harmonických predstáv a stavia tým svojský ideál nového husľového koncertu. Ozaj nedogmatické a spontánne čerpanie z viedenského ľudového hudobného prostredia dáva koncertu pri jeho inak veľkej harmonickej abstraktnosti regionálnu uzemnenosť. Citácia chorálovej témy vnáša do koncertu moment subjektívnosti a programové zameranie.

Výkon Slovenskej filharmónie pod vedením Ladislava Slováka bol veľmi dobrý. Veľkú zásluhu má na tom aj dirigent, ktorý sa zrejme usiloval o jednoliatu koncepciu so sólistom; preto aj vyznelo podanie veľmi presvedčivo.

Milan Bauer sa ukázal ako huslista, ktorému taká obťažná úloha nekladie prekážky. Zvládol Bergov koncert s veľkou technickou a muzikálnou suverenitou. Kvalita tónu bola optimálna a neutrpela ani na najobťažnejších miestach. Spevné úseky vyzneli v plnom lesku a boli v oblúkoch dynamicky dotvorené a vyspievané.

(J. A.)

ujala veľmi sľubne. Všetky ostatné postavy, hoci by ich spev zniesol kľudnejšie podanie, vžili sa do Janáčkovho slohu, začínajúc aristokratickým Z. Kroupom (Prus), výrazným Halířom (Kolenatý), A. Jurečkom (Gregor) a končiac naivnou Kristínou J. Pokornej a Jankom (J. Vrverka) i výstižnými figúrkami senilného Hauka (Z. Soušek), solicitátora (Vítka (Kurfürst) a bodrých ľudových typov upratovačky (Buriánová) a strojníka (F. Kunc). Iba komorná (J. Pavlová) by mala pridať vo výraze i zrozumiteľnosti. Dva dôležité momenty potrebujú ešte dramatické vyhrotenie: výčitky zdesenej Kristíny Tahostajnej Emilii Marty a záverečný hold mladému, odvážnemu životu. Dobre vyhovovali vkusné kostýmy, svetlám chýbalo viac farebnosti a sborovým doplnkom jasná výslovnosť.

Početné publikum prekvapene kvitovalo nové naštudovanie Janáčkovej Veci Makropulos (16. novembra 1962).

Bohumír Štědroň

UPEVNIŤ ČINNOSŤ

KRUHOV PRIATEĽOV UMENIA

Naša hudba dosiahla v uplynulom období veľa pozoruhodných výsledkov v tvorivej práci a značné úspechy doma i v zahraničí. Tieto úspechy potvrdzujú stále rastúci záujem obecenstva o novú tvorbu. Darí sa nám aj triedna prestavba obecenstva a získavanie nového poslucháča pre naše koncerty a ostatné kultúrne podniky. Na druhej strane nesmieme zastierať niektoré počiatočné ťažkosti, ktoré sa v období kultúrnej revolúcie občas vyskytujú a sťažujú široké uplatnenie hudobnej tvorby a najmä jej prenikanie do dedín a miest nášho vidieka.

Kultúrne inštitúcie na vidieku obmedzili svoju činnosť hlavne na organizáciu kultúrnych podujatí, predovšetkým na ich plánovanie. Realizácii týchto podujatí venovali už menej pozornosti a na styk s konzumentom kultúrnych statkov slúžil často len oznamovací plagát či letáčik. Isteže to stačilo pri týchto podujatiach, kde išlo o zábavu, teda estrádu alebo tanečnú zábavu, no vonkoncom už nie na naplnenie sály s umeleckou produkciou, teda pravým umením, a práve o toto nám ide.

Zakladanie Kruhov priateľov umenia bolo prvým signálom rozmachu kultúrneho života nášho vidieka. Začali sme so zoskupovaním najskôr priateľov hudobného umenia. Po založení KPU v Nitre a postupne v ďalších mestách otvorila sa nová cesta hudobnosti nášho ľudu a výchove nových konzumentov umeleckej hudby. Funkcionári a členovia výborov ponavštevovali podniky a závody, školy a úrady a s pomocou dôverníkov na týchto pracoviskách získali stovky priateľov umenia a takto fundovaní, mohli už prvé koncerty do posledného miesta naplniť. Účinná bola pomoc miestnych orgánov pri zakladaní KPU, no nemožno nespomenúť aj ojedinelé prípady nezáujmu niektorých miestnych kultúrnych činiteľov o KPU. Osvetové zariadenia mohli nájsť v radoch členstva KPU nadšených propagátorov nášho hudobného umenia a rozsievačov novej socialistickej kultúry. Nechceme osobitne bilancovať činnosť Kruhov priateľov umenia za minulé obdobie. Na stránkach nášho časopisu sme viac ráz zhodnotili úspešnú prácu KPU. Absolvovať vyše 100 koncertov v rámci Hudobných jarí, získať 1200 občanov do jedného KPU, organizovať 700 občanov na jednu návštevu opery SND kruhom, ktorý má iba 200 členov, vedieť organizovať autorské večery našich popredných skladateľov, besedy a diskusie o hudbe a poézii s ukážkami si vysoko ceníme. Vedúci a funkcionári týchto kruhov si zasluhujú osobitnú pochvalu za svoju doterajšiu činnosť.

Chceme však poukázať na niektoré prechodné nedostatky KPU, kde sa doteraz nepodarilo upevniť spoluprácu všetkých zložiek v tých mestách, kde z nezdravej rivality tzv. funkcionárčenia alebo nedostatočnej organizácie, napokon aj z neveľkého záujmu činnosť dobre sa rozbiehajúceho kruhu pomaly upadala a prešla do dočasnej stagnácie. V takýchto prípadoch treba túto prestávku využiť na to, aby sme správne zistili všetky príčiny stagnácie a reorganizáciou kruhu nastúpili novú cestu práce. Z niekoľkých konzultácií s vedúcimi či funkcionármi KPU sme zistili takéto nedostatky:

Pracujúca inteligencia niektorých našich miest nepodporuje dostatočne činnosť KPU, nestáva sa spontánne jej členom a nechodí manifestačne na jej podujatia. Pritom práve ona má byť organizátorkou a propagátorkou nášho súčasného umenia, motorom kultúrneho života a agitátorom pre zospoločenštenie nášho umenia na vidieku. Skutočnosť je, žiaľ, iná: miestna inteligencia sa uzavrie do vlastných domácich krúžkov, kde sa vraj dostatočne kultúrne vyžíva v programoch zahraničného rozhlasu a televízie. Práve v jej radoch je najviac umelcov-amatérov (študentov), ktorí by (združení v KPU) radi a možno úspešne vyplnili medzeru medzi podnikmi s profesionálnymi umelcami. A už sme pri druhom probléme:

Pravidelnosť kultúrnych podujatí je jedinou zárukou úspešného rozvoja koncertného života. Pravidelnosť koncertov, autorských večerov, besied, výstaviek, spojených s poéziou a komornou hudbou atď., udržuje stály záujem členov KPU a miestneho občianstva. Navyknú si na pravidelne organizované kultúrne podujatia a nedočkavo budú sledovať nové programy. Ukázalo sa, že veľké časové odstupy medzi jednotlivými kultúrnymi podujatiami odvedú pozornosť občanov a ich záujem sa veľmi skoro preorientuje na iné pole, na športové podniky, estrády, tanečné zábavy atď. Tu treba vopred zosúhlasiť všetky plánované podujatia, aby nedošlo v jednom meste v tom istom čase k usporiadaniu dvoch-troch kultúrnych podujatí, vzájomne si konkurujúcich, čím veľmi často dochádza k hrubému narušovaniu kultúrnopolitických hľadísk a napokon i k neúspechom.

Vyhovujúce prostredie je ďalším dôležitým faktorom kultúrneho podujatia. Nedostatočná úprava miestnosti, používanej na rôzne účely, poskytuje niekedy obraz ľahostajného postoja organizátorov i miestnych činiteľov k Domom kultúry. Výkonný umelec nemôže vstúpiť s pocitom spokojnosti pred vystúpením do takej sály, v ktorej sú ešte neupratané zvyšky výzdoby po poslednej tanečnej zábave. Vetranie, vykurovanie a osvetlenie týchto miestností býva tiež nemalým problémom, a to najmä na dedinách. Najväčším problémom býva však dobre vyladený klavír. (Stal sa už aj taký prípad, že na otázku klaviristu, kde sa nachádza druhý pedál od klavíra, povedal ktorýsi z usporiadateľov: hrajte len s jedným.) Opodstatnené sú však niektoré sťažnosti KPU na svojich partnerov, jedni ich chcú používať na distribúciu vstupeniek, iní na subalternú zložku. Sťažnosť na pobočky umeleckých svázov je ešte stále otvorená. Ich členovia, žijúci v sídle KPU, stoja akosi stranou, hoci podľa skúseností z doterajšej úzkej spolupráce vznikli mnohé podnetné návrhy, ktorých realizácia priniesla radostné úspechy obidvom organizáciám.

Záverom radi konštatujeme, že Kruhy priateľov umenia pomohli hudobným skladateľom v minulom roku v rámci 61 besied s pracujúcimi a autorských večerov nadviazať bezprostredný styk s pracujúcimi v závodoch, JRD a v Domoch osvety, kde skladatelia otvorili svoje dielne a dali, hoci nepriamo, nahliadnuť do tajov tvorivej práce a v otvorenej diskusii prerokovali mnohé problémy okolo umeleckej hudobnej tvorby v snahe priblížiť ju každému, kto má záujem o hudbu. A tých je veľa! Skladatelia si z týchto besied odniesli mnohé cenné poznatky a postrehy, ktoré použijú pri svojej ďalšej tvorivej práci.

V tomto roku ide teda o upevnenie Kruhov priateľov umenia. Obdobie krátkeho oddychu máme za sebou. Treba sa s novým elánom pustiť do práce a začatú cestu rozširovať a upriamiť sa na dosiahnutie rastúcich úspechov z rozsievania novej, socialistickej kultúry na našom vidieku. Vzorná spolupráca s Koncertnou a divadelnou kanceláriou, s Krajským podnikom pre koncerty, film a estrády a s miestnymi organizáciami tomuto dielu ešte viac pomôže.

-ok-

IN MEMORIAM KURTA FREITAGA

Dňa 23. XII. 1962 zomrel vo Fulde dirigent a organový umelec Kurt Freitag, ktorý dvadsať rokov pôsobil v bratislavskom hudobnom živote a bol blízkym priateľom slovenských hudobníkov staršej a strednej generácie. Narodil sa 11. V. 1896 v Leubasch v Nemecku, absolvoval konzervatórium v Lipsku ako žiak známeho priekopníka bachovskej tradície Karla Straubeho. Ešte počas štúdií sa stal druhým organistom v kostole sv. Tomáša v Lipsku, ktorej cti sa dostalo len najschopnejším Straubeho odchovancom. Po krátkom pôsobení v Aši prišiel roku 1925 do Bratislavy, kde pri novom a toho času jednom z najdokonalejších organov v evanjelickom kostole na Panenskej ulici našiel ideálne pôsobisko, aké mu vtedajšia doba mohla poskytnúť. Rozvinul tu pravidelné týždenné koncerty, kde zaznievali vokálne, inštrumentálne i organové diela, najmä obsiahla, v Bratislave predtým vôbec neznáma kantátová tvorba Johanna Sebastiana Bacha, Matúšove pašie, Vianočné oratórium, Veľká omša h mol atď., Händlove oratóriá, organové koncerty s orchestrom a iné. Freitag pri tomto organe vybudoval svoje umelecké fórum, ktoré spolu s činnosťou Alexandra Albrechta a oboch Nedbalovcov znamenalo pre bratislavský hudobný život nielen obohatenie, ale i podstatný podiel na formovaní vkusu a obzoru celej generácie slovenských hudobníkov. Mnohí z nich sa priamo zapájali do Freitagových hudobných akcií, večierkov a koncertov, ktorých repertoár vtedy neposkytovala ani Viedeň, Budapešť či Praha. Freitag sa zaslúžil aj o popularizovanie skladieb Jána Levoslava Bellu a patril k prvým interpretom jeho organových diel. Bol činný aj pedagogicky a pohostinne dirigoval rozhlasový orchester a iné naše telesá. Na svojich zahraničných cestách si získal umeleckú slávu ako organista.

Podiel práce na budovaní hudobného života v Bratislave, ktorý vidíme v svedomitej, obetavej a neúnavnej umeleckej práci Kurta Freitaga, nám navždy zachová jeho svetlú pamiatku. *Ferdinand Klinda*

BRATISLAVA – DRÁŽĎANY

Spoločenský význam hudby nespočíva len v tom, že pôsobí na emócie a intelekt hudobne vzdelaných ľudí, ale predovšetkým v jej pretvárajúcej sile, pod účinkom ktorej sa mení človek. A nielen jednotlivec, ale celé masy. Veď dnes by už sotvakto chcel poprieť skutočnosť, že zámerným, organizovaným prenikaním hudby a všetkého, čo hudba so sebou prináša do vedomia čoraz väčšieho okruhu najrozmanitejších ľudí, spôsobuje všestrannejší rozvoj ich duchovných hodnôt, nech sú už vyvolávané prostredníctvom estetického nazerania na hudobnom materiáli alebo jeho noetickou funkciou: poznávaním objektívnej skutočnosti. Pravda, to platí, ak aj tu máme na mysli hudbu, ktorá nevybočuje z hraníc normálneho, reálneho sveta. No nie sú to len estetické a noetické zretele a tendencie, ktoré hudbu povyšujú na dôležitý spoločenský faktor. Ak hudba pomáha stierať a zatiaľ zmierňovať to, čo v societe ľudí prekáža vytvárať dobré ľudské vzťahy v ohraničenom etniku i medzi národmi, ak, naopak, tieto vzťahy zámerne rozvíja a upevňuje, ak ich zjemňuje a normalizuje, stáva sa aj pozitívnym sociálnym a politickým činiteľom.

V takýchto širších súvislostiach treba, myslím, vidieť aj význam družby medzi *VŠMU v Bratislave a Hochschule für Musik Carl Maria von Weber v Drážďanoch.* Vzájomné poznávanie učiteľov i študentov obidvoch škôl, výmena odborných i pedagogických skúseností, pozorné rešpektovanie osobitostí lokálnych i povahových, vzájomná pomoc v práci a radosť z dosiahnutých úspechov na obidvoch stranách vedú často ďalej ako iba k dobrým priateľským vzťahom medzi dvoma susedmi. A o to nám dnes ide viac ako inokedy.

Srdečné vzťahy medzi obidvoma našimi školami sa rozvíjajú už niekoľko rokov. VŠMU už v r. 1957 vítala priateľov z Vysokej školy múzickej v Drážďanoch a v marci toho istého roku ich uvíta znova. Predstaviteiia našej školy oplatili im návštevu v r. 1959 a v novembri 1962. V roku, v ktorom drážďanská Hochschule für Musik oslávila desiate výročie svojho založenia. Týchto osláv sa zúčastnila početná delegácia učiteľov a študentov našej školy a aktívne sa zúčastnila na dvoch koncertoch aj iných podujatiach tamojšej školy. Delegáciu viedol prof. A. Moyzes a boli v nej dekan hudobnej fakulty prof. T. Gašparek, doc. R. Macudziński a odb. as. H. Gáfforová, za študentov A. Cattarino, I. Pavlovič, L. Poppová, J. Raninec, K. Sedlák a A. Schubertová-Paríková.

Väčšina akcií usporiadaných pri tejto príležitosti sa uskutočnila v slávnostnom týždni. Tak 11. novembra, na ktorý deň pripadá desiate výročie založenia školy, bolo slávnostné zhromaždenie pedagógov, zamestnancov, študentov a absolventov školy v Deutsches Hygiene-Museum za účasti oficiálnych a iných hostí, najmä funkcionárov a profesorov vysokých škôl z NDR i z NSR.

Zástoj našej účasti na oslavách drážďanskej školy veľmi vysoko vyzdvihol drážďanský denník Sächsische Neueste Nachrichten v správe zo 14. novembra, kde píše: „jedným z vrcholných bodov slávnostného týždňa našej drážďanskej Vysokej školy múzickej bol hosťovský koncert pedagógov a poslucháčov Vysokej školy múzických umení z Bratislavy".

Na prvom našom koncerte 10. novembra účinkovali: prof. T. Gašparek (husle), doc. R. Macudziński (klavír), odb. as. H. Gáfforová (klavír), študenti: A. Cattarino, I. Pavlovič a A. Schubertová-Paríková (klavír), I. Poppová a J. Raninec (spev) a K. Sedlák (husle) a predviedli diela našich skladateľov: J. Cikkera, F. Kafendu, D. Kardoša, J. Křičku, A. Moyzesa, Š. Németha-Šamorínskeho, I. Paríka, J. Podešvu a E. Suchoňa.

Na druhý deň 11. nov. mali koncert absolventi a poslucháči drážďanskej školy. Koncert bol zaujímavý neobyčajnou dramaturgiou programu. Okrem diel pre klavír, husle, flautu a dychové kvinteto sme počuli a videli hrať poslucháčov opernej a operetnej fakulty. Niektoré duetá realizovali s hereckým prejavom, no bez kostýmov a bez scény.

Tretí koncert 12. nov. bol pravým koncertom družby, na ktorom účinkovali poslucháči obidvoch škôl. V prvej polovici koncertu sme my predviedli diela súčasných nemeckých skladateľov: Piesne F. Finkeho a P. Dessaua, Sonátu pre klavír H. Eislera a od P. J. Thilmanna 10 invencií a Sonátu pre husle a klavír. V druhej polovici nás drážďanskí kolegovia upútali reprodukciou 3. častí z Metamorfóz a Horalskej suity E. Suchoňa a Klavírnou suitou D. Kardoša. Obdivovali sme hlavne štýlové pochopenie Horalskej suity a Klavírnej suity D. Kardoša.

Nemožno na tomto mieste hodnotiť úroveň koncertov. Hostitelia boli s nami spokojní a nešetrili chválou ani v dennej tlači, kde sa vyzdvihujú talenty, a tak i veľké možnosti učiteľov našej školy. To však tu nie je podstatné. Podstatné je, čo sme uviedli na začiatku: aký ohlas spôsobila a aké city a presvedčenia vyvolala naša prítomnosť u priateľov v Drážďanoch. A o tom ktosi píše: „Od prvého okamžiku zavládla v aule Vysokej školy atmosféra priateľskej spolupatričnosti a ozajstná kalegialita. Myslíme, že sa nemýlime, keď tvrdíme, že to vystihli aj hostia zo susednej krajiny a že sa u nás dobre cítili."

To nás zaväzuje, aby sme do príchodu priateľov z Drážďan k nám do Bratislavy pripravili pôdu pre jej ďalší stupeň. Že si naši priatelia z Drážďan chcú naň stať, to už dokumentárne vyjadrili v novinách: „Pohostinskú hru umelcov v Drážďanoch bude naša škola opätovať pri vzájomnej návšteve. Srdečné oduševnenie poslucháčov ukáže hosťom, že ich umelecké vystúpenie u nás vzbudilo nielen záujem, ale i hlboké porozumenie."

Nevyplatilo by sa nadviazať takúto družbu našej školy aj so školou v niektorej inej krajine?

A. Schubertová-Paríková

VEREJNÝ ROZHLASOVÝ KONCERT

Z TVORBY MLADÝCH UMELCOV

18. decembra 1962 sa konal v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu v rámci vysielania „Štúdio mladých" verejný koncert z tvorby mladých slovenských skladateľov. Na programe boli „Predohra" Ivana Paríka, „Dychové kvinteto" Jozefa Sixtu a „Symfonieta" Juraja Hatríka. Orchestrálne diela dirigoval Bystrík Režucha. Koncert sa začal predohrou Ivana Paríka. Čo sa týka charakteru skladby, nepatrí toto dielo do kategórie tradičných predohier, skôr by sa mohlo menovať „Allegro pre orchester", lebo má skôr priebeh finálnej časti symfónie. Názor však nerozhoduje. Podstatné je, že sa Parikovi podarilo vybudovať stavebne do seba uzavretú rýchlu časť, pripomínajúcu perpetuum mobile. Nemalý problém, ktorý nastoľuje požiadavka ostinátneho toku, vzniká v nutnosti diferenciácie jednotlivých úsekov, bez ktorej by pôsobila skladba na poslucháča dojmom stereotypie a jednotvárnosti. Na druhej strane zase nesmie kontrast rozbíjať jednoliaty tok skladby. Autorovi sa však úloha veľmi dobre vydarila; vedel dôvtipne spestriť priebeh lapidárnymi a úsečnými tematickými prvkami, tvoriacimi protiváhu k plynulej figuratívnej drobnokresbe. Už sám fanfárovitý začiatok „odvádzaním pozornosti" psychologicky pripravuje nástup pásma plynulého pohybu, ktorý raz vystupuje do popredia, raz ustupuje do pozadia, prepúšťajúc dominantnú funkciu iným širším a markantným tematickým floskulám.

Za účinok veľmi vydarene vystavaného diela vďačí skladba v nemalej miere dômyselnej interpretačnej koncepcii dirigenta a precíznemu predvedeniu orchestra.

Ďalším dielom v poradí bolo Dychové kvinteto Jozefa Sixtu, presne povedané Dychové kvinteto klavírne. Dielo pôsobilo neobyčajne sviežo a pôvabne. Skladba sa niesla v skladateľskom duchu francúzskej moderny, pripomínajúcej Yberta, Poulenca, Milhauda alebo aj Malú komornú hudbu Hindemithovu (opus 25). Tým som sa len pokúsil vyjadriť smer estetickej zameranosti. Dielo stojí inak na celkom samostatných základoch. Tepom skladby je živý, nadľahčený tok prehľadných a markantných útvarov tematických, zavedený z času na čas do duchaplnej zápletky harmonickej a tematickej. Napätie dokázal skladateľ udržať od začiatku do konca. Šťastným momentom skladby je, že sa autor neusiloval o dramatické vyvrcholenie. Uskromnil sa viac s kulmináciami humoru a vtipu, čo dáva výrazové zameranie, priliehavé obsadeniu. Interpretácia pod vedením Jurkovičovým a skladateľovým (klavír) bola tak muzikálne, ako aj intonačne a čo do súhry, doriešená.

Záverečným číslom bola Symfonieta J. Hatríka, ktorou sa Hatrík uviedol ako skladateľ podkutý aj v oblasti symfonickej sadzby.

Možno, že odklon od zbytočnej extatičnosti a nadmerného pátosu, v ktorom vrcholí záver diela, by bol namieste, o čom svedčia iné Hatríkove diela, ktoré sa nesú v dimenziách šetrnejších. Podstatou však zostáva, že Hatrík je skladateľ, ktorého jeho učiteľ prof. Moyzes svedomitou prácou pripravil a vyzbrojil arzenálom skladobnej techniky, čo zaručuje zdarnú skladateľovu budúcnosť.

Treba vyzdvihnúť prácu nášho mladého dirigenta B. Režuchu, ktorý sa svedomitou prácou a dirigentskými kvalitami zaslúžil o úspech koncertu.

Ján Albrecht

MEDZINÁRODNÝ SEMINÁR

o európskych ľudových hudobných nástrojoch

Z podnetu Nemeckej akadémie vied, Ústavu pre nemeckú etnografiu (Berlín) a Hudobnohistorického múzea (Štokholm) sa prikročilo k príprave „Príručky o európskych ľudových hudobných nástrojoch", ktorá je rozvrhnutá na šesť zväzkov. Redaktormi diela sú za uvedené inštitúcie E. Stockmann a E. Emsheimer, ktorí v spolupráci so širokým autorským kolektívom európskych organológov pristúpili k vytvoreniu metodickej bázy a k vypracovaniu pracovného plánu pre realizáciu veľkého encyklopedického diela. Rozhodujúcim krokom v príprave práce (popri predbežných konzultáciách na medzinárodných konferenciách a zverejnení charakteristiky diela — E. Emsheimer, E. Stockmann, Vorbemerkungen zu einem Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, v Deutsches Jahrbuch f. Volkskunde, V, 1959, 412—416, a v Acta Musicologica XXXII, 1960, str. 47—50) bolo medzinárodné pracovné zasadanie v Berlíne v dňoch 15.—17. mája 1962. Zasadanie otvoril podpredseda Nemeckej akadémie vied W. Steinitz, ktorý podčiarkol význam berlínskej organologickej školy (E. M. v. Hornbostel a C. Saschs), na výsledky ktorej nadväzuje aj vznikajúce encyklopedické organologické dielo. Ústredný referát predniesol E. Stockmann, v ktorom rozviedol a konkretizoval myšlienky „Predbežných poznámok . . .". Funkčne definoval pojem „ľudový hudobný nástroj", naznačil rozvrh jednotlivých národných príspevkov, roztriedenie inštrumentára (podľa Hornbostel-Sachsa) a vyhranil hľadiská, podľa ktorých má byť spracovaný každý jednotlivý európsky ľudový hudobný nástroj. V tomto smere plodne nadviazal na podnety berlínskeho muzikológa H. H. Drägera a jeho metodika charakteristiky individuálneho nástroja obsahuje tieto hľadiská: terminológia, ergológia, hracia technika a hudobné možnosti, repertoár, použitie nástroja, jeho dejiny a rozšírenie. Úvodný referát sa stal východiskom veľmi podnetnej a plodnej diskusie, vedenej na spôsob „round-table conference", ktorá poskytla možnosť konfrontovať predstavy spolupracovníkov o spôsobe práce s požiadavkami vyslovenými redaktormi. Táto nanajvýš konkrétna výmena názorov priviedla „Príručku . . ." od návrhov do štádia ich pracovnej realizácie, naznačiac pracovné možnosti v jednotlivých národných dimenziách, poukázala na mnohé spoločné ťažkosti — nedostatok prípravných monografických organologických prác. Tým sa, zrejme, dominanta pracovnej metodiky celého diela nevyhnutne preniesla do heuristicko-pramennej oblasti, zatlačiac (celkom opodstatnene i z hľadiska redakčného) zretele historické i komparačné.

Na základe „Predbežných poznámok k príručke o európskych ľudových hudobných nástrojoch" vyhotovili viacerí autori (11) ukážkové príspevky, resp. charakteristiky jednotlivých nástrojov, ktoré boli prednesené vo forme referátov. K. A. Vertkov z Leningradu zoznámil účastníkov zasadania s rozvrhom nedávno dokončenej analogickej práce „Atlas hudobných nástrojov Sovietskeho zväzu". Celková vysoká úroveň príspevkov oprávnene dáva optimistickú prognózu pre ďalší priebeh práce na tomto priekopníckom diele. Diskusie viedol s veľkým porozumením pre vyslovené návrhy a so znalosťou problémov E. Stockmann, a tak 25 účastníkov pracovnej porady z desiatich európskych krajín dostalo dôkladnú predstavu o problémoch spojených s prípravou takej veľkej kolektívnej práce, ako aj o nastolených požiadavkách na jednotlivých spolupracovníkov „Príručky . . .". Toto pracovné zasadanie neprinieslo bezprostredný úžitok len pre vznikajúcu encykiopédiu o európskych ľudových nástrojoch, ale znamenalo aj rozhodujúci krok v rozvinutí európskej organológie tým, že nastolilo problémy na mimoriadne vysokej a metodicky jednotnej báze; podnietilo nielen vypracovanie syntézy celoeurópskej, ale rozhýbalo pre ňu i potrebné čiastkové špeciálne monografické organologické výskumy. V tom je aj základný vedecko-organizačný význam vznikajúcej „Príručky o európskych ľudových hudobných nástrojoch" i spomínaného zasadania.

O. Elschek

● ● ●

V článku *Vzácna hudobná pamiatka v Levoči* uverejnenom v poslednom čísle nášho časopisu (str. 312) boli chybne umiestnené obrázky na kriedovej prílohe pod č. 2 až 9, čo bolo zavinené výmenou stránkovej sadzby. Pod č. 2—4 mali byť obrázky č. 6—9 a pod č. 6—9 obrázky č. 2—4. Autorom reprodukcií je F. Jiríček, fotograf Matice slovenskej. Prosíme našich čitateľov, aby si v tomto zmysle príspevok poopravili a doplnili..

Red.

Slovenský hudobný fond

pripravil tieto novinky slovenskej hudobnej tvorby:

Ján Cikker: Mr. Scrooge. Opera. Libreto podľa námetu Charlesa Dickensa napísal autor

Ján Cikker: Concertino pre klavír a orchester

Ondrej Francisci: Nová pieseň znie. Zbierka piesní pre detské hlasy so sprievodom klavíra

Ladislav Holoubek: Detské hry a radosti. Cyklus skladieb pre pokročilých mladých klaviristov

Ivan Hrušovský: Červený mak. Cyklus lyrických piesní na texty z rovnomennej básnickej zbierky Maše Haľamovej (Jar — Stesk — Tulácka — Elégia — V zakliatej hore)

Július Kowalski: Lampiónová slávnosť. Komorná opera. Libreto podľa hry H. Pfeiffera napísal Jarko Elen

Jozef Kresánek: Scherzo pre klavír

Jaroslav Meier: Slohy lásky. Cyklus piesní pre barytón na slová S. Ščipačeva

Jaroslav Meier: Nočné piesne. Cyklus piesní pre mezzosoprán na slová Š. Žáryho

Ján Móry: Mladý harmonikár. Cyklus skladieb pre harmoniku sólo

Alexander Moyzes: Dve piesne na verše Jána Smreka pre vyšší hlas a klavír

Zdenko Mikula: Vstaň, panna odkliata. Miešaný sbor na báseň Andreja Plávku

František Prášil: Vyznanie. Kantáta — partitúra

Eugen Suchoň: Sonáta As dur pre husle a klavír, op. 1

Pavol Šimai: Tri priadky. Balet — klavírny výťah

Bartolomej Urbanec: Pieseň pre husle a klavír

Michal Vilec: Sláčikové kvarteto — partitúra

Ján Zimmer: Pamiatke Jiřího Wolkera. Cyklus piesní pre bas a klavír, op. 43 (Noc na kopci — Prvému máju — Umierajúci)

Uvedené materiály za výrobnú cenu dodá Slovenský hudobný fond, Gorkého 19, Bratislava, tel. 531-50

Slovenský hudobný fond

vydáva ALBUM TANEČNÝCH PIESNÍ

Jednotlivé zošity obsahujú skladby:

I. ZOŠIT:

1. Mambo *(P. Zelenay—J. Martin)*
2. Ľúbezný nápev *(J. Siváček—V. Ilek)*
3. Sem a tam *(F. Havlíček)*
4. Kúzelník *(A. Lieskovský—V. Ilek)*
5. Sto chutí *(Ľ. Štassel)*
6. Než sa rozodní *(G. Dusík—R. Skukálek)*
9. Večer *(J. Laifer—V. Ilek)*
10. Havana *(A. Lieskovský—V. Pospíšil)*

II. ZOŠIT:

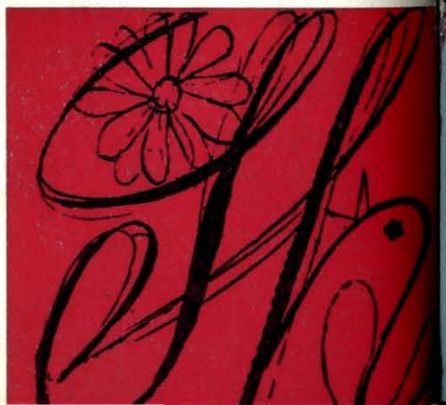
1. Haló, slečna *(G. Dusík—Ľ. Štassel)*
2. Slečna a slon *(K. Elbert—R. Skukálek)*
3. Dar k tvojim meninám *(K. Elbert—V. Ilek)*
4. Pesnička z predmestia *(F. Havlíček—Ľ. Štassel)*
5. Starší seriózny pán *(J. Laifer—V. Ilek)*
6. Keď sme v tráve sedeli *(T. Seidmann—R. Skukálek)*
7. Vlčí mak *(J. Siváček—B. Droppa)*
8. Hudba, rytmus a ja *(Hudba i slová Ľ. Štassel)*
9. Bola jedna slečna *(P. Zelenay—R. Skukálek)*
10. Pre pár modrých očí *(K. Valečka—V. Pospíšil)*

III. ZOŠIT

1. Hviezdy v tvojich očiach *(A. Lieskovský)*
2. Prvá rozlúčka *(K. Elbert—O. Kaušitz)*
3. V lunaparku týždňa *(Ct. Lenský—B. Wallnerová)*
4. S kým to chodíš *(P. Zelenay—M. Lasica)*
5. Tanec staveniska *(P. Šimai—B. Droppa)*
6. Prší *(J. Melkovič—V. Fischer)*
7. Tam, kde bývaš ty *(Ľ. Štassel)*
8. Starý denník *(F. Havlíček—Ľ. Štassel)*
9. Povedal mi môj milý *(J. Laifer—V. Ilek)*

Materiály môže dodať za výrobnú cenu *Slovenský hudobný fond*, Bratislava, Gorkého 19, tel. 531-50

SLOVENSKÁ HUDBA • Cena Kčs 3,—
časopis Sväzu slovenských skladateľov





Archív Slovenských skladateľov SPAS - Bratislava

2

SLOVENSKÁ HUDBA

Pozývame Vás do Gramofónového klubu

Edícia GRAMOFÓNOVÉHO KLUBU, ktorá tvorí základ každej diskotéky, pripravuje pre edičný rok 1964 ďalší bohatý výber kvalitných a umelecky významných gramofónových nahrávok, ktoré sú určené výlučne pre členov klubu. Edičné titulky GK obsahujú snímky, ktoré sú nahrané najlepšími domácimi a zahraničnými umelcami a hudobnými telesami. Klubové gramofónové platne vychádzajú vo zvlášť starostlivom umeleckom i technickom prevedení a individuálnej grafickej úprave. Tieto platne predstavujú po každej stránke vrcholné výsledky našej gramofónovej produkcie.
O výhodách členstva v GK poskytujú informácie všetky špeciálne predajne gramofónových platní.

Edícia GK je rozdelená do niekoľkých umeleckých a žánrových skupín:

1. *Základný rad* (vrcholné diela starej i súčasnej hudobnej tvorby)
2. *Súčasná česká a slovenská hudobná tvorba*
3. *Školský rad* (hudobné diela a dramatická tvorba určená pre školy)
4. *Rad hovoreného slova*
5. *Rad džezovej a zábavnej hudby*
6. *Prémie* (výber prémiových platní pre členov klubu)

Z bohatého repertoáru ročníka 1964, ktorý tvorí 51 titulov, uvádzame niekoľko ukážok:

Francúzska barokova hudba
Beethoven: Symfónia 1. a 8. (Česká filharmónia)
Slávne operné predohry
Cikker: Vzkriesenie (Kompletná opera)
Stravinskij: Svätenie jari (Česká filharmónia)
Suchoň: Ad Astra (Slovenská filharmónia)
Honegger: Orchestrálne skladby
Šostakovič: Koncert pre husle a orchester (Kogan)
Moyzes: V jeseni (Slovenská filharmónia)
Kalabis: Mierová symfónia
Školská platňa: Prírodopis
Zvukové lekcie z hudobnej teórie (pre školy)
Nové pionierske a mládežnícke piesne
Hrdinská balada (Pásmo k 20. výročiu SNP)
Karvaš: Scény z divadelných hier
Shakespearovské album
Verše Puškina a Lermontova (v slovenčine)
Československý džez 1963
Hrá a spieva Louis Armstrong

Termín prihlášok na odber titulov ročníka 1964 GK je do 15. 5. 1963.

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 2

ROČNÍK VII

CESTA,
KTORÚ VYTÝČIL
VÍŤAZNÝ FEBRUÁR

Je to už pätnásť rokov — a jednako nemožno spomínať na Február bez výrazného citového prifarbenia. Znovu sa v mysli ozývajú kroky pochodujúcich milícií, znovu sa vybavujú minúty napätia pri rozhlasových prijímačoch, obraz zodvihnutých rúk na Staromestskom námestí.

Tieto predstavy sa neľahko odievajú do slov. No ustavične sa treba vracať k Februáru, lebo to bol zlom, čo predurčil cestu nielen našej generácii. Po ceste Februára budú kráčať ďalšie generácie. Na cestu Februára vstupujú napokon už aj narodené deti — vtedy — naši pätnásťroční.

Vyrástli, ani dosť dobre nevieme ako. Len si zrazu uvedomujeme, že sú tu, že sa húževnate dopracúvajú k vlastným názorom na život, na svet, na ľudí, na budúcnosť. Treba im teda vykresliť Február v jeho nemennej veľkosti, v historickej pravde. Pravda, neľahko sa potláčajú subjektívne, citové črty vo vzťahu našej generácie k Februáru. Ba možno dakedy pociťujeme ako nevhodnú skepsu, keď v očiach pätnásťročných čítame otázku, naozaj ste za tých uplynulých pätnásť rokov robili všetko správne, dobre, dokonale, bezchybne?

Nemožno ignorovať tieto otázky, i keď zostávajú nevyslovené. Sú prirodzené, tak ako sme my pokladali za prirodzené bez citového prifarbenia skúmať deje a udalosti, v ktorých hlavným činiteľom bola generácia našich otcov. Nemožno neodpovedať na tieto hoci nevyslovené otázky už aj preto, lebo my sami vštepujeme našim pätnásťročným jednu zo základných poučiek, umožňujúcich získať správne poznanie sveta: vo všetkom hľadaj rozpor. Nemožno neodpovedať už preto, lebo oni prevezmú od nás odkaz Februára, oni ho budú napĺňať novými, smelými činmi v prevratne sa vyvíjajúcom živote ľudskej spoločnosti.

Nebojme sa teda povedať: Keď sme pred pätnástimi rokmi stáli na križovatke dejín, vedeli sme celkom jasne, čo n e c h c e m e. Nechceli sme, aby naša vlasť bola slamkou v zradných víroch imperialistickej politiky. Nechceli sme, aby ktosi ťažil z nášho umu a energie bezpracné zisky. Nechceli sme, aby cesta k vzdelaniu a kultúre bola otvorená len pre privilegovaných. To všetko sme nechceli, lebo sme mali isté skúsenosti z nedávnej i dávnejšej minulosti.

V hrubých črtách sme vedeli i to, čo c h c e m e: odkryť všetky zdroje síl

a energie v ľuďoch, zabezpečiť blahobyt celej spoločnosti, otvoriť brány k vzdelaniu a kultúre všetkým bez rozdielu. To všetko sme chceli napriek tomu, že bola cesta nepreskúmaná.

A výsledky?

Opreli sme bezpečnosť našej vlasti o spojenectvo najspoľahlivejšie — o spojenectvo so Sovietskym sväzom a krajinami socialistického tábora. Vďaka tomuto spojenectvu nepostihol nás podobný osud, aký postihuje mnohé malé krajiny, ktoré sa dostali v uplynulých pätnástich rokoch do krážov imperialistickej politiky. Koľké krajiny západnej Európy znásilnila vôľa generálov Pentagonu, posadnutých mániou agresívneho Severoatlantického paktu. Na stránkach holandskej, belgickej i nórskej buržoáznej tlače sa neraz stretneme s neradostným konštatovaním, že tieto krajiny musia robiť to, čo im nakomandujú. A v prípade vojny by prinášal obete predovšetkým ľud týchto krajín.

Vďaka úzkej spolupráci s krajinami socialistického tábora sme za uplynulých pätnásť rokov mohli vybudovať desiatky nových závodov, otvorili sme desiatky nových kultúrnych stánkov, škôl, nemocníc. Ba dospievame už k tomu, že si môžeme vytyčovať najnáročnejšie plány s ďalekosiahlymi perspektívami.

Taká je historická pravda Februára. A vo svetle tejto pravdy možno a dokonca treba pätnásťročným čestne povedať, že sme nepostrehli vždy všetky úskalia, ktoré sa na ceste Februára vyskytli. Ale treba im povedať i to, že nebyť Februára, nemohli by si v takej miere uplatňovať právo triezvo, reálne a objektívne súdiť počiny svojich otcov. Nebyť Februára, ich generácia (a pravdepodobne i generácie ďalšie) by ešte tápala v temnotách, prežívala obavy pred nezamestnanosťou a krízami, mnohým by sa život sploštil len na boj o holú existenciu. Mnohí z nich by nikdy nenašli cestu k vzdelaniu, kultúre, umeniu.

Neľahko sa človek lúči s citovou príchuťou veľkých dní — no jednako pretrvá len objektívna historická pravda. Ňou sa budú pätnásťroční vedieť právetak zanietiť, ako sme sa my vedeli zanietiť zážitkami veľkých udalostí. A pochodeň Februára v ich rukách bude ďalej žiariť a osvetľovať cestu k zajtrajšku.

K. D.

ZA SOCIALISTICKÝ CHARAKTER NAŠEJ HUDBY

To, čo odznelo zo sjazdovej tribúny na adresu umenia, bol hlas ľudu, ktorý sa musí rešpektovať a ktorý požaduje od umenia, aby vyrazilo na nové cesty... Otázka, ako ďalej a aké majú byť tieto cesty, sa musí zodpovedať a prepracovať v sväze. Členstvo sväzu to naliehavo očakáva. XII. sjazd KSČ ušľachtilou formou, z ktorej vyžaruje kľud a pevná viera v umelca, vyslovil pripomienky a v základných kontúrach naznačil líniu. Ale nepovedal všetko. Nie je predsa úlohou sjazdu KSČ ani strany a jej orgánov, aby riešili otázky, ktoré môžu riešiť jedine umelci. To je, žiaľ, to, čo sa nedialo. Nebol to, pravda, len Sväz československých skladateľov, ktorý odsúval rozhodný prístup v riešení principiálnych problémov socialistickej tvorby a hudobného života. Na celú oblasť umenia a kultúry padla akási stagnácia, nerozhodnosť a pokles bojovnej revolučnosti.

Ani po XI. sjazde KSČ ani po sjazdoch sväzu a Sjazde socialistickej kultúry sa vlna revolučnej bojovnosti podstatne nezdvihla. Dnes cítime, že to bolo preto, že komplex otázok kultu osobnosti a dogmatizmu nebol doriešený. Až keď XXII. sjazd KSSS definitívne prerazil tieto dva ničivé javy, zažiaril optimistický jas, ktorý podnietil novú revolučnosť. Tá sa plodne valí po všetkých úsekoch života, uvoľňuje tvorivú kritiku aj v oblasti hudby, podnecuje boj proti chybám a nedostatkom a dodáva novú odvahu tvorivým silám.

Dogmatizmus, to bola zlá hradba. Vymedzovala úzku cestu a viedla do slepej uličky. Ale liberalizmus, jeho protipól, je nemenej ničivý. Keby sa pustil z reťaze, ktovie, kam by zaviedol umenie, na aké cesty, určite ďaleko od ľudu a proti ľudu. Dôkaz máme v modernistických smeroch západnej hudby. A ktovie, kde by sa ocitla hudba, keby abstrakcionizmus so svojimi individualistickými a subjektivistickými sklonmi nebol udržovaný v patričných medziach. K tomu všetkému musí sväz skladateľov zaujať jasné stanovisko. Nebude to ľahké a dá sa predpokladať, že atmosféra najbližších rokov na hudobnom fronte bude vyhrotená a bojovná. Nebude jednoduché prekonávať buržoázne prežitky, k čomu nabáda XII. sjazd KSČ, nebude ľahké vyrovnávať sa so zvyškami dogmatizmu a s podvratnou činnosťou deštruktívnych vírov, akými kapitalisti maskované útočia proti socialistickému umeniu. Bolo by na prospech hudobného umenia socialistickej doby, keby sväz skladateľov viedol rozpútať tvrdý a nekompromisný boj za jeho socialistický charakter.

Mnoho znakov nasvedčuje, že vstupujeme do novej historickej fázy hudobného rozvoja. Keď začal Sväz československých skladateľov pred 15 rokmi rozvíjať svoju činnosť, zdal sa zrod socialistického umenia pod princípmi dogmatizmu už na dosah ruky. Myslím, že všetci vierozvestovia tohto nadneseného optimizmu sa dôkladne vyliečili a uvedomujú si, že etapa zložitých bojov za socialistickú hudbu sa iba začína a bude dlhodobá. Tu už nevystačíme iba s marxistickými heslami, náhodne volenými poučkami a majstrovskou citátológiou. Bude potrebné oveľa hlbšie poznanie a prežitie marxizmu-leninizmu i jeho uplatňovanie, aby sa mohol nastúpiť priamočiary kurz k základnej úlohe hudobného umenia — spoločenskej.

Každý hudobný umelec mohol z prejavov o umení na XII. sjazde vyčítať, že náš ľud si žiada umenie všeľudové, umenie širokého spoločenského dosahu, umenie nové, nanajvýš majstrovské, operujúce novými formami a prostriedkami. Zavrhuje umenie dvojaké — masové a výberové. Jedno určené pre ľud a druhé pre akúsi umelecky vzdelanú spoločenskú elitu. Z buržoázneho sveta sa síce k nám importuje teória o dvojakom umení, ale ak prekonávame rozpory medzi fyzickou a duševnou prácou, medzi mestom a dedinou, tým dôslednejšie musíme prekonávať rozpory dvojakého umenia, ináč by sme ani o krok nepostúpili v rozvoji socialistického umenia.

Etapa, do ktorej vstupujeme po XII. sjazde KSČ, už dnes ukazuje, že bude naplnená novým tvorivým ruchom a že sa uskutoční rozhodný zápas za umenie socialistického charakteru. Ukazuje sa viac ako zreteľne, že je už koniec prešľapovania, neprincipiálnosti v riešení problémov, ale aj v postoji k tvorbe, ktorá nezaťažovala otázku socialistického charakteru hudby, ideove zabiehala do sféry starého sveta, a pritom mala rovnakú podporu vo všetkom, niekedy i väčšiu ako tvorba, ktorá tlmočila nové idey a hľadala priamu cestu k socialistickému človeku.

Naša hudba musí mať správnu orientáciu. Je úlohou Sväzu československých skladateľov, aby ju dôsledne uplatňovala. Aby sa s oživenou energiou postavila na vedúce miesto v hudobnom fronte. Tu sa tiež musí objasniť vzťah k súčasnej západnej hudbe i k celému komplexu buržoáznej a feudálnej hudby, ktorá stále ovpyvňuje cestu formotvorných prostriedkov, uvoľnenie i rast nových tvorivých metód a postupov. Už je načase, aby sa sväz začal vyslovovať k problémom v priamom styku s členskou masou, a nie len o nich vášnivo diskutoval, hoci spôsobom vysoko tvorivým a na vzácnej vedeckej a myslieľskej úrovni, ale za zatvorenými dverami vedúcich orgánov. Priemernosť a bezfarebnosť s akou sa stretávame v našej tvorbe, pramení odtiaľto. Veľa talentovaných mladých skladateľov je ponechaných na seba, aby si poradili v zložitých otázkach, keď v ideologickej práci sväzu nie je ani dostatok temperamentu ani sústavnosti a keď sa im jasným postojom nepomôže k zdravému prekonaniu dogmatizmu a rozkolníckych princípov, ako je napr. tvrdenie, že nemôžeme ísť dopredu odtrhnute od extremistického umenia Západu. Nečudujme sa potom, že sa len pomaly zmenšuje skupina umelcov, ktorí prijímajú socialistický svetový názor veľmi liknavo a z hudby by najradšej vypestovali holubicu mieru, pomáhajúcu urovnávať ideologické a triedne roz-

pory medzi svetom socializmu a kapitalizmu. Títo umelci neboli dosiaľ svojou ideovou organizáciou presvedčení, že je to zbytočná práca, že tu nikdy k zmierneniu nedôjde, že zbytočne plytvajú energiou a pripravujú sa o úctu svojho ľudu, ktorý nikdy z dosiahnutých pozícií neustúpi.

Úlohou III. sjazdu Sväzu československých skladateľov bude vytvoriť podmienky, aby nové myšlienky XII. sjazdu Komunistickej strany Československa mohli nájsť uplatnenie aj v našom hudobnom živote a vo vývoji našej tvorby.

ANTONÍN HOŘEJŠ

EUGEN SUCHOŇ O ČLOVEKU

K HUDOBNEJ REČI NOVÉHO CYKLU MIEŠANÝCH SBOROV

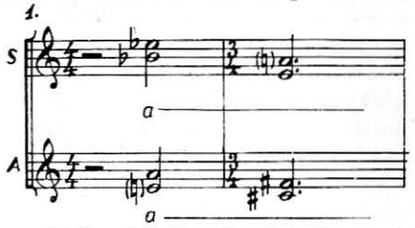
Vo vývoji skladateľskej osobnosti E. Suchoňa je zrejmá neustála kontinuita; v jeho osobitnom individuálnom kompozičnom štýle vidieť od skladby ku skladbe ustavičný stupňovitý rast; v jeho tvorbe rozlišujeme určité obdobia; viac skladieb istého obdobia má určité spoločné črty, utvrdzujú sa v nich nové prvky, ktoré sa zafixujú v originálnej hudobnej reči a obohatia skladateľove štýlovo-osobnostné črty. Posledným takýmto vývinovým stupňom je obdobie vzniku opery Svätopluk, cyklu piesní Ad astra a nového sborového cyklu O človeku, na básne J. Smreka (a práve dokončené dielo pre husle a klavír). Utvrdili sa tu nové prvky predovšetkým v oblasti harmonickej a v cykle Ad astra i nové farebné tóny inštrumentálnej palety. Tieto skladby vyrastajú v tesnej spätosti s predchádzajúcou tvorbou, aj tu zobrazuje Suchoň určité zážitky, myšlienky, predstavy a emócie podobnými výrazovými prostriedkami.

Suchoň vždy zvlášť citlivo reagoval na aktuálne problémy doby; jeho diela boli a sú výstižným obrazom spoločenského diania, myšlienok a citov človeka-súčasníka. (Spomeňme aspoň Žalm zeme podkarpatskej, Krútňavu, Metamorfózy.) I naša súčasná prevratná epocha triumfu ľudského umu, prvých krokov človeka do vesmíru, našla v jeho diele odozvu. Človek dneška, hrdý vládca prírody, ktorého smelé túžby a plány siahajú do nedozierných diaľok, je v centre umeleckého zobrazenia dvoch posledných Suchoňových skladieb. Človek však zostane vždy človekom, čiže popri akokoľvek vyvinutej racionálnej stránke bude aj cítiť, žiť emocionálnym životom, tešiť sa i smútiť, ľúbiť i nenávidieť. Ako vo veršoch Štefana Žáryho Zázračný triezvy koráb, tak i vo vybraných básňach J. Smreka našiel Suchoň možnosť zobraziť človeka našej doby v plnosti a bohatej mnohostrannosti jeho myšlienkového a citového sveta.

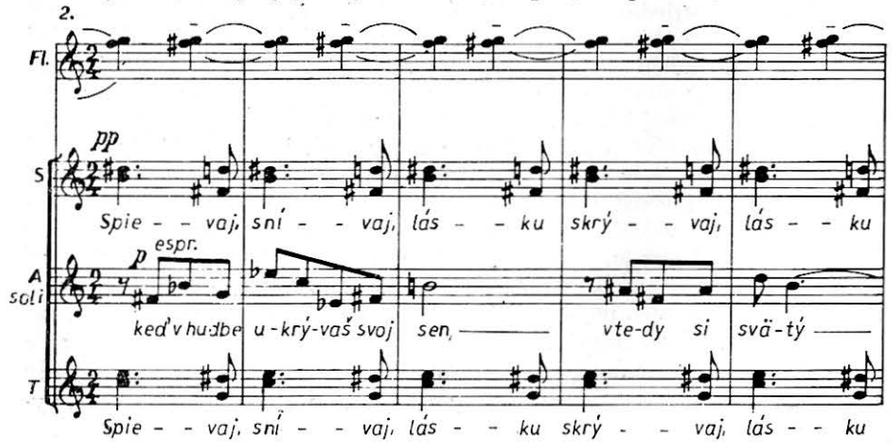
Cyklus O človeku je rozvrhnutý do troch častí: V prvej časti zhudobnil skladateľ báseň Triumf (zo zbierky Cválajúce dni, 1925), ktorá akoby bola vznikla dnes; je v nej radosť, zdravá hrdosť človeka na to, čo je schopný dokázať vlastnými silami, smelá optimistická perspektíva. Tejto časti dal skladateľ podtitul (Človek a svet). Druhú časť tvoria Tri lyrické piesne (Človek a láska) 1. Pieseň o tvojom mene, 2. My dvaja, 3. Také divné, v ktorých básnik nádherne postihuje poéziu dozrievania ľúbostného citu od jeho zrodu s nesmelými náznakmi vyznania cez plnosť a krásu v každodennom spoločnom žití. Pre

tretiu časť Na veselici (Človek a radosť) dotvoril Suchoň báseň J. Smreka s pôvodným názvom V krčme; doplnil ju v zmysle svojho zámeru: rozvinúť obraz ľudového veselia so spevom a tancom, obraz pravej ľudovej životnej radosti; na pozadí tohto obrazu načrtáva sa problém jednotlivca-umelca a ľudového kolektívu. Suchoň je z celej doterajšej tvorby známy ako výborný architekt; jeho zmysel pre tektoniku dominuje všade. Takmer vo všetkých skladbách rôznych žánrov nájdeme zákonitosti v stavbe, zodpovedajúce usporiadaniu častí v cyklickej inštrumentálnej skladbe. (Napr. Nox et solitudo, O horách i opera Krútňava ... Určitá „cykličnosť" je aj v celej doterajšej tvorbe ako celku; napr. cyklus mužských sborov O horách — miešaných sborov O človeku; piesne pre sólový hlas so sprievodom Nox et solitudo — Ad astra ... je tu žánrová príbuznosť, príbuznosť výrazových prostriedkov a kontrapozícia tematicko-obsahová z nových aspektov dneška.) V cykle O človeku jednotlivé básne vyberal tak, aby ich mohol zoradiť do celku, ktorý môže hudobne stavať na princípe trojdielnosti, kde prvá časť je naplnená dynamizmom, expresívne vyexponovaná, zachycujúca hrdý rozlet tvorivého ducha človeka; stred je ladený lyricky, vykresľuje krásu, nehu i vášnivosť ľudskej lásky a posledná časť má črty finálových častí s rýchlym tempom, jasnou náladou s prvkami tanečnosti. Aj v jednotlivých častiach cyklu možno vidieť viac-menej zrejmé znaky trojdielnosti. Najlapidárnejšia trojdielnosť formy je v poslednom sbore, hoci ani tu ju nemožno chápať doslovne. Prvý diel tvorí obraz veselice so štylizáciou hry ľudovej kapely a spevu; na 51 str. sborovej partitúry (ktorú vydal Slovenský hudobný fond, Bratislava 1962) nastupuje voľná repríza, kde sa niektoré úseky z prvého dielu opakujú doslovne tak v texte, ako aj v jeho hudobnom stvárnení. Stred, Andante sostenuto (str. 47), tvorí kratší úsek, náladovo kontrastujúci s krajnými dielmi; je to spev ťahavej ľudovej piesne (citát) a akýsi monológ jednotlivca-umelca, adresovaný kolektívu (muzikantom). Premyslenú tektoniku celku i jednotlivých častí realizuje skladateľ ešte rôznymi prostriedkami (napr. v harmónii využívaním tej istej funkcie tonalizátora v jednotlivých častiach, dieloch skladby; v štruktúre melodiky opakovaním určitých konštantných intervalových spojení; v technike sborovej sadzby striedaním homofónie s polyfónnou štruktúrou alebo tutti a skupiny sólových hlasov so sprievodom ostatných hlasov atď.). V druhej časti cyklu v zaradení jednotlivých sborov sú náznaky trojdielnosti napr. v tom, že stredný sbor na rozdiel od krajných je postavený prevažne na sólovom využití jednej hlasovej skupiny na pozadí náladovej clony sprievodných hlasov. Jednotlivé pomerne krátke sbory druhej časti majú dynamickú formu, ktorá sa utvárala v úzkej spätosti so sledovaním obrazov básnického textu. To možno povedať v hrubých rysoch aj o Triumfe, tu však určité náznaky trojdielnosti vidieť v postavení prevažne homofónne posadených krajných úsekov proti stredu, komponovanému imitačnou technikou. Suchoňovi vyplynie formová výstavba vždy ruka v ruke s obsahovou stránkou; nie je vopred vykonštruovaná, no vždy je súčasne premyslená, logicky skĺbená, má určitý poriadok. (U vokálnych a vokálnosymfonických diel určité usporiadanie literárnej predlohy skladateľom neznamená nikdy hrubé zasahovanie, vždy je to snaha po syntéze literárnej zložky s hudobnou v dokonale formove vystavanom celku.)
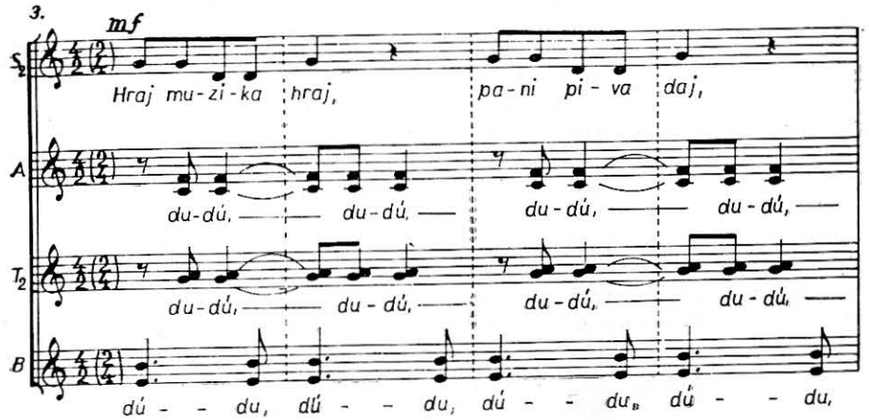
Vo vývoji Suchoňovho harmonického myslenia bolo vždy evidentné určité tonalizovanie chromatického materiálu, spájanie vzdialených vzťahov do akejsi spontánnej hudobnej jednoty. V poslednom tvorivom období aj pri značne voľnom narábaní s dvanástimi tónmi chromatickej stupnice vidieť skladateľov zámer v určitom zmysle tonalizovať tento materiál. Funkciu tonalizátora preberali rôzne prvky: tónové rady, vymykajúce sa z dur a mol systému, určité akordy (napr. vo viacerých skladbách veľmi hojne využívaný akord, zložený z dvoch zväčšených kvárt v pomere veľkej sekundy), ďalej intervaly, ich konštantný sled v melódii, aj len jeden centrálny tón ... Už v opere Svätopluk sa stretáme miestami so značne náročnou harmonickou štruktúrou i u sborových partií (súzvučnosť malých sekúnd a veľkých septím pre intonáciu značne náročných). V cykle Ad astra sa harmonická faktúra stala ešte náročnejšou a zložitejšou; skladateľ používa v orchestrálnom sprievode sólového hlasu zaujímavé harmonické kombinácie; nový spôsob využitia harmonických prostriedkov sa prejavil aj temer v paralelne vznikajúcom cykle sborov O človeku. Aj tu dominujú rôznotvárne modifikované sekundakordy a najmä malosekundové útvary a svojrázne, osobité využitie tohto materiálu. Maximálne exponovanie malosekundových akordov je v skladbe My dvaja, kde funkciu tonalizátora preberá zadržanie malej sekundy v Panovej flaute a akord zložený z dvoch čistých kvárt v malosekundovom pomere. (not. príkl. č. 1.)



Viacnásobné postavenie malých sekúnd nad sebou je v tejto skladbe na pomerne širšej ploche stredného úseku, kde sa k vokálnym hlasom pridružuje ešte zvuk Panovej flauty-dvojitej píšťaly v ladení „fis-g" (not. pr. č. 2). Použitie tohto
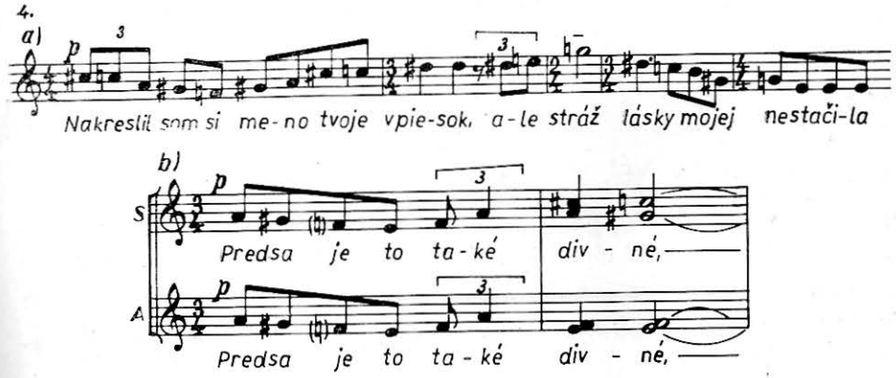


prostriedku výstižne dotvára atmosféru básne a dáva celej nálade osobitý, nevšedný kolorit. V ostatných sboroch sa uplatňujú akordy s malými sekundami nepomerne menej a sú väčšinou rozložené v hlasoch ako veľké septimy. V určitom zmysle harmonický kontrast prináša posledný sbor Na veselici, kde v zhode s obsahovým zámerom (štylizácia hry ľudových muzikantov) Suchoň hodne užíva v harmónii i melodike čisté kvarty a čisté kvinty (not. pr. č. 3.).
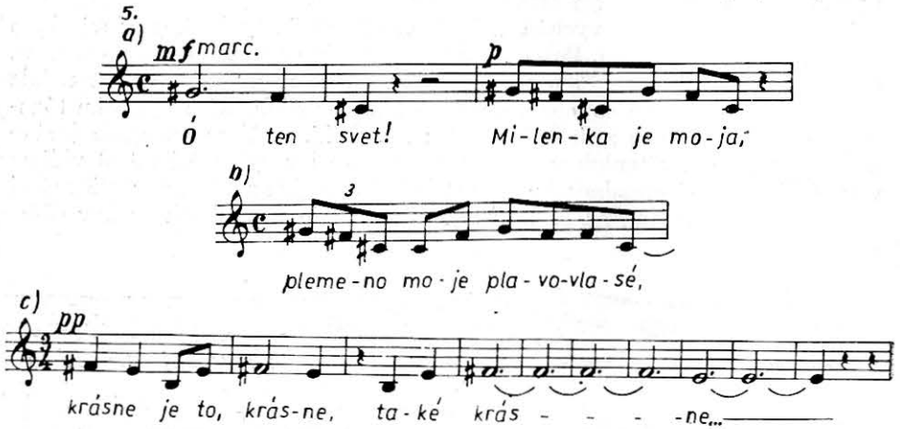


Vcelku v harmónii tohto sboru prevládajú veľké sekundy nad malými; pri zobrazení bujarej nálady používa skladateľ na dvoch viactaktových plochách i paralelné kvartsekstakordy (str. 44—45 a 57—58).

Melodika tohto cyklu vychádza, čo je pre Suchoňa typické, predovšetkým z harmonického myslenia. Pozrime sa znovu z tohto aspektu napr. na not. pr. č. 2. a spomeňme si na Pieseň vesmírnych milencov z cyklu Ad astra, kde prvá melodická fráza sólového vokálneho hlasu je dôsledným využitím tónového materiálu akordu z druhého taktu; str. 9. kl. v. V celom cykle (práve tak ako v opere Svätopluk v pohanskom obraze i v cykle Ad astra) vidíme v melodike značné uprednostňovanie striedania malých sekúnd so zväčšenými malými terciami). (Not. pr. č. 4. a/ b/). Aj nezvyklosť mnohých krokov alebo



skokov v melodike vyplýva z akordickej štruktúry. No melodika a rytmus sú u Suchoňa v jeho vokálnych a vokálno-inštrumentálnych dielach určované ešte jedným závažným faktorom: vetnou a slovnou intonáciou (intonáciou verša v básnickom texte) a princípmi správnej slovenskej deklamácie. V tomto cykle je melodická línia (jej stúpanie, klesanie, vlnenie) priamo spätá s intonáciou prednesu zhudobnených veršov. (Zaujímavé by bolo detailné porovnanie na magnetofónový záznam zachyteného prednesu básní recitátorom s ich zhudobnením v melódii pomocou najnovších metód s využitím moderných prístrojov). Suchoň vždy dbá na správnu deklamáciu, zachováva v rytme kvantitatívne hodnoty slabík a prízvučné slabiky umiestňuje na ťažkú dobu. To je už u neho samozrejmé, treba však zdôrazniť, že pri tom všetkom je to hudba, spev a hoci kladie na interpretov veľké nároky, nikdy nežiada nemožné, ľudskému spevnému hlasu neprirodzené.

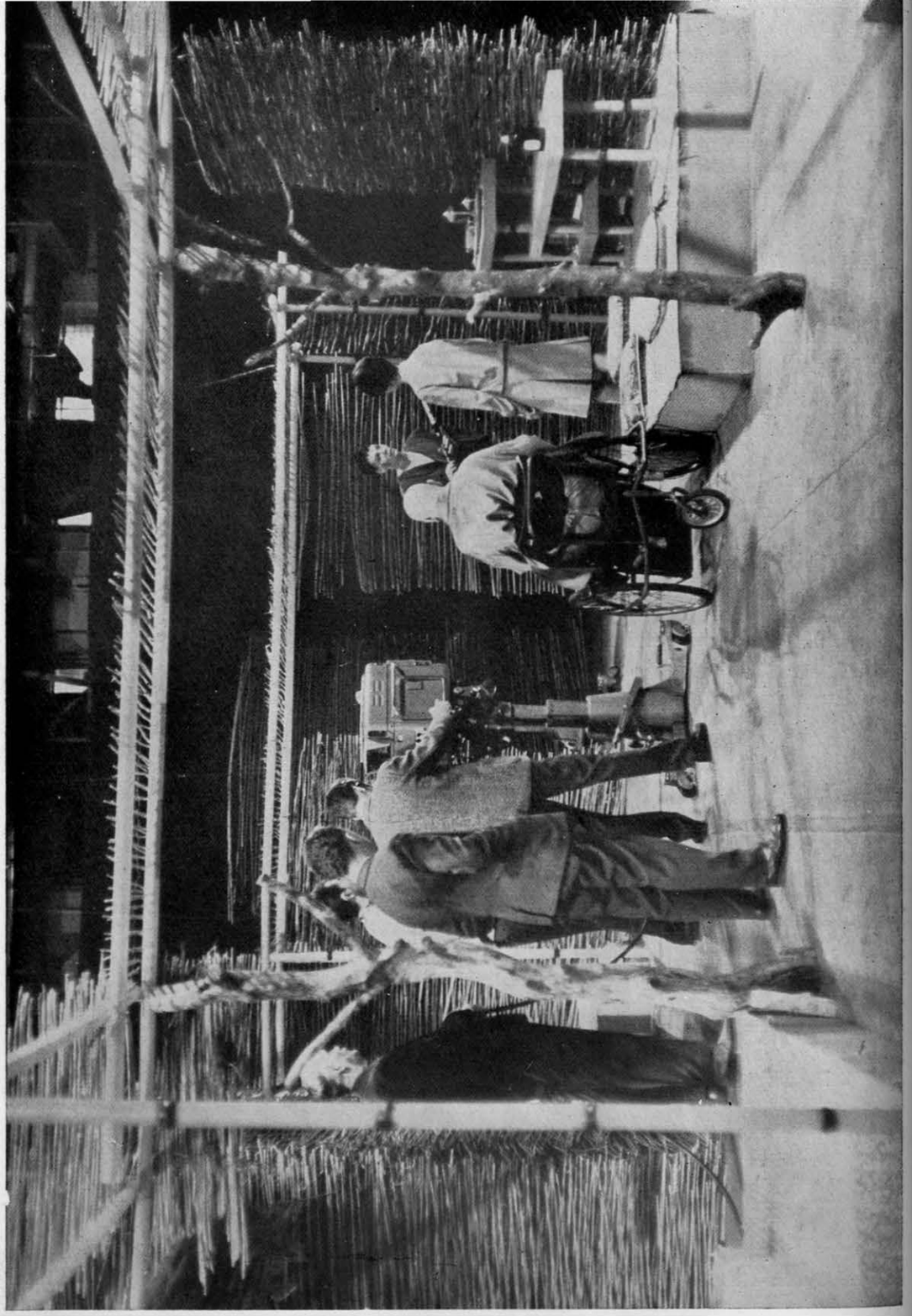
Jednotlivé zbory cyklu sú i pri rôznorodosti hudobných obrazov a bohatej škále zachytených nálad jednotným hudobným celkom. Jednotiace elementy sú zrejmé v rôznych prvkoch hudobnej reči, predovšetkým v harmónii a v súvislosti s tým i v melodike. (Porovnajme si napr. uzávery prvého a posledného zboru na str. 14. a str. 60.) Uvedieme ešte aspoň jeden motív, ktorý je spojivom nielen tohto cyklu, ale zapája toto dielo i do komplexu predchádzajúcej skladateľovej tvorby; je to motív, využívajúci interval čistej kvarty a veľkej sekundy, s ktorým sme sa stretli už v cykle O horách (v Serenáde, Metamorfózach, Svätoplukovi, všade s vyhranenou obsahovou funkciou; problémy autorizovanej citácie a štylizácie u Suchoňa by si zasluhovali samostatnú štúdiu). V cykle O človeku užíva Suchoň tento motív pri zobrazení citového zapojenia, pocitov nežnosti, vrúcnosti, krásy. Not. pr. č. 5. a/ b/ c/). Aj zbor



Pieseň o tvojom mene sa končí týmto motívom, no nerozvedeným. Podobnú funkciu jednotiaceho faktora má použitie čistého E dur akordu, ktorý v kon-



Sir Malcolm Sargent s Royal Philharmonic Orchestra London na svojom vystúpení v Bratislave
Foto: K. Vyskočil ▶



trastujúcom okolí vyznieva veľmi výrazne; Suchoň ho používa obyčajne v uzáveroch skladieb (končí sa ním napr. Klavírne kvarteto, Krútňava, Metamorfózy), je obyčajne symbolom krásy, jasu (práve tak C dur akord sa viaže u Suchoňa s určitou symbolikou sily, pevnosti, odhodlania, životnej energie). V cykle O človeku užíva skladateľ E dur akord na miestach výrazove a dynamicky vygradovaných, v kulmináciách (napr. v Triumfe str. 14—15., v poslednom sbore na str. 61. ho spája s C dur akordom; v E dur sa končí aj lyrický sbor Také divné).

Suchoň všetko svoje veľké technické majstrovstvo, všetky prostriedky dáva do služieb tlmočenia obsahu a výrazu; samoúčelné vyžívanie sa v originálnom narábaní s hudobnovýrazovými prostriedkami uňho nenájdeme. Inšpiruje sa básnickými obrazmi, vie zachytiť a umocniť náladu básnického textu v pôsobivých hudobných obrazoch. Suchoň má vyvinutý vzácny zmysel pre mieru; dôsledne uplatňovaný princíp kontrastu či už v stavbe väčších i menších celkov alebo po stránke harmonickej, melodickej, rytmickej, dynamickej, farebnej . . . drží poslucháča v stálom záujmovom napätí. Súčasne vie obdivuhodne vyvážiť mnohotvárnosť, rôznosť detailov jednotnosťou a kompaktnosťou celku.

Tento cyklus kladie i na interpretov nové úlohy a neobyčajne veľké nároky tak po stránke technickej, ako aj výrazovej. Predvedenie si žiada vyspelý, početne obsadený sbor (potrebná veľká zvuková intenzita i pri dvojitom i trojitom delení jednotlivých hlasových skupín).

Suchoňov cyklus sborov O človeku možno označiť za vrcholné dielo súčasnej tvorby pre sbor à capella, ktoré mohol vytvoriť len skladateľ disponujúci zrelým technickým majstrovstvom a vyhranenou osobitosťou vokálneho kompozičného štýlu.

VIERA DONOVALOVÁ

HUDBA a TELEVÍZIA

Tentoraz nám nejde o všeobecno-teoretickú úvahu, ale o to, ako to celkom konkrétne v súčasnom období vyzerá s hudbou v bratislavskej televízii. A aby sme neostali len pri konštatovaní a kritizovaní toho „ako", pokúsili sme sa v rozhovore s vedúcim hudobného vysielania Bratislavského štúdia Čs. televízie s. Meierom aj o objasnenie „prečo".

Vynorilo sa obrovské množstvo problémov príčin i ťažkostí najrozličnejšieho druhu, ktoré budú iste zaujímať i čitateľa-televízneho diváka, lebo mu snáď odpovedia na mnohé z otázok, ktoré si ako „postihnutý" často kladie v súvislosti s kvantitou a kvalitou televíznej hudobnej produkcie. Budeme sa na ne dívať nielen z nášho hľadiska, ale aj s ohľadom na subjektívne televízne momenty, ako nám ich s. Meier v našom rozhovore objasnil.

Televízny divák je v porovnaní s konzumentom ostatných masovo-oznamovacích prostriedkov, napr. rozhlasu, gramofónu atď. najhorlivejším, najľahšie získateľným konzumentom, čo vyplýva z toho, že televízia má priamo v súkromnom prostredí bezprostredný vizuálny kontakt s divákom. Pri obrovskom počte televíznych divákov má televízia jasné prvenstvo čo do pestrosti hudobných žánrov, ktoré sa v nej môžu uplat-

◀ *Záber z televíznej inscenácie opery Lampiónová slávnosť od Júliusa Kowalského*
Foto: E. Hollý

niť, i čo do šírky pôsobenia. Netreba snáď ani zdôrazňovať, čo to znamená pre popularizačno-výchovný proces, ktorý tu má nebývalú intenzitu už v tom, že pre televízneho diváka sa hudobné vysielanie nikdy nestáva kulisou k inej činnosti — čo je bežné napr. pri rozhlasovom vysielaní. Veď si len uvedomme, akú námahu musí vynaložiť, aké najrozličnejšie formy pôsobenia hudbou musí dnes vynachádzať rozhlas na úplné upútanie posluchačovej pozornosti.

Stáva sa však často, že cesta menšieho odporu vedie k pohodlnosti, a zdá sa, že ani bratislavská televízia sa nespráva — vzhľadom na nevšedné možnosti pôsobenia hudbou, ktoré pre svoj charakter má —, k hudbe dosť matersky. Máme tu na mysli najmä jej niektoré tzv. vážne žánre. Neplatí to napr. o tanečnej hudbe, ktorá má v porovnaní s nimi v hudobnom vysielaní najväčšie časové vymedzenia. Dokonca ani nepatrí do kompetencie hudobnej redakcie, ale tvorí samostatnú výrobnú jednotku. Nie sme, samozrejme, proti tomu, aby zábavná hudba, ktorá je v dobrom prevedení hodnotných skladieb tak isto zdrojom estetického zážitku a má dnes u diváka veľký kurz, mala v programe svoje významné miesto — ide nám o správne vyváženie proporcií vo vysielaní jednotlivých druhov hudby. V celkovej štruktúre vysielania zaberá hudba zhruba ani nie 20 % (v porovnaní s rozhlasom mizivé percento). V poslednom čase dochádza dokonca k zredukovaniu plánu hudobnodramatického vysielania (namiesto jednej opery mesačne jedna štvrťročne), veľmi zriedkavo (prakticky vôbec) sa stretávame so špecificky televíznymi druhmi alebo spôsobmi vysielania hudby (napr. televízna opera, televízny koncert), ktoré sú najúčinnejšími formami televízneho uvádzania hudby. Pokusmi v tomto smere boli v posledných dvoch rokoch Händlove Slávnosti na vode, menej úspešne konkretizovaná snaha o obrazové podchytenie absolútnej hudby, ďalej celoštátne vysielaná opera Jeana Françaisa Krivý čert, ktorá však ako vzor televíznej opery neobstála preto, že v nej strhujúca filmová dynamika potlačila televíznu špecifičnosť opery. Ako dôsledok sa objavila nezrozumiteľnosť deja, zatlačenie hudby do pozadia pestrosťou obrazového diania atď. A netreba zakrývať, že sa vyskytli aj také relácie, ktoré — a to platí znova predovšetkým o tzv. vážnej hudbe, lebo o ňu a o jej prebojovanie u diváka nám predovšetkým ide — jej veru nerobia dobré meno: príkladom môžu byť aj obe spomínané relácie, podobne ako niektoré šedosťou a jednotvárnosťou poznačené prenosy baletov (napr. nedávny prenos pekného baletu S. Jurovského Rytierska balada, ktorý v televíznom predvedení vyznel bezfarebne a plocho) a najmä niektoré bezradné prenosy symfonických koncertov, z výchovných relácií málo úspešné Televízne hudobné konzervatórium.

Takéto fakty v celkovej koncepcii hudobného vysielania škodia potrebe a nutnosti systematického hudobného vzdelávania televízneho diváka. Pretože toto nerozvíjajú iba pravidelné hudobnovzdelávacie relácie s výslovne pedagogickým poučným charakterom. Je to aj otázka získavania vzťahu, náklonnosti k jednotlivým hudobným žánrom, najmä k tým „menej obľúbeným", ako je operná, symfonická a komorná tvorba.

Myslím, že najsvetlejšou stránkou osudu hudby v bratislavskej televízii v súčasnosti je systematické oboznamovanie divákov so základnými hudobnými pojmami a s pokladmi hudobnej kultúry v cyklických hudobnovzdelávacích reláciách. V tomto je Bratislava priekopníkom v celoštátnom, ba pravdepodobne dokonca až v európskom meradle (nie je nám známe, že by sa niekde takéto relácie uskutočňovali pravidelne). I v tom, ako sa tieto relácie robia, badať nesporne pokrok, daný, prirodzene, pribúdajúcimi skúsenosťami. Hudobný slovník i Nesmrteľné rukopisy sú nielen populárne, ale aj dobré (veľmi často platí aj v televízii, že tieto dva pojmy sa nezhodujú) v porovnaní so svojimi menej úspešnými predchodcami, akými boli Okná do pracovne skladateľov a Televízne konzervatórium. Stálo by však zato pouvažovať, či je celkom správne objasňovanie hudobných pojmov na spôsob slovníka, kde je systém postupu vysvetľovania daný iba abecedným poriadkom, ktorý automaticky vylučuje hľadisko systematičnosti v hudobnom zmysle: napr. hľadisko historickovývinové, hľadisko žánrové, druhové, štýlové a pod. Takto sa divák za jeden večer prenáša zo sféry dynamických pojmov do oblasti hudobných nástrojov, odtiaľ k hudobným formám a pod.

Hudobnodramatická oblasť je ďalšou oblasťou hudobného vysielania, kde však už situácia nie je tak jednoznačne priaznivá, ba zdá sa, že po niektorých stránkach badať klesajúcu tendenciu. Ide tu predovšetkým o zníženie počtu vysielaných opier. Opera má u nás ako žáner ťažšie postavenie a musí úporne bojovať o existenciu. Myslíme však, že televízia sa začína vzdávať trochu priskoro, skôr než nasadila do boja všetky zbrane.

Dôvodov je niekoľko:

Ako jeden z prvých a hlavných je nezáujem televíznych divákov o operu, o čom píšu v listoch. Ťažko nájsť jednoduchšie a pohodlnejšie riešenie, ako obmedziť operné vysielanie v snahe vyhovieť divákovi. Nechcem tu opakovať staré známe, hoci vždy aktuálne tézy o tom, že záujem divákov treba síce brať do úvahy, nie však preto, aby sme sa mu prispôsobili, ale aby sme ho správne usmernili, a ak je výsledkom nedostatočne rozvinutého vkusu, aby sme ho pomohli rozvíjať; nechceme bojovať ani s názorom, že opera sa stáva prežitkom, že ako umelecký druh nevie už hovoriť rečou dneška, a preto je k nej divák ľahostajný. Vyvracia to viac vynikajúcich diel a inscenácií, ktoré sa stali nerozlučnou súčasťou umenia XX. storočia i jednotlivých národných kultúr. Mohol by byť obraz súčasnej slovenskej hudby úplný napr. bez Suchoňovej Krútňavy a Svätopluka, bez Cikkerovho Jánošíka, Vzkriesenia atď. Načo však chodiť tak „ďaleko" pre príklady? Pamätáme sa na ohlas cyklu Smetanových opier z pražského Národného divadla, na úspech niektorých pôvodných televíznych inscenácií — spomeňme len Kašlíkov Krakatit, Veselohru na moste B. Martinů, Vyhnálkovho Fučíka, bratislavské uvedenie Mascagniho Sedliackej cti, úspešné tel. zostrihnutie Kowalského Lampiónovej slávnosti. Tieto sú dôkazom toho, že príčina negatívneho ohlasu na niektoré operné vysielania nie je otázkou náročnosti samotného žánru a že namiesto obmedzenia opier potrebujeme ich v ešte väčšom množstve prebojovať náročnosťou, vysokou úrovňou výborných operných inscenácií. Za nevyhnutnosť by sa malo považovať pôvodné televízne uvedenie najvýznamnejších slovenských opier. Okrem Krútňavy, ktorá bola ako pôvodná inscenácia, Rodiny a Vzkriesenia, ktoré ešte uvedené neboli, sme síce videli všetky, ale v málovyhovujúcom prenose z divadla (pamätáme sa ešte na trápny prenos Bega Bajazida). No dôvody sú aj inde. Televízia si môže dovoliť pomerne málo pôvodných inscenácií, a preto je nútená získať niektoré opery z divadla — ako prenos. Sám prenos ako taký už skrýva veľa úskalí — napr. nemožnosť upraviť inscenáciu, najmä herecký prejav z aspektu televízie, pre slabú citlivosť snímacích prístrojov nevyhovujúce svetelné pomery na javisku, nasvietenie zase odhalí nedostatky divadelnej kulisy atď. Najväčším úskalím pre televíznych pracovníkov však je — ako nám to prezradili — vôbec získanie prenosu. Televízia je tu odkázaná na dobrú vôľu divadla, ktoré prenos z obáv o ohrozenie návštevnosti povolí len zriedka, aj to obyčajne len u dlho uvádzaných a „osvedčených" predstavení (preto nebude napr. v dohľadnom čase vysielané nové významné dielo J. Cikkera Vzkriesenie). Hoci tento dôvod treba brať do úvahy, nemožno na druhej strane nevidieť, že sa takto zabúda najmä na vidiecke obyvateľstvo, tvoriace väčšinu divákov, ba že niekoľko ukážkových predstavení by mohlo mať veľký dosah pre propagáciu nielen opery ako takej, ale aj pre propagáciu našich divadelných scén a operných spevákov — a to nielen z bratislavského divadla. Prečo neprevziať napr. dobré predstavenie z Košíc alebo Bystrice? Vieme už zo skúsenosti, na čo všetko môže upozorniť správne volené úvodné slovo (aj čo môže pokaziť!). Chýbalo nám napr. v januári pri uvedení Stravinského Mavry.

Televízia je predbežne bezmocná aj pri uvádzaní pôvodných špecificky televíznych opier. Zatiaľ čo v Čechách sa už objavilo niekoľko úspešných pokusov (Krakatit, Fučík), bratislavskej televízii sa zatiaľ nepodarilo rozvíriť stojaté vody nezáujmu našich skladateľov o tento nový hudobný žáner. Nezáujem, plynúci jednak z neznalosti televíznej špecifity, z obavy pred malými skúsenosťami v tomto smere, jednak z podceňovania televízie — keď sa už namáhať s operou, tak nech sa hrá na javisku! (V niektorých televíznych spoločnostiach na Západe sa už stalo bežnou praxou, že majú dokonca svojich stálych spolupracovníkov, ktorí píšu pre nich opery a dosiahli už pozoruhodné výsledky.) Isté oprávnenie týchto obáv našich skladateľov badať jednak v existujúcich technických, hlavne zvukových nedostatkoch, či je to už pri priamom prenose pôvodnej televíznej inscenácie alebo pri telerecordingovom zázname, kde je nekvalitný ešte aj obraz, a jednak v slabšom materiálnom docenení pri tej istej náročnosti ako v javiskovej opere. Ako je možné, že dodnes nie je v poriadku zvuková časť bratislavského vysielača, do ktorého zasahuje dokonca modulácia rozhlasu po drôte? Správnu snahu o zlepšenie zvukových pomerov badať v tom, že dnes už má televízia špeciálneho hudobného režiséra, hudobníka, ktorý má aj technicko-zvukové vedomosti.

Občasnou príležitosťou pôvodnej inscenácie opery je možnosť dať ju nakrútiť štátnemu filmu ako súčasť jeho filmového plánu. (Tak vznikol napr. Krivý čert). Pri realizácii však neexistuje žiadna splupráca filmových pracovníkov s televíznymi odbor-

níkmi, a výsledkom je, že čistá filmovosť sa dostáva na televíznej obrazovke do konfliktu s televíznymi zákonitosťami, lebo ich nebrala do úvahy. Tu naozaj nie je neprekonateľná prekážka pre nápravu.

Ďalšiu časť hudobnodramatického vysielania vypĺňajú operety, spevohry a balety. V uvádzaní operiet je najvypuklejšia tendencia sprístupniť divákovi všetky doteraz napísané slovenské operety. Niekedy sa táto ináč chvályhodná snaha realizuje až príliš úzkostlivo a do dôsledkov. Nie každá z uvedených starších slovenských operiet mala čo povedať dnešnému divákovi. Okrem toho je tu snaha vyhovieť žiadostiam divákov uvádzať „trháky" — najmä klasické viedenské operety, ďalej snaha sledovať najnovšie úspešné aj zahraničné pokusy, v tomto žánri. V operete, podobne ako v balete, sme celkom ešte nevedeli nájsť účinné, špecificky televízne pôsobiace formy.

Celkom mimovoľne sme zachovali opačné poradie, ako to obyčajne býva, totiž od horšieho k lepšiemu a to najlepšie na konci, lebo v y s i e l a n i e t z v. a b s o l ú t n e j, t. j. s y m f o n i c k e j a k o m o r n e j h u d b y je najdiskutabilnejšou stránkou televízneho hudobného vysielania. Tu sa problémy a ťažkosti skoncentrovali najviac, a ako sme sa dozvedeli, pociťujú to ako najpálčivejší problém, ktorému zostali veľa dlžní i sami pracovníci televízie. Ťažkosť je už v samotnej povahe tohto hudobného druhu, ktorý apeluje na hudobnú vnímavosť človeka predovšetkým sluchove, vizuálne dojmy (napr. v koncertnej sále pohľad na hráčov a dirigenta) sú vedľajšie. Televízia pre svoje odlišné charakterové vlastnosti, najmä pre silnú vzájomnú spätosť zodpovedajúcich sluchových a zrakových dojmov, zosilnenú ešte aj možnosťou detailných záberov, musí si ho pre seba prispôsobiť v dvojakom zmysle: 1. Pohľad na koncertné pódium, ktoré v prostredí koncertnej sály dáva divákovmu zraku úplnú voľnosť výberu dojmov, je v televízii — ak ide o celý záber — príliš stereotypný. Ak ide o zámerný výber záberov, musí byť tento tak dokonale logický a správny, musí tak korešpondovať s divákovými hudobnými dojmami, aby tento ani na okamih rušivo nepociťoval určité „znásilňovanie" svojej vizuálnej pozornosti a záujmu. 2. Prichádza do úvahy už skutočne špeciálne len televízna forma, keď sa hudobný priebeh ilustruje voľným výberom poväčšine impresionisticky ladených obrazových vnemov. Netreba iste dokazovať, aké ťažké je urobiť tento výber tak, aby neprekrýval hudobné dojmy alebo dokonca nebol v rozpore s jednotlivými fázami hudobného zážitku, ale aby bol ich organickým doplnkom a podtrhnutím. Je to také ťažké preto, že je tu vlastne vnímaniu hudby — ktoré je špecifické tým, že je pri absolútnej hudbe prebúdzané hudobnými obrazmi, vyvolanými špecifickou hudobnou obrazotvornosťou skladateľa, ktorá nemusí byť výsledkom určitých citov predstáv a pod. — imputované niečo cudzie.

Dokonalá realizácia tu nevyhnutne predpokladá „inscenovanie" koncertu v štúdiu buď ako priamy prenos, alebo ako film. Pri prenose z koncertnej sály to všetko vyžaduje bezpodmienečne nutnú dokonalú prípravu na skúškach. Doposiaľ najosvedčenejšou formou sú filmové spracovania, pretože film je možné presne zostrihať ako to vyžaduje hudba. Bratislava má na filmovom zázname už niekoľkokrát vysielanú Februárovú predohru A. Moyzesa — dosiaľ ako jedinú! Robí sa filmové spracovanie Kardošovho Koncertu pre orchester a Moyzesovej Komornej symfónie. Boľavou kapitolou sú prenosy koncertov, ktoré okrem toho, že s ich získaním sú ešte väčšie ťažkosti ako pri operných predstaveniach, sú obyčajne pre nedostatok skúšok aj zle pripravené. Keď si uvedomíme, že dokonalé snímanie scenára takéhoto vysielania koncertu by vyžadovalo od kameramana detailnú znalosť snímanej skladby, vieme si predstaviť, aké percento môže z neho asi realizovať. V tomto smere pociťuje televízia akútnu potrebu odborníkov: kameramanov-hudobníkov. Dúfajme, že otvorenie televízneho odboru AMU v Prahe, kde sa s týmto školením počíta, prispeje k zlepšeniu. Televízia chce zlepšiť situáciu aj čo sa týka počtu vysielaných koncertov tým, že bude spolupracovať so Symfonickým orchestrom Čs. rozhlasu v cykle koncertov, ktorý v blízkej budúcnosti pripravuje.

Kvantitatívne pomerne najlepšie obhospodaruje televízia oblasť komornej hudby, v ktorej sa pravidelne snaží o propagáciu najmä slovenských diel. Odráža sa tu aj dobrá spolupráca s koncertnou sekciou Sväzu slovenských skladateľov. Len aby takýchto vysielaní bolo viac!

Ako vidno, nemajú naši televízni pracovníci o prakticko-technické ani o teoretické problémy núdzu. A ako to už obyčajne býva, rozhovorili sme sa na záver o želaniach a plánoch do budúcnosti, ktorých, prirodzene, tiež nebolo málo. Zo želaní je to predovšetkým: väčší záujem hudobných skladateľov a dramatikov o televízne žánre (ne-

ÚVAHA
hudobná i nehudobná

„Nevšímajte si teraz bezvýhradnú nadšenosť niektorých mladých skladateľov, pre ktorých novodobé možnosti stechnologizovania tvorby znamenajú záchranu pred neinvenčnosťou." *(Slovenská hudba č. 7, VI. roč., str. 194)*

1962

Už pred niekoľkými mesiacmi som si tieto a ešte mnohé ďalšie slová prečítal na prvých stránkach časopisu Slovenská hudba. Nemohol som s nimi súhlasiť. Uvažoval som, či si tento nesúhlas ponechať iba pre seba alebo ho prejaviť verejne. Po viacerých úvahách som sa rozhodol pre to druhé. Veď nie je možné nechať si pre seba nesúhlas s názormi, o ktorých je človek presvedčený, že by snáď mohli niektorých zavádzať do nesprávnych sfér ideovo-estetických myšlienok. Dodatočne som sa dozvedel, že dotyčný článok, resp. spomínané dva články boli myslené ako úvod do diskusie. Komentované takto síce neboli, no nič sa nestalo. Možno teda túto úvahu, snáď ani nie prísne hudobnú, prijať ako príspevok do neohlásenej diskusie.

Na tému „modernosť" sa už napísalo veľa článkov, štúdií, diskusných príspevkov. Napriek tomu je však potrebné, ako ukázali už spomínané dva články, urobiť si jasno v niektorých zásadných otázkach. Vyjdime z príkladu vonkoncom nehudobného a zamyslime sa napríklad nad problémom pochopenia vedca, ktorý báda v oblasti raketovej techniky. O sile a spoľahivosti sovietskych rakiet sme už mohli čítať veľa zaujímavého. Po úspešných letoch sovietskych sputnikov, kozmických lodí a kozmonautov možno už dnes azda hovoriť o raketách prvých sputnikov ako o klasických raketách. Dnes ich vedci stále zdokonaľujú čo do sily a presnosti, no neuspokojujú sa ani s tým, že už roky držia svetové prvenstvo. V ich fantázii sa už rodia nové typy rakiet a raz to budú aj fotónové rakety, s ktorými bude možno lietať nielen na najbližšie planéty, ale aj opustiť našu galaxiu a letieť ďalej do nekonečného vesmíru.

Prepáčte mi túto malú exkurziu do sveta kozmických letov. Veď to už nie je nezáživná veda, ale v prostredí socialistickej spoločnosti veda plná poézie i hrdinstva. A kto vie, kde až budú smerovať vedecké fantázie bádateľov pri dobývaní nekonečného vesmíru. Našiel by sa snáď odvážlivec, ktorý by chcel hľadať hranice tejto vedeckej fantázie? I keď teraz navodím azda dosť vzdialenú analógiu, predsa len sa núka v súvislosti s úvahami o hľadaní „hraníc modernosti" v umení, v našom prípade v hudbe. Život, ktorý nás obklopuje, prináša priam v závratnom tempe toľko nových námetov, inšpirácií, vytvára nové pojmy, vedné odbory, ktoré doteraz vôbec nejestvovali. Keď sme si už v základoch marxistickej estetiky osvojovali niektoré otázky, medzi ktoré patrilo na popredné miesto pochopenie umenia ako odrazu objektívnej skutočnosti a takmer zároveň o potrebe jednoty obsahu a formy v umeleckom diele, už vtedy sme sa museli zamýšľať nad ďalšími cestami hudobného umenia, ktoré, ak si chce udržať pečať súčasnosti, bude musieť podstúpiť vnútorný proces vytyčovania nového obsahu v tom najširšom zmysle slova (a toto podčiarkujem) a hľadania jemu zodpovedajúcej formy stvárnenia. Je pochopiteľné, že tento proces vytyčovania umeleckých cieľov a hľadania spôsobov ich stvárnenia nie je nijako priamočiary a jednoznačný, lebo sa vyvíja v zápase umelca so sebou samým i s často protichodnými názormi v jeho okolí. Preto sa tento proces nastoľuje u všetkých seriózných komponistov ako celý rad experimentov, ktorými si celkom zámerne prak-

dávna súťaž o televízne operné libreto sa skončila fiaskom), z perspektív širšie vyrovnanie sa so symfonickou a vôbec s vážnou hudbou, venovanie väčšej pozornosti hudobnému vzdelávaniu mládeže, ktoré sa črtá pri zavedení dopoludňajších vysielaní atď. a — niekedy v budúcnosti, keď sa odstránia základné problémy, s ktorými treba ešte zápasiť, a problematika dozreje k potrebe hlbšieho výskumného záujmu, snáď aj nejaký výskumno-teoretický ústav. Neostáva nám než držať našej televízii palce!

NADA HRČKOVÁ

ticky osvojujú najrozmanitejšie kompozičné techniky, aby mohli k nim zaujať stanovisko, využiť všetky ich klady a prínosy a (pokiaľ to talent a ideovoestetické rozhľadenie dovolí) ďalej rozvíjať svoje tvorivé úsilie.

Každý experiment nesie so sebou veľa úskalí. Sú tu možnosti ideového sklznutia, neskorého spoznania nesprávne volenej umeleckej cesty, zbytočne premrhaných tvorivých síl a pod. Je to iste veľmi odvážne, keď niekto hodnotí tvorivé experimenty mnohých mladých skladateľov ako „záchranu pred neinvenčnosťou". Poznáme hudbu všetkých tých mladých českých i slovenských komponistov a u väčšiny z nich nepochybujeme o individuálnej svojráznosti ich talentu, ktorému nechýba invencia. Prečo teda tak jednoznačne odsudzujúce stanovisko?! Oveľa prijateľnejší by bol azda dlhší rozbor, ktorý by vyústil v konkrétny pohľad na tvorivú individualitu toho-ktorého skladateľa. Tento prístup je totiž jedine správny pre vyslovenie zodpovedného úsudku a v našom prípade je až dvojnásobne správny preto, lebo tvorivá prax sa vo väčšine prípadov celkom nestotožňuje s teoretickými názormi, ktoré niektorí naši mladí komponisti aj verejne tlmočia. A konečne — veď najviac rizika nesie na svojich pleciach sám komponista. Často sa odvažuje vstúpiť do krajín hudby (najmä u nás) málo prebádaných, odkiaľ možno očakávať viac pravdepodobného neúspechu. No napriek tomu vedie takéhoto komponistu do oblasti experimentu túžba po novom umeleckom poznaní. Je si totiž plne vedomý tej skutočnosti, že iba odvážne, tvorivé kompozičné novátorstvo vždy pomkýnalo hudobné dejiny vpred. Takýto prístup k umeleckej tvorivej práci je napriek mnohým možným čiastkovým neúspechom oveľa prijateľnejší ako neustále zotrvávanie na vydobytých pozíciách.

Alebo sme snáď „alergickí" iba voči niektorým kompozičným technikám? Zaiste nie je možné prisahať na samospasiteľnosť ani jednej z nich. Mal by však snáď niekto odvahu tvrdiť, že kompozičná práca s využitím výdobytkov napríklad seriálnej hudby alebo hudby elektronickej je vopred odsúdená na neúspech a nepochopenie? Veď už viaceré diela komponované týmito technikami, ktoré vyšli z pera ozajstného umelca, dokázali svoju životnosť. Ba ozvučovanie vhodných filmov elektronickou hudbou sa stretlo s pochopením i u širokej verejnosti. Iste bude zaujímavý ohlas na pripravovaný elektronický balet Ilju Zeljenku „Kozmos". Možno sa azda pozastavovať nad (vraj) „alergickým" prijímaním kritiky niektorých skladateľských techník, keď táto kritika trpí niekedy možno aj materiálovou neznalosťou? Je možné hľadať „hranice modernosti" pre seriózne vytyčované umelecké ciele? Samotné nastolenie tohto problému je iste nesprávne, možno povedať nedialektické. Dnes už pred nami vonkoncom nestoja niektoré problémy hudobnej psychológie tak ako pred rokmi; ani oddelené, nedialektické hodnotenie zážitkového či racionálneho vnímania hudby bez skúmania vzájomných vzťahov a bez ich vzťahu voči mnohým okolnostiam spoločne v súčasnosti už nie je prijateľné, a preto nemôže byť ani východiskom pre úvahy o „hraniciach modernosti". I keď nemožno s istotou tvrdiť, že iba „racionálny dôraz na poriadok" je prejavom „nového pomeru ku skunočnosti", predsa sa však treba zmieriť s tým, že v oblasti súčasných kompozičných techník dochádza k viacerým spôsobom nastoľovania nového poriadku. V priebehu ďalšieho vývoja dôjde iste aj v tejto oblasti k ďalšej kryštalizácii, ktorá zavrhne neživotné a prinesie novú syntézu. Ide tu naozaj o definitívnu orientáciu umeleckého stvárňovania „nového spôsobu reagovania na spoločenské dianie", o nový estetický vzťah ku skutočnosti. Hraníc tu však niet a ani nemôže byť, lebo tento proces prebieha neustále. A práve toto ho robí tým, čím v skutočnosti je — robí ho tvorivým, pokrokovým, teda naozaj umeleckým. Hranice modernosti v hudobnej tvorbe nehľadajme, lebo ich ani nemožno nájsť, možné sú iba väčšie alebo menšie vybočenia pri hľadaní nových ciest. Hudobná história nám tu poskytuje príkladov viac ako dosť.

Osudy ďalšieho vývoja hudby ťažia väčšinu tých hudobných skladateľov, ktorí experimentujú a hľadajú cestu ďalej. Väčšina z nich sa veľmi statočne borí s týmito závažnými tvorivými problémami. Zaujímanie akéhokoľvek apriórneho stanoviska je v tomto prípade nesprávne. Výmena názorov bude iste namieste pri diskusiách o jednotlivých dielach. Len po určitom období bude možné urobiť príslušné objektívne ideovoestetické i technicko-kompozičné uzávery.

A tu sa už dostávame v súvislosti s našou úvahou o modernosti a experimentoch v oblasti hudobnej tvorby k problému, ktorým je konzument hudby. Nás totiž umenie všeobecne a hudba zvlášť musia zaujímať aj vo svojom spätnom odraze. Akékoľvek jednoznačné vysvetľovanie je tu nemiestne, lebo je to problém ozaj zložitý. Zložitosť problému konzumenta hudby je priamo závislá od stále (i keď dočasne trvajúcich) nepodstatných rozdielov pri rozčlenení jednotlivých vrstiev našej spoločnosti. Dlžobu máme ešte vždy v oblasti výchovy našich pracujúcich k bezprostrednej hudobnosti. Naša socialistická spoločnosť však sústreďuje veľa svojich síl na riešenie týchto problémov. O rýchlom raste hudobnosti nášho ľudu snáď netreba veľa hovoriť. Predstavte si len, akú odozvu by boli zanechali povedzme pred 15-timi rokmi napríklad niektoré, dnes veľmi úspešné slovenské opery, symfónie či komorné diela. Mnohé z nich by boli pravdepodobne odvrhnuté našou verejnosťou ako nezrozumiteľné kompozície. A dnes patria napríklad slovenské opery v našich divadlách medzi diela s najväčšou návštevnosťou. Táto skutočnosť nesporne povzbudzuje, lebo ukazuje perspektívy pre hudobných skladateľov. A tieto perspektívy smerujú v oblasti hudobnej tvorby k jasným cieľom, k vytvoreniu nových hudobných hodnôt, nových majstrovských hudobných diel druhej polovice 20. storočia — historickej epochy víťazstva človeka nad vesmírom, nad prírodou i nad sebou.

ĽUBOMÍR ČÍŽEK

ANKETA

pred III. sjazdom Sväzu československých skladateľov

• Naša verejnosť Vás dobre pozná z Vášho diela, ktoré v symfonickej oblasti reprezentuje úroveň československej hudobnej tvorby tohto žánru. Menej je už verejnosti známy Váš srdečný vzťah a úprimný záujem o malé hudobné formy, najmä o tvorbu tanečnú. Ak sme Vás častejšie počuli konštatovať, že stav našej tanečnej hudby je neuspokojivý, zaujímal by nás i našu mladú čitateľskú obec Váš názor na príčiny tohto stavu a Váš pohľad na lepšie perspektívy v tomto odvetví našej hudobnej tvorby.

Súčasný stav našej tanečnej hudby čo do kvantity, ale najmä kvality je skutočne neuspokojivý. Posledný prehliadkový koncert Sväzu slovenských skladateľov z tohto odboru našej tvorby (10. 3. 1963), na ktorom boli demonštrované najlepšie výsledky za uplynulé roky, nás nijako nepresvedčil o tom, že by naši autori tanečnej hudby a textov ako kolektív dosiahli pozoruhodnejšie umelecké výsledky. Niekoľko sľubných tanečných piesní a džezových skladieb (Ďuriš, Elbert, Hronec, Siváček, Šebo, Zelenay — autorov uvádzam podľa abecedného poriadku) nemohlo zachrániť celkovú úroveň, skôr nás presvedčilo o niekoľkoročnom pokrivkávaní celej našej tanečnej tvorby. Pretože nie som pesimista, verím v talent našich autorov a viem, že v hociktorej oblasti hudobnej tvorby sa môže vyskytnúť „sedem neúrodných rokov", myslím si, že pre dosiahnutie podstatného a smelého kroku vpred v oblasti našej tanečnej hudby bude potrebné:

1. aby si naši autori neustále zvyšovali svoje umelecké majstrovstvo. Diletantizmus a amatérstvo nemá miesto ani v tomto žánri

2. aby ich melodická a rytmická invencia bola v súlade s potrebami nášho nového života, s volaním našej zdravej mládeže

3. aby sa tvorivá komisia malých hudobných foriem pri Sväze slovenských skladateľov stala tribúnou autorov tanečnej hudby, kde by sa udomácnila súdružská, principiálna a vysoko odborná kritika

4. aby sa bezodkladne utvorili na našich konzervatóriách oddelenia pre výuku autorov a aranžérov tanečnej a džezovej hudby

5. aby sa niektorí — najmä mladší — hudobní teoretici a kritici sústavne venovali, teda špecializovali pre tento odbor našej tvorby.

Toľko k tvorivým otázkam. Pravda, sú tu aj iné problémy. Napr. otázky reprodukcie, propagácie a najmä textov k našim piesňam. Nie je potešiteľné, že dosiaľ nemáme vysoko profesionálne tanečné orchestre, amatérske orchestre, ktoré by boli na úrovni napr. českých, že máme dohromady troch-štyroch interpretov na tzv. slovenskej úrovni, že naša propagácia (rozhlas, notová a gramopropagácia, televízia) sa vyžívajú v tzv. ročnej dochvíľnosti atď. Sme skutočne radi, že pre naše tanečné piesne a iné malé žánre sa rozhodli písať texty prominentní básnici ako Kostra, Bendová, Vojtech Mihálik, z mladších Ilek, Droppa, Skukálek a iní. Tiež by sme boli radi, keby sa aspoň v našich krajských mestách vyriešil problém zakladania malých hudobných scén, krúžkov milovníkov dobrej tanečnej a džezovej hudby. Sväz slovenských skladateľov by tu neodmietol svoju ideovú a odbornú pomoc.

V závere znovu zdôrazňujem, že verím v tvorivé sily našich skladateľov tanečnej a džezovej hudby, že je to len otázka času a tvorivej pohody — no tiež organizácie, propagácie a reprodukcie, aby naša tanečná pieseň po boku vyspelej českej vykročila smelo dopredu.

Dezider Kardoš

● Čo čakám od sjazdu?

Treba si, myslím, uvedomiť, že nie sjazd robí ľudí, ale ľudia robia sjazd; závisí teda od našej práce, od metód našej práce. Novosť v metódach práce by som videl po prvé v tom, že by sa už mal klásť principiálny dôraz na to, čo kto urobí a nie nato, kto to urobí. Resp. to kto by sa malo merať predovšetkým podľa toho, čo urobil, a nie podľa iných zreteľov. Po druhé: v hudobnej vede by sa malo prestať dokazovať a malo by sa skúmať. Dokazuje niečo teológ alebo fiškál; hudobný vedec by však mal skúmať, či je to tak alebo nie. To, pravda, neznamená neuznávať nič a chcieť skúmať všetko od základov, ale stavať sa k veciam kriticky na základe najpokrokovejšej metodológie a poznatkov vedy. Po tretie: s týmto súvisí požiadavka otvoriť dokorán dvere skúmaniu skutočnosti a požiadavke vyhýbania sa jalovým analogizovaniam. Bodaj by za prvou lastovičkou priletel celý kŕdeľ aj v ostatných odvetviach našej vedy.

Jozef Kresánek

● Vytvoriť tvorivé ovzdušie

Pri mnohých príležitostiach sme sa už viac ráz zamýšľali nad tým, či sa slovenská hudobná tvorba vo všetkých žánroch (hudobná teória, kritika i interpretačné umenie) uberá vpred po správnych cestách. Vždy sme konštatovali, že to v mnohých prípadoch nie je s našou hudbou celkom v poriadku. Prechodné „krízové javy" sa objavili už takmer vo všetkých žánroch tvorby, oblastiach teórie a interpretácie. Niekde sme už dosiahli, možno povedať, mimoriadne úspechy. No máme aj slabšie oblasti v našom hudobnom fronte. Koľko sme sa už nahovorili a napísali o problémoch v malých hudobných formách, najmä však v tanečnej a spoločenskej piesni, vieme, ako sa mnohí naši skladatelia usilujú tvorivo vysporiadať s tvorbou, ktorá by po všetkých stránkach zodpovedala rýchlosti napredovania a veľkosti našej doby. Poznáme slabiny našej hudobnej vedy najmä v oblasti závažných prác o súčasnej hudbe, pretvárajúce znaky dogmatizmu v oblasti hudobnej estetiky, malú odvahu a konkrétnosť hudobnej kritiky a pod. V interpretácii ešte často trpíme v profesionálnom umení diletantizmus, ktorý nám zanechala minulosť a nevieme si s ním poradiť. Prevažuje najmä v kolektívnych telesách, ako napr. v speváckych sboroch, divadlách, ba dokonca aj v sólistických ensembloch. Sme rozpačití vtedy, keď máme vymeniť takýchto spevákov alebo inštrumentalistov a nahradiť ich mladými, schopnými a kvalifikovanými absolventmi našich hudobných učilíšť. Vtedy máme mnohí plné ústa falošnej humánnosti, a pritom si neuvedomujeme, že sme vlastne strašne nehumánni voči mladým, talentovaným a kvalifikovaným interpretom a najmä voči návštevníkom divadiel a koncertov, ktorí sa musia na takéto „umenie" pozerať a počúvať ho. Potom sa pozastavujeme nad šedivou priemernosťou výsledkov práce s týmito ľuďmi a nezáujmom publika. Táto „výsada" falošnej benevolencie voči neschopným nie je vlastná len slovenskému vidieku, stretávame sa s ňou aj priamo v Bratislave, na našej prvej opernej scéne, v našich popredných telesách.

Čo očakávam od Sjazdu SČS? Vytvorenie podmienok pre riešenie spomínaných problémov v oblasti hudobnej tvorby a vedy. Treba nastoliť tvorivé ovzdušie, dať dosť voľného priestoru pre rozvinutie tvorivej fantázie. Problémy našej symfonickej a opernej tvorby, malých foriem, hudobnej vedy, estetiky a kritiky nám s konečnou platnosťou nevyrieši žiadna porada, konferencia, ale iba tvorivá prax, vedená fundovanou teóriou. Ani v oblasti interpretačného umenia sa nepohneme ďalej, ak nenájdeme konečne (a je už najvyšší čas) vhodné formy pre nahradenie všetkého nekvalitného a neschopného, čo si vyárendovalo teplé miestečká, novými, zdravými, talentovanými a v tom najlepšom zmysle naozaj profesionálnymi mladými umelcami. Bez vyriešenia týchto problémov sa ďalej z miesta nepohneme. To je základný predpoklad pre nastolenie tvorivého ovzdušia aj v tejto oblasti. Mali by si to uvedomiť všetci, ktorí zodpovedajú za umeleckú úroveň príslušných inštitúcií a za kultúrnu politiku v našom štáte.

Ľubomír Čížek

Hoffmannove poviedky v SND

Ak bývala návštevnosť divadla vo väčšine prípadov meradlom úspešnosti a kvality operných (a nielen operných) inscenácií, dnes je už málo spoľahlivým ukazovateľom. Ochabnutie záujmu o javiskovú kultúru, táto nemoc, ktorej prapríčiny a presná diagnóza sa dajú ťažko definovať, začína byť chronická a okrem ojedinelých vzácnych výnimiek stáva sa úkazom celoštátnym.

Pomerne slabá návštevnosť už na prvých predstaveniach (aj premiére) Offenbachových „Hoffmannových poviedok" je však predsa len zarážajúca. Dielo, ktoré vzniklo voľným spracovaním fantastických poviedok významného nemeckého romantika E. T. A. Hoffmanna s prostou, nerafinovanou a čistou hudbou majstra francúzskej operety, malo a dodnes združuje okolo seba veľký dvor ctiteľov. Je to osvedčený a takmer vždy zaručene úspešný titul v repertoári divadiel.

Okrem magnetizmu daného samým die-

lom má bratislavská inscenácia solídnu úroveň. Nemá mimoriadne silné a objavné výkony, ale speváci, sbor i orchester dosahujú a ojedinele aj prekračujú limit svojej kvality. Operu ako hosť naštudoval režisér Kornel Hájek, ktorý patrí ku skupine našich invenčne bohatých a schopných režisérov. Výtvarná stránka inscenácie (scéna profesora Brezinu a kostýmy Heleny Bezákovej) ťaží vkusne, pre rýchle prestavby účelne z tejto na možnosti rozvitia tvorivej fantázie bohatej predlohy. Režisér a výtvarník neriešia formou gýču niektoré pre tento neduh zvodné scény (napr. II. „benátske" dejstvo), čoho sa napríklad dopustili inscenátori Hoffmannových poviedok v pražskej Laterne magike.

Celé predstavenie však zostalo pod hranicou možností, ktoré miestami jeho tvorcovia sľubne načrtnú, v hrubších obrysoch vykreslia, ale nedotiahnu. Má vydarené detaily, ako celku mu však chýba atmosféra, prudší spád. Jednoducho povedané: chýba mu šťava. Chýba tu jednotiaci element, ktorý by spájal v pôsobivý celok jednotlivé výjavy zo života básnika Hoffmanna: epizódu v ružovom trblietavom salóne fyzika a mechanika Spelanzana, kde strojený úsmev zámožných hostí sa iba málo odlišuje od studeného, mechanizmom vylúdeného úsmevu bábky Olympie, vášnivú a temnú epizódu v Benátkach a miestami trochu slzavú tragédiu bielej, nežnej speváčky Antónie.

Tento nedostatok, zdá sa, pramení v poňatí a v stvárnení vzťahu dvoch ústredných postáv opery. Básnik Hoffmann je človek presiaknutý ideálmi. Neustále hľadá krásu, túži po niečom dobrom, čistom, ušľachtilom a dokonalom. V predmetoch svojho obdivu, v hrdinkách troch epizód vidí stelesnenie týchto vysnených cností. Jeho protipól Lindorf v rôznych podobách a maskách predstavuje silu, ktorá mladému básnikovi rozbije ružové okuliare, skrášľujúce svet, ktorá prejav hlbšieho citu udusí závesom z trblietavých zlatých peňazí a klamnými sľubmi, falošným zobrazovaním vábnych perspektív závratného úspechu ničí život mladej speváčky. Je to v osobe modernejšieho Mefista sústredené spoločenské zlo. A tam, kde Hoffmann žije v spoločnosti, ktorá ho obklopuje, je Lindorf mocnejší než básnik. Básnikov protihráč v bratislavskej inscenácii nemá tú démonickú silu a miestami je málo výrazný. Rany, ktoré tento Lindorf zasadzuje rojčivému básnikovi, nie sú také tvrdé a bolestivé, aby jeho vytriezvenie z klamných ilúzií a návrat ku skutočnosti vyzneli dosť presvedčivo. Mäkšie načrtnutými a miestami až nejasnými kontúrami Lindorfovej postavy oslabuje sa aj konflikt medzi ním a básnikom, konflikt, ktorý je, vlastne má byť hybnou silou celej inscenácie.

Odlišná herecká mentalita, hlasové dispozície a zrejme i javisková prax vo vytváraní úloh podobného charakteru prináša i rozdielnu interpretáciu u oboch predstaviteľov Lindorfa Gejzu Zelenaya a Borisa Šimanovského. Zelenay pretkáva svoj bohatý a krásne znejúci hlas bohatou stupnicou výrazových odtieňov z palety temných farieb zla, podlosti, úskokov a zlých vášní. V pohyboch, v geste je striedmy, miestami až zbytočne strohý. Šimanovský je silný v Lindorfovi zjavom, hrou a pozoruhodne vyspelou pohybovou kultúrou. Pre postavu Lindorfa bola by však ideálna syntéza pozitívnych čŕt oboch týchto hereckých a speváckych kreácií.

Režisérova koncepcia sledovala odstránenie zbytočných romantických rekvizít, ktorými libretisti preniesli výber z literárneho diela romantika Hoffmanna na pôdu operného žánru. V bohatej polyfónii reality, symbolu, fantastičnosti predlohy akcentoval Hájek hlas skutočnosti a prirodzenosti. Nie vždy však tieto hlasy zjednocoval zákon štýlovej jednoty. Odzrkadlilo sa to najmä v rôznorodosti hereckého prejavu interpretov. Utrpelo tým finále jednotlivých dejstiev, kde režisérov pozoruhodný zámer nenašiel vždy adekvátnu realizáciu. Týka sa to najmä záveru tretieho dejstva (príbeh Antónie), ktorý vyznel oproti štýlu, v akom hrali celé dejstvo, cudzo a neorganicky.

Orchester ozvučil Offenbachovu striedmu a nie mimoriadne náročnú partitúru na úrovni svojich dobrých výkonov. Dirigent G. Auer volil svieže a pomerne rýchlejšie tempo, ktoré zhora, z javiska, niektorí sólisti, no najmä sbor, nie vždy akceptovali. Ani intenzita speváckeho prejavu a orchestra neboli miestami v žiadúcej rovnováhe.

V Hoffmannových poviedkach má divadlo k dispozícii dve kompletné, kvalitatívne približne rovnocenné obsadenia, ktoré sa grupujú z príslušníkov mladšej časti súboru. V titulnej úlohe uplatňuje dr. Gustáv Papp svoj u tenorov pomerne vzácny a zriedkavý dar hereckej bezprostrednosti, uvoľnenosti a schopnosti drobnokresby. Speváčky náročný part Hoffmanna bol však (možno vplyvom momentálnej indispozície alebo hlasovej únavy) nad jeho sily. Po niekoľkých slabšie vydarených speváckych kreáciách znovu na seba upozornil sýtym, zdravým a pomerne uvoľneným spevom Alexander Baránek. Jeho Hoffmann je však na javisku trošku ťažkopádny a pasívny. Je zaujímavé, že tento spevák po kratších úsekoch umeleckej stagnácie vždy znova a znova upúta na seba pozornosť v úlohách, ktoré jeho speváckemu naturelu vyhovujú.

Autor prekladu Hoffmannových poviedok Ľubomír Feldek je básnik odborne a umelecky dobre fundovaný. Škoda, že pri práci na textovej stránke opery si nekládol kritériá úmerné svojmu talentu.

Zuza Marczellová

Pozoruhodní absolventi VŠMU

Vyrovnať sa s problémom mozartovského operného štýlu patrí medzi prvoradé úlohy každého operného súboru. Na prvý pohľad bude preto azda prekvapujúce, ak sa s touto náročnou úlohou ide vyrovnávať naša najmladšia operná generácia v rámci absolventského predstavenia operného štúdia VŠMU. Ich odvaha v tomto smere je však celkom opodstatnená a má aj svoje hlbšie príčiny.

O Mozartových operách treba predovšetkým povedať, že sú vynikajúcou školou speváckeho a hereckého umenia pre všetkých spevákov bez rozdielu veku. Kým hotoví, zrelí speváci dostávajú v nich jedinečnú príležitosť vytvoriť majstrovské spevácko-herecké kreácie, pre mladých, začínajúcich operných spevákov je mozartovský repertoár závažnou skúškou talentu, nadobudnutej technickej pripravenosti a spôsobilosti vôbec. Prvé stretnutie mladého speváka s mozartovskou postavou priamo na javisku mu potom dá najlepšiu odpoveď na otázku, koľko z požiadaviek mozartovského štýlu už spĺňa a koľko mu treba ešte pracovať. V snahe vyrovnať sa čo najlepšie s Mozartovou štýlovou interpretáciou, záujem o jeho opernú tvorbu medzi mladými neustále rastie, možno povedať v celosvetovom meradle. O vhodnosti voľby Mozartových opier za absolventské predstavenia (najmä z pedagogického hľadiska) nepochybujú ani bratislavskí pedagógovia, ba ani samotní adepti operného spevu VŠMU. Po nedávnom Únose zo serailu je Cosi fan tutte, ktorej premiéra bola dňa 17. januára t. r. v malej sále Reduty (repríza 22. 1. t. r.) svedectvom toho, že sa na VŠMU začína vytvárať absolventská tradícia Mozartových opier.

Cosi fan tutte patrí medzi opery zaujímavé aj svojím doterajším osudom. Mozart svoju poslednú komickú operu napísal v ťažkej finančnej situácii na objednávku cisára Jozefa II. Libreto Lorenza da Ponte spracováva bezvýznamný a nespočetnekrát spracovaný námet, ktorého ústredným bodom je vzájomná zámena osôb. Ak sa niekedy hovorí, že hudba zachraňuje libreto, v tomto prípade to platí dvojnásobne. Opera prešla nespočetnými úpravami a hrala sa pod rôznymi názvami. Výsledkom týchto vylepšovaní libreta, bolo však iba hromadenie ďalších banálností a komédijných prvkov. Až v posledných rokoch možno badať snahu o rehabilitáciu opery predovšetkým návratom k pôvodnej verzii a serióznejším režijným výkladom. V týchto reláciách sa niesli i dve pozoruhodné nedávne inscenácie tejto opery, vzbudzujúce všeobecnú pozornosť. Ide o inscenáciu berlínskej Komickej opery v réžii mladého Friedricha Götza a salzburskú inscenáciu G. Rennerta (ako súčasť festivalu). Ich režijný prístup je charakterizovaný celkovým vážnejším poňatím (kde ide o akúsi školu milencov alebo školu skúseností), pri ktorom je opera zbavená všetkej zbytočnej bufonády (Berlín), a komorno-decentným ladením s jemným nádychom irónie (Salzburg).

O Cosi fan tutte sa tvrdí, že je to opera pre malú scénu s veľkými spevákmi. Tieto tvrdenia sú pravdivé, lebo úspešnosť inscenácie skutočne závisí hlavne od speváckych kvalít sólistického sexteta. Už dávno sa nezišiel k absolventskému predstaveniu taký silný a vzácne vyrovnaný kolektív ako v tomto prípade. Siedmim tohoročným absolventom spolu s režisérom Miroslavom Fischerom sa podarilo vytvoriť predstavenie, ktoré hodne prekročilo rámec školských predstavení, možno povedať, že malo slušnú profesionálnu úroveň.

Predstavme však tohoročných absolventov: v úlohe Fiordiligie absolvovala Vlasta Rojková (tr. prof. A. Hrušovská), v úlohe Dorabelly Yvetta Czihalová-Funková (tr. prof. A. Korínska), Ferranda vytvoril František Livora (tr. prof. dr. J. Blaho), ako Guglielmo sa predstavil Jozef Raninec (tr. prof. A. Korínska), v úlohe Despiny absolvovali Soňa Vaníčková-Vlková a Milica Zvarová-Mačuhová (obe tr. prof. A. Hrušovská) a ako Don Alfonzo sa predstavil Juraj Hrubant (tr. prof. I. Godin). Pravidelnému návštevníkovi operných predstavení SND by tieto mená nemali znieť úplne novo. Veď väčšina z nich počas štúdia dostala príležitosť vystúpiť v rôznych menších úlohách nových inscenácií SND. Schopnosti J.

Hrubanta a Yvetty Czihalovej-Funkovej ocenilo vedenie dokonca tým, že ich v tejto sezóne angažovalo za riadnych členov súboru.

Určitá javisková predpríprava a skúsenosti sa, prirodzene, prejavili i pri samotnom absolventskom predstavení. Prekvapila najmä suverénnosť, s akou všetci účinkujúci pristupovali k svojim úlohám. Na absolventoch bolo vidieť, že predstavenie nechápu ako nutnú povinnosť, ale ako vítanú možnosť demonštrovať svoje schopnosti a talent, z čoho pramenila všetka ich radosť a nadšenie zo spevu a pohybu! Najsilnejšou stránkou predstavenia boli predovšetkým spevácke výkony všetkých absolventov, vyznačujúce sa zdravou muzikálnosťou a kultivovanosťou prejavu. Spevácke výkony boli tak vzácne vyrovnané, že ťažko niekoho osobitne chváliť. Po technickej a intonačnej stránke svoje spevácke party zvládli až prekvapujúco dobre. Klady v tomto smere hodne prevýšili nedostatky (treba ešte pracovať na zdokonalení plynulosti mozartovskej kantilény), ale i tieto sú odstrániteľné ďalším stykom s mozartovským repertoárom. Ak tu predsa len z vyrovnaného kolektívu vyzdvihneme dvoch osobitne, to nijako nezmenšuje výkony ostatných. Rojkovú treba pochváliť za úspešné zvládnutie ťažkej árie Stála pevná ako skala... z konca prvého dejstva (veľké intervalové rozpätie árie vyžadujúce mimoriadne vypätie síl) a Hrubanta disponujúceho mohutným, krásne znejúcim hlasom, ktorému treba venovať osobitnú pozornosť. Ďalším usilovným štúdiom a účelným využívaním hlasového fondu sa môže dopracovať k prvotriednym výkonom. Ku kladom predstavenia treba pripísať aj herecko-pohybovú kultúru absolventov, čo bolo výsledkom už spomenutých predchádzajúcich skúseností a práce režiséra.

Inscenáciu režijne pripravil Miroslav Fischer, ktorý sa mladým absolventom venuje každoročne. Siahol po pôvodnej verzii diela, ale neinscenoval operu v opísaných intenciách. Jeho poňatie je skôr tradičné, vychádzajúce z ducha komickej opery. Ku cti režiséra však slúži skutočnosť, že pri aranžovaní komických scén si vedel udržať zdravú mieru vkusu a nikde neupadol do banálnosti a lacnosti, ku ktorým opera na mnohých miestach priam zvádza. Predstaveniu dal živý spád a snažil sa o maximálnu charakterizáciu jednotlivých osôb, čím udržoval na scéne ustavičný kontrast. Z predstavenia zmizli všetky neisté a falošné pohyby, také časté v podobných predstaveniach. Otázka, čo s hereckým pohybom pri dlhých mozartovských áriách a ensemblových scénach, nie je problémom iba tejto inscenácie, ale je špecifickým problémom, s ktorým pri mozartovských inscenáciách zápasia všetky divadlá. Nemožno preto režisérovi nič vyčítať, ak tieto miesta vyzneli trochu staticky. Režisérovi sa okrem malých výnimiek, (keď herci v zápale hry postavy trošku vonkajškovo vyhrávali) jednoznačne podarilo udržať predstavenie v rukách. Autorom scény bol Ján Hanák a. h. Jeho scéna, vychádzajúca z možnosti malého javiska, vyznačovala sa náznakovitosťou a vzdušnosťou, ponechávajúc dosť miesta predovšetkým na rozohratie javiskového pohybu.

Tienistou stránkou predstavenia bol slabý výkon orchestra zloženého z členov SND. Ak sa mladí speváci statočne vyrovnávali s mozartovskou interpretáciou, nemožno to vôbec tvrdiť o orchestri. Jeho výkon zaostával za výkonmi spevákov. Je až zarážajúce, s akými základnými technickými problémami orchester miestami zápasí. Výkon orchestra na repríze bol viac než trápny! Najjednoduchšie by bolo zvaliť všetku vinu na hlavu mladého dirigenta Antona Illenbergera, ktorý predstavením tiež absolvoval (tr. prof. G. Auer). Na šťastie vieme, ako sa podobné predstavenia po orchestrálnej stránke pripravujú, čo dirigenta plne ospravedlňuje. Nemožno ho podľa toho hodnotiť. Tých niekoľko málo skúšok, ktoré má dirigent k dispozícii, musí venovať hlavne nácviku súhry a o štýlovosti interpretácie, ani o vlastnej koncepcii nemožno tu hovoriť, pretože na jej realizáciu nemá dirigent dostatok času. O Illenbergerovi však vieme, že je to typ výbušného mladého dirigenta, ktorý svoje schopnosti dokázal solídnym výkonom na absolventskom koncerte zo symfonickej hudby (Dvořák: Symfónia G dur, č. 8). Hoci chápeme všetky ťažkosti okolo problému orchestra pri absolventských predstaveniach, znova sa ukázalo, že tento stav je ťažko prijateľný nielen z umeleckého, ale i z prevádzkového a hospodárskeho hľadiska. Je predsa neúnosné, aby sa (po dlhej príprave inscenácie, vyžadujúcej si veľa námahy a síl) predstavenie odohralo iba dvakrát, trikrát. Väčšiemu počtu repríz zabraňuje práve viazanosť na orchester SND, ktorý má tiež svoje povinnosti. Nazdávame sa, že po nastávajúcej reorganizácii hudobného školstva, v rámci ktorej Štátne konzervatórium a VŠMU splynú v jednu školskú inštitúciu, by vytvorenie vlastného orchestra nemalo byť problémom.

Keď sme odchádzali z oboch predstavení, hrial nás príjemný zážitok z pozoruhodnej inscenácie, o ktorej možno povedať, že patrí k najlepším, aké sa na VŠMU vytvorili. Náš obdiv a uznanie patrí nádejným tohoročným absolventom, ktorí sa pri ďalšej svedomitej práci a dobrom vedení zo strany divadiel môžu rýchlo vypracovať k prvým protagonistom hociktorého súboru. Vytvorili predstavenie mladé a svieže nielen vekom, ale i duchom, predstavenie veľmi milé, zanechávajúce úsmev na tvári a dobrý dojem u všetkých divákov. Tohoroční absolventi vystavili dobré vysvedčenie nielen sebe, ale i svojím pedagógom a celej škole. Vedenia operných divadiel, ktoré ich angažujú, dostanú v nich spoľahlivú záruku, že budú pre súbor platnou posilou.

Želáme tohoročným absolventom mnoho úspechov v ich ďalšej umeleckej práci!

Alfréd Gabauer

Slovenská filharmónia V JANUÁRI

V januárových koncertoch SF sme privítali troch pianistov — mladú slovenskú klaviristku a dvoch zahraničných umelcov (ak, pravda, nepočítame klavírne kvarteto, ktoré sprevádzalo predstavenie Stravinského „Svadby").

Ako prvá sa predstavila 10. a 11. januára Klára Havlíková v interpretácii Babuškovho Klavírneho koncertu d mol, op. 25. Je to dielo, ktoré má hlavný význam v dozrievaní tvorby samotného skladateľa; vo vývoji slovenskej hudby však znamená krok späť. Skladateľ akoby sa snažil vyplniť medzeru v tvorbe tohto žánru. Vytvoril tak dielo, ktoré má pre vývin slovenskej hudby asi taký význam, ako majú napr. Rachmaninove klavírne koncerty vzťah k vývinu svetovej hudby. Týka sa to najmä harmonickej stránky, ktorá sa z väčšej časti opiera o novoromantické zvukové výboje. Inštrumentácia je často príliš hlučná, čo výrazne vystúpilo najmä u ženskej interpretky. Náročné virtuózne úseky sú často samoúčelné, komponované pre využitie technických možností klavíra a organicky slabo zapadajú do celkového hudobného prúdu.

Sadzba koncertu vyžaduje od interpreta výbornú technickú pripravenosť, silu v prstoch, veľké gradačné možnosti, temperament, dobrý rytmický cit. Klára Havlíková tieto predpoklady splnila okrem dvoch — jej žensky krehká ruka nestačila vygradovať dynamické narastanie a klavírny zvuk mal vo vypätých miestach málo bravúry a brilancie. Vinou inštrumentácie orchestrálneho sprievodu má dosť čo robiť i mužský interpret, aby bol klavír skutočne sólovým nástrojom, pre ženu je to úloha, zdá sa, nesplniteľná. Pianistka hrala ináč čisto, bezchybne, s temperamentom pre ňu vlastným a s nadšením, ktoré je bratislavskej verejnosti dobre známe už zo skvelého podania Symfonietty giocosy od Bohuslava Martinů v minulej sezóne. Klavír však často zanikal, z čoho vyplýva iba jeden uzáver — nevhodná voľba repertoáru. Imponujúci výsledok vzhľadom na možnosti prinútil obecenstvo k zaslúženému potlesku.

Orchestrálne obsadenie určilo na tomto koncerte i pomerne nezvyklé poradie čísel: V prvej polovici odznela pred Babuškom Gluckova ouvertúra k opere Alcesta, repertoárové číslo SF. V druhej polovici večera sme si vypočuli Corelliho Concerto grosso C dur, op. 6, č. 10 a premiéru Honeggerovej II. symfónie, komponovanú pre sláčikové obsadenie. Prevedenie všetkých diel malo štandardnú úroveň, akú doteraz zaručovalo naštudovanie pod vedením Ladislava Slováka.

Ďalším pianistom, s ktorého hrou sme sa oboznámili v januári, bol belgický umelec Naum Sluszny. V programovom bulletine sme sa dočítali, že Sluszny, ktorý 17. a 18. januára vyplnil predvedením 3 Beethovenových sonát (f mol, op. 1, č. 1, G dur, op. 79 a c mol, op. 13 Patetickej) prvú polovicu programu, má v svojom repertoári celé klavírne dielo veľkého viedenského majstra. Oprávnene sme teda očakávali, ak nie už osobitý, tak aspoň taký prístup, ktorý by zvládol prinajmenej úspešne, hoci i v šľapajách tradície, všetky slohové črty Beethovenovej hudby. Treba však konštatovať, že výkon belgického klaviristu, i keď šlo v podstate o záskok (ochorenie pôvodne programovanej poľskej umelkyne Reginy Smedziańskej), nezanechal v posluchačoch ten najlepší dojem. Sluszny totiž pri prvých tónoch lyrických úsekov nelogicky spomaľoval, takže architektonika diela dostávala násilné zakrivenie. Niektoré miesta najmä technického charakteru neboli dotiahnuté, pedál bol málo premyslený, často ho bolo

veľa, takže zastieral zreteľnosť kontúr. Podanie trpelo miestami nervozitou, pasáže boli neisté, nejasné. V dynamickej zložke nám chýbala kultúra úderov — Sluszny mal pritvrdé forte, málo jasné pianissimá a najmä málo prechodov medzi nimi. Za hlavný nedostatok Sluszného interpretácie pokladáme málo emocionálne stvárnenie. Je však zaujímavé, že najlepšie mu vyzneli prídavky — Adagio zo sonáty d mol, op. 31, č. 2 a finále Mondschein sonáty, ktoré zahral belgický pianista technicky i zvukove vyrovnanejšie i muzikálnejšie.

Veľký úspech mladých

Temer už rok „oneskorené" predvedenie ruských svadobných scén pre miešaný sbor, sóla, štyri klavíre a bicie nástroje od Igora Stravinského sa konečne uskutočnilo v druhej polovici koncertu po vystúpení belgického klaviristu Nauma Sluszného. Toto významné dielo, ktorého uvedenie bolo veľkou hudobnou udalosťou Bratislavy, dirigoval Ladislav Slovák. Tentoraz v zhode s požiadavkami Stravinského hudobnej reči tlmil dirigent svoju individualitu na najnižšiu možnú mieru a snažil sa o objektívne stvárnenie predlohy, čo sa mu vďaka znamenitému zmyslu pre rytmus výborne podarilo. S nadšením a pochopením pristupoval k predvedeniu „Svadby" i Miešaný sbor Slovenskej filharmónie (sbormajster Ján Mária Dobrodinský), ktorý tak skvele zvládol náročný sborový part.

Na pódiu Slovenskej filharmónie sme pri tejto príležitosti privítali po prvý raz i troch poslucháčov klavíru z bratislavskej Vysokej školy múzických umení — Ivana Paloviča, Alexandra Cattarinu a Jozefa Bulvu spolu s profesorom Macudzińským, ktorý obetavo a spoľahlivo naštudoval s nimi veľmi náročný klavírny sprievod.

Veľmi úspešne a sympaticky sa predstavilo i kvarteto sólistov — členov sboru SF, ktoré suverénne a muzikálne zvládlo svoje party. Ak si uvedomíme, že títo umelci nevystupujú často, treba nám za ich príkladný výkon vysloviť veľké uznanie i pochvalu. V muzikalite, skvelom rytmickom cítení i v čistote intonácie vynikali všetci, no v intenzite a zafarbení sa podľa nášho názoru lepšie hodili soprán Hany Porgesovej a tenor Ľudovíta Buchtu. Mezzosoprán Hildy Maršálkovej je dobre školený, príjemný, no pre tento druh prejavu azda až príliš zamatový a jemný. Barytón Ladislava Ilavského vyniká krásnym fondom, no vo forte ešte miestami stráca na prieraznosti a pri prechode registrov by sa žiadala ešte väčšia vyrovnanosť.

Každopádne patrí však kvartetu sólistov i klaviristov, sborovým spevákom i vynikajúcej skupine bicích nástrojov spolu s dirigentom Ladislavom Slovákom prejav najvyššieho uznania a mladým po úspešnom debute v Stravinského „Svadbe" i veľa ďalších úspechov na pódiách.

Koncert francúzskej hudby

Januárovú prehliadku klaviristov uzatvorilo vystúpenie francúzskej pianistky France Clidat, laureátky Lisztovej súťaže v Budapešti z r. 1957. V porovnaní s jej predchádzajúcim vystúpením v Bratislave v r. 1957, keď tiež interpretovala francúzskeho majstra (Symfonické variácie Césara Francka), konštatujeme u nej značný technický i umelecký rast. V r. 1957 sme v jej hre obdivovali mladistvé, svieže a bezprostredné ponímanie. Tentoraz vystúpila Clidat opäť s francúzskym dielom — II. klavírnym koncertom Camille Saint-Saënsa, teda so skladbou, ktorá jej poskytla skvelú príležitosť na využitie bohatej palety brilantnej techniky všetkých druhov, zmyslu pre povrchne elegantný výraz, pre typicky francúzsky temperament a, samozrejme, nie v poslednom rade i pre účinnú koncepciu diela.

Clidat azda až príliš podčiarkla príznačnú črtu Saint-Saënsovej hudby — požiadavku akademického stvárňovania hudobného obsahu so striedmym vnášaním alebo lepšie povedané s potláčaním emocionálnej výrazovosti, takže jej kľudná, sebavedomá a istá hra pôsobila často ako výkon bezchybne fungujúceho stroja, najmä v rytmických partiách. Za najpodarenejšie pokladáme podanie scherzandovitej strednej časti — kde sa najskvelejšie uplatnil jej hravý, elegantný, brilantný spôsob hry. Prvá, lyrická časť zdala sa nám trochu prirýchla, čo možno vysvetliť celkovým prístupom pianistky k interpretácii, snahou po čo najväčšej zdržanlivosti citového prežívania diela. Záverečná „Tarantella" bola podaná v zveličenom tempe, takže ucho bolo sotva schopné vnímať jednotlivé tematické nástupy.

V hre Clidat upútala najmä premyslene stvárnená dynamická forma koncertu. Hlavným určovateľom tejto interpretačnej zložky bol vždy rozum a umelecká rozvaha. Niektoré zveličenia tempa možno chápať i ako dôsledok jedinečných technických daností pianistky. U Clidat sme nenašli pre francúzsku klavírnu školu príznačné rafinované používanie najrozličnejších dynamických odtienkov. Jej dynamická paleta je síce široká, ale v jednom lesklom odtieni. Obdivuhodné sú jej veľké gradačné možnosti a výdrž v brilantnej hre oktáv. Jej podanie akoby vychádzalo spontánne — nebolo ani precitlivelé ani prešpekulované. V tom spočíval klad i zápor výkonu francúzskej pianistky.

Vedenia orchestra po „vypadnutí" Jeana Witolda sa ujal Zdeněk Bílek. Táto náhla zmena zapríčinila i vypadnutie Španielskej rapsódie od Mauricea Ravela, namiesto ktorej odznela temperamentne, precítene a strhujúco podaná dobre známa ouvertúra Hectora Berlioza „Rímsky karneval".

Orchester pri sprevádzaní Saint-Saënsovho koncertu bol, zdá sa, trochu prekvapený príliš rýchlym tempom finále. Hráči akoby sa zo všetkých síl snažili vyhrať svoje party. Zásluhou dirigenta hral však orchester pomerne isto (okrem jedného nástupu dychov v prvej časti a niekoľkých intonačných kazov).

V druhej polovici odznela pri príležitosti 100. výročia narodenia Clauda Debussyho symfonická báseň „More". Bílek mal tu pre malý počet skúšok úlohu neľahkú. Veď Debussyho partitúra kladie veľké požiadavky najmä čo do kultúry tónu a čo do vyváženosti jednotlivých zvukových skupín, ktoré tu majú často i úlohu prvoradého formotvorného materiálu. Ak berieme do úvahy časové možnosti, treba hodnotiť výkon orchestra prinajmenej za solídny. Dirigent dostal tak opäť príležitosť ukázať, čo dokáže s orchestrom v šibeničnom termíne, a obstál dobre.

Royal Philharmonic Orchestra London v Bratislave

Londýnsky orchester na svojom vystúpení v Bratislave v dňoch 28. a 29. januára pripravil návštevníkom koncertov nezabudnuteľný zážitok.

Anglické symfonické teleso upútalo najmä priam majstrovskou úrovňou dychových nástrojov, ktoré v sólach i v jednoliate znejúcej harmónii veľmi kultivovane a suverénne zdolávali i tie najvypätejšie miesta partitúry. Dokonalé obrúsenie detailov, vrúcna, ohybná plastika, jednotnosť všetkých nástrojových skupín, nezabudnuteľné sforzatá (Beethoven) i crescendá, veľkolepé narastanie zvuku, prísne odlišovanie kontrastov, zreteľnosť jednotlivých skupín, presne na miligram odvážený pomer hlavnej a vedľajších melódií, krásna súhra, široká dynamicko-farebná paleta, vynikajúce majstrovstvo sólistov (violista, huslista, flautista, hobojista, plechy, a mnohí ďalší) sú vlákna, ktorých spojením vznikla hudobná niť jedinečnej kvality, veľkej výrazovej sily, plod vytrvalej spolupráce hráčov, zanietených láskou k umeniu.

Sir Malcolm Sargent, ktorý dirigoval rozsiahly program, zostavený z viacerých štýlových oblastí, zanechal svojimi striedmymi a energickými gestami, prirodzenou, nenútenou muzikalitou, zmyslom pre rovnováhu proporcií hudobného diela so vzťahom k jednotlivým slohovým zvláštnostiam ten najlepší dojem. Bolo priam pôžitkom pozorovať a vychutnávať hru orchestra, ktorý tak vzorne reagoval i na najmenšie gestá a požiadavky dirigenta.

Program londýnskeho orchestra pozostával v podstate z dvoch častí. V prvej polovici večera odzneli ukážky troch štýlov svetovej hudobnej klasiky — Akademická slávnostná predohra, 80. dielo Johanna Brahmsa, Faunovo popoludnie Clauda Debussyho a VIII. symfónia F dur, op. 93 Ludwiga van Beethovena. V druhej polovici odzneli v podaní anglických hostí diela ich domácich autorov — „Fantázia na tému Thomasa Tallisa" od Ralpha Vaughana Williamsa a „Enigmavariácie" od Edwarda Elgara.

V Brahmsovi zaujal orchester popri jedinečnom technickom zvládnutí i muzikálnou, vyváženou koncepciou, osobitým pomerom hlavných i vedľajších hlasov, ktoré sa spojili v typicky hlbokú, mužnú, v tomto prípade slávnostnú brahmsovskú reč.

Za najsilnejší zážitok večera a za najideálnejšiu pokladáme interpretáciu Debussyho. Koľko rafinovanej, zmyselnej farebnosti, koľko hĺbky, osobitého čara dokázal vyťažiť dirigent zo sólových nástupov driev! Bol to Debussy v plnom svetle, neochudobnený ani o jednu zložku svojho pestrého, bohatého farebného registra. Bolo to skutočne ideálne, majstrovské podanie.

Zdá sa, že náročný program a bezprostredne po sebe nasledujúce čísla vyčerpali pozornosť orchestrálnych hráčov, pretože najmä v druhej polovici Beethovenovej symfónie sa sem-tam objavovali i menšie kazy a nepresnosti. Celkové podanie symfónie sa zameralo na vyzdvihnutie duchaplnosti, úsmevnosti, cez ktorú akoby kde-tu prebleskovali (na rozdiel napr. od podania nášho orchestra), i keď zastrene, predsa len typicky beethovenovsky náhle sforzáta.

Prvá polovica programu anglických hostí zanechala v nás predovšetkým dojem, že najväčšou silou orchestra je zvuková kultivovanosť, uplatňujúca sa najmä v pomalých, lyrických partiách. V podaní anglické-

ho orchestra spomalenie neznamenalo oslabenie výrazu, akýsi oddych pred technicky vypätejšími partiami, ale naopak, najvyššiu tvorivú aktivitu, príležitosť na muzicírovanie. Kantiléna v orchestri mala vždy široký dych a oblúk napätej tetivy luku.

Zvláštne trojité delenie partitúry na veľkú skupinu, na ensemble 9 hráčov a na kvarteto sólistov vzájomnou súhrou, odpovedaním alebo len sprevádzaním vo Fantázii Ralpha Vaughana Williamsa poskytlo príležitosť skupine sláčikov rozohrať do krajnosti svoje majstrovstvo.

Ak sa nám zdá hudobná reč pre využitie štýlových prvkov anglickej barokovej cirkevnej hudby, i keď, pochopiteľne, v modernejšom duchu na dobu svojho vzniku (1910) trochu prikonzervatívna, predsa len bola dokladom o invencii, o zmysle pre stavbu svojho tvorcu. Menej však môžeme vzťahovať tieto epitetá na Enigma-variácie od Edwarda Elgarda. Akoby pri mimohudobných momentoch, ovplyvňujúcich do určitej miery charakter 14 variácií (spracovávanie variácií témy z hľadiska osobnosti niektorého Elgardovho priateľa), skladateľ málo rešpektoval výdrž konzumenta svojej hudby. Možno, že bližšie priblíženie charakteru jednotlivých „predlôh" by bolo viac prispelo k pochopeniu skladby. Nemožno však niektorým variáciám uprieť majstrovstvo v hudobnej charakterizácii rozličných typov pováh. Veľmi zaujímavo bola stvárnená čo do zvukovosti, napr. 2. a 12. variácia.

Vystúpenie Londýnskeho orchestra prostredníctvom majstrovsky interpretovanej hudby stalo sa prostriedkom a spojivom pri zbližovaní ľudí.

Vlado Čížik

DŽEZ

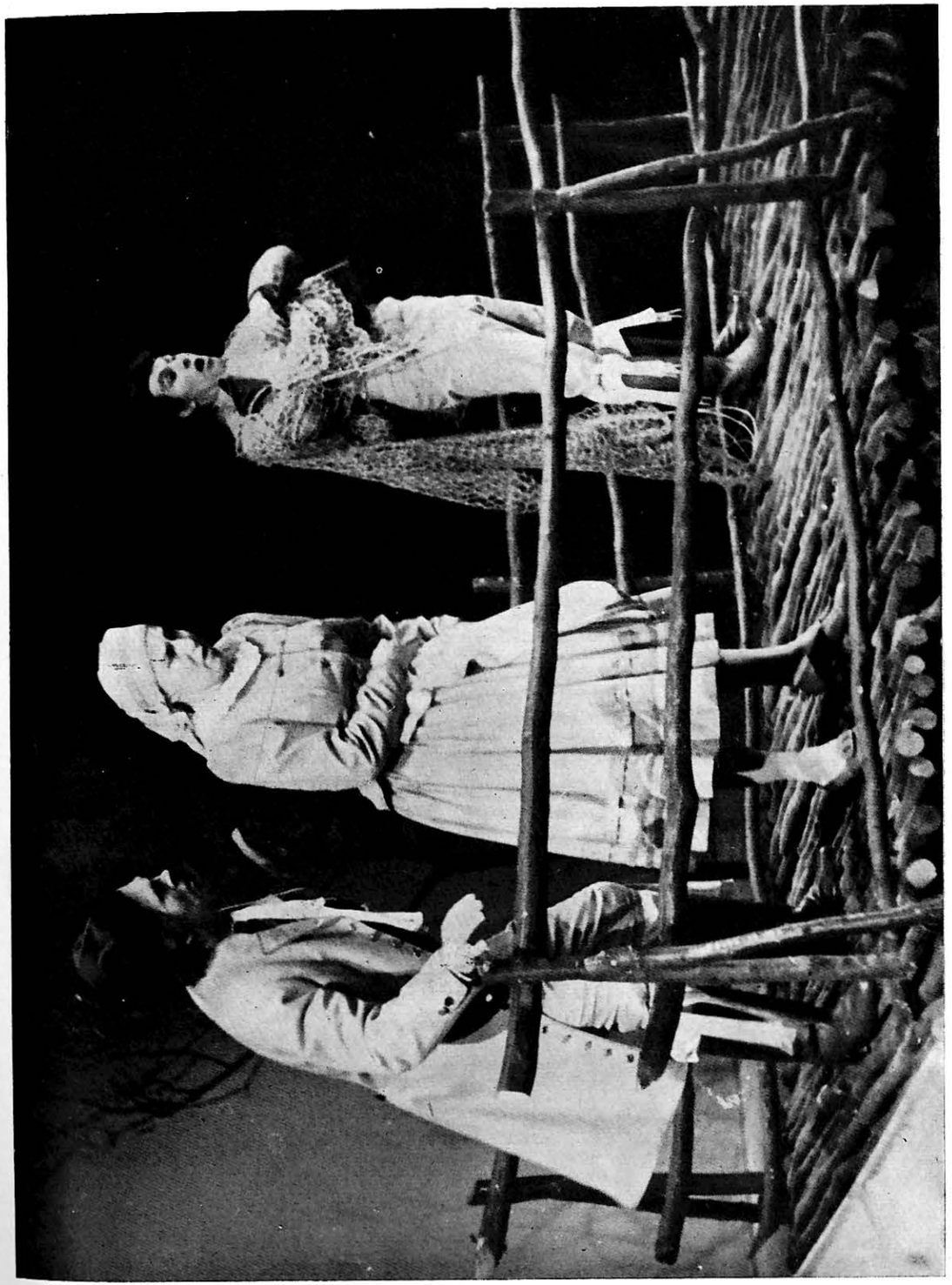
V KONCERTNEJ SIENI ČESKOSLOVENSKÉHO ROZHLASU

O otázkach súvisiacich s džezovou hudbou sa často diskutuje. No ešte v nedávnej minulosti sa tieto otázky pretriasali takmer výlučne neoficiálne. Jednotliví záujemci si iba medzi sebou vymieňali názory. Až v poslednom čase (asi 3 roky) sa začínajú džezom zaoberať oficiálne inštitúcie, časopisy a vychádzajú publikácie, v ktorých sa odborníci zaoberajú otázkami hudby džezovej oblasti.

Vďaka tomuto zvýšenému záujmu zodpovedných organizácií sa podarilo prekonať vo vedomí väčšiny ľudí mnohé nesprávne názory na džezovú hudbu. Tak napríklad už prevažná väčšina ľudí uznáva džez ako súčasť našej hudobnej kultúry, teoreticky je oboznámená s rozdielmi medzi džezom a tanečnou hudbou, prípadne s inými otázkami. No horšie je to pri praktickom styku s hudbou. Veľký zmätok v mysliach zanechávajú podujatia, ktoré sú propagované ako „džezové", a pritom sa na nich produkuje prevažne tanečná hudba. Potom sa netreba čudovať, keď niektorí poslucháči, zvyknutí na takéto podujatia, odchádzajú sklamaní z koncertov, kde miesto svojich obľúbených melódií počujú náročné improvizácie a komponovaný džez.

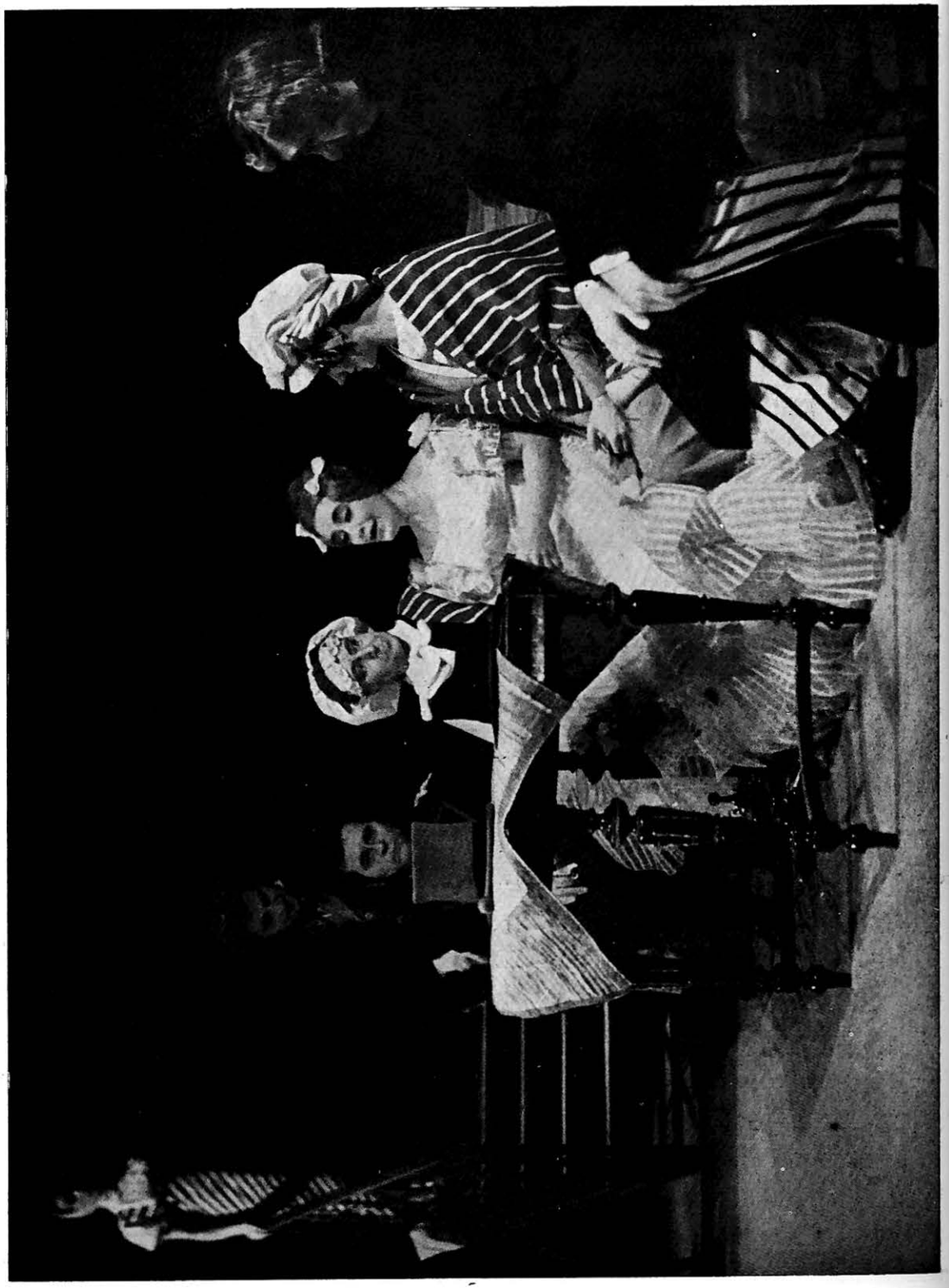
V súčasnej situácii sú veľmi potrebné besedy o džeze, na ktorých by sa rozprava o teoretických otázkach spojila s hudbou. Samozrejme, vedúci podujatí musia byť dôkladne oboznámení s otázkami a problémami hudby džezovej oblasti. No o takýchto odborníkov je núdza hlavne na vidieku. Tak vznikla potreba zostaviť rozhlasové relácie, ktoré by umožnili záujemcom doplniť si vedomosti o džezovej hudbe a získať prehľad o jej úrovni u nás. Z toho dôvodu sa Čs. rozhlas v spolupráci s redakciou Smeny rozhodol uskutočniť v rámci relácie Štúdio mladých cyklus „Rozhovory o džeze". Programy tohto cyklu sa vysielajú každý prvý utorok v mesiaci priamym prenosom z Koncertnej siene Čs. rozhlasu. Na tomto podujatí prisľúbili účasť najlepšie československé skupiny, a tak ho môžeme pokladať za reprezentačnú prehliadku československého džezu. V komentári k jednotlivým koncertom sa budeme snažiť nadväzovať na doteraz prístupnú literatúru a na podklade hudby osvetliť niektoré otázky džezovej interpretácie.

Prvý koncert cyklu sa konal v utorok 8.



Operný súbor Slovenského národného divadla v Bratislave uviedol Veselohru na moste od Bohuslava Martinů ▶

Foto: J. Vavro



Spolu s Veselohrou na moste uviedol bratislavský súbor Ženbu Bohuslava Martinů
Foto: J. Vavro

januára. Vystúpili na ňom dve bratislavské skupiny — Combo-4 a Trio Ladislava Gerhardta. Obidve skupiny sa zaoberajú súčasnými smermi džezovej hudby. Starostlivo sledujú dianie vo svete džezu, pričom im nejde o napodobovanie, ale snažia sa preniknúť do podstaty jednotlivých štýlov. Bolo by ťažké presne vymedziť štýlové zameranie skupín, keďže v ich hre sa odráža viac vplyvov. Spoločným znakom oboch skupín je snaha vytvoriť si vlastný profil, k tomuto cieľu dospieva každá skupina svojou cestou.

Hudobníci Comba-4 sa zaoberajú džezom už dlhší čas a ich činnosť sa nesústreďuje len na inštrumentálnu hru. Klavirista Viktor Hidvéghy a gitarista Karol Ondreička sa venujú komponovaniu a aranžovaniu. Basista Gustáv Riška je činný i ako džezový teoretik. Tento dôkladný záujem o džez badať na hre skupiny. No v takomto prístupe sa skrýva i nebezpečenstvo. Je dôležité, aby ich hra nebola len rozumove vykonštruovaná, aby nestratila džezový výraz. Tento problém vyvstáva o to viac, že hudobníci Comba mávajú z hľadiska improvizačnej invencie dosť nevyrovnané výkony, veľmi závislé od prostredia, v ktorom hrajú. Najviac im vyhovuje prostredie nahrávacieho štúdia, a tak snímky, ktoré nahrali v rozhlase, sú po všetkých stránkach na dobrej úrovni. Horšie sa im však darilo na utorňajšom koncerte. V ich improvizáciách nebolo dosť bezprostrednosti, a tak mal poslucháč dojem, že sa príliš sústreďujú na to, že hrajú na koncertnom pódiu. Až v závere programu v skladbe Viktora Hidvéghyho Rozmarná roztržitosť akoby striasli stiesnenosť a predviedli hru veľmi dobrej úrovne.

Hudobníci Comba-4, aby v budúcnosti odstránili takéto výkyvy, rozhodli sa, že na nácvikoch sa neobmedzia len na nacvičenie témy a voľné improvizovanie, ale dôkladne vypracujú formovú výstavbu. Taktiež chcú odstrániť určitú stereotypnosť v repertoári, v ktorom sú v prevažnej väčšine skladby hrané v strednom tempe. Svoj repertoár chcú doplniť hlavne skladbami členov skupiny (Hidvéghy, Ondreička), keďže tieto najlepšie zodpovedajú technickým možnostiam skupiny a cíteniu hráčov.

Hra Tria Ladislava Gerhardta na koncerte uspokojila prítomných priateľov džezu po všetkých stránkach. Trio nadväzuje na činnosť Bratislavského jazzového kvarteta (BJQ), ktoré reprezentovalo slovenský džez na karlovarskej prehliadke džezovej hudby. Hudobníci Tria Ladislava Gerhardta podávajú na všetkých svojich vystúpeniach spoľahlivý výkon. V utorok bola ich hra spontánna a radostná. Jednotlivé skladby repertoáru tvorili kompaktný gradujúci celok. Tento výsledok dosiahli tým, že nehrali v jednej zvukovej rovine, ale na zvýšenie expresívnosti vhodne využívali dynamiku. Zo štyroch skladieb hraných na koncerte dve zložil vedúci skupiny Ladislav Gerhardt.

Prvý koncert cyklu „Rozhovory o džeze" splnil svoje poslanie. Ukázal úroveň i problémy slovenského džezu a súdiac podľa početných listov poslucháčov, mal veľmi dobrý ohlas u priateľov džezu v celej republike.

Igor Wasserberger

Ašpirantský koncert O. Nováka

Violončelový recital O. Nováka, ašpiranta VŠMU, ktorý bol pôvodne stanovený na 13. novembra 1962, sa konal (pre ochorenie) až 3. decembra. Namiesto Michala Karina sprevádzala Helena Gáfforová. Na programe koncertu bola Vivaldiho III. sonáta, Haydnov Koncert D dur; po pauze nasledovali Rokokové variácie P. I. Čajkovského, Debussyho Sonáta a na záver koncertu Sonatína pre violončelo a klavír Milana Nováka.

Po relatívne veľmi krátkom čase sólistického štúdia (Oto Novák vstúpil po absolvovaní VŠMU do orchestra Slovenskej filharmónie) predstavil sa Novák po absolvovaní prvého roku ašpirantského štúdia bratislavskému obecenstvu s veľmi náročným programom. Haydnov koncert, ako aj Rokokové variácie, patria k najobťažnejším dielam čelovej literatúry vôbec. Treba vysoko hodnotiť úsilie, ktorým sa zmocnil takých ťažkých úloh. Je to aj jediná cesta vybudovať si základy dobre fundovanej techniky.

K najvydarenejším číslam programu patrila rozhodne Vivaldiho Sonáta, ktorej prvé Lagro vyznelo veľmi pekným, mäkko zastretým barytónovým tónom.

Vrcholom večera bola rozhodne Sonatína Milana Nováka. Na úspechu má veľký podiel i skladba, ktorá si získala náklonnosť obecenstva sviežou a zdravou muzikantskou vynaliezavosťou. Interpretácia bola tak aj po stránke muzikálnej, ako aj po stránke výkonnej a technickej veľmi presvedčujúca. Helena Gáforová podala výkon osvedčenej komornej partnerky.

Ján Albrecht

POZNÁMKY

ku koncepcii KPU

V 8. čísle minulého ročníka Slovenskej hudby otvorila redakcia rubriku „Zo života Kruhov priateľov umenia". Je to rubrika veľmi vítaná a potrebná, nakoľko KPU sú inštitúcie bez tradície a patričných skúseností. Očakáva sa, že rôznorodé problémy, ktoré vznikli pri zakladaní a v samotnej existencii KPU, budú v tejto rubrike postupne rozvedené a vyjasnené.

Priznám sa, že ako hudobnopedagogický pracovník som prijal túto rubriku s malou závisťou, nakoľko hudobnopedagogické, výchovné otázky z našich hudobných i nehudobných škôl by si tiež zaslúžili podobnú rubriku, a nielen rubriku, ale samostatný hudobnovýchovný časopis. Hlbšia analýza veci však jednoznačne ukáže, že existencia KPU je (mala by byť) otázkou predovšetkým hudobnovýchovnou — ľudovou umeleckou univerzitou širokých más. Vyplýva to i z referátu predsedu Sväzu slovenských skladateľov Dezidera Kardoša, laureáta štátnej ceny, predneseného na Sjazde slovenských skladateľov dňa 4. decembra 1959. V referáte sa okrem iného hovorí: „... treba hľadať nové formy hudobnej osvety, podchytiť pracujúcich, predovšetkým mládež, organizovaním hudobnoosvetových združení, v ktorých by sa uskutočňovala cieľavedomá výchova a spoznávanie kvalitného hudobného umenia, pričom by pokračoval boj proti gýču a odvádzal sa záujem od jednostranného vplyvu extrémnych výstrelkov súčasnej tanečnej hudby". (Slovenská hudba, IV. roč., č. 1—2, str. 20) Kruhy priateľov umenia sú nesporne jednou zo spomínaných foriem hudobnoosvetových združení.

Právom však kladie otázku A. Grega v článku v 8. čísle Slovenskej hudby „Kruhy priateľov umenia a čo s nimi?", pretože doterajšie KPU sa nestali takými združeniami, ktoré by uskutočňovali také dôležité úlohy, ako sú uvedené. Už samotný fakt, že KPU sa zakladajú v rôznych mestách, vedie k rôznorodej organizátorskej práci, od ktorej závisí úspešný rozkvet alebo pasivita KPU. Celé toto hnutie, ktoré môžeme považovať za medzník v šírení umenia na terajšom stupni kultúrnej revolúcie u nás, závisí však od schopností a elánu aktívnych jednotlivcov. Pre závažnosť poslania týchto združení treba neodkladne vyriešiť ich koncepciu.

Doterajšie smernice, vydané Odborom pre koncerty a divadlá, boli sľubným mostíkom. Dnes ich však treba doplniť a ustáliť. V nich sa zdôrazňovalo, že týmito dobrovoľnými združeniami sa sleduje sprístupnenie hudobného umenia širokým vrstvám pracujúcich v záujme ich kultúrneho rastu. Smernice ďalej rozvádzali 3 základné úlohy, ktoré určujú KPU;

1. Triedna prestavba obecenstva (zaktivizovať všetky vrstvy pracujúcich, robotníkov, mládže a brigády socialistickej práce).
2. Zabezpečenie cyklických akcií (koncerty spájať do abonentných cykloch, v ktorých dbať na vysokú náročnosť a výchovný charakter).
3. Pestovanie vzťahu k súčasnej hudbe (pripraviť autorské večery s poprednými umelcami a autormi).

Dnešný stupeň vývoja KPU potrebuje však širšie, masívnejšie a konkrétnejšie základy. Predovšetkým je tu otázka dramaturgického plánu cyklických koncertov. Samotný KPU nie je kompetentný určovať dramaturgický plán, nanajvýš si môže vybrať z ponúknutých koncertov. Tým je však povedané, že KPU nemôže vplývať na vysokú náročnosť a výchovný charakter koncertov. V súvislosti s touto otázkou i s inými problémami by bolo treba vytvoriť novú koncepciu KPU. Nová koncepcia by mala medziiným riešiť:

1. Vzťah a postoj samotných usporiadateľov koncertných podujatí a postoj osvetových zariadení a inštitúcií, ktoré majú v náplni zabezpečovať rozvoj umenia.
2. Poslanie KPU so zameraním na výchovu umením a k umeniu.
3. Rozvíjanie schopností členov kruhu diskusiami o odborných problémoch. Diskusie — semináre ilustrovať ukážkami z diel hudobných skladateľov, najmä tých, ktorých diela sa budú reprodukovať na najbližšom koncerte. Mám na mysli obdobný krúžok, aký sa vytvoril napr. pri PKO Júlia Fučíka v Prahe. „... pravidelně každé úterý se schází Operní kroužek PKOJF... je jistě zajímavé, že kroužek přilákal hlavně mládež, a to všech profesí. Učitele, studenty, dělníky, úředníky, prodavače..." z článku Dagmar Palackej v Hudobných rozhľadoch (HR XV. roč. 1962, č. 22).
4. Zaviesť zdravé muzicírovanie samotných členov. Tým, že členovia KPU chcú počúvať hodnotné umenie a po interpretačnej stránke na vysokej úrovni, nesmieme vylúčiť vlastnú aktívnu hudobnú činnosť. Ako kladný príklad by sme mohli uviesť výročnú členskú schôdzu KPU v Banskej Bystrici s kultúrnym programom členov a spomienkový večer z príležitosti 25. výročia úmrtia banskobystrického hudobného skladateľa V. F. Bystrého. V programe účinkovali žiaci ľudovej školy umenia, poslucháči pedagogického inštitútu a Okresný spevokol v Banskej Bystrici.
5. Rozpredaj lístkov a abonentiek. Ziaľ, aj s tou samozrejmou otázkou treba počítať pri riešení problémov KPU. Často sa totiž stáva, že aktivita členov sa využíva na rozpredaj lístkov a abonentiek. Takéto nesprávne využitie aktivity členov vedie k pasivite. Na druhej strane takouto formou získané obecenstvo býva často ťažkopádne a nesústredené. Ich záujem sa nesústreďuje na emocionálny zážitok a poučný moment daného podujatia, skôr si všímajú udalostí nesúvisiace s koncertom.
6. Vzťah mládeže ku KPU. Naším cieľom by malo byť získať širokú obec návštevníkov, priateľov hudobného umenia bez ohľadu na to, či sa grupujú z radov mládeže alebo nie. Nie je celkom správne rozdeľovať organizovanosť na mladých a iných. Nie je do základov vyriešená ani KPU, a už zakladáme ďalšiu formu, a to Hudobnú mládež. Mládež má byť súčasťou KPU s ktorým má tvoriť jednoliaty celok.
7. V rámci KPU vytvoriť podmienky i pre ostatné druhy umenia, či už pre literárne večierky, besedy so spisovateľmi a básnikmi alebo pre výtvarné umenie. Značné úspechy v tomto smere dosiahol už spomínaný KPU v Banskej Bystrici, ktorý usporiadal viacero podujatí, ako návštevy obrazárne, usporiadal výstavu a pod.

Naše socialistické zriadenie dáva umeniu široké možnosti rozvoja. Vyznačuje sa i tým, že využíva najrozmanitejšie cesty sprístupňovania umeleckých hodnôt pracujúcim. Uznesenia XII. sjazdu KSČ sú toho najlepším dôkazom. „Ešte väčšiu a sústavnejšiu starostlivosť bude treba venovať všetkým prostriedkom ideového pôsobenia a šírenia kultúrnych a umeleckých hodnôt: tlači, televízii, rozhlasu, knižnej kultúre a pod." (Z uznesení XII. sjazdu KSČ). Nesporne sem môžeme zaradiť i inštitúcie, ktoré riadia koncertný život, a, samozrejme, aj KPU. „Všetky tieto nástroje musia viac než dosiaľ napomáhať pri rozširovaní politických a odborných znalostí pracujúcich, prispievať k rozvíjaniu ich citového života, estetickej výchovy, vkusu." Tieto uznesenia by mali tvoriť základný pilier celej novej koncepcie KPU. Blížiace sa hudobné festivaly a hudobné jari nás nútia zamyslieť sa nad touto zodpovednou úlohou.

Na celovečerných koncertoch nie je možné podrobne rozoberať umelecké hodnoty hraných diel podľa individuálnych požiadaviek poslucháčov — záujemcov. To nech je úlohou a náplňou už spomínaných diskusií a seminárov, ktoré by predchádzali koncert, výstavu alebo literárny večierok.

Cieľom KPU nie je zapĺňanie koncertných sál a výstavných miestností, ale cieľavedomá estetická výchova návštevníkov a členov!

Alexander Melicher

Ústav hudobnej vedy SAV DO DRUHEJ DEKÁDY

Situácia v slovenskej hudobnej vede po oslobodení roku 1945 bola poznamenaná vojnovými udalosťami viac než ktorákoľvek umenovedná oblasť na Slovensku. Nútený odchod profesora Dobroslava Orla zo Seminára hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, ako aj odchod niekoľkých iných muzikológov zo Slovenska (Hořejš, Ballo), znamenal narušenie kontinuitného vývoja tejto vednej disciplíny. Slovenská hudobná veda sa aj v časoch buržoáznej republiky vyvíjala viac než skromne. Začínalo sa bez predchádzajúcej tradície; celkový hudobný život Slovenska po roku 1918 sa len postupne profesionalizoval; chýbali nielen odborníci, ale často, ba chronicky, aj potrebné prostriedky na veľkorysejší rozvoj bádania predovšetkým v dejinách slovenskej hudby. Za takejto situácie umŕtvenie ďalšieho vývoja počas poslednej vojny zapríčinilo nežiadúcu situáciu, ktorej dôsledky pocítila zvlášť akútne naša hudobná kultúra najmä po februári 1948. Vtedy sa s mimoriadnou intenzitou pocítili všetky medzery tohto vedného odboru u nás najmä preto, že hudobnej ve-

de pripadli dôležité spoločensko-kultúrne úlohy vo výstavbe novej hudobnej kultúry. Len čo odrástli prvé kádre na obnovenej Katedre hudobnej vedy na FFUK, pristúpilo sa k založeniu základov budúceho hudobnovedného ústavu v rámci bývalej Slovenskej akadémie vied a umení. V tejto inštitúcii pracoval už počas vojny jeden vedecký pracovník, no po roku 1945 sa v tejto inštitúcii na čas prerušil zámer zriadiť celé hudobnovedné pracovisko. Iba koncom roku 1951 rozhodnutím príslušnej komisie pri Sbore povereníkov došlo k založeniu Ústavu hudobnej vedy, ktorý súčasne prevzal do svojho zväzku aj bývalý Štátny ústav pre slovenskú ľudovú pieseň, patriaci predtým do zväzku filozofickej fakulty. V čase, keď došlo k uzákoneniu Československej akadémie vied a Slovenskej akadémie vied koncom roku 1952, malo už hudobnovedné pracovisko 5 pracovníkov. S takýmto obsadením začal ústav svoju činnosť a nie je od veci zmieniť sa o vývoji a výsledkoch tohto ústavu v čase, keď za ním stojí už desaťročná práca.

Za situácie, keď slovenský hudobný život získaval potrebné kádre z radov mladých nadaných absolventov hudobnej vedy a keď celková hudobnovedecká práca na Slovensku mala len malé tradície, formovanie vedeckého profilu Ústavu hudobnej vedy SAV bolo značne obťažné. Celková koncepcia práce bola na tomto pracovisku určená dvoma základnými faktormi: riešením aktuálnych úloh, vyplývajúcich zo socialistickej prestavby spoločnosti, a z toho vyplývajúcimi problémami v oblasti hudobnej kultúry; nutnosťou vytvoriť pre ďalší rozmach muzikologickej práce základné podmienky v oblasti heuristiky, dokumentácie, ako aj v metodologickej úrovni jednotlivých pracovníkov. Na tieto úlohy sa podujal ústav s vedomím, že na dosiahnutie solídnych výsledkov potrebuje nejaký nevyhnutný čas. Podľa špecifických potrieb našej hudobnej kultúry i podľa charakteru jednotlivých úloh rozdelila sa práca ústavu na tri špecializované oddelenia: na oddelenie problémov súčasnej hudby, na oddelenie hudobnej histórie a na oddelenie hudobnej folkloristiky. Tak sa z Ústavu hudobnej vedy vyvinulo komplexné hudobnovedné pracovisko, zamerané na riešenie úloh súčasnej hudby, ako aj na spracovanie a zhodnotenie našej národnej hudobnej tradície.

Medzi prvé výsledky ústavu patrilo spracovanie niektorých aktuálnych estetických problémov, zhrnutie výsledkov hudobnej tvorby od roku 1945, kritika metód buržoáznej hudobnej historiografie, začatie generálneho bádania a súpisu slovenských hudobných pamiatok, základný výskum slovenského hudobného a tanečného folklóru v teréne. Popri publikovaní samostatných monografických prác vyšli dva Hudobnovedné sborníky a ako ich pokračovanie Hudobnovedné štúdie, ktoré vychádzajú pravidelne až podnes. Možno povedať, že publikačná činnosť pracovníkov ústavu zasiahla takmer do každej oblasti slovenskej hudobnovednej problematiky a že úroveň publikovaných prác zaznamenala stúpajúcu tendenciu tak, ako na úlohách rástli mladí pracovníci ústavu. Aj vo vytváraní základných podmienok ďalšieho vedeckého bádania v raste, najmä v oblasti heuristiky a dokumentácie, sa dosiahli také výsledky, ktoré sa v plnej miere prejavia len v blízkej budúcnosti. Uvediem aspoň niekoľko údajov, podľa ktorých si môže čitateľ vytvoriť obraz o doteraz vykonanej práci v tomto smere.

Oddelenie hudobnej folkloristiky disponuje dnes najväčším a najkompletnejším archívom slovenskej ľudovej hudby. Obsahuje okolo 24 000 melodických zápisov slovenských ľudových piesní; v zvukovom archíve okolo 3000 nahrávok ľudových muzík a na 30 000 metroch filmového materiálu dokumentáciu slovenských ľudových tancov. Textových záznamov ľudovej piesne uchovávа asi v počte 55 000.

Oddelenie hudobnej histórie od začatia súpisu rukopisných pamiatok k dejinám hudby na Slovensku má dnes spracovaných 6871 jednotiek, čo predstavuje 13 461 skladieb. Bibliografická dokumentácia k dejinám slovenskej hudby má k dnešnému dňu spracovaných okolo 19 000 lístkov. Archív oddelenia disponuje okrem toho s 3000 metrami mikrofilmov a má dodnes spartovaných okolo 60 skladieb.

V oddelení súčasnej hudby sa práve zakladá dokumentácia súčasnej slovenskej hudobnej tvorby na magnetofónových pásoch a začala sa i pramenná dokumentácia z dejín tanečnej hudby na Slovensku. V rámci ústavu bola vypracovaná komplexná bibliografia slovenskej hudobnej tvorby a hudobnoteoretických prác až do r. 1960.

Takto vytvárané podmienky pre riešenie kľúčových problémov základného výskumu v oblasti hudobnej folkloristiky, hudobného dejepisectva, ako aj cieľavedomé budovanie oddelenia pre súčasnú hudbu a teóriu, dávajú predpoklady, aby sa ústav už v najbližšej budúcnosti začal intenzívnejšie prejavovať svojimi výsledkami i navonok a aby mohol čoraz intenzívnejšie zasahovať do súčasného hudobného života a do formovania ďalšieho vývoja našej hudobnej kultúry. Najbližšie i perspektívne plány ústavu obsahujú smelé a závažné úlohy: rozvinutie prác v oblasti hudobnej estetiky a hudobnej teórie, spracovanie dejín slovenskej hudby 20. storočia (v spolupráci s Ústavom pre hudobnú vedu ČSAV ako dejiny českej a slovenskej hudby 20. storočia), bádanie v oblasti hudobnej sociológie, v oblasti metodológie marxistickej hudobnej vedy, spracovanie novoobjavených hudobnohistorických prameňov, nové spracovanie dejín slovenskej hudby, typová a štýlová charakteristika slovenského hudobného folklóru, generálny katalóg slovenských hudobných prameňov, formy rozvoja hudobného života a hudobnosti v socialistickej spoločnosti a i.

Všetky tieto skutočnosti svedčia o tom, že Ústav hudobnej vedy SAV sa stane pracoviskom, aké mu podľa nového pripravovaného zákona o akadémii patrí: byť centrom ideového a odborného usmerňovania celej muzikologickej práce na Slovensku.

Ladislav Burlas

Nad novým spoločenským *tancom*

Repertoár súčasných spoločenských tancov sa každoročne rozširuje o ďalšie hodnotné i menej hodnotné novinky, ktoré sa hudobníci aj tanečníci snažia čo najskôr vniesť do života, lebo všetko nové zaujíma. Životnosť týchto tancov záleží na tom, ako ktorý zaujme, ako sa osvedčí, akú má umeleckú a praktickú hodnotu. Jedni trvajú dlhšie (waltz, rumba, samba), iné krátko (lipsi), obnovujú sa (charleston), menia svoju formu aj názov (rôzne druhy foxtrotov) a niektoré, možno povedať, ostávajú v tanečnom repertoári natrvalo, i keď s menšou aktuálnosťou (valčík, polka).

V súčasnosti majú veľkú obľubu tance na latinskoamerické a afroamerické hudobné rytmy a tance, ktoré sa vytvárajú na rôzne druhy synkopovaných foxtrotov. Tieto sa páčia zvlášť mladým, lebo sú rytmicky pôsobivé a dávajú možnosť v tanci aj improvizovať. Na základe uváženia, čo sa v tancoch dnešnej mládeži páči, ktoré tance sú pre súčasnú spoločenskú zábavu a výchovné ciele vhodné, započalo sa aj na Slovensku s tvorbou na novom spoločenskom tanci. Snahou bolo obohatiť repertoár spoločenských zábav hodnotnou hudbou a tancom nášho pôvodu. Bola to ťažká úloha zvlášť keď išlo o vytvorenie takej hudby a tanca, ktoré by zaujali i popri pôsobivých novinkách, ktoré k nám prichádzajú zo zahraničia. A teraz, keď sa hudba a dokonca dva tance vytvorili, chceme povedať o tom, či a ako sa zámer podaril, ako táto práca prebiehala a čo by bolo potrebné urobiť pre dopracovanie, zdokonalenie a spopularizovanie novej hudby a tancov. Robíme tak na stránkach tohto hudobného časopisu, lebo tak ako v celom priebehu práce na novom tanci, aj teraz apelujeme na hudobných skladateľov a hudobné inštitúcie, aby pomohli vniesť do života novú hudbu.

Tvorivú súťaž o nový spoločenský tanec vypísal Osvetový ústav v minulom roku. Súťaž nadväzovala na predošlú súťaž o hudobný podklad pre nový spoločenský tanec, ktorú Osvetový ústav vypísal v r. 1961 a bola vyhodnotená v spolupráci so Sväzom slovenských skladateľov. V tejto súťaži boli ako najlepšie vyhodnotené dva hudobné podklady od košického skladateľa Jozefa Grešáka. Na jeden z týchto podkladov vytvoril dr. Jaroslav Laifer hudobnú skladbu, ktorú Osvetový ústav v nahrávke Tanečného orchestra Československého rozhlasu v Bratislave rozoslal na gramoplatniach choreografom a tanečníkom ako hudobnú predlohu pre ich tvorbu na nových tancoch. Treba povedať, že i keď sa tento postup celého priebehu súťaže zdá na papieri jednoduchý, neprebiehal tak jednoducho. Práca od vypísania súťaže o hudobný podkad až po rozmnoženie spomínanej novej hudobnej skladby na gramoplatne bola spojená s ťažkosťami a možno povedať, že len vytrvalosťou organizátorov sa práca doviedla tak ďaleko, že súťaž o nový spoločenský tanec sa dokončila a vyhodnotila. Najťažšie bolo získať hudobných skladateľov na vytvorenie nových skladieb na základe vyhodnoteného hudobného podkladu. Hudobný podklad Jozefa Grešáka, i keď objavný, zaujímavý, je pomerne nezvyklý, založený na nepravidelnom rytme — v osemosminovom takte sa

striedajú tri osminky, dve osminky, tri osminky. Zdalo sa, že viacerí hudobníci neveria v úspech podujatia. No predsa sa našiel jeden, ktorý venoval veci mimoriadne úsilie a skomponoval na nový rytmus hudobnú skladbu pre tanečný orchester. Potom nasledovali ešte ďalšie ťažkosti s uskutočnením nahrávky. Ale na všetky nesnádze a ťažkosti sa zabudlo, keď sme konečne počuli hudbu z magnetofónového pása.

Aká je prvá skladba na nový rytmus? Na prvý pokus veľmi dobrá a to, že sa na ňu vytvorili tance, je dôkaz, že nový rytmus je „životaschopný".

Aké sú tance? Jeden má hojdavý charakter, základom tanca je figúra slovenských ľudových tancov, istý druh dvojkročky v zadnom oblúku a táto sa rytmicky a priestorove v tanci rozvádza. Druhý tanec má charakter príklepov, dajú sa v ňom využiť prvky stepu. Oba tance vyžadujú malý priestor a sú rytmické. Autorom prvého tanca je Jozef Remišovský, učiteľ spoločenských tancov Parku kultúry a oddychu v Bratislave, druhého inž. Milan Štiavnický, vedúci klubu spoločenských tancov PKO Bratislava.

Čo by bolo ďalej potrebné? Aby naši hudobní skladatelia vytvorili čo možno najskôr niekoľko dobrých skladieb na nový rytmus, aby tieto skladby v notovom materiáli dostali tanečné orchestre a vysielal ich rozhlas. Len vtedy bude možné tanec popularizovať. A že sa dajú na nový hudobný podklad vytvárať ďalšie skladby, dokázala práca J. Laifera. Isteže táto tvorba bude vyžadovať pri prvých pokusoch viac úsilia aj pri interpretácii budú spočiatku ťažkosti, ale tak je to s každou novou vecou.

Ešte by sme radi uviesť pripomienku tanečníkov k prvej skladbe. V ďalších skladbách by bolo treba rytmus zvýrazniť, a to tak v rytmických nástrojoch, ako aj v melódii, a tempo o niečo zrýchliť.

Ak hudobní skladatelia aj hudobné inštitúcie pomôžu pri ďalšom zdokonalení a spopularizovaní hudby pre nový spoločenský tanec, možno predpokladať, že sa snaha obohatiť súčasný tanečný repertoár o nový slovenský spoločenský tanec podarí. A na tom by im malo záležať.

Elena Medvecká

Zabudnutá správa

Mnohostranný hudobný život Bratislavy a jej širšieho okolia na sklonku 18. storočia našiel svoj odraz medziiným aj v bratislavských novinách Pressburger Zeitung. Bohatstvo informácií o bratislavských hudobných udalostiach, no aj o hudobnom živote v susedných mestách za Dunajom a na slovenskom vidieku, robí z týchto novín prameň prvoradej dôležitosti najmä pre obdobie klasicizmu, kde sú naše vedomosti značne medzerovité, tým viac, že údaje v Pressburger Zeitung sa ukázali ako veľmi spoľahlivé. Preto napr. mohol americký haydnológ H. C. Robbins Landon pred niekoľkými rokmi nazvať tieto noviny „zlatou baňou" informácií pre haydnovské bádanie. Občas však medzi príspevkami v Pressburger Zeitung možno nájsť aj referáty o hudbe v zahraničí. Tak sa v ročníku 1774 nachádza okrem iného vzácna, pomerne obsiahla informatívna správa o ruskej hudbe. Prináša ju číslo zo 14. mája. Autor správy, resp. prípadný zdroj, z ktorého sa čerpalo, nie je uvedený. I keď nie je vylúčené, že sa v budúcnosti podarí nájsť prameň, z ktorého boli prevzaté údaje pre článok v Pressburger Zeitung, treba samotné jeho uverejnenie považovať za doklad nemalej historickej ceny, nakoľko v tom čase patrili správy o ruskej hudbe v západoeurópskej tlači k zriedkavostiam. Prameňom článku v Pressburger Zeitung mohli byť najskôr Nachrichten von der Musik in Russland od Jakoba von Stählina (Lipsko 1769, 1770).

Článok v Pressburger Zeitung má názov O rozvoji hudobného umenia v Rusku (Von dem Fortgange der Tonkunst in Russland). Napriek svojej stručnosti podáva výstižný obraz o hudobnej kultúre Ruska v druhej polovici 18. storočia, pričom spolu so stručnou retrospektívou podáva informácie o vtedajšej situácii (v článku sa spomína o. i. petrohradské účinkovanie Tommasa Traëttu, ktorý bol ruským dvorným kapelníkom v rokoch 1768—1775). Tieto informácie sú vcelku hodnoverné a drobné nepresnosti mohli vzniknúť i v tlači. Autorom článku resp. jeho predlohy musel byť vzdelaný milovník hudby, ktorý poznal pomery v Rusku z autopsie. Mohol ním byť napr. už spomenutý Jakob von Stählin (1710—1785).

V článku sa spomínajú takrečeno všetky typické prejavy ruskej hudobnej kultúry tých čias. Je pritom zaujímavé, že v súvislosti s ľudovou („národnou") hudbou sa akcentujú „piesne v próze", čím sa zrejme myslí epický spev ľudových spevákov, ktorý bol v 18. storočí rozšírenejší, a preto pre cudzinca nápadnejší než v novších časoch.

o ruskej hudbe z roku 1774

Veľmi zaujímavé sú údaje o ruskej rohovej hudbe, ktorá existovala až do 30. rokov 19. storočia. Na Západe bol tento typ hudby celkom neznámy, a preto má správa v Pressburger Zeitung nemalý informatívny význam (prvú špeciálnu rozpravu o ruskej rohovej hudbe vydal až roku 1796 J. Chr. Hinrichs pod názvom Entstehung, Fortgang und jetzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusik). Reforma loveckej hudby, ktorá sa v článku spomína, patrí k zásluhám S. K. Naryškina, obľúbenca cárovnej Alžbety (Pressburger Zeitung uvádzajú jeho skomolené meno Nosinskin). Reformu prakticky realizoval na Naryškinov popud dvorný hudobník, Čech Jan Antonín Mareš (1719—1794). Ako uvádza K. A. Vertkov v práci Russkaja rogovaja muzyka, Moskva 1948 (citované podľa prekladu I. kapitoly, uverejnenej v časopise Sovětská hudba, 1951, 2—3, str. 209), rozšíril Mareš počet nástrojov na 36 (v Pressburger Zeitung sa hovorí o 37 rohoch) po roku 1752.

Zo správy v Pressburger Zeitung vysvitá aké významné postavenie mala v dvorskej kultúre talianska hudba, najmä opera. Opera Baldassara Galuppiho Opustená Dido (Didone abbandonata) bola zhudobnením Metastasiovho libreta, ktoré bolo v neapolskej opere populárne, a podnietila okrem Galuppiho ďalších autorov (Hasse, Traëtta, Jommelli) k zhudobneniu. Zriadenie moskovského operného divadla, ktoré sa spomína v Pressburger Zeitung, spadá do 50. rokov 18. storočia.

Článok o ruskej hudbe v Pressburger Zeitung je pravdepodobne najstarším prejavom záujmu o ruskú hudobnú kultúru u nás. V svojej dobe nebol čímsi ojedinelým alebo náhodným, pretože Pressburger Zeitung systematicky uverejňovali správy najmä o politickej situácii v Rusku.

Text článku o ruskej hudbe prinášame v doslovnom preklade ako zaujímavý doklad šírky záujmov a rozhľadu kultúrnej obce miestodržiteľskej Bratislavy na sklonku 18. storočia a drobný príspevok k histórii vzťahov medzi ruskou a našou hudobnou kultúrou.

O ROZVOJI HUDOBNÉHO UMENIA V RUSKU

V hudobnom umení ruského ľudu možno ešte dnes nájsť všetku jednoduchosť najstaršej hudby človeka. Spev má málo obmien a žiadne ozdoby, postupuje v jedinej stupnici. Umelé skladby sú tak isto neznáme, ako sa nesnažia robiť rýmované piesne. Väčšina piesní je v próze, nástroje sa používajú iba na podopieranie hlasov, a tieto sú práve také, ako vyšli z rúk svojho objaviteľa. Takýto je stav tamojšej národnej hudby.

Peter Veľký ako prvý zaviedol v svojom vojsku používanie trúbok a bubnov. Na jeho rozkaz sa musel istý počet mladých Rusov naučiť hrať na týchto nástrojoch. Keď hodoval, dal si hrať rôzne árie na anglických rohoch. No vojvodca Karol Friedrich z Hollstein-Gottorpu vynaložil veľké úsilie, aby obohatil hudbu v Rusku. Priviedol so sebou dvanásť vyberaných skladateľov, ktorí usporiadali v Petrohrade prvý ozajstný koncert.

Rozvoj hudby za cárovnej Anny bol taký rýchly, že veľmi skoro bolo možné vidieť v spomínanom hlavnom meste talianskú operu s medzihrami a baletom. Orchester pozostával zo štyridsiatich šikovných hudobných umelcov, pozvaných z cudzích krajín. V rôznych úlohách bolo počuť najlepšie hlasy Talianska. Dvakrát týždenne sa na dvore predvádzali verejné koncerty.

Na príkaz cárovnej Alžbety postavili v Moskve prvú operná sálu. Táto sála je veľmi priestranná a môže pojať 5000 divákov. Autormi poézie (t. j. libreta) a hudby, hercami a herečkami boli výlučne rodení Rusi. Ruská lovecká hudba vynikla medzi všetkými podobnými hudbami tohto druhu v celej Európe.

Ruskí lovci oddávna poznali iba jediný nástroj, a to lovecký roh, ktorý vydával jediný, a k tomu veľmi slabý tón. Hlavný lovecký majster Nosinskin sa rodujal doplniť loveckú hudbu a na tento účel dal

zhotoviť 37 loveckých rohov rôznej veľkosti a hrúbky, ktoré spolu obsiahli tri úplné oktávy tak, že každý roh mal svoj jediný tón. Týchto 37 loveckých rohov rozdelili medzi taký istý počet mladých lovcov; naučili ich predovšetkým čisto a presne vylúdiť tón ich rohu. Potom ich privykli usilovne počítať noty, ktoré nechali mlčky prejsť a presne v tom okamihu, nie skôr ani neskôr, zatrúbili keď na nich prišiel rad. Dnes sú dobre vycvičení, takže uvedeným spôsobom predvádzajú celé pochody, árie a symfónie, a tak klamú ucho poslucháča, ktorý myslí, že počuje iba jeden a ten istý roh. Táto hudba má prekvapujúci účinok, najmä pod holým nebom.

Keď Peter Fiodorovič nastúpil na trón, ocenil aj hudobné umenie svojho vojska. V hudbe mu nechýbal vkus a dokonca mohol spoluúčinkovať na husliach na jednom koncerte. Katarína II. povolala na svoj dvor známeho Balthasara Galuppiho, zvaného Buranello, ktorý bol predtým kapelníkom v chráme sv. Marka v Benátkach. Jeho opustenú Dido prijali s nadšením a sama cárovná mu odovzdala po premiére nádhernú, zlatými mincami naplnenú tabatierku. Jeho nástupca Tomáš Traëtta z Neapola má nemenšie zásluhy, takže teraz je petrohradská opera jednou z najskvelejších v Európe.

Dokonca aj v ruských kostoloch badať sklon k novej hudbe. Spev gréckej (t. j. ortodoxnej, pravoslávnej) cirkvi je rozmanitejší ako gregoriánsky, je podobnejší figurálnej hudbe, nesprevádzajú ho však žiadne nástroje, ale ho predvádzajú iba hlasy v štyroch oddeleniach. Cárska spevácka kapela má do 100 spevákov.

lv

O NOTACI POLYFONNÍ HUDBY

Hlavní příručkou ke studiu vývoje a různých způsobů notového písma byla dosud již půl století stará kniha „Handbuch der Notationskunde" Johannese Wolfa (Lipsko 1913—1919, 2 svazky). Proto byla publikace amerického muzikologa německého původu Willi Apela „The Notation of Polyphonic Music 900—1600" (Cambridge, Mass. 1942, další vydání 1944, 1945, 1949, 1953) vítaným přínosem v tomto oboru, jak svědčí již řada nových vydání, u tak specielní knihy opravdu neobvyklá, a nejnověji i její zpracování v německém jazyce pod názvem „Die Notation der polyphonen Musik 900—1600" (Lipsko 1962, VEB Breitkopf & Härtel, str. 20 a 527, 88 faksimilí). Toto německé vydání není pouhým překladem anglického originálu, ale bylo nově revidováno a opraveno. Přesně řečeno, nenahrazuje Apelova kniha práci Wolfovu, neboť je omezena na dobu sedmi století, ale v tomto úseku ji nejen prohlubuje, ale i opravuje a doplňuje, zvláště pokud se týká notace 13. a 14. století. Zvláště cenné je, že celý výklad, postupující nikoliv chronologicky, ale od jednoduchého k složitému, se stále opírá přímo o vybrané ukázky ve faksimilích, které v dodatku knihy jsou pak podány v moderním notačním přepisu. Vznikla tak opravdu cenná studijní příručka, nepostradatelná pro pochopení tak významného vývojového článku v historii hudby, kterým byla středověká polyfonní hudba.

—k—

Z HISTORIE VÍDEŇSKÉ OPERY

Kniha Alexandra Witeschnika „Wiener Opernkunst von den Anfängen bis zu Karajan" (Vídeň 1959, Kremayr & Scheriau, str. 322, 120 str. obr. příloh) je v podstatě rozšířeným vydáním starší publikace „300 Jahre Wiener Operntheater", vzniklé za spolupráce Emila Pirchana a Otto Fritze. Z nesmírně bohatého materiálu vybral zde autor rukou zkušeného kulturního historika události nejdůležitější a nejzajímavější a spojil je v souvislý obraz historie vídeňské opery od středověku přes baroko, Glucka, josefinský singspiel, Mozarta, Beethovena, Webera, Wagnera a Richarda Strausse po dnešek. Kniha se neomezuje pouze na dvorní (státní) operu, ale zahrnuje i ostatní vídeňské scény a všímá si i scény lidové (Stranitzky — Hans Wurst). I při omezeném rozsahu, který nedovolil často jít do podrobností jakkoliv zajímavých, najdeme v knize nejednu vystižnou charakteristiku známých i méně známých osobností, operních ředitelů, intendantů, režisérů, dirigentů, skladatelů a ovšem zejména zpěvaček a pěvců, prožíváme nad jejími stránkami nejednu památnou premiéru a leckdy nahlédneme i poněkud indiskrétně do operního zákulisí. Podstatnou součástí knihy je její obrazové vybavení, ve kterém se setkáme i s našimi umělci (Vilém Heš, Berta Lautererová-Foersterová).

—k—

Československý rozhlas v Bratislave — Hlavná redakcia hudobného vysielania, so zreteľom na ďalší rozvoj ĽUT vypisuje

Rozhlasovú súťaž pre spevákov ľudových piesní

cieľom ktorej je získať kvalitné hudobné snímky pre vysielanie a najlepších spevákov a speváčky pre spoluprácu s Čs. rozhlasom.

Do súťaže sa môžu prihlásiť!

1. Ľudoví speváci — sólisti — s pozoruhodným speváckym prejavom (bez hudobného školenia)
2. Speváci — sólisti — z amatérskych súborov ĽUT
3. Sólisti s profesionálnym vedením

Podmienky pre súťažiacich sólistov sú:

V každej skupine prednesie spevák tri piesne sám, alebo s hudobným sprievodom, ktorý si sám určí alebo zaobstará, a to:

1. Jednu objavnú pieseň s odbojovou, zbojníckou, revolučnou, robotníckou alebo družstevnou tematikou (tradičnú alebo súčasnú).
2. Jednu pieseň s obsahom i hudobne dosiaľ neznámu, objavnú zo svojho kraja, obce, okolia s voľnou tematikou.
3. Jednu pieseň ľubovoľnú, podľa vlastného výberu.

Do súťaže sa môžu prihlásiť i spevácke skupiny vo viachlase, ale iba s jedným členom v hlase; duo, trio, kvarteto.

Súťažiacich Čs. rozhlas nahrá v štúdiách (alebo v najbližšom kultúrnom centre súťažiacich).

Program súťažiacich odvysiela v osobitných reláciách. Súťažiacich bude hodnotiť osobitná komisia.

Víťazov súťaže pozve Čs. rozhlas na verejné vystúpenie a udelí im vecné odmeny a čestné uznania takto:

Kategória I. *(ľudoví speváci — sólisti neškolení)*

1. cena: Rádioprijímač „Sputnik" v cene 600.— Kčs
2. „ Obraz (grafika) v cene 500.— Kčs
3. „ Platne, knihy, spevníky v cene 400.— Kčs
4. „ Platne, spevníky v cene 300.— Kčs
5. „ Knihy, spevníky v cene 200.— Kčs

Kategória II. *(speváci — sólisti — z amatérskych súborov ĽUT)*

1. cena: Rádioprijímač „Sputnik" v cene 600.— Kčs
2. „ Platne, knihy, spevníky v cene 400.— Kčs
3. „ Platne, spevníky v cene 300.— Kčs

Kategória III. *(sólisti s profesionálnym vedením)*

1. cena: Rádioprijímač „Sputnik" v cene 600.— Kčs
2. „ Platne, knihy, spevníky v cene 400.— Kčs
3. „ Platne, spevníky v cene 300.— Kčs

Porota si vyhradzuje právo niektorú z cien neudeliť, prípadne rozdeliť.

Do súťaže sa prijmú speváci od 14 rokov, ktorí sa písomne prihlásia. Záväzné prihlášky pošleme na požiadanie všetkým záujemcom. Prihlásiť sa treba do 31. marca 1963.

Adresa: Čs. rozhlas, Hlavná redakcia hudobného vysielania, Zochova 3, Bratislava.

SÚŤAŽ

Osvetový ústav v Bratislave vypisuje dňom 1. marca 1963 tvorivú súťaž na novú vokálnu tvorbu.

Súťaž má byť zameraná na tvorbu nových piesní, ktoré by sa dali využiť v masovom merítku, najmä v spojených sboroch, pri amfiteátrových vystúpeniach na speváckych festivaloch a slávnostiach.

Súťaže sa môže zúčastniť každý občan ČSSR, podmienkou je však tvorba na slovenský umelecký text. Tematický odporúča sa zamerať na skladby, ktoré by ospievali našu súčasnosť. Treba prihliadať na potrebu novej tvorby pre sbory miešané, detské a mládežnícke (najmä dievčenské) a na súčasný stupeň vyspelosti slovenských vokálnych telies (stredný stupeň ťažkosti).

Súťaž končí dňom 31. júla 1963, výsledky vyhlási porota (zložená zo zástupcov SSS a poradného sboru OÚ) k 1. októbru 1963.

Súťaž má dve kategórie:

1. kategória — skladby à capella (príp. s klav. sprievodom)

2. kategória — oslavná vlastenecká pieseň — kantáta pre záverečné vystúpenie miešaných sborov (prípadne s jej jednotlivými časťami pre sbory detské, ženské, mužské, miešané a spoločnou časťou). Práce v 2. kat. treba dodať s klav. sprievodom.

Ceny:

1. kategória: 1. cena — 3000.— Kčs
2. cena — 2500,— Kčs
3. cena — 1500.— Kčs

2. kategória: 1. cena — 6000.— Kčs
2. cena — 5000.— Kčs
3. cena — 4000.— Kčs

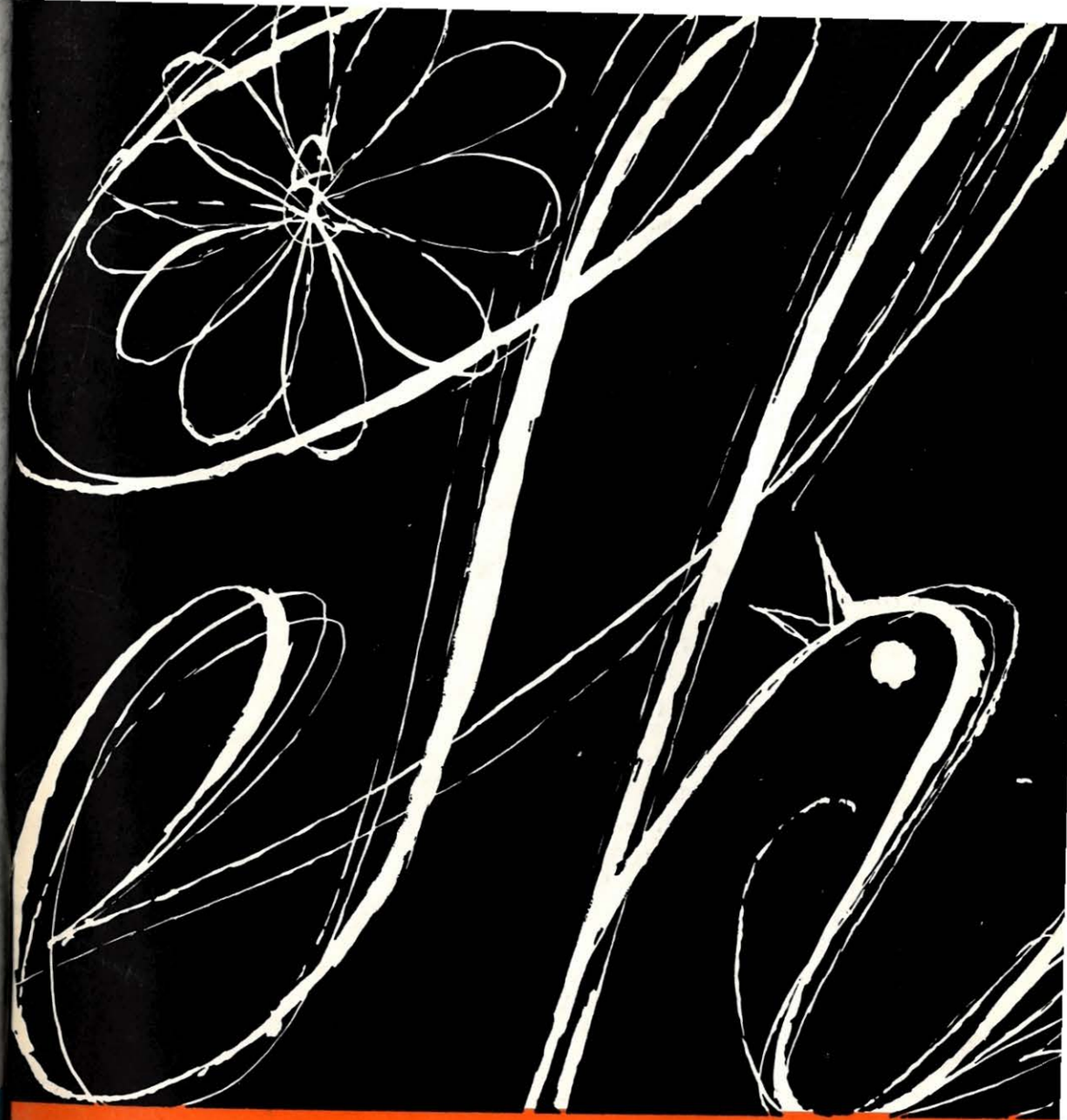
Práce, doteraz neuverejnené alebo verejne nepredvádzané treba zaslať anonymne na heslo, na adresu: Osvetový ústav, hudobné oddelenie, Bratislava, Námestie Slovenského národného povstania 11, s označením: „Vokálna súťaž".

Porota si vyhradzuje všetky ceny neudeliť, prípadne udeliť odmeny. Autorské práva ostávajú zachované. Osvetový ústav si však vyhradzuje právo na zakúpenie skladieb, ktoré zodpovedajú uvedeným požiadavkám. Víťazné diela odznejú na celoslovenskom sborovom festivale v r. 1964.

OSVETOVÝ ÚSTAV, Bratislava
hudobné oddelenie

SLOVENSKÁ HUDBA • Cena Kčs 3,—
časopis Sväzu slovenských skladateľov





3
SLOVENSKÁ HUDBA

Pozývame Vás do Gramofónového klubu

Edícia GRAMOFÓNOVÉHO KLUBU, ktorá tvorí základ každej diskotéky, pripravuje pre edičný rok 1964 ďalší bohatý výber kvalitných a umelecky významných gramofónových nahrávok, ktoré sú určené výlučne pre členov klubu. Edičné titulky GK obsahujú snímky, ktoré sú nahrané najlepšími domácimi a zahraničnými umelcami a hudobnými telesami. Klubové gramofónové platne vychádzajú vo zvlášť starostlivom umeleckom i technickom prevedení a individuálnej grafickej úprave. Tieto platne predstavujú po každej stránke vrcholné výsledky našej gramofónovej produkcie.
O výhodách členstva v GK poskytujú informácie všetky špeciálne predajne gramofónových platní.

Edícia GK je rozdelená do niekoľkých umeleckých a žánrových skupín:

1. *Základný rad* (vrcholné diela starej i súčasnej hudobnej tvorby)
2. *Súčasná česká a slovenská hudobná tvorba*
3. *Školský rad* (hudobné diela a dramatická tvorba určená pre školy)
4. *Rad hovoreného slova*
5. *Rad džezovej a zábavnej hudby*
6. *Prémie* (výber prémiových platní pre členov klubu)

Z bohatého repertoáru ročníka 1964, ktorý tvorí 51 titulov, uvádzame niekoľko ukážok:

Francúzska barokova hudba
Beethoven: Symfónia 1. a 8. (Česká filharmónia)
Slávne operné predohry
Cikker: Vzkriesenie (Kompletná opera)
Stravinskij: Svätenic jari (Česká filharmónia)
Suchoň: Ad Astra (Slovenská filharmónia)
Honegger: Orchestrálne skladby
Šostakovič: Koncert pre husle a orchester (Kogan)
Moyzes: V jeseni (Slovenská filharmónia)
Kalabis: Mierová symfónia
Školská platňa: Prírodopis
Zvukové lekcie z hudobnej teórie (pre školy)
Nové pionierske a mládežnícke piesne
Hrdinská balada (Pásmo k 20. výročiu SNP)
Karvaš: Scény z divadelných hier
Shakespearovské album
Verše Puškina a Lermontova (v slovenčine)
Československý džez 1963
Hrá a spieva Louis Armstrong

Termín prihlášok na odber titulov ročníka 1964 GK je do 15. 5. 1963.

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 3

ROČNÍK VII

VII. PREHLIADKA

čs. hudobnej tvorby

Ako vždy, i tentoraz sme sa tešili účasti na tradičnom podujatí, na ktorom sa merajú sily skladateľského i interpretačného umenia, kde sa vedú vzrušené diskusie o skladbách a výkonoch. Každá prehliadka je súčasne poznačená akýmsi pracovným ruchom, očakávaním, či to-ktoré dielo (najmä slovenského autora) zaradené do prehliadky bude prínosom pre československú hudbu, či prehliadka prinesie dielo, ktoré by svojimi vysokými umeleckými a ideovými kvalitami dosahovalo také hodnoty, ktoré by povýšili kritériá a udávali tiež nové smery k ďalšiemu kvalitatívnemu rozvoju našej tvorby. Pri smerovaní našej tvorby treba vychádzať z uznesení XII. sjazdu strany, ktorý vysoko ocenil podiel hudobného umenia na raste našej kultúry a súčasne otvoril široké cesty v uplatňovaní nových výrazových prostriedkov slovami, že sú potrebné diela, ktoré umelecky presvedčivo zobrazia dynamiku súčasného života a obohatia duchovný život človeka. Ďalej, že sú potrebné diela, ktoré budú vylučovať schematizmus, priemernosť a konzervatizmus. V tomto zmysle majú umelci hľadať a uplatňovať nové cesty a tvorivé postupy.

Od týchto uznesení uplynulo ešte málo času, ale niektoré diela, i keď nie v plnosti, ale skôr vo vonkajších znakoch, už hľadajú tieto cesty. Požadujeme, pravda, aby sa nové diela, hľadajúce nový výraz, uplatňovanie moderných kompozičných metód, nijako neodtrhovali od nevyhnutnej spoločenskej účinnosti, obsahovej hĺbky a myšlienkového humanistického charakteru.

Možno povedať, že v poslednom čase sa vyjasňujú niektoré zásadné problémy vo vzťahu k otázkam vývoja súčasnej hudobnej tvorby. Ukázalo sa, že pokrok a vývoj v hudbe nie je len vecou techniky a systému, ale že je to problém, ktorý bezprostredne súvisí so sférou dialekticky spätej jednoty formy a obsahu hudobného diela. Nie je preto správne stotožňovať kritiku gnozeologickej podstaty niektorých súčasných kompozičných systémov s vlastným hodnotením diel vytvorených na ich základe. Nedostatočné rozlišovanie týchto dvoch odlišných aspektov viedlo k nežiadúcemu apriorizmu v nazeraní na niektoré diela súčasnosti, ako aj k podceňovaniu možností uplatnenia niektorých technicko-výrazových prostriedkov v hudobnej tvorbe vyrastajúcej z realistického základu.

V tomto zmysle prehliadka poukázala na mnohostrannosť individuálnych štýlov i na to, že naša hudba má vysoké kvality práve v tom, že už nechápe realizmus v hudbe sploštene, jednostranne, ale že sa dáva ovplyvňovať tendenciami svetovej hudobnej kultúry.

Ako každá prehliadka, i dramaturgia VII. prehliadky sa robila s aspektom na rôznosť žánrov (i keď obsahovala len symfonickú, komornú a čiastočne vokálnu tvorbu), a hádam i na osoby autorov. Domnievame sa však, že prehliadka ukázala plnú tvár symfonickej a komornej tvorby — bez najnovších skladieb autorov, ktorí významne reprezentujú tento žáner a v poslednom roku napísali takéto skladby (Dobiáš, Pauer, Moy-

zes, Kardoš, Ferenczy). Z tohto hľadiska sa na prehliadke objavili diela, ktoré na nás síce zapôsobili svojím dokonalým technickým majstrovstvom, zvládnutím formy, ale predsa len pôsobili na nás malou myšlienkovou hĺbkou, znakmi eklekticizmu, iné zas imponovali znakmi bezprostrednosti zdravého muzikanstva a vyrovnanej miery v zvládnutí ideovo-obsahovej stránky v organickej jednote.

Prvá časť prehliadky (koncert vokálnej tvorby, ktorý neodznel, považujeme totiž za akúsi prirodzenú pauzu prehliadky) priniesla vydarený koncert tvorby pre deti. Koncert bol rozdelený na tri časti: umelé piesne so všeobecnou tematikou, piesne charakteru budovateľského alebo účelového a detské tanečné piesne. V prvej časti nás zaujal cyklus 10 piesní. „Pod tou modrou oblohou" od Jaroslava Smolku svojou vynachádzavosťou, harmonickou i melodickou bohatosťou. Kabeláčov výber z cyklu Zpíváme hľadal nové zvuky, ale azda spôsob nivelizovania prirodzeného detského elánu mu uberal na žiadúcej radostnosti. Výberu z cyklu Kvítí u cesty od Jozefa Vodáka tiež chýbal elán a vo výraze zabiehal do vôd impresionizmu. Z druhej skupiny treba kladne hodnotiť Ebenove Jarní popevky veľmi vkusne sprevádzané inštrumentálnou skupinou nezvyklého obsadenia. Miestami prerážali prvky tanečnej hudby. Radostný, ozaj detský výraz mali piesne Luboša Fišera, Františka Šauera, Júliusa Letňana, Jindřicha Felda. Sú iste obľúbené v súboroch a zožali spontánny úspech. Súčasnosťou dýchali detské tanečné piesne Miloša Smatka, Milana Nováka, Bedřicha Nikodéma, i keď v niektorých z nich sme cítili rutinu bežnej modernej tanečnej tvorby. Tento typ detských piesní bude si však v najbližšej dobe nezadržateľne kliesniť cestu k obľube.

Z účinkujúcich súborov Kühnov detský sbor s dirigentkou Markétou Kühnovou vo výraze tlmil elán a bezprostrednosť detského výrazu a držal ho viac v kultivovanom prednese, kým Ústredný pioniersky sbor (s dirigentom Jozefom Mikešom) už v samotnom určení prednesených piesní bol bezprostrednejší, živší. Spoluúčinkujúci inštrumentalisti boli na plnej výške svojej špecifickej úlohy.

Prvý symfonický koncert predstavil pražskému obecenstvu novú II. symfóniu pre organ a orchester (Heroickú) od Šimona Jurovského. Autor si časťami diela Život, Utrpenie, Boj postavil náročný program a stvárnil ho podarene prostriedkami symfonického typu. Preto máme dojem, že uplatňoval skôr mozaikové útvary s výraznými súčasnými hudobnými myšlienkami pred neustálym evolučným tokom. Silnou stránkou diela sú lyrické miesta. Všeobecne sa konštatovala hutná inštrumentácia, keďže väčšia časť skladby útočí zvukom plného orchestra a tieto zvukové masívy ešte zahusťuje organ. Sólový part, suverenne prednesený dr. Ferdinandom Klindom, bol využitý typicky koncertantne a pomáhal zvýrazniť monumentálne, burleskné i lyrické partie. Dielo bolo prijaté kladne a jeho hodnoty sú veľkým podnetom k úvahám, ako ďalej rozvíjať vážne námety, ktoré symfónia riešila, v našej symfonickej tvorbe. Jurovského dielo je v tom jedným z ohniviek.

Koncert pre husle a klavír od Aloisa Hábu vlastnil všetky atribúty koncertu. Jeho hudba, výbojná len v harmonickej zložke, plynula stále dynamickým tokom iba s niekoľkými rytmicky a dramaticky vzrušenými partiami. Sólové husle boli zo stránky nástrojovej techniky riešené veľmi osobitým spôsobom. Dojem z celku je však taký, že autor tu neuplatnil svoje niekdajšie výboje, všetko je tu uhladené, dokonalé. Zato Felixove Koncertné variácie pre orchester s pestrým inštrumentačným vybavením poukazovali na suverénne zvládnutie variačnej formy. Bazírovali však v mnohom na technických prvkoch, hoci i variačná forma poskytuje možnosť zahĺbiť sa do obsahovosti. Felixov sloh je osobitý, vyhranený a súčasný. Úspech skladby bol zaslúžený.

Česká filharmónia s výborným dirigentom Václavom Jiráčkom dala všetkým dielam hlbokú plastiku, presvedčivosť. Za zmienku stojí kolízia pri Felixovej skladbe (raz za 30 rokov).

V prvom komornom koncerte sa stretli autori rôznych výrazových zameraní. Predovšetkým nás potešil úspech Concertina pre flautu od Andreja Očenáša v prednese na vysokej interpretačnej úrovni stojaceho flautistu Miloša Jurkoviča. Autor tentokrát necituje ľudové intonácie, rieši osobitným spôsobom otázku zvuku a výrazu nástroja. Hudobné ťažisko je úmerne rozložené aj do sprievodného klavíra (Helena Gáfforová). Autor i v tomto diele pokročil vpred na ceste za svojským národným štýlom.

Janečkovo Malé symposion — komorná suita pre flautu, klarinet, fagot a klavír — prinieslo tradičnú, nevzrušujúcu hudbu, i keď formovo-stavebne dokonale vyváženú.

Kytica lesná, cyklus piesní Ota Ferenczyho na slová R. Fabryho s modernou harmonickou zložkou, miestami so stopami surealistického poňatia, je sledom poetických obrazov. Nálada piesní bola pomerne na jednej rovine, len básne so sociálnym



Dr. Ferdinand Klinda s Českou filharmóniou pod taktovkou dr. Václava Jiráčka predniesol II. symfóniu Šimona Jurovského

obsahom boli dramaticky vzrušenejšie. Bolo by chybou hľadať podľa názvov častí — ilustratívnosť. Hanákov trochu patetický prednes vhodne vyzdvihol podstatné črty piesní. Klaviristka Klára Havlíková mu v tom bola oporou.

U Moments musicaux pre 11 nástrojov od Ilju Hurníka sme cítili znaky tvorivej zrelosti. Autor zaangažoval prevažne výrazové prostriedky racionálnych systémov, a tak melodika bola miestami fragmentárna, v častých zhlukoch tónov prevláda tvrdosť, ale i napätie, znásobené zložením ensemblu. Každopádne dielu nechýbala hľadačská odvaha.

Filmový symfonický orchester s nemenej výborným dirigentom Františkom Belfínom nemal ľahkú úlohu zvládnuť technicky a výrazove náročné skladby koncertu. Divertimento pre sláčiky od Miloslava Kořínka (pôvodne určené pre Slovenský komorný orchester) vyriešilo v hudbe životného jasu a optimizmu so všestranným využitím zvuku sláčikov typ modernej divertimentálnej hudby v pravom zmysle tohto slova. Treba ju zaregistrovať ako kladný prínos. Jaroslav J. Wolf v Koncertnom valčíku a Kasáciách pre orchester sa viac usiloval o pestrosť vonkajších znakov ako o hĺbku a Jarmil Burghauser v Reliéfoch pre orchester s použitím prvkov seriálnej hudby nepriniesol „pravú" symfonickú hudbu, boli to skôr scénické obrazy, ale plné dramatických zvratov. Koncert pre hoboj a orchester Jaromíra Bažanta, stavaný na tradičných stavebných i harmonických princípoch, nemal vyhranený sloh, a tým sa čiastočne znížila jeho presvedčivosť.

Program koncertu Pražského rozhlasového orchestra pod cieľavedomým vedením Jozefa Hrnčířa mal menej priebojnú náplň. Výmena názorov Čestmíra Gregora budila dojem hudobnej scény so základným motorickým pohybom finálového charakteru, ale netradičnej formy. Sedmidubského Dělnické písně, väčšinou spracované stroficky, sa pohybovali v tradičnej viac romantickej rovine, pričom orchester bol miestami preexponovaný. Skvele ich predniesol Karel Berman. Vostřákovo Pražské nokturno je stavebne i obsahove vyrovnané, úlohy využitia zvukovej podstaty sa zhostil striedaním orches-

tra s malým súborom neoklasicistického charakteru. Typ hudby vystihuje pohľad súčasného autora na archaizujúci námet.

Nami očakávaná V. symfónia Jána Zimmera mala, ako vždy, prehľadne stavanú formu s hudobnými myšlienkami, ktoré sú uňho „nové", ale celok nepresahoval jeho známy profesionálny štandard. Žiada sa stále viac hĺbky, hľadania. Najosobitejšia bola I. a IV. časť, III. časť svojou úsečnosťou porušovala vyváženosť celkovej formy.

*

Po jednom večere núteného odpočinku — koncert Českého speváckeho sboru s predvídanou premiérou veľkého sborového cyklu Eugena Suchoňa sa musel odložiť na koniec marca — začala sa posledná tretina prehliadky novými, mohutnými tónmi. Znovu sa prihlásili o slovo kantáty. Hoci obľuba tohto žánru z pochopiteľných dôvodov v posledných rokoch poklesla, kantátová tvorba československých skladateľov nikdy celkom nezanikla. Boli sme zvedaví, čím ju obohatia dvaja skúsení a významní autori — Karel Reiner a Luboš Bárta. Obidvaja si vytýčili nemalé ciele. Bárta sa inšpiroval letom sovietskych kozmonautov a preto mohol svoje dielo nazvať Zpěv nového věku. Text Václava Nekvidu sa svojou atmosférou neveľmi nabáda k zhudobneniu. Bárta ho neprevzal bez zmeny a veľa s ním pracoval. Básnikove slová však nevyvolali silnú inšpiráciu. Hudobná reč kantáty zostáva bezvýrazná, je málo kontrastná a príliš sa spolieha na silácke gesto. Hoci kantáta nie je dlhá, rýchle prichádza únava, ktorú už autor nie je schopný novými nárazmi rozptýliť. Pravda, najmä v orchestri sa Bárta pokúšal o rozvíjanie svojej doterajšej hudobnej reči a mnohé miesta naznačujú, že už čoskoro môžeme od talentovaného umelca očakávať rozhodnejšie slovo, aké nám bol schopný dať tentoraz.

Posúdiť rozsiahlu Reinerovu kantátu v niekoľkých vetách a po jedinom posluchu bez partitúry nie je ľahké ani závideniahodné. Reiner správne postihol dramatičnosť námetu slávnych februárových dní roku 1948 a ich umelecké stvárnenie v Šiktancovom epose Patetická určite mohlo priťahovať skladateľovu pozornosť. Pravda, znovu nie je — podľa môjho názoru — slovný tvar ideálnou základňou hudobnej nadstavby. Autor mal azda meniť formácie orchestra a sboru v jednotlivých častiach kantáty na vyjadrenie svojich nesporne závažných myšlienok. Je možné, že Reiner dokonca precenil nosnosť látky. V kratších, úderne vykontrastovaných plochách by základná idea diela našla ešte pádnejšie sformovanie. Veľkým kladom kantáty „Bylo jim tisíc let" je jej spevnosť, snaha o zrozumiteľnosť sborového partu a najmä jej dramaticky konkrétna, niekde priam operne naliehavá hudba. Karel Reiner ide veľmi jednoznačne a iste svojou cestou, nikde nesiaha po extravagantných „vymoženostiach", a predsa jeho hudba znie súčasne, moderne.

Medzi oboma kantátami stála Koncertná suita Jiřího Dvořáčka. Určite svedčí o nemalých schopnostiach svojho autora, ktorý sa tu pokúšal o skladbu hravú, pohyblivú, interpretačne vďačnú a zrozumiteľnú i menej skúseným posluchačom. Jej prílišná invenčná závislosť od Prokofieva však značne zmenšuje hodnotu diela.

Symfonický orchester a sbor Čs. rozhlasu pod vedením Aloisa Klímu a členovia opery ND A. Zlesák a J. Jindrák urobili všetko, čo bolo v ich silách, aby skladby vyzneli v najdokonalejšej podobe.

Druhý komorný koncert sa začal II. sonátou pre husle a klavír od Jiřího Válka, inšpirovanou básňou Vzbura od Michaila Lukonina. Skladateľ si vytýčil ťažkú úlohu: vyjadriť intímnym rozhovorom dvoch nástrojov zložitý vývojový proces starého človeka, ktorý si chce zachovať svoju vnútornú mladosť. Ak máme posúdiť skladateľov úspech alebo neúspech, určite nebudeme sledovať presný priebeh básnikových slôh. Nerobil to však ani skladateľ, ktorému sa podarilo hudbou vystihnúť základnú myšlienku básne. Azda to niekedy robil prostriedkami trochu vonkajškovými a azda použil i príliš veľa nôt. Válkovým základným úspechom je a zostáva, že na rozdiel od mnohých iných skladieb, ktoré sme počuli na prehliadke, jeho hudba niečo hovorí, je naplnená emóciou a mieri jasne k svojmu cieľu. Ak ho nezasiahla v čiernom kruhu, je to len pohnútkou k ďalšiemu pokusu. Mohlo by sa tiež namietať, že Válkova hudobná reč je príliš konzervatívna, že iba málo pripomína zápas za novú hudbu našej doby. Pri posluchu mi ani táto skutočnosť príliš neprekážala, pretože myšlienková náplň upútala pozornosť takmer až do konca, ktorému, žiaľ, chýba žiadúci vrchol.

Noneto Jozefa Berga patrí k tým nepočetným dielam hraným na prehliadke, ktoré vedome opúšťajú bezpečné, viac alebo menej vymieľané riečište hlavného prúdu našej hudobnej tvorby posledných rokov. Pre dve harfy, klavír, čembalo, zvonkohru, vibrafón, xylofón a početné bicie nástroje (medzi ktorými nechýbali ani menšie zvonky) napísal premýšľavý brnenský skladateľ päť viet bez označenia. Ich hlavným zmyslom bolo vyskúšať zoskupenie nových zvukových kombinácií, ktoré sa mali stať nositeľom autorových myšlienok. Nemôžeme Bergovi vyčítať, že sa mu za týchto predpokladov skôr podarilo sem tam prehodiť nejaký aforizmus alebo snáď epigram ako súvislý myšlienkový sled. Jeho interjekciám a neučesaným slovám však nechýbala istá originalita, a obohatenie zvukového registra komornej hudby určite nie je hodnota zanedbateľná. Nebudeme sa na autora hnevať, že skladbu asi vytvoril skôr z úsilia hľadačského než z vnútornej potreby.

Piesňový cyklus Drsná láska od Františka Píchu nie je výraznejším obohatením našej literatúry a neprináša podstatné nové črty v autorovej tvorbe. III. klavírna sonáta Jana Kapra svedčí o jeho ďalšom príklone k moderným výrazovým prostriedkom. I stavba prezrádza pevný, vopred stanovený poriadok, ktorý je podopretý invenčnou súvislosťou tematických prvkov. Energický, útočný charakter sonáty vychádza zrejme z konkrétneho okruhu predstáv. Ich prehľadnému profilovaniu a konkrétnemu stvárneniu zostal skladateľ asi niečo dlžný, pretože účinok sa vždy nerovnal vynaloženému tvorivému úsiliu.

Interpretačná úroveň všetkých uvedených skladieb bola opäť veľmi vysoká. Ivan Štraus a Zora Lochmanová, Jan Hlavsa a Věra Řepková, Jan Erml a najmä súbor brnenských umelcov pod vedením Jiřího Hanouska predviedli dobrú a záslužnú prácu.

Posledný večer sa nezačal príliš slubne. Scherzo pre orchester Den radosti od Miroslava Pelikána patrí k tomu typu hudby, ktorý nachádza útočište v nesústredene počúvaných rozhlasových reláciách tzv. vyššej populárnej hudby. Pelikánovi určite nechýbala snaha o vytvorenie optimistickej, nekomplikovanej skladby. V koncertnej sieni však sotva môže počítať s väčším ohlasom. Pravý opak predstavuje skladba Panorama Prahy od Věroslava Neumanna. Oprávnene ju autor nenazval piesňovým cyklom, ale symfonickými obrazmi pre barytón a orchester. Neumann totiž úspešne hľadá nové nevyšliapané cesty. Tak ako básnici Ivan Wernisch, Miroslav Červenka a Miroslav Holub predstavujú neobvyklé pohľady na Prahu, tak sa i Neumann snaží o nekonvenčnú formuláciu svojich myšlienok, o účinnú syntézu lapidárneho výrazu a originálnej zvukovosti, o svojrázny pomer sólového hlasu a orchestra. Neumann sa však celkom nevyhol určitej popisnosti a naturalizačnej zvukomaľby. Ale nad týmito drobnými nedostatkami prevažujú klady hľadačského úsilia nezošnurovaného žiadnymi apriórnymi metódami a pravidlami, podnieteného však tvorivým nepokojom, obrazotvornosťou a talentom.

Symfonická fantázia Macbeth od Ivana Jirka uzatvorila týždeň premiér. Uzavrela ho veľmi efektne a zaujímavo. Pod zorným uhlom dneška určite znovu vábi postava Shakespearovej drámy k novému zamysleniu a stvárneniu. V programe sa autor priznáva k tomuto úmyslu. Hodnotiac ju z tohto hľadiska nemožno skladbu označiť za výrazný prínos. Ani v hudobnom materiáli ani v jeho spracovaní (obidvoje je pevne zakotvené v dávnej tradícii symfonickej básne lisztovského typu vrátane tematického názvuku) nemáme čo robiť s premietaním problematiky do najnovšej súčasnosti. Fantázia je však pôsobivo a zručne komponovaná, prekvapuje ostrými kontrastmi a môže sa honosiť nevšedným napätím.

Symfonický orchester hl. m. Prahy FOK hral pod taktovkou Jiadřicha Rohana vo výbornej forme. Spoľahlivým tlmočníkom speváckeho partu bol opäť Jindřich Jindrák.

Záver prehliadky potvrdil celkový charakter jej dramaturgie, ktorá poukázala na slohovú šírku záberu prác československých skladateľov. Od rýdzeho tradicionalizmu až k určitému zdravému experimentátorstvu bolo zastúpených veľa postupov, veľa odtieňov. To je veľký klad tohoročnej prehliadky, ktorá do značnej miery vyvažuje nedostatok skutočne zrelých, presvedčivých, majstrovsky predvedených nových skladieb širokého spoločenského významu.

Július Letňan — Pavel Eckstein

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

S radosťou zaznamenávame skutočnosť, že zodpovední zástupcovia orchestra Českej filharmónie požiadali Ladislava Slováka, umeleckého šéfa Slovenskej filharmónie, aby prijal miesto dirigenta v tomto vynikajúcom orchestri. Podobnú ponuku obdržal Ladislav Slovák aj zo Symfonického orchestra hl. m. Prahy FOK.

— . —

23. FEBRUÁRA T. R. sa v Moskve uskutočnil večer československej hudobnej tvorby. Symfonický orchester Moskovskej štátnej filharmónie pod vedením zaslúžilého umelca Bieloruskej SSR Viktora Dubrovského predviedol Hrdinskú baladu Dezidera Kardoša, Rapsodické variácie Klementa Slavického a Symfóniu Svätopluka Havelku. Podľa správ z Moskvy, všetky diela československých skladateľov sa stretli u tamojšieho obecenstva s mimoriadnym ohlasom. Repríza koncertu sa uskutočnila aj v Lenigrade dňa 27. februára.

LADISLAV BURLAS

HUDOBNÁ TEÓRIA AKO VEDECKÁ DISCIPLÍNA A JEJ SÚČASNÉ METODOLOGICKÉ PROBLÉMY

Hudobná teória ako muzikologická disciplína, ktorá sa zaoberá technikou hudobného diela, teda teória, ktorá skúma jednotlivé zložky a stránky skladby a zovšeobecňuje základné princípy, normy a postupy, na základe ktorých vzniká hudobné dielo, má za sebou dlhé storočia svojho vývoja a v súčasnosti, podobne ako aj ostatné disciplíny hudobnej vedy, prekonáva štádium revízie svojich úloh, metódy a koncepcie. Základnými činiteľmi, ktoré ovplyvňujú vývoj hudobnej teórie, sú vlastná *hudobná prax*, chápaná v najširšom zmysle slova, a *vývoj vedeckého myslenia*. Nové kvality v charaktere súčasnej hudobnej kultúry a výsledky v oblasti metodológie vied ovplyvňujú charakter formovania teórie hudby v súčasnosti. Ako na to poukážeme na inom mieste, vedecky traktovaná hudobná teória nie je a ani nemôže ostať izolovaná od didakticky zameraných hudobnoteoretických disciplín a opačne. Tento vzájomný vzťah vedeckej a didakticky zameranej hudobnej teórie vplýva obojstranne na vývoj tejto oblasti a v súčasnosti pociťujeme novú potrebu vytvorenia súladu medzi novými výdobytkami vedeckej filozofie a marxistickej metodológie s konkrétnymi poznatkami súčasnej hudobnej praxe.

1

Všimnime si aspoň v hrubých črtách vývoj metodologickej stránky hudobnej teórie v jej dejinnom vývoji.

V antike to bol súhrn staticky platných zákonov hudby, odvodených aj z mimohudobných aspektov. Hudobná teória, ako aj jej poriadok, bola súčasťou svetového poriadku, a preto patrila do celkovej učenosti a vzdelanosti doby. Pritom empíria stála tu oproti prvkom dedukovaným z iných oblastí vied, resp. predstáv o štáte, z náboženských koncepcií atď.

V stredoveku badáme vplyv antiky predovšetkým v tomto dualizme, ktorý sa tu vyvinul ako protipólnosť medzi praxou a prvkami scholastickej filozofie, určujúcej špekulatívny charakter stredovekej hudobnej teórie.

V renesancii začína nadobúdať prevahu, resp. väčšiu samostatnosť vychádzanie z praxe, teda *empirizmus*. Tento vytvoril predpoklady pre exaktný postoj v skúmaní problémov, rovnako ako *racionalizmus* a *humanizmus* prispeli zasa k vedeckej utriedenosti a náročnosti hudobnoteoretickej spisby. V tomto smere mala hudobná teória črty celkového novovekého vývoja vied: východisko z praxe, triedenie a klasifikáciu javov, skúmanie všeobecne platných zákonitostí a tak ďalej.

18. a 19. storočie prináša zrod jednotlivých špecializovaných hudobnoteoretických disciplín a popri nich vznik teoreticky zameraných kompendií, ako napr. *učenie o kompozícii*. Hudobná teória sa oslobodila od špekulatívneho základu, osvojila si indukčnú metódu; vedela zovšeobecňovať poznatky, tieto zatriediť do systému a formulovať z neho vyplývajúce zákonitosti. Súčasne prestala reprezentovať hudobnú vedu ako celok, pretože v priebehu 18. storočia preniklo do hudobnej vedy dôslednejšie historické hľadisko, ktoré podmienilo vznik hudobného dejepisectva. Veda o hudbe prestala byť súčasťou všeobecnej vzdelanosti a stala sa špecializovanou vedou.

Veľký podiel na zvedečtení hudobnej teórie mal *mechanický materializmus*, ktorý sa snažil chápať jednotlivé hudobnoteoretické zákonitosti na základe matematicko-fyzikálneho poriadku, podmieňujúceho hudbu. Veľký vplyv na mechanicko-materialistické koncepcie v hudobnej teórii mali výsledky prírodovedného bádania. Spolu s nimi vnikalo do hudobnej teórie okrem chvályhodnej tendencie k exaktnosti a vedeckosti aj presvedčenie o konštantnosti získaných poznatkov, o zákonitostiach hudobného materiálu a z neho vyplývajúcich dôsledkov pre techniku hudobného diela. Forma ako celok sa javí mechanickým materialistom ako vektorový súčet prvkov. Pohyb nie je vnútornou príčinou javov, ale činiteľom vonkajším. Poznatky získané v istej konkrétnej oblasti majú platiť aj v iných súvislostiach a oblastiach. Mechanický materializmus znamenal v dejinách hudobnej teórie významnú progresívnu orientáciu, no práve preto, že tu šlo ešte o zjednodušené chápanie materializmu, čoskoro sa ukázali mnohé problémy, na ktoré mechanistické ponímanie javov nevedelo dať odpoveď bez toho, aby zákonite neupadlo do istého schematizmu a zúženého pohľadu na hudobnú matériu bez ohľadu na vnímajúci subjekt a na mnohé dialektické súvislosti medzi hudbou, človekom a spoločnosťou.

19. storočie, storočie tzv. *pozitivistického vývoja vied*, zasiahlo aj nami skúmanú oblasť hudobnej vedy. Hudobná teória už mala k dispozícii isté poznatky akusticko-fyzikálne, počiatočné bádania v oblasti vnímania hudby. Ovládanie indukčnej metódy, uplatnenej v oblasti vtedy živej hudby klasicizmu a romantizmu, čiastočne už aj hudby barokovej, viedlo teoretikov k tomu, aby z jednotlivých aspektov utriedili abstrakciou získané poznatky do systému objektívne platných noriem, aby vystihli hlavné opakujúce sa a opakovateľné princípy hudobnej tvorby. Rozklad celku na jednotlivosti ovplyvnil popisný charakter pozitivistickej metódy a súčasne spôsobil izoláciu jednotlivých systémov navzájom. Spolu s tým sa upevňovali aj predstavy o všeobecnej platnosti vytvorených poznatkov.

Pozitivizmus ako vedecká metóda vytvoril tým vede isté hranice, za ktoré sa už jeho záujem nemal alebo nemohol rozširovať. Skúmaním podobnosti a následnosti, ako aj hľadaním závislosti jednotlivých prvkov navzájom, vyčerpáva sa záujem pozitivisticky orientovanej teórie. Tým sa stalo, že jednotlivé systémy poznatkov ostali izolované, podávali sa ako statické a preceňovala sa ich platnosť. Gottfried Weber a Adolf B. Marx v 20. a 30. rokoch 19. storočia vydávajú svoje elementárne náuky o hudbe s označením ako „všeobecné", ktoré majú platiť vždy, ktoré hovoria o všetkom, čo sa týka hudby, a sú určené pre všetkých (pre odborníkov i amatérov). Táto *predstava všeobecnosti* zasiahla celú oblasť hudobnej teórie 19. storočia. Aj Hugo Riemann, jeden zo zakladateľov hudobnej vedy v 19. storočí, bol presvedčený o všeobecnej platnosti dovtedy získaných poznatkov o hudbe, ba doslovne konštatuje: „Die Allgemeingültigkeit der Grundlagen unseres Musiksystems ist nicht anzuzweifeln." Hudobná teória 19. storočia, i keď bola prevažne zovšeobecnením dobovej hudobnej praxe, podávala svoje poznatky zväčša bez historického vymedzenia ich platnosti. V dôsledku toho došlo v oblasti hudobnej teórie k zámene historicky konkrétnej javovej formy istých zákonitostí za podstatu zákonitosti samej. Inými slovami: do všeobecnejšie platných princípov a noriem sa zakalkulovala aj tá stránka javov, ktorá je menlivá. Preto kodifikovala isté normy ako „večne platné", vyplývajúce vraj z danosti akusticko-fyzikálnych alebo antropomorfných. Iba dnešné dialekticko-vývojové hľadisko umožňuje vidieť, že aj tie všeobecne platné princípy sú v pohybe a také kategórie ako tonalita, harmonická funkcia a istá formová schéma sú len historicky a vývinove modifikované formy vzťahov a štruktúr. Sme svedkami, že mnohé „večné" kategórie nie sú metafyzické, že strácajú svoj predchádzajúci význam, alebo že sú vytláčané novými kvalitami vzťahov.

Spomínaná ilúzia všeobecnej platnosti ovplyvnila charakter hudobnej teórie aj v 20. storočí a v mnohom zapríčinila jej konzervatívnosť; konzervatívnosť v metóde i v tej skutočnosti, že sa na dlhší čas prestala pociťovať potreba neustáleho doplňovania systému poznatkov spolu s vyvíjajúcou sa hudobnou tvorbou. V dôsledku toho sa ešte i dnes stretávame s takými tendenciami, ktoré chcú hodnotiť alebo vysvetľovať hudbu historicky odlišných období normami vyvodenými z období iných, a to smerom do minulosti i smerom k súčasnosti. Konkrétnejšie povedané: systém hudobnej teórie, ktorý vznikol zo skúmania barokovej, klasicistickej a romantickej hudby, nie je vyhovujúci na skúmanie stredovekej a renesančnej vokálnej polyfónie ani na skúmanie hudby 20. storočia.

Ďalšou črtou hudobnej teórie 19. storočia bol jej *europeocentrizmus*, ktorý chápe všeobecnosť hudobnej teórie aj v zmysle teritoriálno-priestorovom. Len nový vývoj etnomuzikológie bol schopný narušiť skostnatené predstavy, ktoré stotožňovali vývoj svetovej hudby s vývojom európskym. To má dôsledky nielen v rozšírení horizontov hudobného dejepisectva, ale aj pre hudobnú teóriu, ktorá musí opatrnejšie formulovať platnosť poznatkov získaných z európskej umelej hudby a súčasne sa neuzatvárať pri posudzovaní všeobecne platného a jedinečného len na oblasť európskeho vývoja.

Ak máme teda rezumovať doterajší vývoj hudobnej teórie, treba konštatovať, že pozornosť hudobnej teórie bola doteraz neúmerne dôkladne zameraná na skúmanie barokového a klasicisticko-romantického hu-

dobného materiálu na úkor poznatkov získaných z novšieho hudobného vývoja, z hudby nášho storočia. Doterajšia sústava poznatkov sa chápala skostnatene, staticky a izolovane s tendenciou preceňovať platnosť doteraz získaných princípov a noriem, a to tak vo vzťahu k historickému vývoju, ako aj vo vzťahu hudobných kultúr rôznych kontinentov. Toto obdobie relatívnej stabilizácie systému sa javí ako prekonané a ďalší vývoj si vyžaduje tzv. *otvorenie systémov* novými poznatkami, ktoré pravdepodobne zasiahnu aj do doterajšej koncepcie a metodológie jednotlivých hudobnoteoretických disciplín. Takéto otvorenie systému neznamená, že by sa mali likvidovať doteraz získané poznatky, zavrhnúť všetko, čo sa dosiaľ v tomto smere vytvorilo, ale práve naopak, kvalitatívne obohatiť doteraz známy obraz o nové kvality.

2

Pokúsime sa v stručnosti naznačiť metodologickú podstatu nových tendencií v oblasti hudobnej teórie, ktoré stoja za postulátom prebudovania systému vedeckej hudobnej teórie.

Medzi základné a vývinove najjednoduchšie formy vedeckej práce patrí tzv. *klasifikačná analýza*, prostredníctvom ktorej sa hľadajú spoločné vlastnosti rôznych, a predsa v niečom podobných javov. Uplatnením takéhoto metodického postupu sa vytvárajú kategórie, ktoré označujú jednu spoločnú vlastnosť mnohých jednotlivostí: tak vznikli v hudobnej teórii abstrakcie, ako napr. rondo, sonátová forma, dvojitý kontrapunkt atď. Vo vedeckej metodológii sa tieto množiny vecí nazývajú triedami. Ďalším uplatnením klasifikačného postupu je objavovanie vzťahov medzi viacerými triedami: napr. súvis medzi piesňovou formou a rondom, medzi rondom a sonátovou formou atď., ako aj vybudovanie systémov a štruktúr na základe medzi triedami. Ak máme takto vytvorenú predbežnú syntetickú klasifikáciu, vieme do takéhoto systému zaradiť každý ďalší jav analytickým skúmaním jeho vlastností.

Ďalšou, vyššou formou metodologických postupov je tzv. *vzťahová analýza*, ktorá skúma kombinatorickú stránku javov za predpokladu, že vlastnosti jednotlivých prvkov nie sú len v ich izolovanom postavení, ale že sa menia a vytvárajú v konkrétnych vzťahoch s prvkami inými. Tento postup umožňuje vytvorenie kategórie funkcie, ktorá vyjadruje závislú či nezávislú formu premennosti. Typickým príkladom na uplatnenie vzťahovej analýzy bolo napr. objavenie harmonickej funkcie, z ktorej vyplýva, že akord sám osebe nie je nositeľom stálej významovej vlastnosti, ale že sa táto vlastnosť získava iba konkrétnym postavením akordu v hudobnom procese a že teda ten istý akord môže mať rôznu funkciu. Vzťahová analýza umožňuje v teórii formy skúmať organické zloženie hudobnej formy a z toho vyplývajúcu funkčnú uspôsobenosť jednotlivých jej zložiek, princíp tonality atď.

Využitie klasifikačných a vzťahových analýz, ktoré samy osebe bez využitia náročnejších postupov reprezentujú tzv. *popisné štádium vedy*, temer úplne vyhovovalo pozitivisticky orientovanej hudobnej teórii na vytvorenie systémov jednotlivých disciplín a na objavenie hlavných noriem hudobnej techniky skúmaného materiálu.

Vedecké myslenie sa však neuspokojovalo len s týmito vo vnútri uzavretými a oproti ostatným javom izolovanými systémami poznatkov. Ak sa spoznali isté zákonitosti vzťahov a zovšeobecnené triedy spoločných vlastností množín, vznikala otázka, prečo tieto zákonitosti platia. Odpoveď bolo potrebné hľadať v príčinách stojacich mimo týchto vytvorených systémov poznatkov. Tým, že všetko má svoju príčinu, že všetko je zapríčinené alebo zapríčiňujúce, stával sa uzavretý a predtým izolovaný systém súčasťou ešte širších celkov. Tak sa zrodila *kauzálna analýza*, ako metóda objavovania nových vzťahov, a tým aj bližšieho poznania podstaty vecí. Táto kauzálna analýza v hudobnej teórii umožňuje objavovať súvislosti technických javov s príčinami, ktoré už stoja mimo oblasti hudobnej teórie. Od objavených princípov, noriem, schém vedú nitky k poznatkom hudobnej histórie a estetiky. Vytvorený princíp sonátovej formy nemožno teda plne pochopiť, ako ho nevieme správne zaradiť do historického vývoja hudobného klasicizmu a ak nepochopíme estetický ideál doby, ktorý jeho vznik podmienil. Tým oblasť hudobnej teórie otvára svoj systém smerom k spoločenskému aspektu a k disciplínam, ktoré skúmajú sféru vnímania a hodnotenia hudby. Ako vidieť, kauzálny princíp nelikviduje špecifičnosť jednotlivých disciplín a ich metód ani úloh, ale hľadaním mnohostranných súvislostí a skúmaním polyvalentných vzťahov umožňuje hlbšie poznanie skúmaného predmetu. Kauzalita smeruje teda k odizolovanému nazeraniu na jednotlivé sféry poznatkov a búra umelé priehrady medzi jednotlivými disciplínami tej-ktorej vednej

Program z vystúpenia Sergeja Prokofieva v Košiciach roku 1935 ▶

KONCERTNÉ VEČERY **VITÉZ** HANGVERSENYESTÉI



Svetochýrny umelec na klavíri a hudobný skladateľ

PROKOFIEFF

világhírű zongoraművész és zeneszerző

Dňa 10-ho marca 1935, večer o pol 9 hod. vo veľkej dvorane Schalkházu koná koncert

PROKOFIEFF

umelec na klavíri.

1935 március hó 10-én, vasárnap este fél 9 órakor a Schalkház nagytermében

PROKOFIEFF

a zongoraművészet nagymesterének hangversenye.

PROGRAM:

1. ***Prokofieff,*** Sonate II. op. 14.
   a) Allegro ma non troppo
   b) Scherzo
   c) Andante
   d) Vivace
2. ***Mussorgsky,*** Drei Bilder aus einer Ausstellung
3. ***Schubert*** Walzer Suite

PRESTÁVKA - SZÜNET

4. ***Prokofieff,*** Drei Erzählungen der alten Grossmutter op. 31. No. 2. 3. 4.
5. ***Prokofieff,*** a) Etude op. 52.
   b) Landschaft op. 59.
6. ***Prokofieff,*** Drei Gavottes op. 12. 24. 32.
7. ***Prokofieff,*** Toccata op. 11.

Na koncerte prednesené diela dostať u Vitéza
A hangversenyen előadott darabok Vitéznél kaphatók

Koncert začína presne o ½9. hodine
A hangverseny pontosan ½9 órakor kezdődik

Veľky koncertný klavír **„FÖRSTER"** je od firmy Loitsch & Reibel v Košiciach.
A nagy **„FÖRSTER"** hangversenyzongora Loitsch és Reibel cégtől való.

Cena programu — Műsor ára

Kč 1.—

„Athenaeum" R. T. Košice. 1210

oblasti. Moderná muzikológia si nevie predstaviť svoj systém ako súbor disciplín, ktoré navzájom nesúvisia.

Objavenie princípu kauzality nie je ešte špecifickým prínosom marxistickej vedeckej metódy, a preto nie je udivujúce, že v súčasnosti sa aj nemarxistickí muzikológovia usilujú o komplexnosť nazerania vo vzájomnej súvislosti všetkých muzikologických disciplín. Čo je však zdanlivo paradoxné, je skutočnosť, že ozaj dôsledné a všestranné rozvinutie kauzality vo vedeckej metóde sa dá docieliť iba prekonaním kauzality samej vyššou formou vedeckej metódy, *dialektickou analýzou*, ktorou sa umožňuje dôsledné materialistické chápanie vo vedeckom myslení. Tým pribúda do vedeckej metódy dôsledné vývojové chápanie javov, učenie o jednote kvalitatívneho a kvantitatívneho, o jednote protikladov, o vzťahu všeobecného a zvláštneho, absolútneho a relatívneho atď. Tento metodologický princíp nám umožňuje hlbšie chápanie javov a zákonitostí hudobnej teórie a komplexný pohľad na problematiku hudobnej techniky v *jednote logického a historického aspektu*, vyúsťujúci do jednoty všetkých muzikologických disciplín pri súčasnom prehĺbení špecifických metód jednotlivých disciplín. Tak dospievame k dialektickému chápaniu zákonitostí hudobnej teórie, ktoré obsiahnu v sebe princíp opakovateľnosti, ale aj momenty neopakujúceho sa napredovania a diferencovanosti. Melódia, harmónia, polyfónia, rytmus, forma a iné aspekty sa navzájom prelínajú a pomáhajú zodpovedať otvorené problémy jedna druhej. Komplex hudobnej techniky sa spája s históriou, etnomuzikológiou, estetikou, psychológiou, pedagogikou atď., čím sa vlastne realizuje aj dôsledné materialistické hľadisko, ktoré skúma hudbu v jednote spoločenského aspektu, aspektu vnímania a hodnotenia a aspektu technického.

V dôsledku takéhoto chápania mení sa aj systematika hudobnej vedy. Jej vypracovanie sa v marxistickej muzikológii nejaví ako púhy formálny akt, ale je to v istom zmysle aj pracovný program v metodologickom a filozofickom význame. Bez nárokov na vyčerpanie a vyargumentovanie podávame tu aspoň v hrubších črtách náš návrh systematiky hudobnej vedy, ktorá zahrnuje tri základné oblasti muzikologických disciplín:

I. *Oblasť spoločensko-vývojového aspektu na hudbu;* sem patria história, etnomuzikológia a sociológia hudby.

II. *Oblasť vnímania a hodnotenia hudby:* sem patrí akustika, fyziológia, psychológia, estetika a pedagogika hudby.

III. *Oblasť technického nazerania na hudbu;* sem patria disciplíny, ktoré skúmajú tónový systém a jednotlivé zložky a stránky hudby: rytmus — teória rytmu, melos — melodika, polyfónia, harmónia, farba — organológia a inštrumentácia, dynamika, forma — teória formy.

Naša systematizácia predpokladá mnohostrannú vzájomnú spätosť všetkých disciplín i oblastí s pohyblivosťou centra podľa konkrétneho charakteru problému i úloh, ktoré ideme riešiť.

Vzájomným vzťahom disciplín technického nazerania na hudbu s hudobnou pedagogikou a didaktikou sú podmienené hudobnonáukové disciplíny: elementárna náuka o hudbe, náuka o kontrapunkte, náuka o harmónii, náuka o formách, náuka o inštrumentácii a hudobných nástrojoch — i keď je z doteraz povedaného zrejmé, že tento vzťah nie je jediný, hoci určujúci; že nitky novej vednej metódy vedú v svojom rozpracovaní ku všetkým ostatným hlavným oblastiam muzikologických poznatkov. Z nášho hľadiska je pozoruhodné, že z niektorých disciplín technického aspektu sa nestali pre užšiu väzbu na historickú a estetickú podmienenosť náukové disciplíny. Napr. z oblasti rytmu a melodiky. Zdá sa, že táto skutočnosť spôsobuje isté medzery v doterajšom hudobnom vzdelávaní, ktoré by bolo treba odstrániť.

Nakoniec uvedieme niekoľko stručných uzáverov:

1. Vzhľadom na nové výsledky v metodológii hudobnej vedy stávajú sa tradične chápané hudobnonáukové disciplíny konzervatívnymi a javí sa všeobecná potreba prebudovania ich systému tak, aby obsiahli v sebe princípy dialekticko-vývojového hľadiska a komplexného skúmania problémov; aby sa na novej úrovni vyriešil predovšetkým vzťah všeobecne platného ku konkrétnemu a historicky jedinečnému. Z poznania, že v súčasnej situácii neplatí to, čo škola v hudobnej teórii učí, vzniká totiž najmä u skladateľov pocit, že týmto faktom prestalo skutočne všetko v minulosti platné byť záväzným pre súčasnú tvorbu. Pociťujú zdiskreditovanosť celej hudobnej teórie, pretože vidia zrejmý nesúlad medzi tým, čo teória vydáva za všeobecne platné, a medzi súčasnou kompozičnou praxou.

2. Nejestvuje hudobnonáuková disciplína, ktorá by bola *len* pedagogicko-didaktickou záležitosťou, ale každá z nich úzko súvisí s vedeckou teóriou hudby, ako aj s výsledkami ostatných muzikologických disciplín, nakoľko z nich čerpá vecný základ svojho učenia.

ANKETA

pred III. sjazdom Sväzu československých skladateľov

Prekvapivo rýchly rast a novosť vývinového stvárňovania nášho života dennodenne nastoľujú človeku novú látku na zamyslenie. Toto zamyslenie nad životom nie je ničím iným ako kritickým zvážením úspechov i ojedinelých nedostatkov. Prináša pre človeka ponaučenie i schopnosť lepšie vidieť, ale i lepšie tvoriť a utvárať ďalší vývin. Ak sa takto dívame na beh nášho života, nájdeme v ňom dosť múdrych rád i činov, ktoré nám môžu byť vodidlom na dobrej ceste. Ak má byť naša kritika úspešná, musí vychádzať aj z týchto zreteľov. Musí sa veľmi citlivo držať správneho smeru rodiaceho sa nového života a jeho vývinovej dynamiky. To čo je dnes dobré, včera mohlo byť ešte len fantáziou, a pre budúcnosť môže byť už prekonané . . .

Andrej Očenáš

■

Myslím, že hlavním požadavkem, který by III. sjezd měl splnit, je vytvoření dělného, tvořivého a vpravdě sudružského ovzduší ve všech oblastech tvorby. Důkladná znalost nových děl a problematiky s nimi spjaté, vysoká vzájemná náročnost k tvorbě bez ohledu na tituly a funkce, upřímná snaha pomáhat kritikou, názorová šíře a ideová jednota, vědomí souvislostí našich hudebních věcí se socialistickým životem, méně representace a více práce pro společnou věc. To je to, oč nám jde a musí jít, usilujeme-li o další růst a rozkvět naší hudební kultury.

Sjezd by měl k těmto otázkám nejen říci rozhodné slovo (těch bylo při různých příležitostech vysloveno už víc než dost!), ale v duchu XII. sjezdu KSČ by měl vytvořit nutné politicko-organizační předpoklady pro jejich řešení.

Všichni tedy čekáme od III. sjezdu SČS mnoho. Proto je důležité, abychom jeho vrcholícím přípravám dali vše, co je v našich silách.

Pokud jde o výsledky mé vlastní tvůrčí práce, přistupuji k sjezdu s knížkou o sovětské hudbě Talent, mistrovství, světový názor, ktorá vyšla v lednu 1963, a se Symfonií, jejíž partituru jsem právě dokončil.

Václav Kučera

O II. SYMFÓNII *Šimona Jurovského*

Po bratislavskom i pražskom uvedení Jurovského II. symfónie sme požiadali interpreta diela dr. Ferdinanda Klindu o vyslovenie svojich názorov na skladbu, ktorú s mimoriadnym zápalom naštudoval a premiérove predviedol.

Ako nazeráte na skladbu, aký vzťah ste si k nej vytvorili a čo o nej súdite?

Koncepcia nového Jurovského diela je daná obsahovou náplňou jednotlivých častí: Život, Utrpenie, Boj. Je jasné, že do popredia sa dostávajú obrazy dramatična a hrdinstva, teda konfliktové situácie i občasná drsnosť — menej lyrizmu a kľudu. Včlenenie organa do komplexu veľkého orchestra tiež vyplynulo z ideového zámeru. Organ je nositeľom heroičnа v celej skladbe (podtitul je „Heroická"), a tak ako človek v živote, i on sa v orchestri uplatňuje súčasne ako indivíduum i ako člen kolektívu. Je schopný veľkých činov, hrdinstiev, vie čeliť životným strastiam (I. časť), no dáva sa i strhnúť prúdom, trpí a život mu hrá smútočný pochod (II. časť). Jeho regeneračná sila je nezničiteľná, tkvie v podstate života (veľká „nosnosť" hlavnej témy Jurovského) a vo vzájomnosti progresívnych síl vie spolu s nimi vybojovať hrdinský zápas (III. časť) a dospieť k víťazstvu. Charakter organového zvuku takýmto predstavám azda najlepšie vyhovuje — má potrebný dynamický i farebný ambitus, stálosť tónu, vie podporiť orchestrálny zvuk i oponovať mu. Použitie organa bolo teda myšlienkove podmienené a nešlo tu o podniknutie inštrumentačného experimentu. Preto na jednej strane azda chýba inštrumentálne experimentovanie par excellence, na druhej strane je to však vyvážené presvedčivosťou a dokonalým sklbením dvoch tak ťažko riešiteľných partnerov, ako je organ a orchester, čo samo osebe je nové a podnetné. Treba povedať, že práve táto súhra prináša také množstvo kompozičných problémov, až odrádza mnohých skladateľov. Okrem Händlových koncertov v tomto žánri niet tradícií a každé dielo takrečeno musí vytvoriť vlastný základ. Jurovský využil mnohoraké techniky vzájomného pomeru organa s orchestrom veľmi účinne, ba zvukovo šťastnejšie, a preto i nástrojove vďačnejšie ako mnoho iných súčasných skladieb tohto žánru (v čs. literatúre máme 9 diel s koncertantným organom!). Jeho dielo hodnotím ako kladný prínos do našej hudby. Možno som zaujatý, ale ako interpret musím byť, ináč by som ho nemohol hrať. Tento vzťah som si však nadobudol poznaním a som presvedčený, že na tomto základe ho môže získať každý.

Aké problémy sa vyskytli pri naštudovaní tohto diela?

Moje organové nebudú také zaujímavé — sú povahy špecifickej, nástrojovej, a ako u každej súčasnej skladby, ide tu o vžitie sa do novej štylizácie sólového partu. Ak ide o problémy orchestrálne, ide tu v podstate o dve veci. Veľké symfonické obsadenie žiada detailizované odstupňovanie (dynamické) nástrojov a skupín, ktoré skladateľ vnútorným sluchom síce cíti, ale realizáciu mnohokrát ponecháva až na naštudovanie. Slovenská filharmónia pod vedením vnútorne skutočne hlboko zaangažovaného L. Rajtera venovala tejto úlohe mnoho skúšok a pripravila dôstojné premiérové predvedenie. Po druhé ide o uvedomenie si, že organ nie je schopný produkovať ľubovoľnú farbu v ľubovoľnej dynamike. Naopak, určitú farbu možno tu dosiahnuť v určitej, obmedzenej dynamickej sfére. Keď sa organ nemá uplatniť len ako kolos s určitým charakteristickým, ale v podstate stabilizovaným zafarbením, treba prispôsobiť dynamiku orchestra týmto zámerom. Pri prvom predvedení to ani nebolo celkom možné — žiadalo by sa vyskúšať niektoré dynamické, možno i polohové retuše — a to chce čas a odpočúvanie. Pri nahrávke sú pre takýto spôsob práce, samozrejme, lepšie podmienky, a dielo by tým iste získalo na farebnosti a rozmanitosti.

IGOR VAJDA: SERGEJ PROKOFIEV A MY

Sergej Prokofiev je jednou z najväčších postáv hudby dvadsiateho storočia. Majster neobyčajnej techniky, vtipný — pritom jasný, až cudne čistý vo výraze — ľudsky dobrý a hlboko cítiaci. Jeho význam pre modernú hudbu nebol ešte docenený.
Ján Cikker

Je to skutočnosť, a predsa sa nám akosi nechce veriť: Sergej Sergejevič Prokofiev už desať rokov nie je medzi živými. 5. marca 1953, uprostred posledných úprav baletu Kamenný kvietok, zomrel náhle človek, ktorého zmyslom života bola ustavičná systematická práca na vytváraní nových hudobných diel. V pracovitosti a metodičnosti mal v skladateľskej rodine nášho storočia síce nejedného podobného, sotva by sa však našiel taký, ktorý by ho bol v pracovnom eláne skladateľa, klaviristu a začas i kritika a dirigenta prevýšil. Dokazuje to už samotný počet jeho diel, v modernej dobe neobvyklý: vyše 130 (!). Treba zdôrazniť, že veľká väčšina z nich si zaslúži najvyššie ocenenie. Sú medzi nimi nielen dnes už svetoznáme celovečerné balety, symfónie, klavírne skladby (predovšetkým koncerty a sonáty), ale aj pomerne málo známe (celkom neprávom) „malé" balety (Figliar-Šut, Oceľový skok, Na Dnepri, Márnotratný syn), kantáty (nielen Alexander Nevský a Na stráži mieru, ale aj Kantáta k XX. výročiu Októbra a Bolo ich sedem), ako aj najviac zaznávaná — i keď nie natoľko teoreticky, ale rozhodne prakticky — časť jeho tvorivého odkazu — opery. Okrem Zásnub v kláštore — doteraz najlepšej komickej opery 20. storočia — sa zjavujú na javiskách i socialistických zemí pomerne sporadicky, hoci medzi nimi sa nachádzajú vôbec najpodarenejšie opery na súčasný námet (Semion Kotko, Príbeh opravdivého človeka).

To, čím Prokofiev najviac priťahuje — a treba s radosťou konštatovať, že okruh priaznivcov rýchlo rastie — je jeho neobyčajná mnohostrannosť. Na jednej strane výbušný expresionista a humorný ironik, ktorý v snahe o čo najväčšiu účinnosť neváha siahnuť ani po polytonalite, ba neraz tvorí na hranici dodekafónie — na druhej strane lyrik, humanista, majster prostej a vrúcnej melódie, do krajnosti zjednodušujúci svoj hudobný jazyk. Tieto protikladné črty často stoja vedľa seba v jednom diele; ak však skladateľ ukázal v určitom diele len jednu svoju tvár, obyčajne nasledovalo dielo náladovou sférou kontrastné k predchádzajúcemu (Sedem je ich — Rozprávky starej matky, Sarkazmy — Ošklivé kačiatko). Sám Prokofiev písal o piatich líniach svojej tvorby: klasickej, novátorskej, toccatovej (motorickej), lyrickej a groteskne; navzájom sa však nevylučovali — okrem posledných dvoch; výrazové prostriedky jeho hudby, ktoré neraz vyvolávali odpor pri premiérach skladieb jeho mladosti (Glazunovov demonštratívny odchod pri prémiere Skýtskej suity, škandál v Petropavlovsku pri uvedení II. klavírneho koncertu, vzbura členov Mariinskeho divadla proti uvedeniu Hráča) boli ozaj revolučným činom, nadväzovali však logicky na predchádzajúci vývoj európskej a najmä ruskej hudby — inokedy zas boli tvorivým zužitkovaním podnetov klasicizmu, baroka, ba až stredovekej hudby (hudba k filmom Ivan Hrozný a Alexander Nevský). V dobe svojho vstupu do hudobnej arény Prokofiev priam manifestačne vystúpil proti prejemnelosti impresionizmu (i keď veľa jeho výdobytkov zužitkoval) a práve svojím mužným naturelom (výrazným najmä v originálnej faktúre klavírnych skladieb, ktoré tvoria dôležité ohnisko jeho tvorby i vrátane diel určených pre iné nástroje) a nesentimentálnym lyrizmom je nám najviac sympatickým. Bol večným mladíkom — okrem iného i svojou chuťou dráždiť konzervatívcov a obmedzencov (o premiére Oceľového skoku v Metropolitnej opere v New Yorku v štyridsiatich rokoch svojho života píše s netajeným uličníckym pôžitkom: „Bolo zaujímavé vidieť, ako sa na scéne najburžoáznejšieho z buržoáznych divadiel vzniesla veľká červená zástava" — čo mimochodom dokumentuje jeho svetonázor omnoho pôsobivejšie než proklamácie niektorých iných, umelecky a ľudsky však jeho úrovne vôbec nedosahujúcich tiežskladateľov). Nebolo iste náhodné, že keď v roku 1917 Maxim Gorkij a Boris Asafiev hľadali umelca, v ktorého diele sa najviac a najvýraznejšie prejavoval odraz svetodejinného revolučného vrenia, jednomyseľne sa zhodli na Prokofievovi.

Prokofiev bol typom, ktorý si až do posledného dňa svojho života uchoval pre umelca (a každého človeka) tak prepotrebnú poéziu spomienok z detstva (v tom sa mu vyrovná vari len Musorgskij), ako o tom svedčia Popoluška, Zimný ohníček a najmä rozkošný Petrík a vlk. Azda odtiaľ čerpal schopnosť ustavične sa omladzovať. V posledných rokoch svojho života napriek ťažkej chorobe a biľagu nespravodlivého obvinenia z formalizmu (o ktoré sa postarali vo vrcholnom období kultu osobnosti jeho vlastní kolegovia, ba i nasledovníci) nastupuje v jeho diele „vyrovnaná miernosť, úsmevnosť, neskonalá neha, mäkký humor, ono filozofické sústredenie na jediný láskavý pohľad cez celý ľudský vek, ktorý vidíme na jeho poslednom portréte" (Ivan Vojtěch).

Bol všestranný, pritom však neobyčajne vyrovnaný. Dve jeho najväčšie mimomuzikantské vášne: obľuba šachu a láska k prírode (prejavujúca sa nadšenou turistikou) dokumentujú spojenie matematicky presného umu s teplým srdcom cítiaceho človeka.

Svojím hudobným naturelom bol Prokofiev rodeným dramatikom. O tom svedčí nielen veľké množstvo opier, baletov, scénických a filmových hudieb, ale aj prenášanie ich tematického materiálu do tzv. absolútnych skladieb (Ohnivý anjel — III. symfónia, Márnotratný syn — IV. symfónia). No i v skladbách vytvorených bez tejto súvzťažnosti sa veľmi silne prejavuje Prokofievovo obrazovo-dramatické cítenie, ktoré je iste jednou z príčin ozaj demokratického dosahu jeho diel. Vo vlastnej hudobnodramatickej tvorbe bol veľkým novátorom: v Hráčovi a Láske k trom pomarančom nadviazal na Meyercholdove princípy; vo Vojne a mieri a v Príbehu zas na Ejzenštejnove epochálne výdobytky v oblasti filmu, pravda, vo vyššej rovine novej kvality. Od začiatku sa prikláňal k ideálu modernej javiskovej dikcie s dôrazom na deklamáciu (emimetne hudobne cítenú) a dramatický spád a dospel k podobným výsledkom ako Janáček, Berg, Honegger, Suchoň a i. O jeho

---

Čo prinieslo pražské prehliadkové predvedenie s Českou filharmóniou?

ČF spolu s dirigentom Václavom Jiráčkom priniesla suverénne, intonačne a technicky bezchybné predvedenie za dve krátke skúšobné frekvencie. Problémy, ktoré som spomínal u bratislavskej premiéry, sa za ten čas, pravda, nemohli vyriešiť. Organ v Dome umelcov má mnoho lesku, ale dynamicky slabší základ. Dielo tak vyznelo rozjasnenejšie, boli aj rýchlejšie tempá, ale črta heroizmu sa v Bratislave uplatnila výraznejšie. V Prahe je ideálny organový hrací stôl, ktorý svojím umiestnením pri dirigentovi umožňuje omnoho lepší kontakt. Zaobišiel som sa aj bez registranta a celý zážitok z diela bol takto bezprostrednejší.

Stretli sme sa i s kritickým postojom voči Jurovského symfónii . . .

Živá diskusia je len kladom: veď ide o dielo s veľmi aktuálnou tematikou a neobvyklou formou spracovania. Pripúšťam, že na prvé počutie nemusí u každého „zabrať". Priznám sa, že v začiatkoch štúdia organového partu som bol neraz v rozpakoch. Ako sa mi však vyjasňovali autorove myšlienkové sledy, ako som sa naučil „rozumieť jeho reči", otvárali sa mi aj krásy a hodnoty jeho novej hudby. Zakiaľ niekto nevyvinie úprimnú snahu skutočne vniknúť do nového, neznámeho diela (vo všetkých umeleckých odvetviach) môže sa síce vyjadriť: páči sa — nepáči sa mi, ale nemôže seriózne hodnotiť ani kritizovať. Ak sa mám v tejto súvislosti vyjadriť, na takýto povrchný postoj doplácajú skladatelia a ich interpreti rovnako. Keď skladateľ aj interpret venujú celé mesiace koncentrovanej práce vytvoreniu diela, žiadalo by sa zodpovednejšie (ako len jedno vypočutie) zaoberať dielom aj so strany kritika. Ináč sa subjektívny dojem vydáva za meritórne hodnotenie, ktoré niekedy aj na dlhý čas vie ovplyvniť verejnú mienku len preto, že bolo vyslovené odborníkom (bona fide sa neskúma, či na to použil celý svoj odborný arzenál). Mnohí zase rozpoznali v Jurovského II. symfónii kladný prínos do našej hudby. Radím sa k nim a som presvedčený, že si vydobyje všeobecné uznanie.

—*ek*

PRKFV
Nič prchavého.
Nič náhodného.
Všetko jasné, presné, dokonalé.
Preto je Prokofiev nielen jedným z najveľkolepejších moderných skladateľov, ale — podľa môjho úsudku — aj skladateľom najskvelejším.
Sergej Ejzenštejn

originalite a nikdy nezlyhávajúcom cite pre javisko svedčí o. i. i to, že sám Ejzenštejn neraz komponoval celé scény svojich filmov podľa Prokofievovej hudby (napr. boj na Čudskom jazere v závere Alexandra Nevského).

Československo má čestné postavenie medzi krajinami, ktoré ešte za Prokofievovho života — a tým viac po jeho smrti — s úctou a láskou prijímali jeho skladateľské dielo i interpretačné umenie. V tridsiatych rokoch neraz navštívil Prahu i Košice, kde úspešne uviedol mnohé svoje skladby. Československí koncertní, operní a baletní umelci patrili k prvým, ktorí propagovali jeho tvorbu za hranicami SSSR. Lásku k trom pomarančom po jej chicagskej a leningradskej premiére uviedli r. 1931 aj v Bratislave zásluhou Karla Nedbala (hoci sa vtedy opera SND nachádzala v nezávideniahodnej finančnej kríze a uvedenie diela vtedy prakticky neznámeho skladateľa bolo obrovským rizikom). František Maxián hral III. klavírny koncert v osudnom roku 1938 pod taktovkou samotného autora a v tom istom roku zásluhou baletného súboru brnenskej opery sa uskutočnila svetová premiéra skvelého Romea a Júlie; bolo to už v čase nastupujúceho fašizmu — 30. decembra. Po oslobodení prešli Prokofievove tri celovečerné balety temer všetkými opernými javiskami a Vojna a mier mala svoje prvé mimosovietske uvedenie 25. júna 1948 v Prahe.

Tohto roku sa v rámci Pražskej jari chystá festival Prokofievových opier, ktorý by sa tiež mohol stať udalosťou svetového významu svojou úrovňou a prebojovávaním dosť zanedbávanej časti tvorivého odkazu skladateľa, ktorého veľkosť tak krásne vystihol jeden z našich najvýznamnejších súčasných komponistov Ján Cikker slovami uvedenými ako motto tohto článku. Nemôžem si však odpustiť uviesť záverom mienku ďalšieho, tiež významného skladateľa:

Prokofiev ostane jedným z veľkých hudobníkov našej doby toľkým bohatstvom a toľkou silou diela, ktoré sa neustále obnovuje v sebe samom, ako aj nezvyčajným majstrovstvom rukopisu, ktorý bez vyumelkovanosti žiari v nepodkupnom lesku ducha ruskej hudby.

Jacques Ibert

SVIEŽE DIELO v sviežom predvedení

Kto pozná Zmätok v Efeze (Pozdvižení v Efesu) Išu Krejčího, neostáva mu nič iné než vysloviť svoj údiv, že trvalo temer 10 (!) rokov, kým tento svieži neosingspiel bol na Slovensku konečne predvedený, zároveň však aj radosť, lebo jeho košická premiéra 2. a 3. februára t. r. bola veľmi podareným tvorivým činom, ktorý dokázal, že dramaturgia košickej opery naďalej premyslene vyberá z diel tzv. klasických a moderných a súbor ich čoraz adekvátnejšie realizuje.

Krejčího Zmätok by mohol do každého divadla priniesť osvieženie, veď vtipných hudobných komédií (a nielen hudobných) je vždy málo a ak sa Efez českou hudobnou vedou označuje za najlepšiu českú komickú operu 20. stor., tak iste nie neprávom. Máloktorá opera má také dobré libreto ako táto, napísané podľa Shakespearovej Komédie plnej omylov (v Košiciach tento názov uvádzajú ako druhý titul) Jozefom Bachtíkom, čo vyhovovalo bytostným povahovým stránkam skladateľa. Svieži vtip, groteskno sť, zdravá irónia a podarená situačná komika sú najväčšími kladmi Krejčího neoklasického „meisterstücku". Nechýbajú v ňom však ani stránky lyrické (rozprávanie Dromia Syrakúzskeho, scéna dvorenia, ária Luciany), klasicky monumentálne (nie patetické! — motív vojvodu efezského) a filozoficko-meditatívne (spev vojvodu, ktorý je zhrnutím zmyslu celého javiskového diania a býva označovaný za vyslovenie životného kréda samotného skladateľa).

Oneskorené uvedenie Zmätku v Efeze na Slovensku môže čiastočne ospravedlniť skutočnosť, že jeho inscenácia je značným problémom vzhľadom na nutnosť podobnosti dvoch barytónov (Antifolus Syrakúzsky a Efezský) a tenorov (Dromio Syrakúzsky a Efezský). No práve preto treba pochváliť dramaturga a režiséra košickej opery Branislava Krišku, že sa nebál prelomiť ľady nedôvery. Jeho réžia má nesporne najväčšiu zásluhu na úspechu oboch premiér (ohlas druhej bol ešte väčší a reakcia publika v jej priebehu ešte bezprostrednejšia — súdiac aspoň z porovnania posledných troch obrazov; z nej vychádza i tento referát, nakoľko



M. Adamcová (Luciana) a J. Koronská (Adriana) Foto: M. Litavská

I. dejstvo prvej premiéry sa rozvíjalo bez prítomnosti referenta). Nemožno síce povedať, že by sa režisér snažil o originalitu za každú cenu (to je možné len v obmedzených prípadoch): Kriška si zrejme spomenul na parodizáciu antického námetu Ježkom, Voskovcom a Werichom (najmä na ich Nebo na zemi) a vychádzajúc dôsledne z hudby (najmä z uličnického popevku tesne pred koncom predohry, ktorý stojí ako motto pred celou operou), inscenoval celé predstavenie ako študentskú recesiu — pravda, z pozície roku 1963. Pred divákom sa hrá divadlo v divadle: dve baletky, ktoré na začiatku uvádzajú diváka do divadelného ovzdušia (a na konci oznamujú transparentom „koniec divadla"), prechádzajú všetkými obrazmi nielen ako časť komparzu či oživenie statických výstupov (spev Antifola Syrakúzskeho o chystanej slávnosti), ale aj priamo zasahujú do deja (hysterická scéna 2. obrazu). Parodičnosť zvyšuje protiklad pseudoantického kostýmovania s modernými rekvizitami (hodinky na rukách, dáždniky, cylindre, noviny, predávanie párkov); zaklínací tanec sa realizuje ako twist. Divadelná ilúzia sa odburáva tam, kde by sa to dalo najmenej čakať: keď Dromio nájde svojho pána, padne mu kameň zo srdca nielen obrazne, ale doslova (a kotúľa sa hodne ďaleko po javisku); Luciana uprostred svojho zamyslenia („Keď mladá žena dozvie sa . . .") si zo šepkárskej búdky vyberie knihu a z nej cituje divákom; vojvodov hlásateľ sa obracia priamo na obecenstvo atď. Kriškovi sa podarilo dať opere švih, bystrý spád, veľkú bezprostrednosť a uvoľnenosť hereckého prejavu — znaky, ktoré Vladimír Lébl v bulletine predstavenia pokladá za nevyhnutné, ak má byť inscenácia úspešná. Nemožno však nepoznamenať, že na tom majú veľkú zásluhu i „koinscenátori" — výtvarník Ján Hanák a navrhovateľka kostýmov Helena Bezáková.

Ján Hanák štylizoval scénu z niekoľkých kulís, ktoré podľa potreby vhodným rozmiestnením vytvárajú rovnako názorne interiér Antifolovho efezského domu, ako aj exteriér z efezských ulíc; dopĺňa ich maľovaná revuálka s exteriérovým motívom. To umožňuje rýchle prestavby a (okrem minútovej prestávky medzi 1. a 2. obrazom) súvislé rozvíjanie deja. Helena Bezáková bola rovnocennou partnerkou režiséra a výtvarníka v recesistickom antikizovaní, spá-

Slovenská filharmónia

VO FEBRUÁRI

Ak sme v januári privítali na pódiu SF viacerých klaviristov, vo februári mali slovo zas huslisti. Odborný asistent husľovej hry z bratislavskej VŠMU Mikuláš Jelinek sa 31. januára a 1. februára predstavil pod taktovkou Ľudovíta Rajtera v interpretácii II. husľového koncertu Bélu Bartóka. (O predvedení prinášame zprávu v samostatnom článku.)

Na koncerte odznela i premiéra II. Heroickej symfónie Šimona Jurovského pre organ a orchester, ktorá nám ukázala skladateľa vo svetle snahy po hudobnom vyjadrení súčasnej problematiky. I keď je organ „kráľ nástrojov" do orchestrálneho zvuku včlenený organicky, predsa je celkový dojem diela koncertný. Programové názvy jednotlivých častí sú: Život, Utrpenie a Boj. V hudbe sú tieto momenty vyjadrené až neprimerane veľkým zvukovým aparátom, pohybujúcim sa zväčša v silnejších orchestrálnych registroch; dielo je presýtené širokým monumentalizmom, pátosom, dramatickými vzruchmi i konfliktmi. Heroizmus Jurovského symfónie pripadá nám tak príliš okázalý, do očí bijúci. Pravé hrdinstvo charakterizuje skromnosť, jednoduchosť, čomu by analogicky odpovedala zvukove dynamicky menej vypätá hudba!

„Renesancia" organa v koncertných sieňach vyvolala u mnohých našich skladateľov snahu vyrovnať sa v svojej tvorbe i s týmto hudobným žánrom. Z tohto hľadiska treba chápať i úmysel skladateľa, najmä keď už i jeho I. (Mierová) symfónia využíva klavír ako koncertný nástroj. V tomto prípade sa nám však zdá, že skutočnosť, v ktorej „kráľ nástrojov" je partnerom veľkého symfonického orchestra, zviedla autora diela k preexponovaniu mohutnosti celkového zvuku, takže výsledok je pre nedostatok dynamických kontrastov bez napätia.

Ľudovít Rajter, ktorý premiéru dirigoval, a interpret organového partu dr. Ferdinand Klinda vynaložili na reprodukciu diela značné úsilie, za čo im patrí uznanie.

Na koncerte sme si vypočuli i známe Brahmsove orchestrálne variácie na Haydnovu tému, op. 56, v podaní ktorých potvrdil dr. Rajter svoj blízky osobnostný a umelecký vzťah k reprodukcii skladateľského odkazu veľkého majstra formy a skvele uplatnil svojráznu hudobnú predstavivosť, umelecký vkus a cit.

Na nasledujúcom koncerte 7. a 8. februára vystúpil s orchestrom Slovenskej filharmónie opäť dr. Ľudovít Rajter. V programe tohto večera odznela predohra k opere „Tannhäuser" od Richarda Wagnera. Dirigent sa tu zameral na vyzdvihnutie týchto základných obsahových momentov, pravda, s tendenciou zmierňovania hrán a kon-

jajúc v oblečení staroveké prvky s výslovne modernými. Vždy však zachovala mieru vkusu, ktorá je príznačná pre spomínanú trojicu košických operných inscenátorov; títo nikdy neupadli do triviality. Farebne dominujú na scéne bieloba a červeň, spestrené modrou a doplnkove i žltou a čiernou farbou.

Hudobné naštudovanie bolo tentoraz zverené Borisovi Velatovi. Jeho korepetítorská zručnosť a dirigentská pohotovosť boli známe už dávnejšie, no predstaveniam pod jeho vedením neraz chýbal posledný stupeň vypracovania, takže orchestrálna úroveň neraz pokuľhávala za speváckymi výkonmi. Tentoraz nedošlo k tomuto rozporu napriek tomu, že Krejčího partitúra kladie na všetkých hudobníkov nemalé nároky početnými polyakordickými, ba aj polytonálnymi miestami. Orchester hral presne a výborne umocňoval scénické dianie. Tempá boli skutočne klasicky vyvážené — v miestach dejového pohybu svižné, briskné, nie však chvatné; v lyrických partiách umiernené, ale nie rozvláčne. Dynamika vždy rešpektovala primárnosť vokálneho prejavu, no nebála sa ani prudkých kontrastov tam, kde to bolo potrebné.
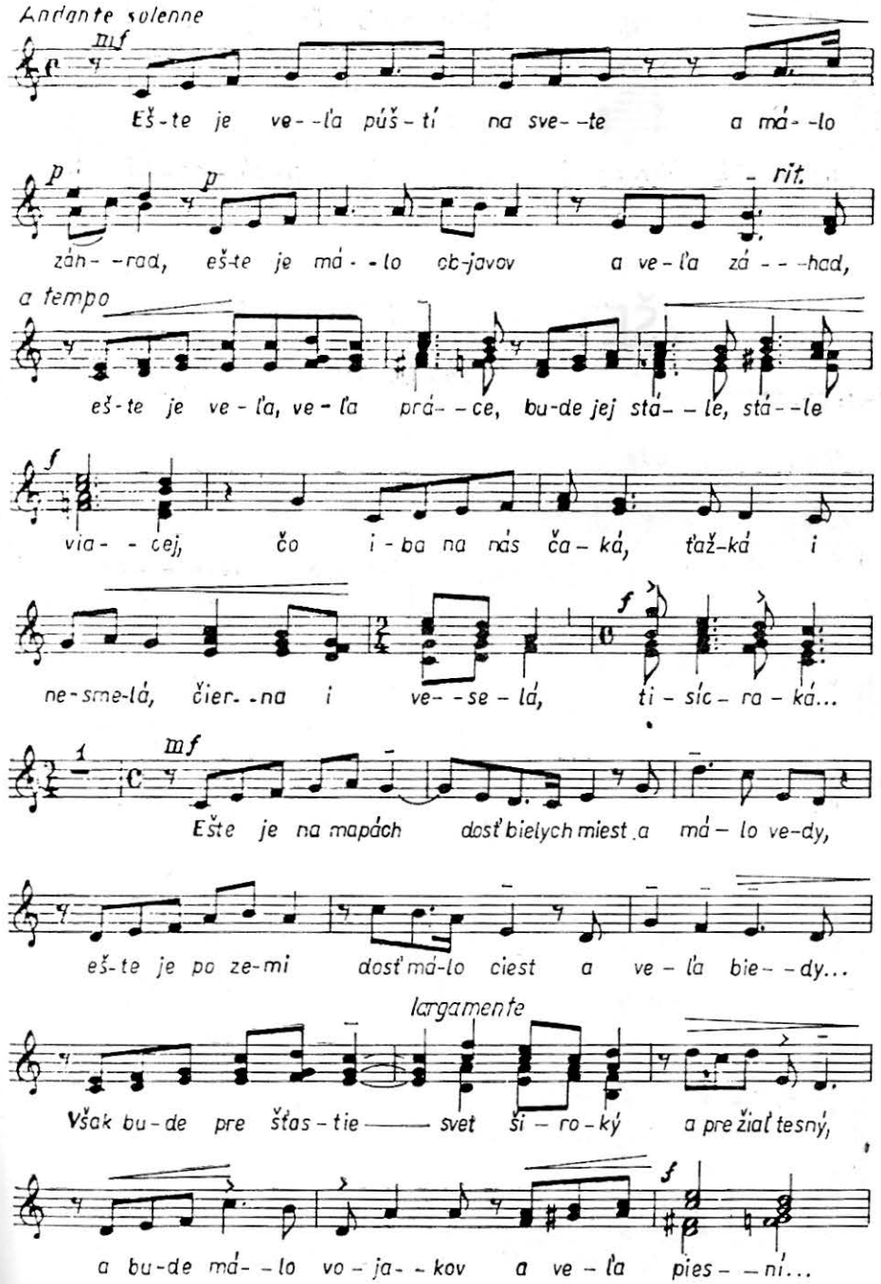
Pristupujúc k hodnoteniu herecko-speváckych výkonov, musím zdôrazniť zjavnú chuť a zanietenie, ktoré vyžarovali zo všetkých výkonov. Preto je ťažko postaviť nejakú ich hierarchiu; i keď je zjavné, že ak Antifolus Efezský (Miroslav Hájek) prevyšoval svojho syrakúzskeho dvojníka (Karol Mareček) prirodzenými hlasovými dispozíciami, tak zas Dromio Syrakúzsky (Ladislav Pačaj) bol tým istým lepší než jeho dvojča (Stanislav Martiš) — no nielen podarené maskovanie (V. Klema) vytvorilo dokonalú ilúziu ich podobnosti, ale všetci podali rovnocenné herecké výkony. V úlohe Adriany som videl Jolanu Koronskú, ktorá
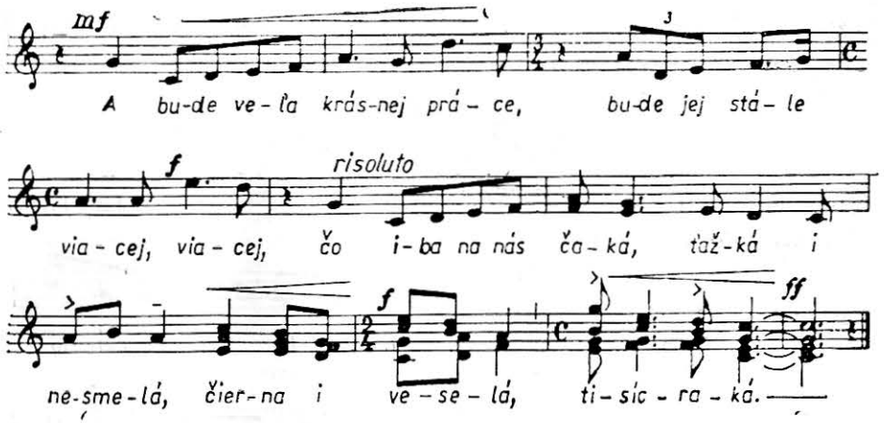
NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU

ZAJTRA

Detský (ženský) sbor

Slová: Milan FERKO — Hudba: Josef PLAVEC
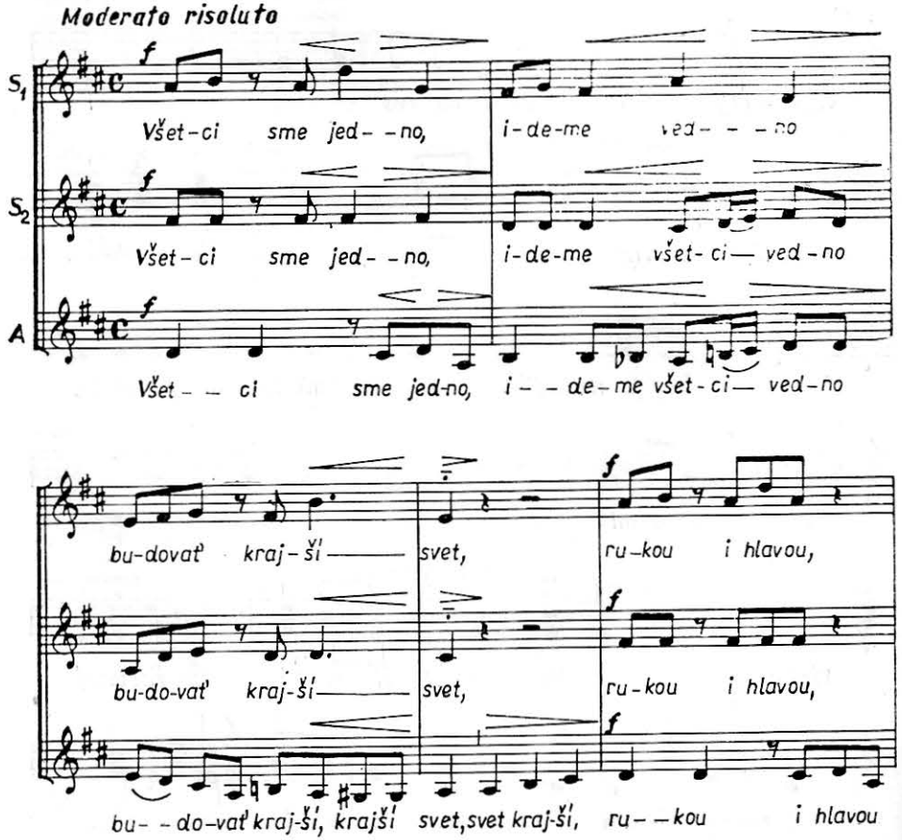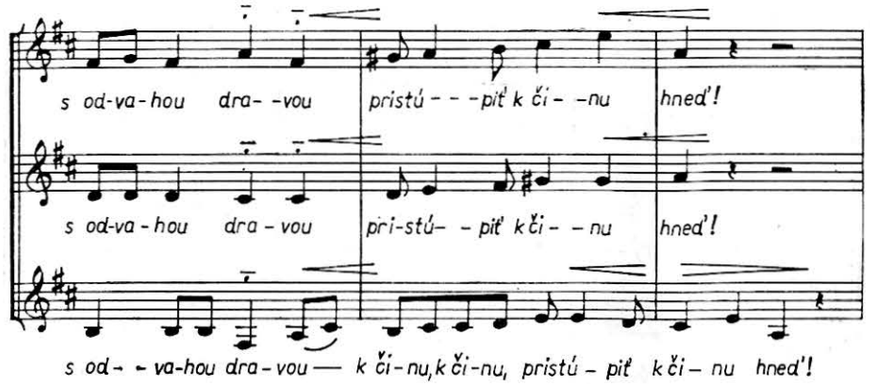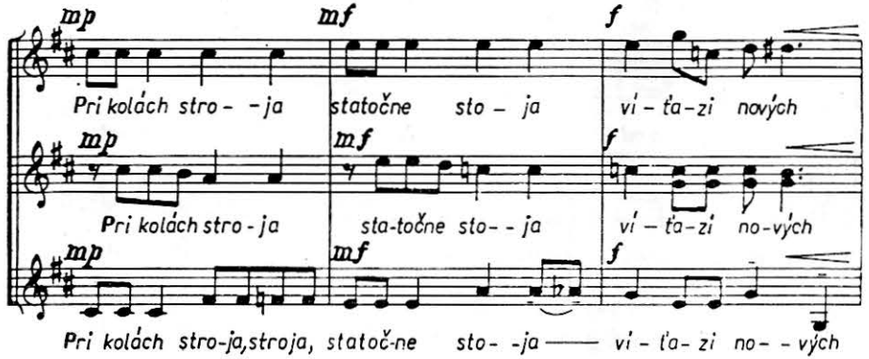




VŠETCI SME JEDNO
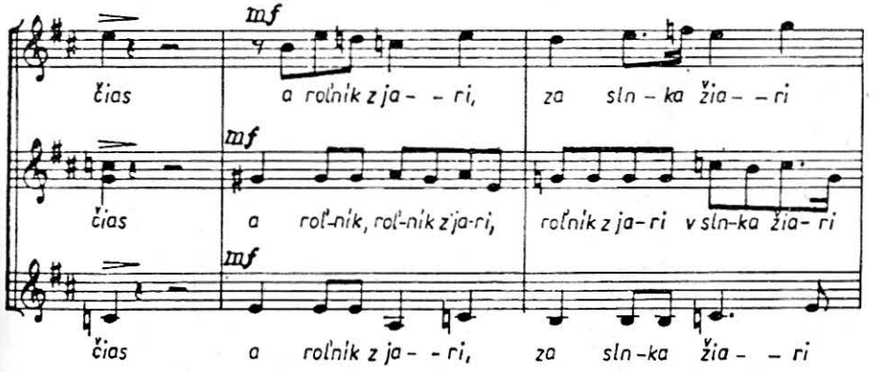
Detský (ženský) sbor
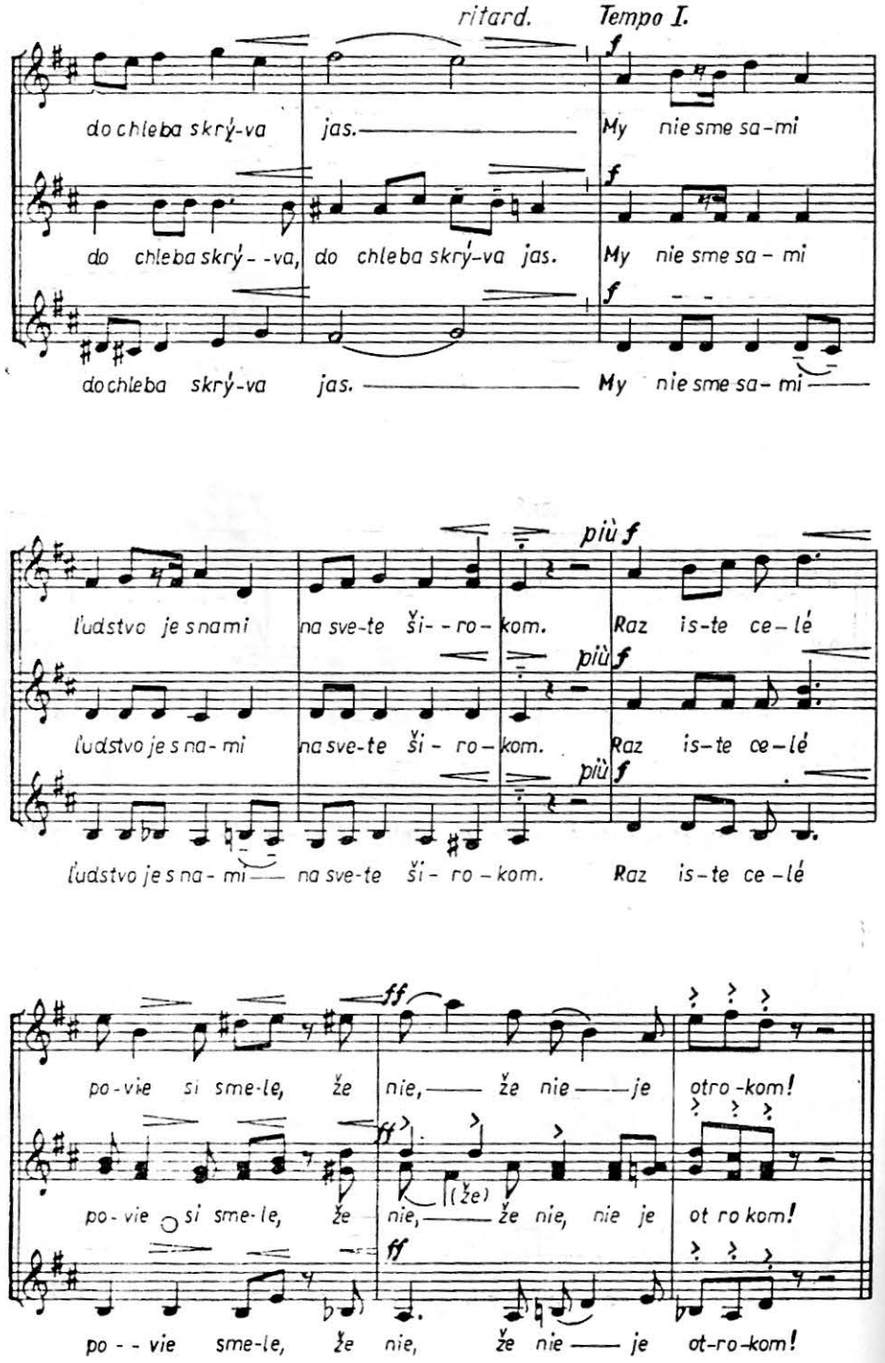
Slová: Ján BREZA — Hudba: Jaromír FIALA











fliktov, ktorá je taká príznačná pre jeho umelecký naturel.

Vrcholom dramaturgie tohto koncertu bolo uvedenie X. symfónie, 93. diela Dimitrija Šostakoviča. Reprodukcia sa zamerala najmä na vyzdvihnutie základnej myšlienky — na celkové podanie, pričom miestami boli mnohé detaily nedotiahnuté (ani sláčiková skupina tentoraz nepodala všade svoj štandardne dobrý výkon) a najmä rozsiahlej prvej časti chýbalo napätie a pôsobila dosť únavne.

O vystúpení poľskej huslistky Wandy Vilkomirskej, ktorá predniesla na tomto koncerte Mendelsohna, referujeme na inom mieste.

IGOR OISTRACH OPÄŤ V BRATISLAVE

S radostným očakávaním sme privítali vystúpenie sovietskeho huslistu Igora Oistracha , laureáta a víťaza Wieniavského súťaže v Poznani a Medzinárodného festivalu demokratickej mládeže v Budapešti, ktorý sa predstavil so samostatným recitalom v dňoch 11. a 14. februára a v rámci koncertu pre pracujúcich i s interpretáciou Mendelsohnovho Husľového koncertu e mol.

Mladý huslista ovláda svoj nástroj so zvrchovaným technickým majstrovstvom. Nijaký technický problém nie je mu nezdolateľný, nijaký skladateľ nedosiahnuteľný. Jeho výchova smerovala zrejme k univerzalite. Netreba v tom vidieť nič mimoriadne, veď tento cieľ sleduje dnes už každá lepšia škola. Podľa nášho názoru chýba však mladému Oistrachovi ešte niečo, čo by dalo jeho umeniu punc zvrchovaného majstrovstva, a to je osobitosť! Na svojom recitale sledoval Oistrach dosť dôkladne odlíšenie štýlových znakov jednotlivých diel, nič pritom nepreexponoval, nič neskreslil, všetko (okrem menších intonačných kazov a kazíkov) zvládol technicky suverénne. Huslista má pekný, sýty tón, blízky je mu i svet lyriky i lesk bravúrnej virtuozity, no našli sme uňho ešte i hluché, šedé, akoby odohrané, nepresvedčivé miesta.

V recitale po lyricky a poeticky stvárnenom Schubertovi (Duo pre husle a klavír), ktorého pomalá časť patrila k najsilnejším zážitkom večera, vyplnila zvyšok prvej polovice programu rozsiahla III. sonáta d mol, op. 108 od Johannesa Brahmsa, známa už aj z nahrávky jeho otca. Toto dielo zrelého, vyrovnaného Brahmsa od interpreta vyžaduje, aby na jednej strane nevnášal do reprodukcie zbytočný pátos, na druhej strane však, aby sa vyhol jednotvárnosti, šedivosti a nevyvolal u poslucháča únavu. Oistrachovo podanie neplynulo pokojným širokým korytom riavy disciplinovanej Brahmsovej fantázie, ale pre prílišné potlačenie huslistovej individuality inklinovalo k tomu druhému brehu. Žiadalo sa výraznejšie a určitejšie stvárnenie problematiky diela — chýbalo tu to tvorivé napätie, ktoré si vynucuje u poslucháča vnímavú pozornosť.

Druhú polovicu večera začal umelec neoklasickou „Talianskou suitou" zo Stravinského baletu „Pulcinella" s osobitým, po-

---

s úspechom vedela zvládnuť túto svoju prvú veľkú operná postavu; Lucianu s pôvabom vykreslila Mária Adamcová (na I. premiére bola táto dvojica obsadená Boženou Hanákovou a Oľgou Golovkovou). Nezabudnuteľný párik (už v pomere postáv vzhľadom na predstavované povolanie) vytvorili obrovitý Ladislav Neshyba ako majster jemného zlatníckeho remesla Angelo a Michal Vargovčík ako miniatúrny ochranca verejného poriadku. Ján Pasiar rozmnožil rad svojich charakterových postáv o nevšednú figúrku doktora. Anton Hucík i v malej úlohe hlásateľa potvrdil stúpajúcu krivku svojich hlasových dispozícií. V úlohe vodníka sa sľubne uviedol Anton Macháček (na I. premiére ho spieval Ladislav Sepeši).

Od Prokofievových Zásnub v kláštore nemalo košické obecenstvo možnosť vidieť také vtipné operné predstavenie. Myslím síce, že tradiční návštevníci staršieho veku budú jeho výzorom mierne (alebo aj nemierne) pohoršení — podobne ako Prokofievovou buffou; skalní Košičania sú totiž veľmi prieberčiví — ak dostanú kultúrnu stravu skutočne na úrovni — a veľmi nenároční, ak sa im predloží opereta podľa možnosti so všetkými zastaralými rekvizitami (à la Smažíkova Poľská krv). Fanúškovia tohto paumenia sa síce budú asi musieť — vzhľadom na reorganizáciu divadelnej siete a náplň divadiel — presťahovať do Prešova, kde ešte žije (zatiaľ, žiaľ, nerušene — dokedy?!?) vo svojej gýčiarskej a šmíráckej podobe. Lež mládež a pracujúci závodov, družstevníci blízkeho okolia, ako aj všetci inteligentní ľudia, nezaťažení konvenciami a predsudkami, si iste nájdu vzťah k modernému hudobnodramatickému umeniu. Inscenácia Zmätku v Efeze dozaista zohrá v tomto zápase o nového diváka dôležitú úlohu.

Igor Vajda

zoruhodným stvárnením slohových prvkov starej talianskej hudby, v novom výrazovom šate s náročnými zvukovými postupmi, s bohatou rytmickou paletou, svojráznou virtuozitou, ktoré našli v Oistrachovi toho najpovolanejšieho interpreta. Pomerne nekonvenčný ráz koncertu podtrhlo zaradenie „Piatich melódií" Sergeja Prokofieva, ktoré dali umelcovi možnosť široko rozvinúť zmysel pre kantilénu rozličného náladového obsahu. V záverečných skladbách — v Chačaturianovom tanci B dur a v Saint-Saënsovej Etude vo forme valčíka huslista jedinečne uplatnil svoj temperament a bravúrnu techniku oboch rúk.

Vystúpenie umelca sprevádzala jeho manželka pianistka Natália Zercalova. Táto umelkyňa je výraznou individualitou, jedinečne technicky i výrazove podkutou, s príkladným zmyslom pre komornú hru. Nie vždy však bola zladená jej osobnosť so sólistovým ponímaním príslušnej skladby (Brahms). Na vystúpení v pondelok, zdá sa, pianistka sa oboznamovala so zvláštnosťami a zvukovými možnosťami koncertného nástroja v sieni SF. Spolupracovala však na pódiu tvorivo a s pochopením. Výkon Zercalovej bol prinajmenej rovnocenný umeniu jej manžela.

Nie vždy máme príležitosť s niekoľkodňovým odstupom vypočuť si to isté dielo v podaní dvoch vyhranených umeleckých osobností. Vo februári sme si tak vypočuli Husľový koncert e mol Felixa Mendelsohna-Bartholdyho najprv 7. a 8. februára v podaní poľskej umelkyne Wandy Vilkomirskej pod taktovkou Ľudovíta Rajtera a 12. a 13. t. m. v rámci koncertov pre závody i v interpretácii Igora Oistracha za dirigovania Zdeňka Bílka.

Tento klenot romantickej husľovej literatúry vyžaduje od sólistu veľkú dávku fantázie, bezprostredného citového stvárnenia, jemnosti, temperamentu popri suverénnej technike jemnejšieho odtieňa. Podanie poľskej umelkyne obsahovalo všetky tieto atribúty v tej najideálnejšej podobe. Jej podmanivá, sugestívna kantiléna, bezprostredný prejav temperamentu, vzdušná ľahkosť tanečného finále si získali srdcia všetkých poslucháčov. Bolo to pravé zdravé ponímanie romantického diela, bez akejkoľvek lacnosti, banality alebo chorobnej precitlivelosti. Tón Wandy Wilkomirskej je jemný, ušľachtilý, no nie bez sugestívnej sily, sýtosti a vrúcnosti. Temperamentný prejav a suverénna technika, podložená čistou intonáciou, sa zaslúžili o veľký úspech u obecenstva, ktoré si vynútilo prídavok „Poľského capriccia" od Grazyny Baczewiczowny.

Igor Oistrach vychádzal pri interpretácii Mendelsohna predovšetkým z notového záznamu. Jeho tón bol v porovnaní s poľskou huslistkou sýtejší, intenzívnejší, technika tiež suverénna, miestami však bravúrnejšia. Jeho lyrika je skôr zdržanlivá ako vrúcna. I keď miestami niektoré pasáže zahral suverénnejšie, jasnejšie, najväčší rozdiel chápania sa ukázal vo finále. Tu sa Oistrach zameral najmä na virtuóznu stránku. Jeho podanie nemalo tu už tú elegantnú ľahkosť, vzdušnosť staccát i súhra s orchestrom bola o niečo menej presná ako s poľskou huslistkou (a nie iba vinou dirigenta)!

Ak by sme chceli tieto dve interpretácie prirovnať, tak aby nám vyzneli v prípade Oistrachovom ako verná kópia originálu maľby vynikajúceho maliara bez uplatnenia interpretovej osobnosti, v prípade Wilkomirskej ako reprodukcia vynikajúcej predlohy, kde originál slúžil vynikajúcemu interpretovi ako inšpirácia na vyzdvihnutie niektorých čŕt diela, ktoré by reprodukciu doplnili o nové kvality. Táto reprodukcia zahrnovala obe individuality, autorovu i interpretovu, a hodnota maľby by sa tak vyrovnala hodnote originálu.

Pri príležitosti 15. výročia víťazstva československého pracujúceho ľudu konal sa 21. a 22. februára koncert SF, ktorý dirigoval Zdeněk Bílek. V úvodnej „Februárovej predohre" dirigent výrazne rozvinul svoje schopnosti budovania dynamickej formy. Symfonická báseň dostala tak vrúcny, svieži dych, premyslené gradácie i monumentálny záver. Umelec si dal na jej interpretácii zvlášť záležať a dosiahol v jej podaní nepoľavujúce napätie, ktoré sa zmenilo v obraz slávy, radosti a víťazstva.

Na záver večera sme počuli suitu so šiestimi časťami pre symfonický orchester zo Stravinského baletu „Vták ohnivák", plnú hudobnej bezprostrednosti, rytmickej i zvukovej vynaliezavosti, odetú do fantastického, pestrého, čarovného orchestrálneho rúcha. Dirigent vďaka dobrej príprave a dokonalému zžitiu s partitúrou (dirigoval suitu spamäti), zásluhou veľkého bohatstva svojej tvorivej fantázie a skvelého rytmického cítenia i mladistvého nadšenia vybudoval pred poslucháčmi pôsobivý celok. I orchestrálni hráči reprodukovali dielo s nevšedným zaujatím, plasticky, rytmicky pregnantne. Zvlášť treba vyzdvihnúť kultivované, vrúcne, muzikálne stvárnené sólo lesného rohu (prof. Dvořák) v Uspávanke.

Koncert Symfonického orchestra bratislavského rozhlasu

V tomto roku opäť začal Symfonický orchester bratislavského rozhlasu so svojím novým šéfdirigentom dr. Otakarom Trhlíkom sériu verejných koncertov. Verejná činnosť pre rozhlasový orchester je viac než potrebná; potrebuje z času na čas — ak nie pravidelne — dostať sa do živého kontaktu so živým poslucháčom, čo jedine môže dirigenta i orchester inšpirovať k vrcholným výkonom. Výkony, ktoré orchester vlani dosiahol napríklad v Prokofievovej Skýtskej suite alebo v Invenciách B. Martinů, sú dôkazom, že rozhlasový orchester je schopný plniť i náročné programové úlohy. Otázne však je, či pri organizačnej neschopnosti koncertných agentúr nie je to zbytočná práca, keď orchester hrá nakoniec pred 200 poslucháčmi? O nič lepšia situácia nebola ani pri januárovom koncerte.

Januárový koncert SOBRu bol zostavený z diel W. A. Mozarta: Symfónia g mol, Sergeja Prokofieva: II. suita z baletu Romeo a Júlia a Rapsódia Taras Buľba Leoša Janáčka. Na rozdiel od vlaňajšej dramaturgickej koncepcie je do každého programu zaradené aj jedno klasické či romantické dielo. Ukázalo sa totiž, že rozhlasový orchester nahrávajúci takmer výlučne súčasnú tvorbu dostáva sa do akejsi interpretačnej jednostrannosti. Z toho dôvodu, ako aj (žiaľ) z hľadiska nášho publika, treba, aby sa venoval aj staršej hudbe. Moderný symfonický orchester si konečne nemožno predstaviť bez toho, aby štandardne nezvládol tvorbu najrozmanitejších štýlov. Tak aj uvedenie Mozartovej Symfónie g mol na tomto koncerte sa ukázalo ako problematické. Jej preromantizované a dynamicky nevyrovnané podanie i pomerne tvrdý zvuk svedčí o tom, že orchester zostal Mozartovi veľa dlžný. Na druhej strane však jeho prednosti a úzka špecializácia na súčasnú hudbu sa priaznivo prejavili hneď v Prokofievovej suite. Pravdepodobne aj skladateľova hudba je dirigentovi blízka, pretože jeho poňatie v mnohom korešpondovalo s najlepšími koncepciami významných prokofievovských dirigentov. No i tak Trhlíkova koncepcia vychádza viac z vnútorného napätia než z vonkajšej zvukovej prepracovanosti. Jednotlivým častiam suity dal dirigent patričnú sýtu orchestrálnu farbu, tanečnú ľahkosť i šírku prokofievovských lyrických kantilén.

Záver večera patril Janáčkovej Rapsódii Taras Buľba. Dirigent dr. Otakar Trhlík — dirigujúci celý večer spamäti — dobre zvládol náročné dielo. Jeho interpretácia Janáčkovho diela nesie znaky hlbokej znalosti Janáčkovho diela a účinné kontrasty i gradácie sú hlavným znakom Trhlíkovej interpretácie. No domnievam sa, že z týchto kontrastov mohol ešte viac ťažiť pre voľnejšie rozvinutie — hlavne poslednej časti — Janáčkovho rapsodického výrazu.

—ík—

Sólistka večera Eva Fischerová, odborná asistentka klavírnej hry na bratislavskej VŠMU, ktorá interpretovala Klavírny koncert e mol od Vítězslava Nováka, sa predstavila so solídne a dobre pripraveným podaním diela, s vysokým stupňom technického zvládnutia, s pomerne širokou dynamickou a farebnou paletou mäkkého, zamatového odtieňa, s vrúcnou lyrikou i svojráznym temperamentom. Fischerová je typ tvorivej umelkyne s dôrazným vypracovávaním drobnokresby, s prísnym rešpektovaním požiadaviek notovej predlohy. V niektorých partiách však kultivovanosť a umelecká rozvaha zapríčinili prílišné brzdenie temperamentu a v dôsledku toho i opatrnú voľbu tempa (napr. v tanečnom finále).

Vlado Čižík

Bartókov husľový koncert

Na programe koncertov Slovenskej filharmónie v dňoch 31. I. 1963 a 1. II. 1963 odznel Bartókov Husľový koncert. Je potešujúce, že dielo interpretoval bratislavský umelec Mikuláš Jelínek.

Bartókov koncert, i keď je v určitom zmysle úzko spätý s tradíciou, sa predsa len mnohými črtami vychyľuje z tradičných foriem husľových koncertov, predovšetkým čo sa týka jeho intonácie: Intervalové zloženie kantilén, figúry a behy, akordika a dvojhmatová technika opúšťajú všetky zvyklosti a maniery klasických a romantických koncertov. Arzenál klasickej a romantickej husľovej techniky nie je preto dostačujúcim kľúčom pri riešení inštrumentálnych úloh, ktoré tento koncert nastoľuje. Styčné body s tradíciou nachádzame len v plnení vyšších kompozičných princípov, ako napríklad v technike diela, v kontrastoch

kompozičných a inštrumentačných, v uplatňovaní variačného princípu.

Monumentálnosť Bartókovského koncertu korení, ako Bergov koncert, v romantickej tradícii inštrumentálnych koncertov. K najväčším kladom tohto diela možno počítať pregnantnosť jeho základných tém, dôsledkom čoho však je, že proces rozvíjania je značne sťažený. Suverenita hlavných myšlienok sťažuje obvyklú prácu s témou, jej drobenie atď. Hyperbolické tematické celky sa ťažko drobia a modifikujú. Uplatnenie variačného princípu sa pozná iba pri početnejšom počúvaní diela alebo pri vizuálnej analýze. Používaním účinných kontrastov zaručil však Bartók dielu jednotliate pôsobenie. Už samotný začiatok koncertu znamená akýsi psychologický vrchol, keď sa hlavná téma vznáša nad úvodnými harfovými akordmi. Obrysy majestátne vzletnej témy ukazujú prevažne kvartovú stavbu (maďarský folklór). Kvartová stavba tém zostáva i v záverečnej časti akýmsi pravidlom; na závere skladby sa zjavuje dokonca téma stavaná výhradne kvartovým intervalom. Už z toho vidieť, že racionálne zásahy silne poznačili toto Bartókovo dielo.

Výkon Mikuláša Jelinka treba kvitovať s veľkým uznaním; zvládol (spamäti) vysoké požiadavky tohto veľmi rozsiahleho diela hravou suverenitou tak tónove, ako aj intonačne a technicky. Napriek hustej inštrumentácii vynikol vždy lesklým tónom a dospieval intonačne také náročné celky ako Cantilén. Po stránke umeleckej bolo poňatie diela veľmi blízke Bartókovej koncepcii, ak jeho výkon porovnávame s takmer autentickými nahrávkami. Dirigent dr. Rajter zabezpečil presnú súhru s orchestrom a dotvoril dielo v koncepčnej jednote so sólistom.

Ján Albrecht

Brněnský večer

V koncertních síních odstraňujeme dnes zbytky předsudků, které postavil kult osobnosti mezi diváka a velikého ruského skladatele Igora Fedoroviče Stravinského. Nutnost poznání nejširšího výběru děl z mnoha slohových období Stravinského tvorby zůstává přitom pochopitelně omezena většinou na skladatelovo „folklórní" období nebo na dostupná díla z období novoklasicizmu. Tím záslužnější je opětné setkání s významnými díly Igora Stravinského z doby před první světovou válkou a bezprostředně po ní.

V krásném provedení seznámili bratislavští posluchači na svém večeru z děl Igora Stravinského (14. ledna 1963) návštěvnickou obec hudebního Brna s klavírní sonátou (1924), Rag-timem (klavírním autorovým přepisem), koncertním ducm pro housle a klavír, klavírními etudami a suitou z Petrušky pro klavír (úprava Theodora Szantóa) a konečně s vybranými čísly baletu Historie vojáka.

Pokud jde o klavírní skladby večera, měli jsme příležitost poznat na nich vyhraněné typy svébytných a nadaných mladých pianistů Ivana *Paloviče* a Dušana *Stankovského*. Palovičovo řešení Sonáty vyrostlo z perfektní racionální kontroly zápisu. Tento Stravinskému nejvlastnější postup vyhýbající se jakékoliv zkreslující improvizovanosti vedl u výborného mladého pianisty k promyšlené a odstíněné dynamice a i k srozumitelnému tlumočení polyfonních ploch. Totéž platí o třech etudách rovněž v Palovičově podání. Alexandr *Cattarino* zahrál Rag-time s význačnými znaky své rozvinuté techniky, navíc pak prokázal, že džezově cítí a že se proto může stát spolehlivým intepretem této skladby, která vyrostla ze Stravinského bezprostředního obdivu k džezu. Tím více jsme pocítili úspěch Rag-timu, neboť právě zde nebezpečí akademického podání hrozí daleko bezprostředněji než jinde. I Dušan *Stankovský* ve třech číslech z Petrušky dokázal, jak citlivě reaguje na složitost zvukových ploch zejména ruského tance (Russkaja). Vedle koncertantního dua pro housle klavír, v němž vděčný houslový part přednesl Konstantin *Sedlák* za decentního doprovodu Heleny *Gáfforové,* vyvrcholilo večer 6 čísel z Historie vojáka v podání komorního souboru za řízení V. *Návrata*. Dílo dokumentovalo dráhu, kterou autor urazil od velkých postimpresionistických partitur Ohňostroje, Zpěvu slavíka a konečně i Petrušky až ke komornosti a sžíravé ironii Historie, v níž hudební parafráze a vtip jsou častým zjevem. Zrovna se nabízí srovnání s vývojem Schönbergovým od záměru Gurrelieder ke komornosti I. komorní symfonie nebo Pierrota Lunaire.

Úspěšný večer bratislavských obohatil brněnské koncertní ovzduší o znovupoznaná díla Igora Stravinského. Stalo se tak velmi přístupnou formou ve vyhraněné interpretaci a dokonce s úvodním slovem. A za to patří organizátorům dík.

Miloš Štědroň

O ANKETE

Hľadáme tanečnú pesničku pre mládež a niektorých problémoch slovenskej tanečnej hudby

Je všeobecne známa obľuba tanečnej hudby, hlavne u mládeže. Tento široký záujem sa snažia príslušné inštitúcie uspokojiť, a tak programy tanečnej hudby tvoria značné percento rozhlasových a televíznych relácií. Tanečná hudba často zaznieva i z rôznych divadelných a kabaretných scén, nehovoriac o jej úžitkovej funkcii.

Tento veľký dopyt a záujem kladie veľkú zodpovednosť na skladateľov, interpretov a vôbec na každého, kto má vplyv na zameranie a úroveň našej tanečnej hudby. Pôjde nám predovšetkým o to, aby v tejto oblasti neprevažovali na vkus publika škodlivo pôsobiace západné tendencie, ale aby sa česká a slovenská produkcia vedela vyrovnať so západnou tvorbou, ktorá je po technickej stránke na vysokej úrovni.

Za súčasnej situácie sa plnenie tejto koncepcie darí. Popularita československých skladieb u nás rozhodne prevláda nad zahraničnými a súdiac podľa veľkého exportu platní a notového materiálu, ako i častých zájazdov našich orchestrov, stále sa zvyšuje jej kurz i za hranicami. Tieto úspechy čs. tanečnej hudby sú celkom zaslúžené. Veď jej technická a invenčná úroveň, ako i estetické hodnoty ju zaraďujú na čelné miesto v európskom meradle.

Pre pracovníkov na Slovensku je dôležité zabezpečiť primeraný podiel slovenskej tanečnej hudby na týchto úspechoch. Táto úloha si vyžiada ešte mnoho úsilia, lebo v súčasnosti sme dosť ďaleko od ideálneho stavu. Všetci zainteresovaní činitelia vplyvom veľkej šírky pôsobenia tanečnej hudby sú zavalení veľkým množstvom práce a azda práve potreba nadmernej kvantity slovenskej produkcie má za následok, že pred verejnosť sa často dostávajú skladby nie dosť premyslené. Časté sú i prípady, že interpreti dostávajú nové skladby na naštudovanie tesne pred vystúpením, a tak sa i pri najlepšej vôli nevyhnú oslabeniu účinku skladby.

Aby snahy o zlepšenie úrovne slovenskej tanečnej hudby boli úspešné, je potrebné, aby zainteresované inštitúcie neuvádzali programy tanečnej hudby len pasívne, ale aby zvyšovali svoje nároky na skladateľov a interpretov a boli v čo najužšom styku so širokými masami poslucháčov. Potrebu takéhoto prístupu si uvedomila i redakcia pravidelnej rozhlasovej relácie Štúdio mladých, ktorá sa v spolupráci s denníkom Smena rozhodla venovať tanečnej hudbe jednu reláciu mesačne (vždy tretí utorok v mesiaci). Pracovníci rozhlasu a Smeny si v rámci tejto relácie vytýčili za cieľ s poslucháčmi podrobne rozdiskutovať problémy našej tanečnej tvorby a vyjasniť si niektoré sporné otázky. Vychádzajúc z veľkého úspechu a dosahu rozličných súťaží tanečnej hudby (napr. Hľadáme pesničku pre všedný deň, Pesničky pre vás a i.) zaradili do relácie anketu Hľadáme tanečnú pesničku pre mládež. Dôkladná organizácia tohto podujatia, ako i výber účinkujúcich, dávajú predpoklady, že anketa bude mať veľmi podnetný vplyv na vývoj slovenskej tanečnej tvorby.

Do ankety prihlásili skladatelia svoje najlepšie diela, ktoré budú reprodukované známymi umelcami. Smena vždy v deň vysielania uverejňuje názvy a autorov súťažných skladieb, ako i tri súťažné otázky, na ktoré majú poslucháči odpovedať. Pomocou týchto otázok postupne preskúmajú čo najširšiu problematiku tanečnej tvorby. Najpodnetnejšie diskusné príspevky sa budú uverejňovať v rozhlase a Smene. Anketa takto bude spĺňať významnú úlohu, umožní skladateľom a interpretom dobre poznať reakciu verejnosti na ich snaženia a zvýši v nich aj pocit zodpovednosti. Anketa bude veľmi poučná i pre pracovníkov rozhlasu, keďže si touto cestou upresnia svoj rozhľad o požiadavkách a vkuse poslucháčov a určite získajú i ďalšie podnety k práci v tejto oblasti.

Prvý koncert sa konal v utorok 22. januára v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu. Usporiadatelia zabezpečili viac popredných účinkujúcich. Vystúpili: Tanečný orchester bratislavského rozhlasu pod vedením M. Broža, populárni speváci — B. Littmanová, L. Ševčík a M. Marko. Koncert vhodne doplnili i hostia z Maďarska — Jazz kvartet dr. A. Garaya.

•

Program sa začal vystúpením TOBR, ktorý v prvej časti uviedol niektoré mimosúťažné skladby slovenských autorov. Už táto časť programu nám dáva mnohé podnety na zamyslenie. Znovu sme si uvedomili súčasný stav a problémy našej tanečnej hudby. Kompozičná úroveň nesporne neustále stúpa. Máme viac skladateľov, ktorých tvorba znesie i prísnejšie kritické meradlo a zároveň

nachádza ohlas i u publika. Prijateľná kompozičná úroveň je ovplyvnená i priaznivým vekovým zložením kolektívu skladateľov. Ešte stále tvoria skúsení skladatelia staršej generácie (Dusík, Elbert, Lieskovský a i.), ktorí už dokázali, že v ich tvorbe je mnoho trvalých hodnôt, a niektorí z nich sa pritom ešte stále vedia prispôsobiť potrebám dneška. Na ich tvorbu nadväzujú početní skladatelia strednej generácie (Štassel, Siváček, Zelenay, Seidmann, Laifer, Havlíček a mnohí iní). V ich tvorbe je v súčasnosti ťažisko slovenskej tanečnej hudby. Produkujú veľa skladieb, niektoré z nich sa určite udržia dlhší čas, no veľa z nich vinou nevýraznej interpretácie rýchlo zapadne. Po vlaňajšej diskusii o problémoch tanečnej hudby (vznikla na podnet článku J. Skukálka v Kultúrnom živote) dostali plnú podporu i mladší skladatelia. Patria sem najmä — Šimai, Horváth, Gerhardt, Hronec, Melkovič a iní. Niektoré skladby týchto autorov už prevyšujú doterajšiu úroveň, a tak na tomto poli nemáme obavy do budúcnosti.

Na Štúdiu mladých sme si znovu uvedomili, že v našej tanečnej hudbe je interpretácia prvoradým problémom. Pôjde najmä o to, aby sme už konečne mali veľký tanečný orchester, ktorý je schopný primerane inštrumentálne pretlmočiť kompozície našich autorov. TOBR pod vedením M. Broža za viac ako dvojročnej činnosti má neustále zlepšujúcu sa tendenciu, ale ešte vždy platia slová Ľ. Štassela: „Na Slovensku zatiaľ nemáme ani jediný tanečný orchester veľkého dychového obsadenia, ktorý by mal ozajstnú profesionálnu úroveň, aspoň taký, aby sa v priemere približovala napríklad k úrovni niektorých pražských orchestrov.“ (Z článku Naše tanečné orchestre. Mladá tvorba, č. 1., r. 1962, str. 35.) Že tieto slová Ľ. Štassela sú skutočne aktuálne, svedčí napríklad i situácia slovenskej tanečnej hudby v Gramofónových závodoch. Naše tanečné orchestre (vrátane TOBR) buď odmietajú, alebo len veľmi neradi nahrávajú platne, lebo táto práca je pre nich namáhavá, a pritom sa im finančne nevypláca. Čelné české orchestre, naopak, ochotne prijímajú ponuky. Príčina väzí v tom, že za čas, ktorý potrebuje napr. TOBR na nahratie jednej (cca 3 min.) skladby, nahrá Vlach alebo Krautgartner približne 5 skladieb (cca 15 min.), a to ešte kvalitnejšie. (Informácie o situácii v Gramofónových závodoch poskytol T. Šebo-Martinský, — pracovník ŠHV.)

Na druhej strane treba však orchestru uznať, že jeho prácu brzdia niektoré objektívne ťažkosti, ktoré sa usiluje postupne prekonávať. Veľkou prekážkou je napr. časté menenie hudobníkov. Treba však brať do úvahy i skutočnosť, že je to prvý slovenský profesionálny tanečný orchester. V tejto oblasti nemáme tradíciu. Mnohí hráči nadobúdajú potrebnú prax a rutinu až po vstupe do orchestra. I pri všetkých ťažkostiach a nedostatkoch urobil TOBR už mnoho pre rozvoj slovenskej tanečnej hudby a je predpoklad, že v ďalšom vývoji bude mať progresívny vplyv. V súčasnosti prekonal orchester počiatočné ťažkosti a už prestáva byť problémom nahrávanie slovenských noviniek na doteraz bežnej rozhlasovej úrovni. Orchester teraz stojí pred ďalšou etapou, v ktorej bude musieť priniesť i po stránke kvality podstatné zlepšenie interpretácie tanečnej hudby. Aby sa dosiahol tento cieľ, bude potrebné zlepšiť hlavne prácu aranžérov a stále zvyšovať technickú a štýlovú úroveň hudobníkov. Výdatne by mohla pomôcť i konštruktívna kritika. Veď je priam nepochopiteľná skutočnosť, že o udalosti takého spoločenského a kultúrneho dosahu, ako je vznik a pôsobenie TOBR, sa v tlači neobjavil článok, ktorý by sa dôkladne zaoberal prácou orchestra, hodnotil jeho nahrávky, prípadne poukázal na jeho nedostatky. Väčšia pozornosť by určite zvýšila pocit zodpovednosti a umelecké ambície u hudobníkov i spolupracovníkov orchestra.

*

Všetci speváci, ktorí vystúpili na koncerte, už viac rokov interpretujú tanečné piesne. V utorok podali svoj obvyklý výkon, ktorý obecenstvo dobre pozná. Všeobecne možno povedať, že súčasných slovenských spevákov si obecenstvo rado vypočuje, ale ich výkony nijako vzlášť nenadchýnajú. Azda i preto, že za dlhší čas ich účinkovania si publikum na nich príliž zvyklo. Veľmi by bolo potrebné uviesť nových nádejných spevákov, u ktorých sú predpoklady, že prinesú nové prvky. Takéto talenty máme, len sa im treba systematicky venovať. Tak napríklad nová speváčka G. Broma — 19 ročná M. Blehárová zo Žiliny, by sa nám veľmi hodila hlavne pre svoju improvizačnú invenciu.

*

Utorňajší koncert veľmi vhodne doplnila maďarská skupina — Jazz kvartet dr. Atillu Garaya. Vystúpeniu tejto skupiny možno ďakovať, že si prišli na svoje i priatelia moderného džezu. Všetci členovia kvarteta disponujú bravúrnou technikou, ktorú však niekedy používajú i samoúčelne. No vo veľkej väčšine svojich improvizácií sú i po

invenčnej stránke na vysokej úrovni. Zvlášť saxofonista D. Lakatos vynikol po všetkých stránkach. Veľmi radi by sme mali na Slovensku džezového saxofonistu jeho úrovne. Jazz quartet dr. A. Garaya po štýlovej stránke nemá vyhranenú koncepciu. V hre sa odrážajú rôzne vplyvy starších i novších štýlov, no ich hudba predsa pôsobí súrodým dojmom hlavne vďaka spoločnému cíteniu a súhre. Angažovanie skupiny A. Garaya v Bratislave bol záslužný čin. Slovenské džezové skupiny získajú od nej mnoho podnetov pre svoj ďalší vývoj.

Na záver odzneli i skladby prihlásené do ankety Hľadáme pesničku pre mládež. Boli to skladby: twist K. Elberta — R. Černíka Trampoty, Šimaiov a Droppov foxtrot Montér a porucha a Brožova úprava známej Ketelbeyovej skladby — Twist na tému z Perzského trhu.

Poslucháči po vypočutí skladieb mali dať odpoveď na tieto tri otázky:

1. Ktorá z dnešných štyroch súťažných skladieb sa vám páčila a prečo?
2. Aký je váš názor na tanec twist?
3. Aké pripomienky máte k nášmu štúdiu mladých a čo by ste v jeho programoch chceli mať?

Zatiaľ sú známe a spracované odpovede obecenstva, ktoré sa zúčastnilo na koncerte. Ešte stále prichádzajú listy s odpoveďami poslucháčov, ktorí sledovali program vo vysielaní.

Z doterajších odpovedí vysvitá, že prvenstvo zo súťažných skladieb určite získa Brožov Twist na tému z Perzského trhu. I odpovede na druhú otázku boli jednoznačné. Účastníci koncertu pokladajú twist za jeden z vhodných tanečných prejavov mládeže. Pritom však odsudzujú časté výstrelky a nevkus. Odpovede na túto otázku svedčia o veľkej popularite twistu. O tom veľmi dobre vedia i skladatelia, a tak z troch súťažných skladieb boli dve twistové. Tento pomer je dosť typický na súčasnú tvorbu niektorých skladateľov. Nie je správne, že komponovanie twistov sa rozmohlo v takej veľkej miere. Táto snaha po čo najširšej popularite zle vyznieva hlavne v tých prípadoch, keď sa skladateľ neoboznámi so špecifickým twistovým frázovaním a rytmickým sprievodom. Inak po hudobnej stránke twist nepriniesol žiadny prínos. V odpovediach na tretiu otázku poslucháči vyzdvihli náplň a doterajšiu úroveň Štúdia mladých. Hlavne privítali, že sa v džezovom cykle vystriedajú popredné československé skupiny. V rámci koncertov tanečnej hudby by mnohí poslucháči radi počuli spevákov pražských malých divadiel (Semafor, Rokoko, Na Zábradlí). V odpovediach na túto otázku boli i kritické hlasy. Kritizovalo sa hlavne zlé akustické vybavenie siene, ktoré bolo také nedokonalé, že poslucháči vôbec nemohli spevákov počuť. Možno i táto skutočnosť skreslila predbežný výsledok súťaže (vyhrala jediná orchestrálna skladba, slabšie obstáli spievané). I vo vysielaní malo podujatie zlú zvukovú úroveň. V budúcich reláciách treba tieto závady odstrániť.

I. W.

Tradičný džez v Štúdiu mladých

Druhý koncert rozhlasového cyklu Rozhovory o džeze sa konal v utorok 5. II. a bol venovaný tradičnému džezu.

Úlohou koncertu v Štúdiu mladých bolo jednak dokázať, že tradičná džezová hudba má v sebe stále živé hodnoty, ďalším cieľom bolo oboznámiť širší okruh poslucháčov s jednotlivými štýlmi a problematikou tradicionalizmu. Aby sa tieto úlohy splnili, bolo potrebné vybrať účinkujúcich, ktorí sa dôkladne zaoberajú všetkými vývojovými etapami tradičného džezu. Výber sa skutočne podaril. Na koncerte vystúpili: Studijní skupina tradičního jazzu (SSTJ) z Prahy pod vedením P. Smetáčka a bratislavský Traditional club — víťaz UK STM.

SSTJ sa zaoberá obdobím klasického džezu z dvadsiatych rokov. Venuje pozornosť najmä nahrávkam súborov Joe Kling Olivera. Jelly Roll Mortona a Louisa Armstronga. Bratislavské vystúpenie tejto skupiny sme očakávali so záujmom. Veď „smetáčkovci“ za svojej viacročnej činnosti už dokázali, že v oblasti tradičného džezu sú naším najlepším telesom, no zatiaľ sme ich poznali len z rozhlasového vysielania a gramofónových platní.

Na Štúdiu mladých predviedla SSTJ program, ktorý bol akousi antológiou tradičného džezu. Prvá skladba ich vystúpenia Bugle boy march bola z repertoáru neworleanských skupín z obdobia pred r. 1917. V tejto

skladbe nám verne priblížili hudbu tzv. storyvollskej éry. Druhá skladba Sensation rag bola venovaná dixielandu. Pre väčšinu ľudí tradičný džez (v celej šírke) a dixieland sú úplne zhodné pojmy. Je to však mylný názor. I pražská skupina nám svojím vystúpením názorne dokázala, že dixieland je len jeden zo smerov traditionalu. V ďalších troch skladbách SSTJ oboznámila poslucháčov s obdobím klasického džezu z chicagského obdobia. Boli to skladby z repertoáru King Olivera, J. R. Mortona a Louisa Armstronga. Veľmi zaujímavá bola posledná skladba vystúpenia Strašidelné noci od Duke Ellingtona. Táto skladba je z obdobia ranného swingu, ktorý bol však ešte úzko spätý s klasickým džezom. Ellington už vtedy začal experimentovať s väčším obsadením orchestra, a tak smetáčkovci v tejto skladbe svoje tradičné nástrojové obsadenie rozšírili o tretí kornet a sopránsaxofón.

Všetky skladby boli po štýlovej stránke veľmi verne reprodukované, a tak poslucháči mohli získať z vystúpenia SSTJ skutočne dobrý prehľad o vývoji džezovej hudby až po koniec obdobia klasického džezu. Taktiež po technickej stránke ich výkony plne uspokojili. No prednosti skupiny sú zároveň i nevýhodou pri styku s publikom. Keďže ponímajú obdobie klasického džezu po štýlovej stránke veľmi ortodoxne, neprejaví sa v ich hre plne improvizačná schopnosť sólistov a v ich prejave je málo swingu.

Inou cestou sa uberá bratislavský Traditional club. Táto skupina interpretuje tradičný džez v súčasnom ponímaní. Venuje sa hlavne štúdiu hry najznámejšej revivalistickej skupiny Yerba Buena Jazz Band. V rámci tejto koncepcie sa plne uplatní improvizačná invencia a výrazove je to prejav bližší dnešnému poslucháčovi. I keď zatiaľ Traditional club nedosiahol po technickej stránke úroveň SSTJ, u poslucháčov malo jeho vystúpenie väčší ohlas hlavne vďaka bezprostrednejšiemu prejavu.

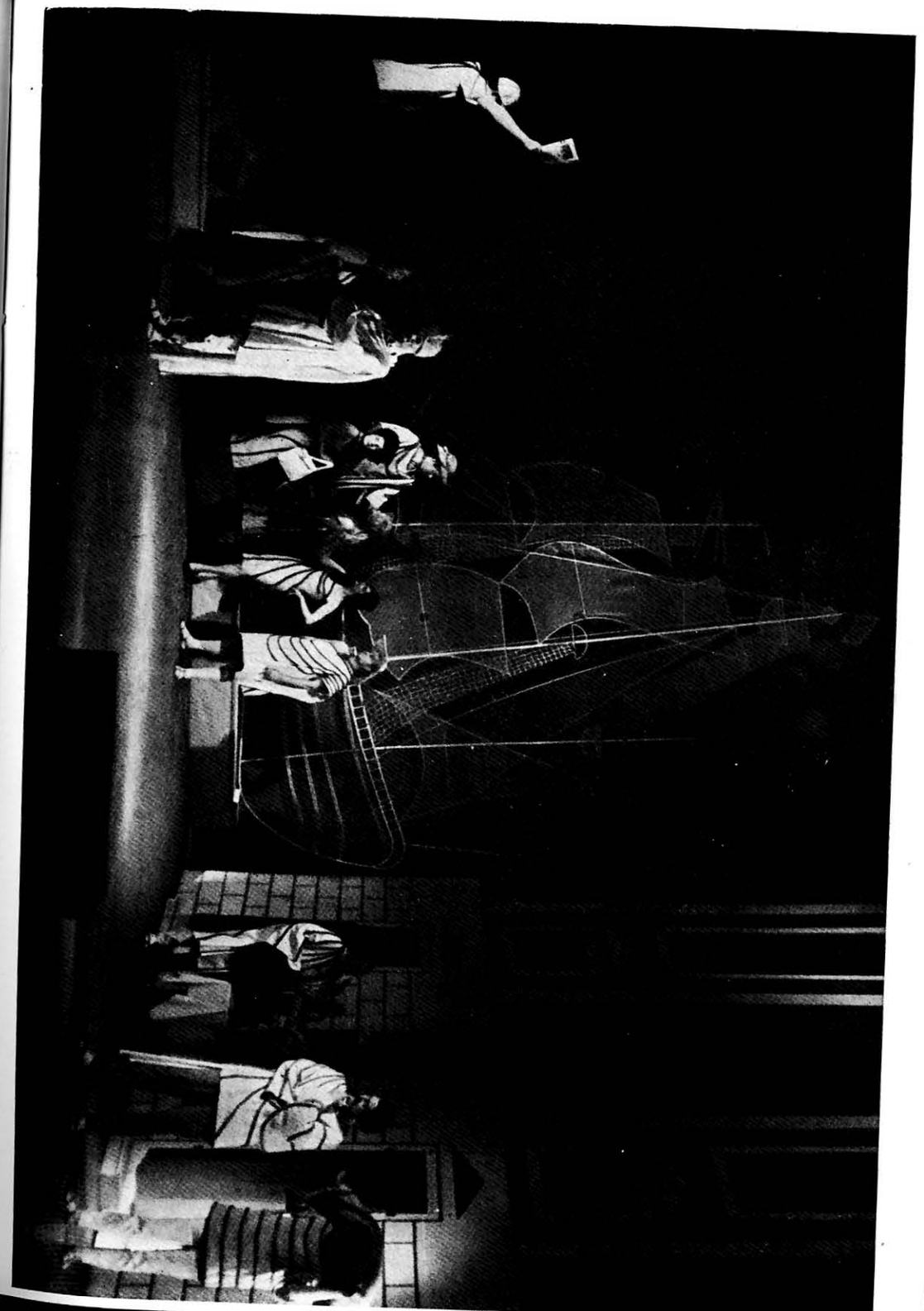
Po rozhlasovom vystúpení mali skupiny ešte spoločný koncert v Dome osvety na Suchom mýte. Tu im obecenstvo vytvorilo veľmi dobrú džezovú atmosféru. Hudobníci obidvoch skupín na záver koncertu usporiadali jam session. Obidve utorňajšie podujatia určite dali skupinám mnoho podnetov pre ďalšiu prácu a prispeli k prehĺbeniu ich spolupráce.

Igor Wasserberger

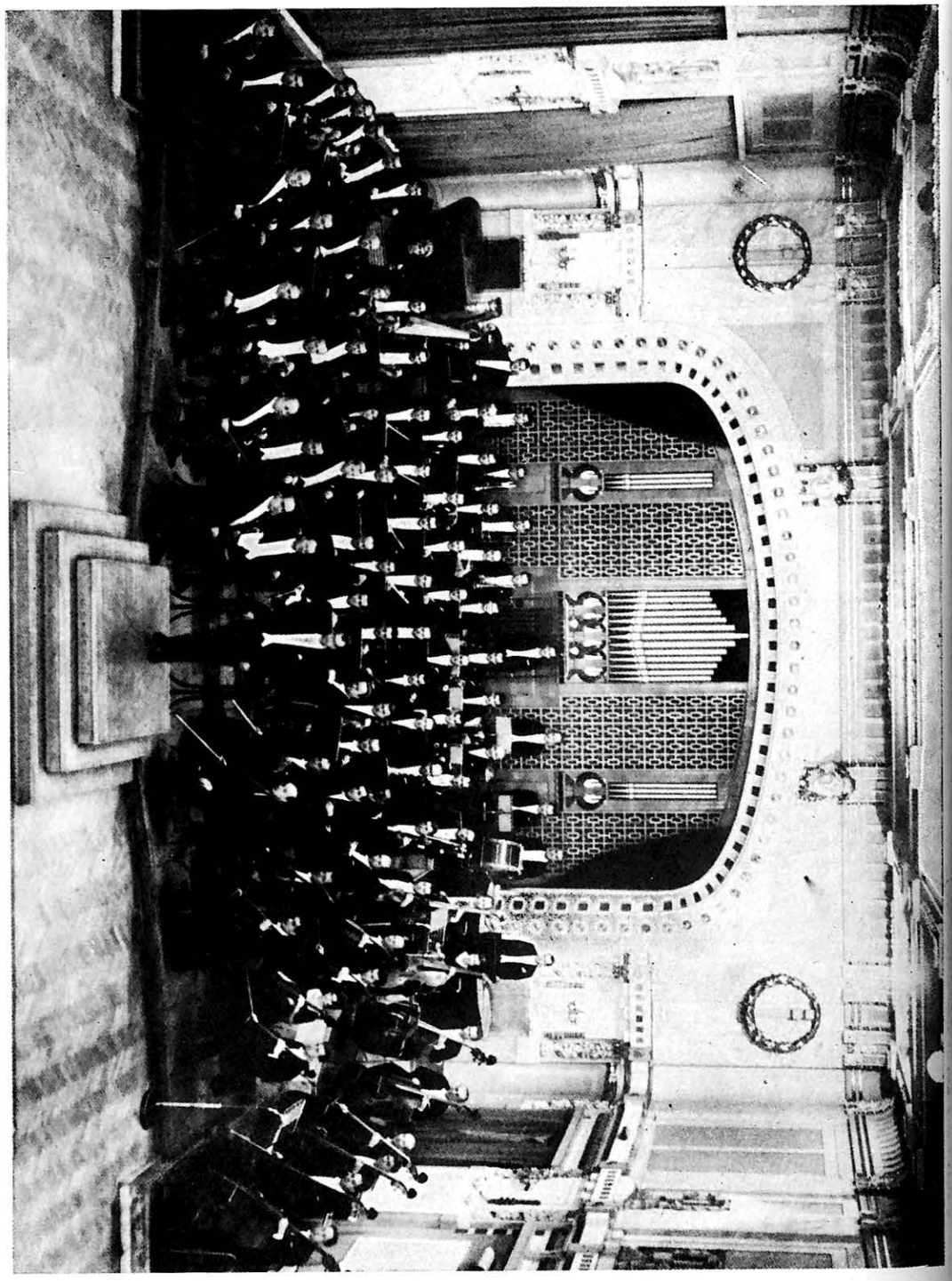
Beg Bajazid
V SEGEDÍNE

7. februára t. r. uviedla segedínska opera maďarskú premiéru opery zaslúžilého umelca Jána Cikkera Beg Bajazid. Ako nás informoval autor, ktorý sa zúčastnil premiéry so svojou manželkou, operu vo výbornom preklade M. Szabóa (inak alternanta hlavnej úlohy) naštudoval riaditeľ segedínskej opery V. Vaszy (jeho matka pochádza z Liptova a on sám je každoročným návštevníkom Vysokých Tatier). Tento prvotriedny dirigent vybudoval reprodukciu na kontrastoch prudkého dramatického toku (neraz ho vybičoval až do krajnosti) a lyrického zvrúcnenia. Interpretačná úroveň všetkých zložiek (sólisti, sbor, orchester) udivovala svojou kultivovanosťou a potvrdila, že segedínska opera je právom označovaná za rovnocennú s budapeštianskou. Všetci sólisti boli vynikajúcimi hereckými typmi, sbor bol rozšírený o externistov. Režisérska práca P. Makaiho svojou vynachádzavosťou dôsledne korešpondovala s úrovňou hudobného naštudovania. Epilóg segedínskeho Bajazida zatiaľ vôbec nemá konkurencie. A predsa sa umelecké vedenie opery neuspokojilo s dosiahnutými výsledkami: premiéra sa nahrávala na magnetofónový pás a hneď na druhý deň sa uskutočnila veľmi sebakritická previerka — pravda, len menších chýb. Segedínska opera sa totiž s inscenáciou Bega Bajazida chystá aj na svoje letné pohostinské vystúpenie v Budapešti. (Ak družba banskobystrickej spevohry a segedínskej opery prinesie aj konkrétne plody, je možné, že segedínskeho Bega Bajazida uvidia aj banskobystrickí diváci.)

Premiéra mala obrovský úspech, porovnateľný — podľa autorových slov — len s bratislavským uvedením Jura Jánošíka. Operu vysielal priamym prenosom 23. februára aj budapeštiansky rozhlas. Početné zprávy a kritiky v maďarských časopisoch svedčia



Štátne divadlo v Košiciach uviedlo Zmätok v Efeze Išu Krejčího. Záber z I. obrazu. Foto: M. Litavská



◀ *Symfonický orchester bratislavského rozhlasu s dirigentom dr. Otakarom Trhlíkom.* *Foto: Z. Hevessi*

o tom, že premiéra druhej Cikkerovej opery sa stala udalosťou celého maďarského kultúrneho života. Z denníka Dél-Magyarország zo dňa 10. februára — časopis má v MĽR význam našej Pravdy — vyberáme:

Úspech segedínskeho predvedenia Bega Bajazida presvedčivo potvrdil, že slovenská operná kultúra napriek svojej útlej mladosti nezaostáva za svetovou úrovňou, nie je iba radom pokusov miestneho významu, ale má rozhodný a svojský charakter a dotvorené osobitné črty, vie povedať nové, pozoruhodné a významné ešte i tam, kde operná kultúra siaha o celé stáročia dozadu. Tento názor vypukle zdôvodňujú aj medzinárodné úspechy autora Bega Bajazida; jeho operu, písanú podľa Tolstého románu Vzkriesenie predvedenú v dohľadnom čase v Stuttgarte, Berlíne, Magdeburgu a v Štokholme a hovorí sa aj o jej leningradskom predvedení. Okrem toho jeho opera, písaná na Dickensovu Vianočnú rozprávku, bude mať premiéru v októbri tohto roku v západonemeckom Kasseli.

Segedínske Národné divadlo postupovalo podľa toho správne, keď zaradilo do svojho programu Bega Bajazida: zapojilo sa do procesu svieżeho, dnešného diania: svedčí to o jeho rýchlom a smelom, imponujúco pohotovom konaní.

Libreto Bega Bajazida napísal známy slovenský básnik Ján Smrek. Podkladom predaj je ľudová balada, hovoriaca o slobode a láske k domovine. No i keď je táto téma akokoľvek vznešená, zo spoločného podujatia skladateľa a básnika to cennejšie, vzrušujúcejšie a trvanlivejšie pripadá nesporne hudbe. Smrek totiž, ako to vidieť i z jeho libreta, je vonkoncom lyrik, a to dramatické jadro, na ktorom sa stavia dej — ukradnutý slovenský chlapec v mužnom veku zisťuje, že vlastne nie je Turkom — nevedel na veľkej ploche troch dejstiev dramaturgicky živo zvládnuť. Viaznutie je zjavné najmä v treťom dejstve. Kým sa dej dostáva až sem, jeho dramatičnosť hasne, ba čo viac, už sa aj skončila. Naproti tomu v Cikkerovej hudbe niet ani stopy po únave: hudba od samého začiatku až do konca má vysoký vzlet.

Čo charakterizuje túto hudbu? Predovšetkým jej vyvážená modernosť a pôvodnosť, inšpirovaná folklórom, zbavená prílišného zveličovania. Cikker vychádza z ľudovej tradície, čo, pravda, neznamená, že slovenské ľudové piesne splieta do venca. Ľudovosť jeho opery sa neprejavuje formou takéhoto začiatočníctva. Ján Cikker — nerozumejme zle toto slovo — štylizuje, prispôsobuje si ľudové melódie a ich rytmus a s týmto materiálom narába tak ako spisovateľ s rodným jazykom. Preto tu niet rozporov medzi ľudovosťou a modernou: hudba Bega Bajazida sa nám prihovára rečou XX. storočia.

A to nie hocako. Popri ľudovosti a modernosti je táto hudba aj neobyčajne pôvodná. Uvediem jediný príklad. V druhom dejstve je po hudobnej stránke jednou z najzaujímavejších častí turecký tanec. Už samo toto podujatie je priam odvážne. V priebehu hudobnej histórie sa popísalo už toľko podobných tancov, že táto téma — aspoň sa tak javí — núti priam nevyhnutne k opakovaniu pseudoorientálnych motívov. No turecký tanec Jána Cikkera nie je novou štylizáciou nič nevraviacich otrepaníc, ale ešte i v tejto zdanlivo obohranej oblasti vie povedať čosi pôvodné, zaujímavé a významné. Samozrejme, bez toho, že by tým turecký tanec stratil niečo zo svojich rázovitých čŕt.

V podaní segedínskeho Národného divadla sa v plnej miere odzrkadlila všetka krása Cikkerovej hudby. V modernom ovzduší diela sa celý kolektív pohyboval celkom domácky, na každom hnutí predstavenia bolo cítiť, že účinkujúcim nie je cudzí tento operný štýl, ktorým autor stvárnil myšlienku svojho diela.

László Ökrös

● ● ●

NA CELOM SVETE preslávený Haškov Dobrý vojak Švejk našiel svoje ďalšie hudobné stvárnenie. Autorom rovnomennej opery sa stal taliansky skladateľ Guido Turchi a premiéra diela sa uskutoční na scéne milánskej Scaly.

— . —

BULHARSKÝ DIRIGENT Vladimír Kožušarov získal veľké uznanie mladému bulharskému interpretačnému umeniu, keď na 12. medzinárodnej súťaži mladých dirigentov v Besançone získal prvú cenu.

KULTÚRNE PODUJATIE *ktoré nemá obdoby*

Na prahu 6. ročníka Gramofónového klubu

Keď sa účastníci konferencie o súčasnej svetovej hudobnej tvorbe, usporiadanej vlani v Ríme, dozvedeli z referátu nášho delegáta dr. Ota Ferenczyho o výsledkoch, ktoré v Československu dosahuje v svojej edičnej činnosti Gramofónový klub, vyvolala medzi nimi táto správa vzrušený záujem. Boli i takí, ktorí sa tvárili pochybovačne a považovali uvedené fakty za zveličené a prikrášlené. Nemôžeme sa tomu čudovať, lebo nikde na svete nemajú obdobné podujatie, ktoré by spĺňalo také závažné kultúrne úlohy, ako náš Gramofónový klub.

Mimoriadna úspešnosť a kultúrny dosah klubu väzí už v organizačnom princípe. Gramofónový klub hneď od svojho založenia sledoval ako hlavnú, ba možno povedať výlučnú zásadu činnosti: šíriť dobré umenie, a čo je dôležité, dosiahnuť, aby sa toto stalo majetkom širokých radov poslucháčov. Ako spĺňa Gramofónový klub túto úlohu, najlepšiu odpoveď nám dá počet subskribovaných gramofónových platní, dosiahnutý v tohoročnom edičnom roku: 256 350. Pri tejto číslici si treba uvedomiť, že sú to veľké mikroplatne a že sa na nej podieľajú jednotlivé umelecké žánre takto:

Umelecká hudba cca 50 %
Malé hudobné formy cca 20 %
Hovorené slovo cca 15 %
Hudobno-slovné pásma a i. cca 15 %.

V týchto číslicіach tkvie mohutný kultúrny význam Gramofónového klubu. Vieme, že práve v šírení umeleckej hudby formou bežného obchodného predaja je u nás neuspokojúci stav. Platí to najmä o pomeroch na Slovensku. Tým, že sa vynikajúce súčasné symfonické dielo dostáva medzi edičné tituly klubu, je už vopred zaručené jeho umiestnenie medzi členmi klubu, a to v množstve, aké by obchodný predaj nikdy nedosiahol. Moderné diela dosahujú takto 1000 až 3000 subskribovaných exemplárov (napr. Moyzesova 4. symfónia, Šostakovičova 5. symfónia, Kalabisov Husľový koncert, Sláčikové kvartetá B. Martinů, operný komplet Suchoňovho Svätopluka).

Populárne symfonické a operné diela, „osvedčené" tituly svetového repertoáru, dosahujú pravda, oveľa vyššie náklady. Tak Mozartova Serenáda 5000, Beethovenov Husľový koncert 9000, Smetanova Má vlasť 8000, Dvořákova Rusalka 4950 exemplárov. Početne najvyšší úspech zaznamenáva titul „Výber svetových operných predohier" — 10 500 exemplárov.

Pozoruhodné výsledky zaznamenávajú aj malé hudobné žánre. Titul Československý džez 7050, Piesne Dunajevského 2000, Černošské spirituály 9600, České a Slovenské pionierske piesne 2200 exemplárov.

Pásmo hudby a poézie „Ej, hore háj", vydané pri príležitosti tohoročného jubilea Jura Jánošíka, dosiahlo 1650 subskribovaných exemplárov.

Tituly určené predovšetkým pre školy, ako napr. Výberové skladby pre ZDŠ, próza, poézia, portrét Eugena Suchoňa a iné, dosahujú 2000—3000 kusov.

Je pozoruhodné a potešujúce, že odberatelia titulov s umeleckou tvorbou na jednej strane a s malými žánrami (džez, šansóny, piesne) na druhej strane netvoria izolované skupiny, ale že sa všetky žánre v subskripciách navzájom prelínajú. To znamená, že záujemci o symfonické a operné diela odoberajú aj platne s džezovou a tanečnou hudbou a opačne. Toto svedčí o kultúrnosti a širokom záujme členstva klubu.

Tá skutočnosť, že edičné tituly Gramofónového klubu obsahujú vrcholné hudobné i literárne diela domácej i svetovej tvorby, ktoré sú nahraté s najväčšou umeleckou zodpovednosťou, tlmočené najlepšími našimi i zahraničnými sólistami, dirigentmi a hudobnými telesami a že samotné gramofónové platne sú vrcholným produktom nášho gramofónového priemyslu a sú vybavené graficky hodnotnými obálkami, obsahujúcimi sprievodné slovo a veľa cenných informácií o diele, o jeho autoroch a interpretoch — pôsobí ako mohutný mobilizačný prostriedok, ktorý získava pre Gramofónový klub stále nové a nové členské kádre. Nech tu opäť prehovorí malá štatistika:

V 1. edičnom roku GK (1958—59) mal klub 8686 členov. V ďalších rokoch počet členstva stúpal takto: 9333, 11 850, 13 552 a v roku 1963 klub dosiahol číslicu 18 198! V akom pomere sa podieľa na tejto číslici Slovensko?

V roku 1962 klub mal na Slovensku do 1000 členov. Po vlaňajšej intenzívnej náborovej práci táto číslica stúpla na 2000, teda o 100 %. Je to iste pozoruhodný výsledok, no aj tak je slovenské členstvo v nepomere. Najmä naše školy, pre ktoré klub vydáva každoročne viacero cenných učebných pomôcok, sú nedostatočne zastúpené. Veríme, že po vlaňajšom dobrom rozbehu sa tohto roku opäť podstatne rozšíria rady členov GK na Slovensku.

Stojíme na prahu novej subskripčnej akcie GK na edičný rok 1964, ktorá sa končí 15. mája 1963. Edičný plán roku 1964 bude opäť bohatý na zaujímavé, umelecky závažné tituly. Prokofievova 5. symfónia, Stravinského Svätenie jari, Honeggerove orchestrálne skladby, Cikkerova kompletná opera Vzkriesenie, Krejčího 2. symfónia, „V jeseni" od Moyzesa, Suchoňova „Ad astra", Šostakovičov Husľový koncert — to sú ukážky z oblasti umeleckej tvorby. Iste bude príťažlivá aj platňa so scénami z Rossiniho opier (dve v podaní slovenských sólistov), ďalej pásmo slova a hudby, vydané z príležitosti osláv Slovenského národného povstania, slovenská poézia a próza, divadelné scény z dramatickej tvorby Karvaša, Československý džez 1963, piesne z Weillovej Žobráckej opery, shakespearovský Album a mnohé iné diela a tituly.

Tento informatívny článok nech je pripomienkou tým, ktorým leží na srdci vec našej hudobnej kultúry, čo pracujú na jej šírení alebo sa zaoberajú osvetovou či výchovnou činnosťou, aby si uvedomili, že v Gramofónovom klube majú jedinečného pomocníka a propagátora, že toto kultúrne podujatie, ktoré nám právom môžu závidieť na celom svete, treba využívať, ale i aktívne mu pomáhať v ďalšom rozvoji.

Teodor Šebo-Martinský

Prínos do slovenskej hudobnovednej literatúry

Kniha Ladislava Burlasa „Formy a druhy hudobného umenia", ktorú vydalo Štátne hudobné vydavateľstvo v Bratislave v r. 1962, je prvou prácou tohto druhu, ktorá vyšla v slovenčine. Autor ju v predhovore určuje tým, ktorí sa majú hudbe venovať profesionálne, ale aj záujemcom z radov nehudobníkov. V zmysle tohto autorovho určenia je potrebné hodnotiť túto prácu nielen z hľadiska teórie, ale i z hľadiska pedagogických možností. Pri hodnotení uzáverov v knihe chceme preto vychádzať zo skúseností a názorov kolektívu pedagógov konzervatória.

Túto Burlasovu prácu treba privítať nielen ako vyplnenie medzery, ktorá dosiaľ jestvovala v slovenskej literatúre, ale i ako prvý krok na ceste k vzniku dobre fundovanej učebnice, ktorá nám ešte vždy chýba. Kniha prináša veľa hodnotného materiálu a formulácií, v mnohom otvára nové perspektívy. Je však tiež pochopiteľné, že prvá práca tohto druhu nesie i stopy určitých nedostatkov: myslím, že i to sa môže stať podnetnou stránkou Burlasovej práce, ak okolo nej vznikne diskusia, dávajúca podnety pre pokračovanie v práci a doriešenie niektorých otázok, ktoré sa Burlasovi prípadne nepodarili.

Kniha sa delí na dve časti: časť systematickú, v ktorej podáva prehľad prvkov a typov hudobných foriem, vymedzuje základné pojmy a zákonitosti v skúmanej oblasti, a na časť historickú, v ktorej podáva prehľad vývinu hudobných foriem a druhov. Už toto delenie je nový prístup k problematike a možno povedať, že dosiaľ v žiadnej práci podobného druhu nebol tak prehľadne a účelne usporiadaný materiál.

Práve v historickej časti knihy treba vidieť jej základný prínos. Autor tu postupne od najstaršej doby podáva prehľad vývinu hudobných druhov v súvislosti s vývinom spoločnosti. Nechýba ani pohľad na historické, dnes už prípadne zaniknuté formové typy, ako je napr. barová či motetová forma, ktorým sa doteraz nevenovala takáto pozornosť. Popis týchto útvarov v historických prácach nájdeme síce v minulosti, no v oblasti klasifikácie hudobnej formy nám dosiaľ takýto principiálny pohľad na historické formové typy chýbal. Nie je chyba, že týmto formovým typom venuje autor pozornosť až v historickej stati, hoci by tiež bolo možné zapodievať sa nimi v časti systematickej. I odtrhnutie historického vývinu dnes živých formových typov od vlastnej systematiky umožňuje autorovi, aby sa týmto otázkam venoval dôkladnejšie a išiel do väčšej hĺbky. Pohľad na historický vývin formového typu je možný až vtedy, keď je známa aspoň jeho základná charakteristika. Umožňuje to i pochopiť skutočnosť, že určitý formový typ nie je hotovou schémou, ale podľa funkcie, ktorú mu dáva spoločenská situácia, v priebehu histórie mení svoj

výzor, či už v podrobnostiach alebo podstatnejšie. Ak by táto problematika bola pojatá do state systematickej, viedlo by to nutne k zníženiu jej prehľadnosti, voľbou rozvrhu práce a rozlíšením týchto skutočností sa Burlas takémuto nebezpečenstvu úspešne vyhol. Rozdelenie látky do jednotlivých období podľa vzniku hudobných druhov je možné privítať i z hľadiska nadväzovania na výučbu dejín hudby, pretože umožňuje zhrnutie poznatkov získaných v tejto disciplíne.

Nezabudlo sa tu ani na druhy tanečnej a zábavnej hudby v minulosti ani v súčasnosti. Pokiaľ to charakter práce dovoľuje, poukazuje autor i na súvislosti a paralely s hudbou mimoeurópskou. Výrazne novou črtou je i opieranie sa o poznatky súčasnej folkloristiky. Veľké množstvo poznatkov, ktoré podáva historická časť knihy, je dokumentované i množstvom notových príkladov, čo je tiež novinkou, ktorá sa v starších prácach tohto druhu nepraktizovala. Pritom mnohí dobre vieme, ako nám podobné ukážky pri štúdiu foriem často chýbali, najmä tam, kde ide o skladby dnešnej hudobnej praxi vzdialenejšie. Notový materiál je podávaný i so stručnými rozbormi citovaných skladieb. Zhrnutie látky v závere je robené tabuľkou chronologického prehľadu vývoja formových druhov a typov od najstaršej doby po súčasnosť a prehľadnou systemizáciou hudobných druhov podľa formových typov. I keď sú tu uvedené len tie najzákladnejšie väzby, predsa vzniká jasný obraz o tom, že hudobný druh a formový typ nie sú skutočnosti navzájom nezávislé, ale jeden podmieňuje druhý, oba pojmy sú len rôznymi stránkami tej istej skutočnosti v živej hudbe.

Oveľa viac problémov nastoľuje prvá, systematická časť Burlasovej práce. Tu možno konštatovať prínos v mnohých nových pohľadoch, ako aj skutočnosť, že tieto nové pohľady nie sú vždy plne aplikované na problematiku hudobnej formy a miestami autor prevzal niektoré nedostatky starších prác, o ktoré sa opieral.

Pri vymedzení pojmu hudobnej formy vychádza Burlas zo zložiek hudobnej reči a výstižne charakterizuje podstatu formy ako „zoradenie hudobného materiálu do celkov v prehľadných a zmysluplných vzťahoch“ (str. 22). Pokračuje ďalej prehľadom podielu hudobných elementov na výstavbe formy, kde oproti minulosti správne akcentuje i funkciu metrorytmiky, dynamiky a agogiky: tieto prvky boli dosiaľ chápané ako okrajové napriek tomu, že v súčasnej hudbe sa ich formotvorná funkcia čoraz viac uprednostňuje. I formové princípy vidí v dialektickej spätosti a z množstva vzťahov abstrahuje aspoň tie najpodstatnejšie v dvojiciach: totožnosť-premena, podobnosť-kontrast, pravidelnosť-nepravidelnosť. Výslednicou úvah je mu stanovenie pomeru statických a dynamických stránok hudobnej formy. Týmto úvodom vyzdvihuje skutočnosť, že hudobná forma je uskutočnením a členením procesu v čase. Z toho vyplývajú v ďalších statiach mnohé pozoruhodné uzávery, ako je výrazné odlíšenie procesových možností periodicity a aperiodicity, poukaz na variabilitu formových javov vplyvom doby a štýlu a pod.

Na druhej strane sa autor nevyvaroval pozostatkov určitého statického chápania formových javov. Už samotný rozvrh systematickej časti, ktorý sa drží tradičného postupu látky a začína sa definíciou motívu, je síce logickým postupom „od základov“, ale napr. z hľadiska výučby tejto disciplíny prináša hneď tú najťažšiu úlohu, v rozbore často značne problematickú. Oveľa jasnejším by sa javilo hľadanie možností nového logického preskupenia v látke, napr. s východiskom od vety alebo dielu malej formy, odkiaľ sa dá dobre postupovať tak k väčším celkom, ako aj k drobnejším prvkom, a pritom pre overenie skutočností v rozbore prináša pre sluchovú i pre vizuálnu analýzu menej ťažkostí. Aj doterajší dualizmus motív-téma ako minimálny a maximálny rozmer hudobnej myšlienky by stál za ďalšie úvahy a prehodnotenie. Motív je vlastne akýmsi zárodkom myšlienky, ktorý sa ešte musí rozvinúť. Na druhej strane témy je skôr termínom funkčným, ktorý by azda bolo treba traktovať i tam, kde to autor zavrhuje (nielen téma k variáciám, ale i v sonátovej forme atď.). Odbúrali by sa mnohé nejasnosti (téma k variáciám nesúhlasí vždy s podobou témy, ako sa nám v tejto stati predstavuje), ktoré z tohto dualizmu vyplývajú. I skutočnosti rozvíjania a nadväzovania, na ktoré autor poukazuje, svojbytnosť témy ako paralely motívu skôr problematizujú. V tejto súvislosti treba poukázať i na to, že problematika práce s hudobnou myšlienkou sa tiež podáva skôr formou konštatovania. Chýba nám tu začlenenie týchto javov do dynamiky, procesu hudobnej formy a vyjadrenie aspoň základných možností a skutočností, ktoré z nej vyplývajú.

Nebezpečenstvo istej jednostrannosti možno vidieť i v chápaní formových typov ako schém: veď formový typ je realizáciou rozvrhu skladobných postupov a uplatnenia základných princípov hudobnej formy. Prejavom nebezpečia jednostrannosti je napr. klasifikácia piatich typov rondovej formy, ako sa bežne traduje: pritom rondá II. a V. typu preukazujú vyslovene znaky stabilizovaných kombinácií a len pri izolovanom pohľade dávajú obraz samostatných schém. V porovnaní s týmto členením je napr. klasifikácia K. Janečka dynamickému chápaniu súvislosti bližšia. Podobne v stati o kontrapunktických typoch sa inde tak neprehľadné členenie zatemňuje malým rozlišením medzi typmi a druhmi (napr. nie dosť jasne je zdôraznené, že invencia je skôr druhom, závislým aspoň v baroku väčšinou od podkladu fúgového typu); i tu sa ukazuje prevzatie starších klasifikácií, ktoré treba domyslieť. V menších organických súčastiach bude treba uvažovať aj o oddelení stavby vety od schematického taktového členenia, pretože toto chápanie zodpovedá skutočnosti len v úzkom historickom vymedzení (klasicizmus) a nedáva možnosť výhľadu k neskorším javom. Toto sa autorovi napriek mnohým náznakom v plnej miere ešte nepodarilo.

Na druhej strane je zreteľným prínosom práce stať, v ktorej sa zrieka klasifikácie, stať o voľných formách. Správne sa zdôrazňuje, že i tu ide o realizáciu tých istých princípov, ktoré vytvorili stabilizované typy, a že v mnohých prípadoch sa prejavujú znaky kombinácií typov už známych. Tým sa neohraničená „voľnosť“ uvádza na pravú mieru.

Burlasova kniha poskytuje i predpoklady byť základom zjednotenia slovenskej terminológie v oblasti hudobných foriem: vplyvom rôznych centier, z ktorých pochádza vzdelanie najmä strednej generácie našich hudobníkov, nemali sme zatiaľ v tejto oblasti práve dobrú situáciu. Už samotné centrálne rozlíšenie na formové typy a druhy i začlenenie druhov do väčších skupín — žánrov je dobrým a jasným základným členením materiálu. Podobne i v oblasti variačnej práce Burlasom použité termíny „variácie vonkajšie a vnútorné“ jasnejšie a hlbšie osvetľujú podstatu javu ako dosiaľ používané termíny. I nový termín „metamorfózy“, vychádzajúci zo súčasnej skladateľskej praxe a rozlišujúci medzi voľnejšou variačnou prácou v novej hudbe a prísnejšou v staršej, má predpoklady, že sa ujme. Tiež náhradu mnohých zaužívaných termínov novými (časť namiesto veta, súvetie, tesna) a uplatnenie a vymedzenie iných (diel) považujem za výstižné. Možno vniesť námietku proti termínu „zrušenie myšlienky“: je popisný, nevystihuje dôvod a podstatu javu, nevidí ho v procese. Je nakoniec otázne, či je vôbec účelné tento termín z tradičnej terminológie preberať.

I keď sa teda nemôžeme vyhnúť konštatovaniu určitých nedotiahnutých prvkov v práci Ladislava Burlasa, predsa treba vydanie jeho knihy „Formy a druhy hudobného umenia“ privítať. Privítať nielen ako výsledok doterajšej práce slovenskej hudobnej vedy v oblasti skúmania hudobnej formy, ale zároveň ako podnet a podklad pre prácu novú, umožňujúcu stále rozširovanie a obohacovanie našich poznatkov v tejto oblasti tak z hľadiska teoretickej práce, ako aj z hľadiska pedagogického využitia.

Juraj Pospíšil

Kronika maďarskej hudby

Legány Dezsö: *A magyar zene krónikája. Zenei müvelödésünk ezer éve dokumentumokban.* Budapest, Zeneműkiadó vállalat 1962

IV. zväzok novej edície Magyar zenetudomány, ktorý rediguje Ferenc Bónis, nie je na rozdiel od predchádzajúcich zväzkov súborom štúdií vedúcich osobností súčasnej maďarskej muzikológie, ale zbierkou dokumentov o tisícročnom vývoji maďarskej hudobnej kultúry. Vydanie tejto práce je významnou udalosťou nielen pre maďarskú hudobnú historiografiu, ale ako podnet v mnohom aj pre slovenské hudobnohistorické bádanie.

Zostavovateľ Kroniky maďarskej hudby Dezsö Legány vykonal obrovskú prácu, pretože sa neuspokojil s výberom a uvádzaním typických dokumentov, ale súčasne v poznámkach (k 450 stranám dokumentárneho textu pridal vyše 60 strán petitom sádzaných poznámok) podrobne komentoval všetky detaily citovaných dokumentov a bližšie charakterizoval hudobnohistorické fakty, o ktorých sa v nich hovorí. Ťažisko knihy je, prirodzene, v dokumentovaní vývoja od za-

čiatku 19. storočia, keď začína intenzívnejšie rozkvitať hudba v samotnom Maďarsku a rodí sa romantická národná hudba. Sú to často celkom neznáme alebo zabudnuté dokumenty, výrazne dokresľujúce nielen život a tvorbu hlavných predstaviteľov maďarskej hudby po generáciu Bélu Bartóka a Zoltána Kodálya, ale aj stav maďarskej hudobnej kultúry (koncertného a operného života, školstva atď.) v rôznych fázach vývoja. Veľmi zaujímavé sú aj doklady o tom, ako prijímala tvorbu skladateľov, počnúc tvorcami verbunkovej hudby, maďarská a časom aj svetová vtedajšia kritika (žiaľ, Legány cituje len pozitívne ohlasy).

Dôležitú partiu v Kronike maďarskej hudby tvoria dokumenty o hudbe a hudobnom živote v období klasicizmu. Ide predovšetkým o doklady týkajúce sa hudobného života v Bratislave a Košiciach a jeho predstaviteľov. O tom, či väčšina týchto dokumentov naozaj patrí do Kroniky *maďarskej* hudby, možno diskutovať, no za terajšieho stavu našej hudobnej historiografie musíme Legányovi byť vďační už aj za to, že ich zverejňuje — pritom ide prevažne o citáty z Pressburger Zeitung, z prameňa, ktorý je u nás ľahko dostupný a napriek tomu prakticky nevyužitý. Legány v hodnej miere čerpá i z výsledkov maďarského hudobnohistorického výskumu, týkajúceho sa činnosti bratislavských a košických hudobníkov obdobia klasicizmu (Chudý, Zimmermann, Tost, Klein, Riegler, Struck, Kossovits, Leeb atď.). Ide hlavne o práce Ervína Majora, zverejňované v časopisoch A Zene a Zenei Szemle v období medzi I. a II. svetovou vojnou a zväčša autorom samým rezumované v Zenei Lexikone (Budapešť 1931). Treba dúfať, že si ich naša hudobná historiografia povšimne aspoň teraz, keď na ne Legány tak dôrazne upozornil.

Legányova Kronika je pre slovenské hudobné dejepisectvo príkladom aj v tom, aké cenné údaje o hudbe (počnúc druhou polovicou 18. storočia) môže poskytnúť dobová tlač. Nejde len o Pressburger Zeitung, ktoré sú prameňom takrečeno európskeho významu, ale aj o mnoho ďalších bratislavských, košických, spišských, trnavských atď. periodík, ako aj o zahraničné hudobné časopisy (viedenské a lipské Allgemeine musikalische Zeitung) a základné bibliografické a lexikálne práce (Greber, Forkel, Schilling atď.). Z tohto hľadiska má preto mimoriadny význam excerpovanie týchto prameňov, ktoré organizuje Ústav hudobnej vedy SAV. Skoré ukončenie excerpčných prác je jednou z podmienok podstatného rozšírenia našich vedomostí o hudobnej kultúre Slovenska od 18. storočia do súčasnosti. Niet pochýb o tom, že sa dožijeme mnohých nečakaných objavov a že bádanie získa veľa cenných impulzov a stôp.

Vedecká i informatívna hodnota Legányovej Kroniky maďarskej hudby je tak očividomá, že priam nabáda uvažovať aj u nás o príprave takejto publikácie. Ideálne by bolo, keby spolu s pripravovanou antológiou slovenskej hudby vyšiel aj zväzok literárnych a ikonografických dokumentov.

lv

Celoštátna konferencia hudobných pedagógov v Banskej Bystrici

Ak sa ľudia schádzajú a radia o spoločných úlohách, neraz v diskusii vyslovia mnoho cenných myšlienok. Lenže na uskutočnenie pripomienok a návrhov na zlepšenie práce často hľadáme ochotnú pomocnú ruku.

Tak to bolo i na Celoštátnej konferencii hudobných pedagógov-konzultátorov diaľkového štúdia hudobnej výchovy pedagogických inštitútov v Banskej Bystrici 10. a 11. januára 1963.

V riešení súčasného stavu vyučovania hudobnej výchovy a výučby v hre na hudobné nástroje sa hovorilo o možnosti dosiahnutia nápravy za pomoci Sväzu slovenských skladateľov, ktorý by mohol kladne ovplyvniť riešenie nevyhovujúceho spôsobu výučby na PI. O čo vlastne ide? Účastníci celoštátnej konferencie vyzdvihli prednosti reformy výučby na PI, ale súčasne poukázali na nedostatky, ktoré sú hlavne v nevysokoškolskom spôsobe vyučovania hry na hudobných nástrojoch a hlasovej výchovy. Skupinové vyučovanie najmä výučby hry na hudobných nástrojoch sa odsudzuje ako pozostatok, ktorý prešiel na PI z bývalých pedagogických škôl. Nemožno súhlasiť ani so stavom, že nie všetci budúci učitelia (terajší poslucháči I. ročníka), ktorí študujú pre ročníky 1.—5., budú vedieť hrať na hudobnom nástroji. Hru na hudobný nástroj sa učia iba tí poslucháči, ktorí si zvolili hudobnú výchovu ako odborný predmet, oprávňujúci ich odborne vyučovať okrem ročníkov 1.—5. aj v ročníkoch 6.—9. Tých je však nepatrné percento. Bude to teda po prvý raz, že učiteľ pre ročníky 1.—5. nebude vedieť hrať na hudobnom nástroji preto, lebo tento predmet nie je ani v učebnom pláne pre tých, ktorí si nezvolili hudobnú výchovu ako odborný predmet. Je síce dobrá myšlienka, aby na každej ZDŠ bol učiteľ, ktorý by vyučoval hudobnú výchovu od 1.—9. ročník, len či tieto ciele nie sú predsa len predčasné? Táto na pohľad racionálna myšlienka sa javí ako extrémna preto, lebo prvé dva roky v spoločnom základe všetci poslucháči povinne študovali hudobnú výchovu a hru na hudobných nástrojoch, aj keď bolo jasné, že nie všetci ju budú v praxi používať. Podľa terajšej reformy však výučba v hre na hudobných nástrojoch chýba tým, ktorí ju budú v školách naozaj potrebovať. Je samozrejmé, že takéto nedomyslené reformy štúdia na PI narobia škody na vzdelaní.

A tak účastníci konferencie dospeli k myšlienke, aby sa pri Sväze slovenských skladateľov utvorila sekcia hudobných pedagógov PI, ktorá by pomohla pri riešení závažných problémov, týkajúcich sa hudobného vzdelávania na pedagogických inštitútoch, ako i v ročníkoch všeobecnovzdelávacej školy. Táto požiadavka je nástojčivá tak na Slovensku, ako i v českých krajinách.

V tejto súvislosti sa poukázalo na závideniahodný stav v niektorých štátoch socialistickej sústavy. Aj decembrové číslo Slovenskej hudby v článku Zoltán Kodály osemdesiatročný (László Eösze) ukazuje Kodálya nielen ako skladateľa, ale aj ako vedca a mnohostranného pedagóga najmä v hudobnej výchove maďarskej mládeže. Či sa Kodályovi podarilo vytýčený plán po oslobodení v r. 1945 — dostať maďarskú hudobnú kultúru na vysokú úroveň pomocou vyučovania spevu a zavedenia všeobecného čítania a písania nôt rozšírením súborového hnutia — uveril každý, kto sa zúčastnil napr. „Medzinárodnej súťaže v sborovom speve“ v Debrecíne v auguste 1961. Plán Z. Kodálya sa teraz, v rozvíjajúcom sa socialistickom poriadku, realizuje.

Nezostanú hlasy účastníkov celoštátnej konferencie hudobných pedagógov PI v Banskej Bystrici u Sväzu slovenských skladateľov bez ozveny?

František Šupín

Výstava „Súčasná česká a slovenská hudba v Prahe

Vo výstavnej sieni Divadla hudby v Prahe na Opletalovej ulici sa nedávno skončila výstava o poslaní českého a slovenského hudobného fondu, rozvoji čs. hudby a hudobnej vedy, aby pokračovala v Liberci, Brne a ďalších mestách. Inštalovanie takýchto výstav má svoje veľké spoločenské oprávnenie, lebo aspoň v skratke rekapituluje obrovskú prácu a zásluhy, ktoré pre rozvoj našej hudby vynaložili inštitúcie: Český hudební fond, Slovenský hudobný fond, Svaz československých skladatelů, Státní hudební vydavatelství a Panton (ktoré na realizácii výstavy spolupracovali), a je súčasne svedectvom umeleckých úspechov, ktoré dosiahli naši skladatelia.

Vo výtvarne veľmi pôsobivom riešení Otakara Sixtu sú na paneloch inštalované fotografie skladateľov, fotokópie rukopisov, kritík z predvedení ich diel, frontispice niektorých vydaných diel alebo stránky z partitúry, u operných diel zábery z inscenácií a priam prepychové exportné obálky gramoedície Musica nova bohemica et slovacca s uvedením reprezentačnej nahrávky tohoktorého skladateľa. Návštevník výstavy tak získa dôstojný a imponujúci dojem aj o vydavateľskej činnosti našich inštitúcií, ktorú síce čiastočne pozná z predajní hudobnín a gramoplatní, no tu ju dostať súborne, ba dozvie sa aj o vydaniach (platí to o platniach, ktoré márne zháňa po predajniach. I v predajni, ktorá súvisí s výstavnou miestnosťou, to bolo tak. Nebol tu ani súborný katalóg gramoplatní 1962!)

Libreto výstavy, ktoré navrhol Zdeněk Vokurka, informuje presvedčivo a prehľadne (pokiaľ ide o prehľad českej hudby). No predsa — vzhľadom na cudzinecký ruch v Prahe a viac ako len informatívne poslanie výstavy — by sa bolo žiadalo uviesť viac údajov o prenikaní našej hudby do sveta a aj z tohto hľadiska vyzdvihnúť význam zúčastnených inštitúcií. Niektoré diela našej hudby sa stali číslami svetového repertoáru a nadviazali tak na bohaté tradície, ba niekedy im dokonca otvorili cestu, čo nebolo práve zdôraznené. Počas výstavy sa uskutočnilo 5 komorných koncertov, z ktorých jeden bol venovaný výlučne slovenskej hud-

be. Na výstavu upozorňovali plagáty, vyvesené najmä v strediskách hudobného života, i vkusné, výtvarne riešené letáčky.

Aj keď výstava vzhľadom na priestorové možnosti nemohla obsiahnuť celú našu hudbu a vydavateľskú činnosť do detailu, predsa tu bolo zastúpených niekoľko desiatok našich skladateľov na samostatných panelových súboroch. Zaujímalo nás, pochopiteľne, ako je v tomto kontexte zastúpená slovenská hudba, a s tým sme už menej spokojní, pretože aj u tých troch skladateľov, ktorým je venovaná bežná výstavná plocha samostatného panelu, došlo k neospravedlniteľným chybám. U Jána Cikkera namiesto citácií významných a nadšených zahraničných kritík je uvedená práve dosť nepriaznivá recenzia Karáskova. Na panele národného umelca Eugena Suchoňa sú frontispice (L) vydané SHF menších skladieb, ktoré nie sú pre jeho tvorbu charakteristické. Nie je tam krásna obálka z Krútňavy ani zo Žalmu (Universal) alebo Baladickej či Metamorfóz. *Na paneli Dezidera Kardoša sa skvie fotografia Alexandra Moyzesa* (!). O tomto našom významnom a zaslúžilom skladateľovi na výstave niet inej zmienky. Práve tak ani o Očenášovi, Jurovskom, Holoubkovi atď. Jeden panel je venovaný piatim či šiestim slovenským skladateľom, kde majú uvedené (bez fotografií) po jednej stránke z partitúry. Medzi nimi je aj J. L. Bella — ktorý do tohto súvisu nepatrí.

Škoda, že návštevníci výstavy dostali skreslený obraz, v ktorom postavenie slovenskej hudby vyznieva biedne a nereálne. Viac nás však mrzí, že sa s ním uspokojili aj naši pražskí kolegovia — skladatelia a hudobní vedci. Za týchto okolností by azda bolo bývalo lepšie slovenskú hudbu z výstavy a hlavne z jej názvu — vynechať. *R.*

● ● ●

80 rokov Jana Kunca

27. marca t. r. sa dožíva osemdesiatky brnenský skladateľ Jan Kunc, o ktorom sme už na stránkach nášho časopisu písali. Dnes si len pripomeňme, že Jan Kunc sa zaslúžil najmä o rozvoj moravského hudobného života ako riaditeľ brnenského konzervatória, ktoré viedol po L. Janáčkovi celé štvrťstoročie, aby sa nakoniec postavil na čelo JAMU ako jej prvý dekan. Nemalé zásluhy si získal i ako hudobný kritik, lebo najmä pred prvou svetovou vojnou udával hlavne v Lidových novinách tón brnenskej českej hudobnej kritike. Napokon aj jeho skladateľský odkaz má svoje pevné miesto v našom kultúrnom živote, čo dokazuje životnosť mnohých jeho sborov (na Bezruča), vrátane napr. kantáty „70 000", v Brne nedávno znovu uvedenej s mimoriadnym úspechom. Ak okrem bohatej Kuncovej organizačnej činnosti zhodnotíme i jeho činnosť v odbore ľudovej piesne (zberateľ a upravovateľ), dostaneme obraz človeka činov a práce, ktorú zasvätil našej spoločnosti. Za to mu patrí obdiv a vďaka. *Z. Z.*

16. JANUÁRA T. R. v Krakove náhle zomrela významná poľská hudobná teoretička prof. dr. Stefania Lobaczewska, autorka veľkej monografie o Karolovi Szymanowskom, početných prác hudobno-teoretických, historických, hudobnopedagogických. Lobaczewska bola od roku 1954 vedúcou katedry hudobnej histórie na Jagellonskej univerzite a zastávala významné funkcie na rôznych postoch poľského hudobného života.

V JANUÁRI sa uskutočnila premiéra XIII. symfónie Dmitrija Šostakoviča a už je tu autorovo ďalšie dielo. Je ním hudba k filmu Hamlet. Šostakovič teraz pracuje na IX. sláčikovom kvartete a pripravuje sa písať hudbu k filmu o Karolovi Marxovi.

— . —

Seminár o hudobno-vzdelávacích reláciách v bratislavskom rozhlase

Za prítomnosti námestníka oblastného riaditeľa Československého rozhlasu pre program dr. Antona Vavruša a hlavného redaktora hudobného vysielania Jána Hrka usporiadala hudobno-vzdelávacia redakcia dňa 28. januára t. r. seminár o hudobno-vzdelávacích reláciách v bratislavskom rozhlase. Na seminári sa zúčastnili viacerí poprední slovenskí hudobní vedci, skladatelia a pedagógovia. Úvodný referát predniesol vedúci tejto redakcie Ľubomír Čížek a po odposluchu niekoľkých relácií sa rozvinula bohatá a podnetná diskusia. Vcelku kladne hodnotili prácu redakcie. Z mnohých závažných pripomienok vyberáme problém sociologického prieskumu slovenského poslucháča, nedomyslenosti v programovej štruktúre rozhlasu, potrebu rozpracovať problematiku rozhlasových žánrov a typov, pripomienky k forme spracovania relácií, kde sa žiada viac estetického postoja nad formovou popisnosťou, viac atraktívnosti v samotných reláciách a ich propagácii, uviesť profily klasikov hudby XX. storočia a pod. Seminár o hudobnovzdelávacích reláciách bol veľmi prospešný a je na rozhlasových pracovníkoch, aby dobré návrhy uviedli do života. *Č.*

Slovenský hudobný fond

pripravil tieto klavírne skladby zo slovenskej hudobnej tvorby:

Ján Cikker: Tri etudy pre klavír (Tatranské potoky) (Potok a vánok — Čo mi potok rozprával — Potok a búrka)

Oto Ferenczy: Intermezzo pre klavír

Ján Fišer: Kresby. Tri skladby pre klavír

Ladislav Holoubek: Detské hry a radosti. Cyklus skladieb pre klavír

Dezider Kardoš: Klavírna suita (Passacaglia—Notturno—Groteskný pochod)

Jozef Kresánek: Scherzo pre klavír

Dušan Martinček: Dve romantické prelúdiá pre klavír

Alexander Moyzes: Zbojnícka rapsódia pre klavír (Allegro maestoso—Allegro vivo e leggieramente—Andante—Allegro moderato)

Andrej Očenáš: Obrázky z bájí pre klavír (Kliatba—Balada—Hudci—Slnecový kôň)

Eugeň Suchoň: Metamorfózy pre klavír (Andante con moto - L' Isteso tempo-Allegro moderato-Larghetto—Allegro feroce)

Pavol Šimai: Sonáta pre klavír

Michal Vilec: Sonáta pre klavír

Ján Zimmer: Sonáta pre klavír, dielo 45

Slovenský hudobný fond môže uvedené skladby dodať za výrobnú cenu. Adresa: Slovenský hudobný fond, Gorkého 19, Bratislava, tel. 531-50.

ČS. ROZHLAS VYHLAŠUJE KE 40. VÝROČÍ SVÉHO TRVÁNÍ MEZINÁRODNÍ SOUTĚŽ O NEJLEPŠÍ

„Písničku přátelství“

Soutěž je anonymní a mohou se jí zúčastnit občané kteréhokoliv státu na světě. Platí pro ni tyto podmínky:

1. Písně zaslané do soutěže mohou být nejrůznější tématiky, musí však vyjadřovat myšlenku přátelství a mírového soužití mezi národy.
2. Hudební charakter písní může být libovolný, preferovány budou formy taneční a šanzóny.
3. Autoři, jak jednotlivci tak kolektivy, zašlou své soutěžní práce v klavírním výtahu, a to ve 2 exemplářích, texty pak v 5 exemplářích psaných strojem. Hudba bez textu, jakož i text bez hudby nebudou do soutěže přijaty.
4. Soutěžní materiály musí být zaslány do 1. července 1963 na adresu: Čs. rozhlas, Praha 2, Vinohradská 12.
5. K soutěžním pracem přiloží autoři v zalepené obálce své jméno s přesnou adresou a heslem, jímž také označí klavírní výtahy a texty písní.
6. Přihlášená díla budou vyhodnocena ve 2 kolech. V prvním kole zhodnotí písně komise složená z odborníků Čs. rozhlasu, Čs. svazu skladatelů, Čs. hudebního vydavatelství a nakladatelství „Panton“. Komisi jmenuje ústřední ředitel Čs. rozhlasu.
7. Komise zhodnotí přihlášená díla, vybere 20 nejlepších písní a výsledek vyhlásí 1. října 1963.
8. Odborníci Čs. rozhlasu zaranžují vyhodnocené písně pro Taneční orchestr Čs. rozhlasu. Tyto písně budou nahrány pro potřeby Čs. rozhlasu a Státního hudebního vydavatelství.
9. S vybranými písněmi bude seznámena veřejnost na veřejném koncertě v některém pražském sále. Koncert bude přímým přenosem vysílat Čs. rozhlas.
10. V druhém kole soutěže budou písničky vyhodnoceny přímo posluchači veřejného koncertu, a to jak domácími, tak zahraničními.
11. Posluchači označí z 20 vybraných, na koncertě provedených písní, 12 nejlepších. Své hodnocení zašlou posluchači na adresu Čs. rozhlas do 1. ledna 1964.
12. Komise složená z odborníků Čs. rozhlasu, Čs. svazu skladatelů, Čs. hudebního vydavatelství a nakladatelství „Panton“ vyhodnotí 6 nejlepších písní a stanoví jejich pořadí. Budou vyhlášeny na druhém veřejném koncertu.
13. Po 1. lednu 1964 bude uspořádán druhý veřejný koncert, vysílaný přímým přenosem Čs. rozhlasem. Na tomto druhém koncertu bude vyhlášeno 6 vítězných písní.
14. Autoři prvních 3 vítězných písní budou odměněni cenami, které činí včetně textu

pro československé autory:

I. cena — 5000,— Kčs
II. cena — 3000,— Kčs
III. cena — 2000,— Kčs

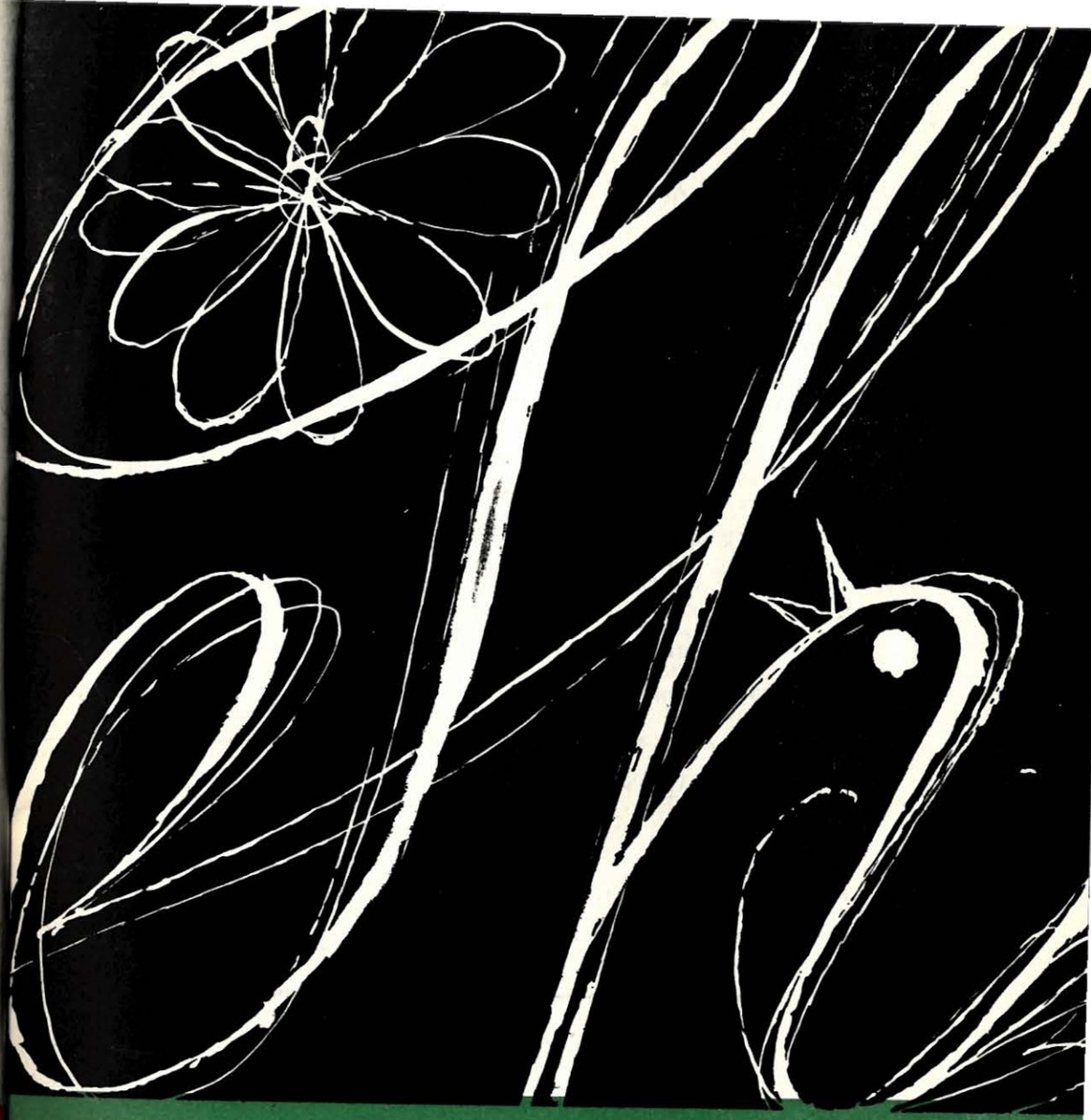
pro zahraniční autory:

I. cena — 3týdenní pobyt v ČSSR
II. cena — 2týdenní pobyt v ČSSR
III. cena — 1týdenní pobyt v ČSSR

15. Autorská práva písní zaslaných do soutěže budou zachována.
16. Písemné podmínky soutěže zašle zájemcům na požádání hudební redakce zahraničního vysílání Československého rozhlasu, Praha 2, Vinohradská 12.

SLOVENSKÁ HUDBA • Cena Kčs 3,—
časopis Sväzu slovenských skladateľov





4
SLOVENSKÁ HUDBA

Piešťanský festival 1963

8. júna—2. augusta 1963

NA POČESŤ 18. VÝROČIA OSLOBODENIA ČESKOSLOVENSKA

Sobota, 8. VI.

Na počesť 18. výročia oslobodenia Československa
Slávnostné otvorenie Piešťanského festivalu 1963
Ján Cikker: VZKRIESENIE
Účinkujú sólisti a sbor SND v Bratislave
amfiteáter o 20.00 hod.

Štvrtok, 13. VI.

Na počesť 18. výročia oslobodenia Československa
PIEŠŤANSKÝ FESTIVAL DEŤOM
S. Lichý—M. Brož: CÍNOVÝ VOJAČIK
Účinkuje Nová scéna v Bratislave
amfiteáter o 10.00 a 14.30 hod.

Nedeľa, 16. VI.

Slovenská filharmónia, Bratislava
dirigent: Dr. Ľudovít RAJTER,
sólistka: Regina SMEDZIANKA, klavír — POĽSKO
Na programe: Beethoven, Bruckner
Koncertná sieň Slovan o 20.00 hod.

Štvrtok, 20. VI.

Klavírny recital
Účinkuje Mirjana VUGDRAGOVIČOVÁ — JUHOSLÁVIA
Na programe: Schumann, Ravel, Bartók
Koncertná sieň Slovan o 20.00 hod.

Sobota, 22. VI.

K 10. výročiu úmrtia Sergeja Prokofieva
S. Prokofiev: ROMEO A JÚLIA
Účinkujú sólisti a sbor baletu Štátneho divadla v Ostrave
amfiteáter o 20.00 hod.

Štvrtok, 27. VI.

Na počesť 18. výročia oslobodenia Československa
Koncert speváckeho sboru „HARFA" — POĽSKO
Dirigent: JERZY KOLACZKOWSKI
Koncertná sieň Slovan o 20.00 hod.

Sobota, 29. júna

Pietro Mascagni: SEDLIACKA ČESŤ
Ruggiero Leoncavallo: KOMEDIANTI
Účinkujú sólisti a sbor SND v Bratislave
amfiteáter o 20.00 hod.

Štvrtok, 4. VII.

K 150. výročiu narodenia G. Verdiho
Giuseppe Verdi: LA TRAVIATA
Účinkujú sólisti a sbor spevohry Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici
amfiteáter o 20.00 hod.

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 4

ROČNÍK VII

ZRKADLO súčasnej slovenskej hudobnej tvorby

LADISLAV BURLAS

Dramaturgický cieľ Prehliadky novej slovenskej hudobnej tvorby, ktorá sa uskutočnila v dňoch 3.—10. III. 1963, bol určený niekoľkými črtami, o ktorých by som sa chcel hneď úvodom zmieniť. Už pri počiatkoch zostavovania predbežného profilu koncertov sa ukázalo, že z technických príčin prehliadka nemôže obsiahnuť slovenskú hudobnú tvorbu posledných dvoch či troch rokov v plnej šírke, ba ani v jej plnej reprezentatívnosti. Prednosť teda dostali tie diela, ktoré ešte neodzneli verejne, no ani tu nemohla byť snaha usporiadateľov realizovaná do dôsledkov. Hranice možností tu určoval obmedzený počet koncertov a naše interpretačné možnosti, pre ktoré sa musela temer v poslednej chvíli vypustiť Sonatina gioccosa Alexandra Moyzesa a nedostala sa do programu ani kantáta Hirošima Ivana Hrušovského. II. symfónia Šimona Jurovského dožila sa svojej premiéry skôr, než mohla odznieť na prehliadke, a tak sme volili jej predvedenie radšej v rámci pražskej prehliadky novej tvorby. Bolo by možné menovať viaceré skladby, ktorými by bola mohla byť doplnená prehliadka, nebyť pevných hraníc, za ktoré už nebolo možné ísť. Jednako len snahou vedenia skladateľskej sekcie a vedenia svázu bolo, aby sa v programoch prehliadky uviedol čo najširší počet autorov, a to pokiaľ možno najreprezentatívnejšími skladbami. Môžeme právom povedať, že táto snaha priniesla dobré výsledky. Medzi ne možno pripočítať predovšetkým tú skutočnosť, že pri porovnávaní s podobnými podujatiami v minulosti podarilo sa prehliadke podať *obraz vývojového dynamizmu* slovenskej hudobnej tvorby.

Medzi výrazné črty tohto dynamizmu patrí *zmena vnútorných proporcií* v podiele a zástoji jednotlivých skladateľských generácií na súčasnej tvorbe ako celku. Precenené delenie tvorby generačných kritérií by nebolo nijako správne, no nie je možné obísť skutočnosť, že kým celkový obraz slovenskej hudobnej tvorby v jej kvalitatívnych hodnotách určovalo donedávna iba niekoľko vedúcich skladateľských postáv, dnešný stav zachytáva v tomto smere obraz oveľa vyváženejší s tendenciou zvyšovania celkového štandardu úrovne tvorby. Je to určené predovšetkým týmito skutočnosťami: Generácia zakladateľov tzv. novej slovenskej národnej hudby predstavuje významný vývoja schopný článok, ktorý prináša svojím spôsobom stále nové pozitívne hodnoty, štýlový rast a diferenciáciu; stredná skladateľská generácia vyhraňuje svoj profil a vyčleňujú sa z nej umelecky výraznejšie osobnosti, ako napr. Oto Fe-

renczy, Ján Zimmer, Zdenko Mikula, Ivan Hrušovský, Pavol Šimai a i.; nastupuje mladá skladateľská generácia, v ktorej sa ukazujú výrazné talenty (Ilja Zeljenka, Peter Kolman a i.) a smelá snaha aktívne sa vyrovnávať s niektorými podnetmi súčasnej svetovej hudby a objavovať nové slohové možnosti nášho hudobného vývoja. Obraz monoštýlového pohybu slovenskej hudby — ako sa nám dnes javí v pohľade o dve desaťročia dozadu — je neodvratne prekonaný a možno povedať, že je to symptomatický jav celosvetového vývoja hudby nášho storočia. Je to zaiste radostná skutočnosť pre rast slovenskej hudobnej tvorby, ktorá však prináša i zvýšenú zodpovednosť skladateľov voči spoločnosti i vo vzťahu ku koncepcii našej národnej hudby v podmienkach socializmu. S touto skutočnosťou bude musieť napokon vážnejšie počítať i hudobná kritika, ktorá už nebude môcť vystačiť jednorozmerným kánonom hodnôt na mnohorozmernú skutočnosť v tvorbe.

Ďalšou vývojovou črtou, ktorú možno vyčítať z koncertov prehliadky, sú *zmeny v žánrovej diferenciácii* slovenskej hudby. Medzi ne patrí zvýšený umelecký význam tvorby komornej, piesňovej a sborovej — ak počítame úspechy v oblasti opernej a symfonickej za jav samozrejmý a už dávnejšie platný. Ukázalo sa, že bude potrebné výraznejšie diferencovať hodnoty v prístupe skladateľov ku spracovaniu slovenskej ľudovej piesne. Nad zástojom a významom slovenskej ľudovej hudby vo vývoji našej národnej hudby nemožno klásť otáznik, no treba uvážiť, či sa v našej hudbe umelecky málo aktívny vzťah v upravovaní ľudovej hudby nestal už javom periférnym a v svojom preceňovaní ďalej neudržateľným. Do oblasti žánrových zmien možno zahrnúť i tú skutočnosť, že v rámci filmovej hudby došlo k niektorým vydareným pokusom uplatniť hudbu elektronickú (a je to tak zrejme aj v oblasti hudby scénickej), s ktorou možno aj perspektívne počítať ako s vývoja schopným prvkom. Každá módnosť prináša svoje hriešky a možno povedať, že snaha využiť elektronickú hudbu vo filme sa dnes stala u filmových režisérov módou: žiada sa aj tam, kde sa nehodí — no súčasne je to dobrá príležitosť zvážiť a vyskúšať pole jej funkčnej i umeleckej nosnosti. A táto možnosť by nemala zostať nevyužitá.

Slovenská hudobná tvorba v zrkadle tohoročnej prehliadky svedčí o mnohostrannom pohybe, ktorý vplýva i bude vplývať na kryštalizáciu v zápase o nové umenie v jeho štýlovej a žánrovej zložitosti, v jeho ideovom i funkčnom význame. V tejto súvislosti nemožno nespomenúť ešte jednu znepokojujúcu skutočnosť. Zatiaľ čo na konto tvorivých úspechov i nových hodnôt možno pripísať nesporné prírastky, nemožno tieto zatiaľ považovať za uspokojujúce v ich *spoločenskom ohlase a záujme*. Tento rozpor zapríčinili málo naplnené siene na koncertoch prehliadky. Čo-to možno vyčítať organizačnému zabezpečeniu tohto podujatia, no nemožno nevidieť túto skutočnosť aj v širších súvislostiach. Zápas o získanie nového obecenstva pre naše koncertné siene a hudobné divadlá nevykazuje také výsledky, s akými by sme mohli byť čo len trochu spokojní. Príčinou je celý komplex problémov hudobnovýchovných, dramaturgických a organizačných, ktorých rozbor sa stáva čím ďalej tým naliehavejším a potrebnejším pre cieľavedomejšiu kultúrnu politiku. Nová hudba, to nie je len nový štýl, nová technika alebo nový skladateľ či nový výkonný umelec, to je aj v spoločenskom zmysle nový poslucháč, bez ktorého je pokrok v umení neodmysliteľný. Je zrejmé, že nás čaká ešte veľa úloh.

AKTÍV SKLADATEĽSKEJ SEKCIE SVÄZU SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV

K OTÁZKAM TVORBY

Skladateľská sekcia Svätu slovenských skladateľov usporiadala z príležitosti prehliadky novej slovenskej tvorby v dňoch 8. a 9. marca t. r. v Bratislave aktív o otázkach tvorby. Na ňom sa zúčastnili členovia a kandidáti Svätu slov. skladateľov a početní hostia, z ktorých je treba na prvom mieste spomenúť s. prvého námestníka poverenika SNR pre školstvo a kultúru Augustína Michaličku a pracovníka IV. odboru ÚV KSS Ladislava Soltýsa; boli pozvaní aj zástupcovia rozhlasu, televízie a všetkých inštitúcií, v činnosti ktorých má podiel hudba. Aktív otvoril a v prvé predpoludnie viedol národný umelec Eugen Suchoň, laureát štátnej ceny. Otvárací prejav povedal dr. Ladislav Burlas, C. Sc.

Hodnotiac rozmach slovenskej hudby od I. sjazdu Svätu slovenských skladateľov, okrem iného poukázal na podnety, ktoré pre celý kultúrny front, a najmä pre hudobné umenie, priniesol Sjazd socialistickej kultúry, XXII. sjazd KSSS, I. sjazd sovietskych skladateľov a XII. sjazd KSČ, ktoré zdôraznili spoločenskú zodpovednosť tvorby a vyzdvihli potrebu rozmanitosti tvorivých štýlov, zároveň však upozornili na nebezpečenstvo prenikania meštiackych názorov prostredníctvom prijímania istých technických podnetov. Vyzdvihol význam uznesenia byra ÚV KSS o malých hudobných formách. Konštatoval potešiteľný záujem o hudbu u nás (rozvoj kruhov priateľov umenia, početné besedy o hudbe, aktivizácia koncertného života na vidieku, prudký rast počtu žiakov ĽŠU). Kriticky poukázal i na nedostatky: slabý rast hudobného amatérstva, chronická disproporcionalita medzi jednotlivými žánrami hudobného umenia, konzervatívizmus a skromný počet tvorby mnohých mladých skladateľov. Pozastavil sa nad malým záujmom skladateľov o tvorbu svojich kolegov. Zdôraznil naliehavosť rozpracovania problematiky hodnotenia súčasnej hudobnej tvorby a odstránenie nivelizovania jej kvalít. Vyčítal hudobnej kritike, že sa jej nepodarilo zvládnuť tvorbu v celej šírke a vytvoriť žiadúci vysoký priemer jej úrovne.

Úvod do diskusie o tvorbe spoločenskej piesne, zábavnej hudby, tvorbe pre súbory ĽUT a ostatných žánrov tzv. malých foriem predniesol Ľubomír Čížek. Prinášame ho — ako aj ostatné úvody do diskusie — v skrátenom znení.

• • •

V užitých žánroch treba veľa naprávať

ĽUBOMÍR ČÍŽEK

Prijal som nie ľahkú a vonkoncom nie vďačnú úlohu predniesť úvodné slovo do diskusie o zábavnej hudbe, spoločenskej piesni a tvorbe pre súbory. Zatiaľ čo tvorba hudobnodramatická, symfonická a komorná na jednej a hudba tanečná na druhej strane sú žánrovými oblasťami plnými živých tvorivých problémov, pripadám si, akoby som tu mal v niekoľkých minútach začať kriesiť niečo, čo na Slovensku v poslednom období takmer prestáva jestvovať alebo živorí v značne prízemných sférach, ktoré nie sú hodny doby, akú dnes žijeme. V oblasti tzv. zábavnej hudby mávame totiž prevažne na mysli len akýsi stred v širokej žánrovej škále hudby, o ktorom dnes bežne hovoríme, že je nevyhranený, na ktorý sme však nikdy ani nekládli nijaké presne vyhranené nároky. Akékoľvek námietky, ktoré by tu chceli argumentovať seminármi alebo konferenciami, už neobstoja. Musíme si totiž uvedomiť, že zideologizovaním umenia sme

ešte nevyriešili problém nového umenia. Nemyslím, že by sa to podarilo teraz práve mne v krátkom úvode, ktorý má za úlohu len nastoliť niektoré problémy, ale môže sa to podariť v bezprostrednej živej diskusii.

Zakrátko budú už dva roky, ako sme sa spoločne zišli na konferencii v Banskej Bystrici a na organizačne nie veľmi úspešnej prehliadke tvorby v oblasti malých hudobných foriem. Prijali sme vtedy uznesenia, ktoré boli publikované a všetci sme sa s nimi podrobne oboznámili. Priniesol tento dlhý čas už nejakú nápravu? V oblasti zábavnej hudby inštrumentálnej vonkoncom hovoriť nemôžeme o podstatnejšej zmene.

Oblasť malých hudobných foriem stojí dnes v popredí nášho záujmu preto, lebo vplýva na najširší okruh konzumentov. Závažnosť tejto problematiky potvrdila aj tá skutočnosť, že sa ňou zaoberalo byro ÚV KSS, ktoré prijalo viaceré dôležité uznesenia, upriamujúce naše úsilie na ceste k náprave.

V čom teda spočíva problém slovenskej zábavnej hudby a spoločenskej piesne? Slovenská hudobná tvorba je v týchto žánroch v svojej prevažnej časti málo výrazná, nedostatočne vynachádzavá, často epigónska, v kompozičnom spracovaní jednotvárna, šablónovitá — použijem priliehavý termín rozhlasových pracovníkov — je prevažne „šedivá", teda málo farbistá, a tým aj nedostatočne pôsobivá a presvedčivá. Takáto je skutočnosť v mnohých intermezzách, rapsódiách, suitách, populárnych predohrách, zmesiach, tancoch a pod. Dnes už v kompozičnom stvárnení tohto žánru naozaj nevystačíme s málo vynachádzavým, mechanickým variovaním 16-taktovej periódy. Šablóna, stereotyp sa tu stali v mnohých prípadoch zásadou, povýšenou na pohodlný tvorivý princíp bez problémov.

Položme si v tejto súvislosti otázku súčasnosti, modernosti a vôbec životnosti zábavnej hudby. Jestvujú totiž aj názory, že táto oblasť hudobnej tvorby je už „passé". Môžeme sa s tým stotožniť?

Aj pre oblasť zábavnej hudby platí, že súčasnosť nie je totožná s módnosťou, že moderným sa nestane dielo vtedy, keď má moderný názov, že povrchné riešenie tu môže len uškodiť, že rozhodujúcim faktorom aj tu môže byť iba kompozičné majstrovstvo, sviežosť invencie, živá, nie falošne patetická emotívnosť a tvorivá odvaha vysloviť sa i v zábavnej hudbe o súčasnom štýle života rečou súčasnou.

Prežívame krízu atraktívnosti v malých hudobných formách, a to v tvorbe, interpretácii i popularizácii. Čím vyhrávajú skladby z tejto oblasti hudby u niektorých skladateľov? Po prvé výrazným svojským nápadom, moderným kompozičným spracovaním, atraktívnou inštrumentáciou, interpretáciou a v prípade rozhlasového a televízneho vysielania a nahrávok na gramofónových platniach tiež atraktívnou, vynaliezavou prácou režiséra a dokonalým technickým, akustickým výrazom. A takmer vo všetkých týchto komponentoch zostávame našej zábavnej hudbe ešte veľa dlžní. Veľmi veľa tejto hudby sa robí, hodnota skladieb nie je daná tvorivo, ale vopred vyrátaným klišé. Nie je možné ani v oblasti zábavnej hudby veriť na všeobecne platné tvorivé metódy. I tu je nanajvýš potrebné, aby sa plne prejavila tvorivá skladateľova individualita. Takáto zábavná hudba nesporne má svoje miesto v súčasnej hudobnej tvorbe.

Podobne neutešená situácia je aj v oblasti spoločenskej piesne, oveľa viac komplikovaná problémami spojenými s umeleckou úrovňou textov. Konštatujeme, že písaniu textov k piesňam sa venuje veľa netalentovaných ľudí a takmer celkom nevšímavo sa k tvorbe textárov stavajú naši básnici. Napísať kratučký, jednoduchý text, ktorý má byť presvedčivým umeleckým, poetickým vyjadrením istej závažnej myšlienky, nie je ľahké. Ak chcú naši básnici, aby sa ich tvorba stala majetkom najširších vrstiev našich pracujúcich, tu majú potom ešte vonkoncom nevyužité možnosti. Je pravda, že aj slovenská tvorba znamenala už v tejto oblasti isté úspechy. Sú síce v niekoľkých jednotlivých prípadoch dosť výrazné, no, žiaľ, zatiaľ ojedinelé.

Je nevyhnutné uviesť do praxe mnohé opatrenia; ktoré nastolia celkom nové, oveľa priaznivejšie podmienky pre tvorbu a interpretáciu tejto hudby.

Pre kvalitnú propagáciu neurobili doteraz všetko inštitúcie, ktoré sa jej majú venovať, a to včítane Slovenského hudobného fondu, Štátneho hudobného vydavateľstva, Čs. rozhlasu i Čs. televízie. Kvalitné skladby z tejto oblasti je potrebné oveľa zodpovednejšie odmeňovať a venovať im väčšie spoločenské uznanie. Nemôžu predsa stáť v rozpore na jednej strane naše tvrdenia o veľkom spoločenskom dosahu tejto oblasti hudobnej tvorby a na druhej strane by jej významu nezodpovedali vytvorené predpoklady pre dosiahnutie významnejších tvorivých úspechov.

Dovoľte mi povedať ešte niekoľko myšlienok pred diskusiou o tvorbe pre súbory ĽUT. Obdobie posledných 13 rokov je charakterizované vstupom profesionálnych skladateľov do tvorby v oblasti folklóru — tvorby pre súbory. Za najzávažnejšie však musíme neustále považovať tie prvé roky, obdobie približne v čase od r. 1948—1954, keď najmä pre naše popredné súbory SĽUK a Lúčnica komponovali viacerí poprední slovenskí skladatelia, ako napr. Alexander Moyzes, Eugen Suchoň, Ján Cikker, Dezider Kardoš a niektorí ďalší. Svoj podstatný podiel tu priniesli aj skladatelia Urbanec, Andrašovan, Novák, Mikula a iní. Všetci vieme, aký značný význam mala práve táto oblasť hudobnej tvorby pre utváranie vyhraneného národného charakteru diel operných, symfonických, komorných i vokálnych. V poslednom období sa napísalo oveľa menej závažných skladieb pre profesionálne a poloprofesionálne súbory a takmer celkom zostala zanedbaná tvorba pre amatérov. Tu sa očakáva oveľa viac od mladej i najmladšej generácie slovenských skladateľov. Príkladom môžu byť niektoré práce Šimaiove, Burlasove a ďalších skladateľov pre súbory SĽUK, Lúčnicu a Technik.

Jedným z najzávažnejších sa ukazuje problém úprav ľudových piesní. Jestvuje tu v niektorých prípadoch istý rozpor medzi týmito prácami a ich prijímaním zo strany konzumenta. V súvislosti s tým sa mi na diskusiu ukazujú vhodné asi takéto dve otázky: nenastáva tento rozpor možno nedostatočným rešpektovaním zákonitostí, ktoré má v sebe materiál, v našom prípade ľudová pieseň, a nadbytočným vnášaním výrazovej expresívnosti pri jeho stvárňovaní? Rešpektujeme tu dostatočne evolučnú líniu rastu apercepčných schopností konzumenta, pre ktorého prevažne je táto tvorba adresovaná? V súvislosti s úvahami okolo tvorby pre súbory je ešte veľa problémov, ktoré pomôže riešiť diskusia. Je však podľa môjho názoru isté, že zabezpečiť kvantitu i kvalitu tejto tvorby pre všetky vrstvy amatérskych, poloprofesionálnych i profesionálnych súborov je možné iba pri lepšej spolupráci Sväzu slovenských skladateľov s Osvetovým ústavom.

Iste budú súhlasiť viacerí, že aj v oblasti zábavnej hudby, spoločenskej piesne a tvorby pre súbory treba ešte veľa napravovať. Ak zvážime spomenuté i nespomínané okolnosti a odstránime všetky prekážky, ktoré brzdia tvorbu malých hudobných foriem, dosiahne slovenská hudobná tvorba v krátkej budúcnosti i v tomto žánri mnohé umelecké úspechy. Pre našich komponistov a textárov je záväzné, že na ich nové, kvalitné skladby čakajú široké masy našich pracujúcich.

* * *

Na prejav prom. hist. Ľubomíra Čížka nadviazal vo svojom diskusnom príspevku *prom. ped. Ladislav Leng*. Hovoril o vzťahu profesionálneho umenia k amatérskemu hudobno-folklórnemu žánru. Rozanalyzoval situáciu, ktorá pred niekoľkými rokmi viedla k prílišnému odsudzovaniu folklóru pod titulom „únavy" z neho. Poukázal na koncepciu amatérskeho umenia v komunistickej spoločnosti, ktorej každý člen by sa mal zúčastňovať na aktívnej tvorivosti v umení, technike alebo v športe. V umení treba zachovať kontinuitu aktívnej účasti, tvoriacu súčasť ľudovej tradície. Zdôraznil potrebu spolupráce Sväzu slovenských skladateľov s Osvetovým ústavom, príp. aj Ústredným domom ľudovej tvorivosti. Kritizoval jednostrannú orientáciu našich skladateľov iba na folklórne pramene vokálne a zanedbávanie rozvíjania inštrumentálnej hudby. S. *Masaryk* poukázal na potešiteľné rozvíjanie ĽUT — od r. 1959 sa počet členov speváckych a tanečných súborov zdvojnásobil. No ich kvalita vinou vedúcich kádrov týchto súborov nerastie (je núdza o dobrých dirigentov) tak, ako by sa očakávalo — i keď úspechy slovenských súborov na celoštátnych festivaloch a ústredných kolách STM, ako aj v zahraničí, sú potešiteľné. Žiadal členov SSS, aby sa ešte intenzívnejšie venovali tvorbe pre súbory ĽUT, aby sa naďalej zúčastňovali na stretnutiach skladateľov a profesionálnych interpretov s amatérmi. Vyzdvihol činnosť Osvetového ústavu na poli organizačnom i edičnom. Redaktor Čs. rozhlasu *Ondrej Demo* v tejto súvislosti kritizoval skutočnosť, že v tomto roku Osvetový ústav (z ekonomických dôvodov?) nepokračuje v editorskej práci. Poukázal na dobrú úroveň slovenských ľudových hudieb, ktoré v celoštátnych súťažiach získavajú popredné umiestenia. — O problematike spoločenskej piesne sa hovorilo v súvislosti s tanečnou piesňou; na tomto mieste iba poznamenávame, že zjavná nechuť diskutovať o tzv. zábavnej hudbe potvrdila slová úvodného referátu o odumieraní tohto druhu hudby.

O otázkach tanečnej hudby a džezu predniesol úvod do diskusie dr. Ján Siváček.

Tanečnej hudbe zelenú

JÁN SIVÁČEK

Jednou z hlavných udalostí súčasnosti v tvorivej oblasti slovenskej tanečnej hudby bolo dokončenie mnohoročného procesu spoločenského prehodnocovania tohto hudobného žánru. Opodstatnenie pre toto zistenie nachádzame vo významných dokumentoch, ktoré sa obracajú do oblasti umenia a kultúry adresne na problematiku malých hudobných foriem a menovite na tanečnú hudbu. Mám tu na mysli najmä dokument ÚV KSČ „O výhľadoch ďalšieho rozvoja našej socialistickej spoločnosti" a rezolúciu byra ÚV KSS „O malých hudobných formách".

Našej tvorbe sa dostáva veľkej spoločenskej pozornosti v čase, keď sa nachádza v dosť neuspokojivej situácii. Ak hodnotíme jej súčasný stav na základe výsledkov, ktoré sa dosiahli na úseku tanečnej hudby v posledných významných umeleckých súťažiach, ak sledujeme neustále klesajúcu krivku obľuby slovenskej tanečnej hudby u poslucháčstva, ak si všimneme značný kvantitatívny pokles tvorby (tvorba roku 1962 netvorí ani 40 % už i tak málo početnej tvorby roku 1961) a ak sa napokon trocha hlbšie zamyslíme nad výzorom našej tanečnej hudby v jej hudobnej i textovej zložke, nad jej inštrumentálnym rúchom a nad prácou v oblasti reprodukčnej, nie je možné, aby sme tento stav odobrili.

Náš sväz sa od začiatku svojej existencie s menšou či väčšou energiou zaoberal tvorivými otázkami tanečnej hudby. V procese spoločenského prehodnocovania, v procese postupného spoločenského zrovnoprávňovania tanečnej hudby zohral sväz veľmi dôležitú úlohu. Putovanie tejto tvorby z okrajových oblastí — z periférie umenia, ako sa to často zvyklo hovoriť — smerom do jeho stredu, do spoločnosti ostatných hudobných žánrov, si bez spolupráce sväzu vôbec nemožno predstaviť.

Prirodzeným dôsledkom tejto novo sa utvárajúcej situácie bolo, že sa v nej tanečná hudba (resp. jej tvorcovia) začínala stretať zoči-voči s požiadavkami a pojmami, ktorými sa nemusela zaoberať — aspoň nie v takej miere — v celom svojom doterajšom jestvovaní. Spoločenské smerovanie umeleckého diela, kritériá súčasnosti a modernosti, otázky výchovného poslania, požiadavka národnosti, spoločenská zodpovednosť tvorcu-umelca atď., atď., to boli pálčivé body, na ktoré sa u nás v poslednom čase nástojčivo sústreďovala značná pozornosť teoretických i praktických umeleckých pracovníkov. Je logické, že v tomto procese kryštalizácie a triedenia pojmov sme boli svedkami i občasnej názorovej nejednotnosti a odlišnosti výkladu, a to i v umeleckých oblastiach, ktoré už dnes disponujú spoľahlivým teoretickým zázemím systematicky spracovaných vedeckých poznatkov — na rozdiel od tvorivej oblasti tanečnej hudby, kde v súčasnosti ešte nemožno hovoriť ani o základoch takejto literatúry.

Situácia skladateľov tanečnej hudby v tomto smere nebola nepodobná osudu ľudí, ktorých chceli naučiť plávať tým spôsobom, že ich jednoducho hodili do vody. Pochopiteľne: našli sa medzi nimi takí borci, ktorí — i keď väčšinou nejakým voľným štýlom — preplávali, no bolo veľa takých, čo si veru riadne gigli, a boli i takí, ktorí v tomto prúde neúprosne klesli na dno.

Sú azda mladší skladatelia, ktorí vstúpili do diania v tanečnej hudbe v poslednom čase, menej talentovaní? Alebo azda tí starší zabudli komponovať alebo zaspali vývoj? Pre jedno i druhé tvrdenie by sme ťažko hľadali objektívne dôkazy. Ani jedni ani druhí však väčšinou nenachádzali podrobnú a vyčerpávajúcu odpoveď na otázky a požiadavky, s ktorými sa neustále stretávali. A ak sa občas naznačilo, bolo to zväčša povrchné, neúplné a povedané v nie najvhodnejších pracovných podmienkach a súvislostiach. Zákonitým dôsledkom takýchto „poučiek" bolo, že pri ich aplikácii na vlastnú tvorbu sa do nej napríklad pod rúškom požiadavky národnosti pašoval primitivizmus, požiadavka výchovného pôsobenia tanečnej hudby sa degradovala neraz na znášku plagátových fráz alebo na mentorovanie „v plnej kráse" svojej šedivosti a nezaujímavosti atď.

Nie div, že po niekoľkých nedobrých skúsenostiach z minulosti začala u tvorcov tanečnej piesne narastať nedôvera v platnosť a oprávnenosť týchto základných umeleckých kritérií pri aplikácii na tanečnú hudbu.

Nie je cieľom tohto príspevku opakovať všetko, čo sa o umeleckej tvorbe, resp. o jej zásadách už povedalo v základných dielach marxistickej estetiky. Pole teórie tanečnej hudby je poľom neoraným v tom najplnšom zmysle tohto slova. Neboli by sme však realisti, keby sme chceli do rámca jedného takéhoto príspevku zahrnúť všetky otázky, ktoré sa nám v týchto súvislostiach budú núkať. Domnievam sa, že bude účinnejšie obrátiť pozornosť selektívnou metódou najmä na tie otázky, o ktorých treba hovoriť predovšetkým.

Je známe, že jednotlivé štýlové epochy v umení sú odrazom objektívneho historického vývoja spoločnosti. V ňom nachádza svoj odraz i spoločenský vkus a štýl. Vývoj sa uberá v dialektickom vzťahu medzi činiteľmi spoločenskými a činiteľmi špecificky hudobnými. Platnosť tejto poučky plne potvrdzuje i vývoj našej tanečnej hudby. Jej tvorba z obdobia prvej republiky je ovplyvňovaná najmä štýlom viedenskej a budapeštianskej operety, kaviarenskej quasiľudovej hudby a ojedinelými vplyvmi tanečnej hudby vyspelých kapitalistických veľkomiest. Po páde prvej republiky dochádza k eliminácii prvkov západnej tvorby. Na ich miesto nastupujú čiastočne vplyvy domáce a čiastočne vplyvy tzv. „Deutsche Tanzmusik". V tomto období môžeme sledovať badateľné narastanie nesúladu medzi vývojom domácim a svetovým. Po druhej svetovej vojne dochádza k väčším kontaktom s českou tvorbou. Jej prostredníctvom opäť nachádzame v jednej časti našej tvorby výraznejšie snahy o nadviazanie styčných bodov so svetovým vývojom. Po štýlovej stránke vývoj smeruje postupne k náročnejšiemu chápaniu kompozičnej práce, v rámci možností sa javí i snaha o obchádzanie konvencií, zvyšujú sa nároky na text, aranžmán a interpretačné výkony. V českých krajinách neskôr kulminuje štýlová odnož, orientujúca sa na swingovú hudbu hranú v štandardizovanom nástrojovom obsadení veľkého dychového tanečného orchestra. Táto pôsobí popri tendenciách tradičného domáceho vývoja i na Slovensku. Tieto tradičné domáce tendencie našli významné tvorivé uplatnenie najmä v období rozkvetu Veľkého sláčikového orchestra bratislavského rozhlasu. Na istý čas prevažnú väčšinu domácej tvorby ovládla skladateľská orientácia na toto reprezentačné teleso. Táto priniesla so sebou i isté požiadavky na kompozičný výzor hudby, ktorá bola pre tento orchester určená. Nemôžeme a ani nechceme znižovať celkový nemalý prínos tohto reprezentačného telesa pre pozitívny smer vývoja slovenskej tanečnej hudby. Ukázalo sa však, že zanedbaním iných možností sa tvorba ocitla v nežiadúcej jednostrannej orientácii. Tento jav sa prejavil najmä v čase nástupu nových tvorivých síl v českých krajinách. V tanečnej piesni, ktorá zaznela z javísk niektorých malých pražských divadelných scén, sa dostáva domácej tvorbe novej mocnej posily v boji o domáceho poslucháča. Tvorba, ktorá sa zbavuje banality, prináša nové myšlienky v textoch, približuje sa k životnej pravde, je poetická, uvoľňuje sa vo výrazových prostriedkoch a vie sa úspešne vyrovnať so súčasnými módnymi svetovými vplyvmi — táto tvorba zakrátko suverénne ovládla pole. Všetko, čo nebolo schopné vyrovnať sa s takto postavenými požiadavkami doby, bolo odkázané na ústup. Tento postihol okrem drobných výnimiek i prevažnú časť súčasnej slovenskej tvorby.

Pri stručnom výpočte kvalitatívnych vlastností v súvislosti s tvorbou, o ktorej bola práve zmienka, sme narazili na požiadavku vymedzenia typických čŕt, ktorými by sa naša súčasná tanečná pieseň mala vyznačovať. Pod pojmom „súčasnosť" i v tanečnej hudbe máme na mysli obsahovú stránku diela v nerozlučnom spojení s jej formovým stvárnením. Ani v tejto oblasti by sme nemali pojem súčasnosti redukovať na vonkajšie znaky hudobného vystrojenia diela (tempo, použité harmonické alebo rytmické prostriedky, zvuková stránka a pod.) — takéto sploštenie by viedlo k tvrdeniu o akejsi apriórnej nemodernosti polky, valčíka, tanga alebo iných tancov, ktoré vznikli v staršom období, a na druhej strane k automatickému pripisovaniu modernosti všetkým skladbám s tempovým označením samba, jive, ča-ča alebo hoci aj twist. Je namieste otázka, či hádam takéto ponímanie súčasnosti nezohralo istú negatívnu úlohu na dosť často poukazovanom nedostatku proporcionality v slovenskej tanečnej tvorbe.

Myslíme si, že pojem súčasnosti nemožno sploštovať ani na dátum vzniku tej-ktorej skladby. Nie je automaticky súčasnou každá skladba, ktorá vznikla hoci i minulý týždeň, a naopak, kritériá súčasnosti môžu spĺňať i mnohé skladby, ktoré vznikli hoci i v dávnejšej minulosti.

Napokon nie je vhodné tento pojem dávať ani do absolútnej súvislosti s mierou popularity, s mierou spoločenského záujmu, ktorý istá tanečná pieseň na seba sústredí. (Tu okrem teoreticky nie celkom vyjasnených vplyvov z oblasti sociologickej pôsobia i mnohé mimohudobné činitele, ako propagácia a sociálne diferencovaný vkus.)

Pod pojem súčasná tvorba v oblasti tanečnej hudby by sme mohli zahrnúť každú

tvorbu, ktorá má svoj spoločenský význam a dosah. Z hľadiska tvorby ho chápeme ako mieru súhlasu medzi ňou a pocitmi, pohľadmi a nádejami súčasného človeka. Tohto adresáta našej tvorby, t. j. nášho súčasníka — a to chceme zvlášť zdôrazniť — nechápeme ako štatisticko-matematický priemer nositeľov vkusu (hoci by i kvantitatívne prevládal), ale ako typického reprezentanta našej spoločnosti, ktorý maximálne využíva pozitívne kultúrne hodnoty našej doby a takto sa aktívne podieľa na zveľaďovaní celkového kultúrneho vývoja.

Funkcia umenia sa ponímа pluralisticky. V tanečnej hudbe to znamená, že ani tu nemôže stáť jedna funkcia oddelene (funkcia spoločenskej zábavy) od iných funkcií (medzi nimi napr. ani od funkcie výchovnej). Z ponímania týchto súvislostí vyplýva pre tvorcu tanečnej piesne (textára i skladateľa) spoločenská záväznosť tvorby v zmysle estetickom a etickom.

Vo výchovnej funkcii hudby v estetickom zmysle sa diferencuje medzi výchovou v hudbe a výchovou prostredníctvom hudby. Výchova v hudbe znamená výchovu poslucháča k aktívnemu pestovaniu hudby alebo výchovu menej náročnými žánrami k postupnému pochopeniu žánrov náročnejších. I keď je takéto pôsobenie možné, nechápeme ho ako hlavnú alebo jedinú úlohu výchovnej funkcie tanečnej hudby. Oveľa dôležitejšie je chápanie výchovy prostredníctvom tanečnej hudby, ktorou má táto vplývať na zvyšovanie estetickej a kultúrnej úrovne poslucháča. Neslobodno však zabúdať, že výchova je odjakživa vzťahom dvojstranným, ku ktorému treba okrem vychovávateľa i vychovávaného. Pri pohľade na dnešný spoločenský dosah slovenskej tanečnej hudby by sme si mali uvedomiť, že objekt výchovy, teda toho vychovávaného, treba predovšetkým upútať, zaujať, získať. Neprezradím nič nového, keď poviem, že najmä pri snahe smelšie preniknúť medzi miádež čakajú slovenskú tanečnú hudbu nemalé úlohy. V tejto súvislosti, či sa to komu páči alebo nie, treba rešpektovať existenciu ešte jedného významného činiteľa. Všemocná pani móda je tou mocnou vládárkou, ktorej poddaní preukazujú takmer bezhraničnú vernosť. Slovenská tanečná hudba, najmä v zápase o mladého poslucháča, pravdepodobne nebude môcť počítať s výraznejšími úspechmi, zakiaľ táto mocná panovnica nebude jej spojencom.

Nazdávame sa, že jedným z vážnych dôvodov, ktoré v minulosti bránili takémuto spojenectvu, bol i nesprávny výklad požiadavky národnosti v tanečnej hudbe. V mnohých prípadoch sme sa tu stretali s aplikáciou romantického nacionalizmu XIX. storočia, ktorá sa z hľadiska doby formovania súčasnej tanečnej hudby javí ako nevyhovujúce meradlo hodnôt. V teórii umenia už vcelku prerazil názor, že národnosť je kategória historickovývojová. Nemožno teda stanoviť nemenný ideál národnosti v hudbe.

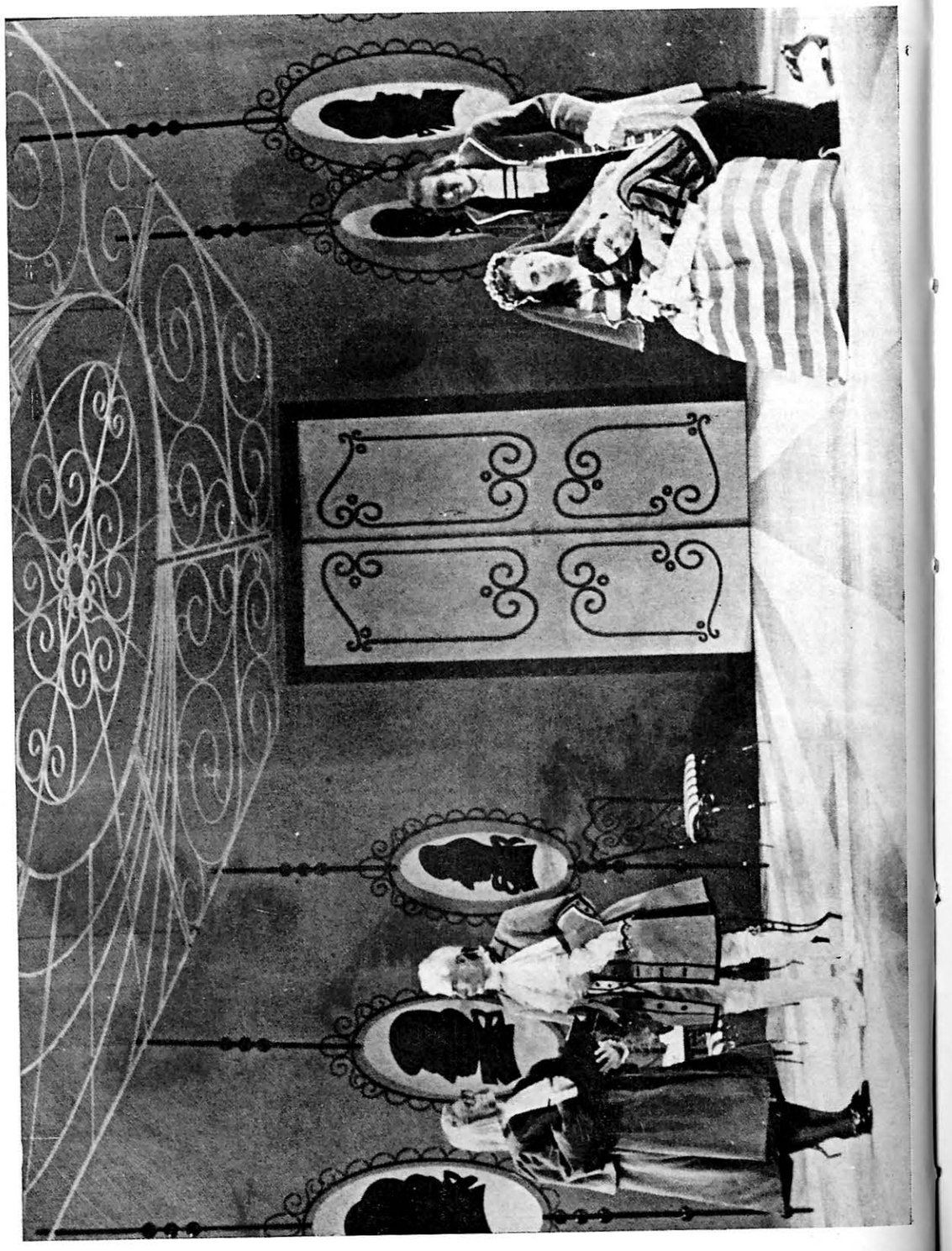
Kategória národnosti v tanečnej hudbe má síce mnohé spoločné znaky s celkovým vývojom estetických názorov, má však súčasne i svoje špecifické odlišnosti. Tieto sú takého druhu, že spomínanú kategóriu, domnievame sa, nemožno povýšiť na absolútne hodnotiace kritérium. Zdá sa, že výčitka nenárodnosti sa tu môže objaviť i ako dôsledok zastaralých predstáv a ako taká môže pôsobiť i ako retardačný činiteľ vývoja. V tomto zmysle sa nevyhovujúcim spôsobom prejavilo splošťovanie tejto požiadavky iba na hľadisko vonkajších súvislostí povedzme s niektorými znakmi hudby z našej folklórnej oblasti. Tak isto vystupujú očividné medzery v chápaní národnosti iba z hľadiska miery spoločenského prijatia. Spoločenské odobrenie umeleckého diela nie je iba vecou národných znakov, ale i širšie chápaných funkčných a estetických hodnôt. Z toho vyplýva, že národnosť je dialekticky spätá s inými kritériami a cez tieto sa i realizujú. Pasívne chápanie teórie spoločenského odobrenia tanečnej piesne by okrem toho malo viesť na jednej strane k nedoceneniu hodnotných skladieb a na druhej strane k preceňovaniu gýča. (Mimochodom: na tomto mieste i všade inde, kde chceme hovoriť o kvalite či nekvalite, o dobrom a zlom v našej tanečnej hudbe, budeme stále narážať na akútnu potrebu systematického spracovania hodnotiacich kritérií súčasnej tvorby v tejto oblasti.)

Kritériá národnosti v našej súčasnej tanečnej hudbe si môžeme determinovať ako aktívne a svojské stvárnenie svetových podnetov tak, aby našlo spoločenské prijatie u typického reprezentanta našej spoločnosti, chápaného v tom zmysle, ako sme to už uviedli.



V dňoch 24.—26. apríla t. r. sa uskutočnil v pražskom hoteli Internacional III. sjazd Svätu československých skladateľov. Na snímke pohľad na predsednícku tribúnu v prvý deň rokovania

Foto: P. Nowák



Záber z banskobystrickej inscenácie Mozartovej Figarovej svadby

Foto: M. Markus

Ukazuje sa, že proces spoločenského prehodnotenia našej tanečnej hudby je nerozlučne spätý s procesom spevňovania noriem v práci jej tvorcov. Nazdávame sa, že predovšetkým bez výrazného uplatnenia tohto hľadiska sa nemôže zaobísť nastávajúce úsilie o ďalšie podstatné skvalitnenie tvorby v tejto oblasti.

Pieseň, ktorá končí svoj život v priehradke písacieho stola svojho tvorcu bez toho, že by zaznela z koncertného pódia, divadelného javiska, gramofónovej platne, rozhlasového či televízneho prijímača — skrátka bez toho, že by sa aspoň pokúsila nájsť si cestu k svojmu adresátovi, sa vlastne nikdy nestala piesňou. Ide nám o vedomé a zámerné zdôraznenie spoločenského pôsobenia tanečnej hudby. Znamená to, že vyzdvihujeme dôležitosť spoločenského úsilia, ktoré treba zaangažovať do procesu vzniku piesne popri osobnosti tvorcu, ak sa má tento cieľ, t. j. spoločenské pôsobenie tanečnej piesne dosiahnuť. Hlavné bremeno tejto zodpovednej úlohy leží na pleciach inštitúcií, ktoré majú v náplni svojej činnosti v tej či onej forme šírenie tanečnej hudby.

Medzi prácou tvorcov tanečnej piesne a prácou týchto inštitúcií je veľmi silná vzájomná závislosť. Pracovný úspech či neúspech jednej strany sa veľmi citeľne prejaví i na druhej strane. Ak dnes konštatujeme istú nespokojnosť so súčasným stavom slovenskej tanečnej hudby a poukázali sme na niektoré príčiny tejto situácie v tvorivej oblasti, treba nám tiež zvážiť, akým spôsobom sa na tejto situácii podieľajú inštitúcie, ktoré sa starajú o sprostredkovanie našej tvorby širokej verejnosti.

V ďalších statiach hovoril dr. Siváček o kladných a záporných javoch v práci inštitúcií na úseku tanečnej hudby. Okrajove sa dotkol činnosti Štátneho hudobného vydavateľstva, Koncertnej a divadelnej kancelárie, Osvetového ústavu, televízie, rozhlasu, niektorých malých divadelných scén, Vojenského umeleckého súboru, Parku kultúry a oddychu, ako i koordinačnej komisie inštitúcií. Svoj príspevok uzavrel takto:

Ukazuje sa, že spolupráca medzi svätom a inštitúciami nebola práve najsilnejšou stránkou našej činnosti. Jednou z osvedčených foriem kolektívneho riadenia práce v umeleckej oblasti je forma externých umeleckých poradných sborov. Domnievame sa, že aktivizácia a správne využitie tejto formy by v upevnení spolupráce medzi inštitúciami a svätom mohla znamenať kvalitatívny prínos.

V úvode svojho príspevku som upozornil na okolnosť, že časové obmedzenie mi nedovolí hovoriť podrobne o všetkom, o čom by bolo treba v súvislosti s rozborom súčasného stavu slovenskej tanečnej hudby hovoriť. Ak z rámca tohto príspevku vypadli zmienky o takých dôležitých úsekoch práce, ako sú otázky začlenenia výučby tanečnej hudby do hudobného školstva, problémy džezovej hudby, šansónovej tvorby, problematika vokálnych sólistov, pohľady na mnohé dôležité teoretické otázky a pod., neznamená to, že by sme ich dôležitosť podceňovali alebo azda nechceli o nich hovoriť, naopak, počítame, že diskusia sa vysioví i k nim.

V rámci tohto pohľadu na súčasný stav slovenskej tanečnej hudby sa konštatovali niektoré tienisté stránky, ktoré bránia plnšiemu rozvoju tejto tvorivej oblasti u nás. Práve prebiehajúci aktív nášho svätu spadá do rámca príprav II. sjazdu slovenských skladateľov. Želali by sme si, aby fórum tohto sjazdu už konečne mohlo konštatovať podstatný obrat k lepšiemu i na úseku tanečnej hudby. Domnievame sa, že odstránenie prekážok, ktoré nám v tom zatiaľ bránia, je v našich silách. So serióznym a zodpovedným prístupom k práci a s úprimným zaujatím pre vec slovenskej tanečnej hudby môže tu veľmi pomôcť i úprimné slovo všetkých, ktorí svojou prácou v tejto oblasti pôsobia.

* * *

V rozprave zasvätene prehovoril o džeze *s. Ludovít Štassel.* Poukázal na pozoruhodnú interpretačnú a autorskú úroveň bratislavských džezových súborov. O estetických problémoch tanečnej hudby hovoril *dr. Zdenko Nováček.* Zdôraznil, že kategórie módnosti, originálnosti a ostatné pojmy majú v tanečnej hudbe inú náplň než vo veľkých formách. Podčiarkol dôležitosť ideovej a estetickej rozhľadenosti tvorcov tanečnej hudby a ich odbornej prípravy na odborných hudobných školách. Aj výchove teoretikov a kritikov tanečnej hudby a džezu treba venovať pozornosť. *Vít Ilek* hovoril o ťažkostiach zhudobňovania kvalitných textov tanečných piesní, o ich interpretácii

v televízii vzhľadom na závislosť od mnohých externých pracovníkov. Treba nám špecialistov — tvorcov textov tanečných piesní, ktorí by v spolupráci so skladateľmi vytvárali autorské dvojice, navzájom sa inšpirovali a doplňovali — tak ako je to v Čechách, kde tento spôsob práce priniesol viacero cenných úspechov. Hlavný redaktor Hudobného vysielania Čs. rozhlasu v Bratislave *Ján Hrk* zdôraznil nevyhnutnosť odstránenia subjektivizmu v hodnotení nových tanečných piesní, navrhol nahradiť systém schvaľovacích komisií zvýšením právomoci redaktorov (rozhlasových, televíznych, vydavateľských). Oznámil, že Čs. rozhlas v Bratislave už pristúpil k takému riešeniu (jednotlivé komisie sa zrušili a perspektívne bude vytvorený Poradný sbor hlavného redaktora hudobného vysielania pre celú oblasť hudobnej produkcie rozhlasu). Čs. rozhlas chce iniciatívne spolupracovať s autormi tanečných piesní, hľadať talentovaných interpretov, najmä spevákov a naďalej usporadúvať verejné prehrávky novej tvorby. *Ján Kalina* pripomenul iniciatívu Tatra-revue v tejto oblasti, úspešnejšiu v interpretačnej zložke (objav Evy Kristínovej ako speváčky šansónov). Autor textov mnohých populárnych tanečných piesní, *Boris Droppa,* kritizoval komplikovanú a nepružnú procedúru schvaľovania textov tanečných piesní. Navrhol vytvoriť kruh textárov pri SSS alebo rozhlase, ideové centrum, ktoré by pomáhalo odstrániť mnohé nedorozumenia, ktorých bolo v spolupráci s rozhlasom, televíziou a vydavateľstvami viac než dosť a ktoré majú tiež veľký podiel na jednotvárnosti a nízkej úrovni slovenskej tanečnej piesne. Na jeho slová nadviazal skladateľ *Pavol Šimai.* Predniesol návrh na zriadenie autorskej komisie v rozhlase, ktorá by rozhodovala o zaraďovaní skladieb do programu. *Šimon Jurovský,* predseda Západoslovenskej odbočky SSS, ktorý viedol popoludňajšie zasadanie, doplnil tento návrh v tom zmysle, že táto komisia by mala vzniknúť na podklade spolupráce Čs. rozhlasu a Slovenského hudobného fondu a mala by sa stať zároveň podnecovateľom i posudzovateľom novej tvorby, ktorej probiémy — ako to zdôraznil už predošlý diskutér — v konečnom dôsledku rozriešia iba samotní autori.

O problémoch tanečného orchestra PKO v Bratislave, ktoré vyplývajú z rozmanitosti úloh vyžadovaných od tohto telesa, hovoril s. *Vojtech Galbavý.* O podobných ťažkostiach Tanečného orchestra bratislavského rozhlasu referoval s. *Miroslav Brož.* Kritizoval KDK za malú podporu práce tohto telesa a poukázal na reálne predpoklady zlepšenia jeho práce. O potrebe vysokej interpretačnej úrovne tohto žánru hovoril i P. *Polanský* a žiadal sprofesionalizovať reprodukčnú činnosť tanečnej hudby. Vyslovil názor o zbytočnom trieštení síl medzi spomínané dve bratislavské telesá. *A. Slezák* upozornil na neuspokojivý stav súborov, ktoré hrajú tanečnú a zábavnú hudbu v pohostinských závodoch. Prisľúbil, že KDK bude ich problémy riešiť v dohľadnom čase.

Teodor Šebo-Martinský informoval zhromaždenie o probiémoch nahrávania slovenskej tanečnej tvorby na gramofónové platne. Jediné vyhovujúce nahrávacie štúdio v Bratislave má Čs. rozhlas; slúži zároveň televízii, filmu, divadlám a aj ŠHV. Pripomenul, že stagnácia slovenskej tanečnej piesne od polovice minuiého roku potešiteľne prestáva a viaceré nové skladby, nahrávané zväčša českými orchestrami, opäť získavajú stratenú dôveru konzumentov. Upozornil prítomných na chystanú edíciu detských tanečných piesní.

Pracovník IV. odboru ÚV KSS *Ladislav Šoltýs* upozornil na nevyhnutnosť boja s prežitkami minulosti v oblasti vzťahov medzi hudobníkmi a na odstránenie remeselného vzťahu interpretov k hudbe zvýšením ich spoločenskej zainteresovanosti. Predseda Sväzu slovenských skladateľov *Dezider Kardoš,* laureát štátnej ceny, vyzval prítomných, aby napriek spomínaným nedostatkom v oblasti slovenskej tanečnej piesne nevideli situáciu v čiernych farbách — veď niekoľkoročná tradícia Slovenska na tomto poli sa nedá porovnať s dlhoročnou praxou napr. v Čechách. Treba zabezpečiť výučbu tanečných skladateľov a školenie aranžérov. Výsledky iste nedajú na seba dlho čakať.

Druhý deň aktívu viedol zasadanie podpredseda SSS Andrej Očenáš. Najprv odzneli úvody do diskusie prom. hist. Ladislava Mokrého (O hudobnodramatickej tvorbe a hudbe scénickej) a dr. Ivana Hrušovského (O tvorbe symfonickej, komornej a sborovej).

Najväčšie úspechy: hudobnodramatická oblasť

LADISLAV MOKRÝ

Oblasť hudobnodramatických žánrov sa v poslednom čase v našej hudbe nielen kvalitatívne, ale najmä kvantitatívne nesmierne rozrástla. Okrem tradičných žánrov opery a operety zahŕňa nielen balet, ale aj hudbu pre rozhlasové i televízne hry a dramatizácie, scénickú hudbu k činohrám, hudbu k pantomímam a bábkovým hrám. V takomto širokom ponímaní je to početne najrozsiahlejšia oblasť našej súčasnej hudobnej tvorby a množstvom predčí napríklad produkciu tanečných piesní. To je prvý fakt, na ktorý by som chcel osobitne upozorniť, pretože si ho spravidla neuvedomujeme v evidencii SOSA. Druhý, nemenej dôležitý fakt je mimoriadne veľký potenciálny spoločenský dosah tejto širokej oblasti.

V opere je umelecký prínos obdobia od nášho I. sjazdu najvýraznejší. Opera v týchto rokoch bola umelecky z hľadiska spoločenského dosahu dominantným žánrom súčasnej slovenskej hudby, svedectvom i mierou jej hodnoty a významu. Na podopretie tohto faktu pripomeniem dva momenty — to, že najvyššie ocenenie zo všetkých druhov umenia získala vo veľkej jubilejnej súťaži k 15. výročiu oslobodenia Suchoňova opera Svätopluk, a prenikavý úspech Cikkerovho Vzkriesenia doma i v zahraničí. Celkove sa medzinárodný ohlas Suchoňových a Cikkerových opier práve v poslednom období prehĺbil natoľko, že znamená umelecky a kultúrnopoliticky najvýznamnejšiu pozíciu z hľadiska internacionálneho dosahu celej československej súčasnej hudby.

Vo vývoji slovenskej opery od roku 1959 sa pozitívne odrazila skutočnosť, že s novými operami okrem Cikkera a Suchoňa predstúpili ďalší traja autori. V roku 1960 boli inscenované tieto opery: Svätopluk národného umelca Eugena Suchoňa, Rodina Ladislava Holoubka a Ako išlo vajce na vandrovku od Miloslava Kořínka. Viani malo premiéru Vzkriesenie od zaslúžilého umelca Jána Cikkera; v televízii naštudovali Lampiónovú slávnosť od Júliusa Kowalského. V sérii týchto opier sa, žiaľ, neobjavila Cikkerova predposledná, tretia opera Úžerník Scrooge, na premiéru ktorej musíme čakať ešte do jesene.

Na rozdiel od nedávno zverejnenej správy o činnosti SSS v období medzi II. a III. sjazdom SČS sa nazdávam, že sa nemusíme ponosovať na rozsah opernej tvorby. Päť opier je v našich podmienkach iste primeraný počet, tým viac, že medzi nimi sú diela výnimočnej hodnoty a napokon aj vzhľadom na to, že o viacerých skladateľoch je známe, že pracujú na nových operách (Zimmer, Andrašovan, Grešák) alebo sa na takúto prácu chystajú (Bázlik, Kolman, Beneš).

Každá z piatich naštudovaných opier má svoje špecifické hodnoty a význam, každá z nich z iného aspektu rieši probiematiku súčasnej opery. Rád by som podtrhol moment súčasnosti, pretože si myslím, že nik mi nebude protirečiť v tom, že všetkých päť opier sa napriek rozdielom v úrovni a štýlovej pôvodnosti realizácie s úspechom usiluje o súčasný operný prejav, nezaťažený konvenciami.

Tematická šírka našich opier bola potešiteľne veľká napriek istej žánrovej jednostrannosti — komický žáner bol a je iba naše pium desiderium. Menej vyrovnaná bola úroveň libriet, ktoré sú najmä v súčasnej opere prvým predpokladom a nevyhnutným východiskom dramatickej účinnosti a ideového pôsobenia diela. Práve u Holoubka a Kowalského, teda v operách, kde podľa námetov mali najviac predpokladov splniť požiadavky, ktoré opernej tvorbe vytyčovala naša estetika, spočíva príčina len polovičného úspechu podľa môjho názoru najmä vo vážnych kazoch libreta.

Hoci ani hudba Rodiny a Lampiónovej slávnosti nie je bez problémov zásadnej povahy — mám na mysli napríklad otázky štýlovej jednoty, dramatickej funkčnosti a pod. — je to práve jej hodnota, čo ma oprávňuje hovoriť o prínose oboch opier nielen z hľadiska tvorivého vývoja Ladislava Holoubka i Júliusa Kowalského, ale v celom kontexte našej súčasnej opery.

Kořínkova detská opera je v našej hudbe pomerne vzácnou, no veľmi potešiteľnou výnimkou v oblasti, kde majú slovenskí skladatelia veľké podlžnosti.

Suchoňovho Svätopluka a Cikkerovo Vzkriesenie napriek tomu, že ide o charakterove celkom odlišné diela, spája vynikajúca úroveň, akú títo zakladatelia slovenskej opery dosiahli v hudbe, ako aj v sile ideovej výpovede svojich diel. Svätopluk je

vo vývoji svojho tvorcu logickým, no veľmi výrazným a na nové prvky bohatým rozvíjaním nastúpenej cesty, ktorá našej hudbe priniesla diela základného významu. Vzkriesenie sa nám javí ako prenikavý výboj v smere najprogresívnejších tendencií moderného operného divadla.

Svätopluk i Vzkriesenie prakticky ukázali, aký jednostranný je názor, že súčasnému poslucháčovi môže byť blízka iba opera so súčasným námetom, že iba takáto opera môže mať veľmi podstatný vplyv na jeho citový i myšlienkový svet a že v dôsledku toho je takáto opera najželateľnejšia. A jednako ani jedna z nich nie je popretím požiadavky po súčasnej opere v zmysle námetu i časove súčasného. Ak tvrdíme, že najdôležitejšou oblasťou súčasnej opery sú tie základné otázky ľudskej existencie, ktoré tvoria protirečivú osnovu jeho sociálneho, etického a emocionálneho postoja, že úlohou modernej opery, tak isto ako celého súčasného umenia, je zobrazovať zápas človeka proti tomu, čo v ňom samom i mimo neho bráni rozvoju opravdivej ľudskosti, potom je zrejmé, že dramatické konflikty v sociálnej realite a psychike možno dnešnému operného divákovi sprítomniť a umocniť najlepšie v ich dnešnej, t. j. konkrétnej historickej podobe. Preto by malo byť ctižiadosťou našej opery prihovárať sa dnešnému poslucháčovi prostredníctvom súčasných námetov, pravda, takých, ktoré rešpektujú možnosti i obmedzenia operného žánru.

V zmysle úlohy nášho aktívu treba sa mi zmieniť aj o otázke spoločenského dosahu súčasnej slovenskej opery. Je to problém nemálo zložitý, podmienený hlavne možnosťami, akými slovenská opera môže pristupovať k poslucháčovi. Iste nie je bezvýznamné, že od nášho I. sjazdu začalo svoju činnosť ďalšie operné divadlo, spevohra DJGT v Banskej Bystrici a že sa ujímajú inscenácie našich súčasných opier na hudobných festivaloch na vidieku. Operná tvorba má preto podstatne lepšie podmienky pre prenikanie medzi poslucháčov ako povedzme symfonická hudba, no napriek tomu je akčný rádius tradičného pestovania opery malý a podmienený úrovňou vkusu obecenstva, spravidla formovaného konzervatívnym alebo „mierne súčasným" repertoárom. Šírenie opery prostredníctvom moderných masových komunikatívnych prostriedkov — rozhlasu a televízie — je spojené s nemalými problémami. Je isté, že nateraz zaujme súčasná opera v rozhlase i v televízii pomerne malý okruh z celkového počtu koncesionárov. V každom prípade je ich však mnohonásobne viac než návštevníkov našich operných divadiel, a to je fakt, ktorý nemožno poprieť.

V súvislosti s otázkou vzťahu rozhlasu a televízie k našej súčasnej opere by som rád aspoň spomenul problém tvorby špecifických rozhlasových a televíznych opier. Zvlášť televízna opera, ktorá už priamo pri svojom zrode počíta so zviáštnosťami komunikatívneho média, pre ktoré je určená, má, ako to ukazuje vývoj v zahraničí, svoje existenčné oprávnenie. Bratislavská televízia, na rozdiel od pražskej, predbežne v tomto smere nemá žiadne — ani pozitívne ani negatívne skúsenosti.

Situácia v slovenskej baletnej tvorbe patrí k najkrikľavejším paradoxom našej hudby. Hudobná kultúra, ktorá v opere — žánri v každom ohľade náročnejšom a zložitejšom, — dosahuje také znamenité výsledky a takmer vôbec nebola schopná využiť mnohostranné umelecké možnosti moderného baletu a výrazového tanca.

Veľké tanečné kompozície pre SĽUK a Lúčnicu stali sa v istom zmysle prípravou pôdy pre celovečerné balety Šimona Jurovského Rytierska balada a Andreja Očenáša Vrchárska pieseň. Z nich bol inscenovaný len prvý; Očenášov balet dodnes nenašiel choreografa (okrem úryvkov vysielaných v televízii) napriek tomu, že práve v baletnej oblasti by si každé seriózne komponované dielo zaslúžilo maximálnu pozornosť a spoluprácu zo strany interpretov.

Hodnoty Jurovského baletu vyzdvihla naša kritika už v súvislosti s jeho uvedením v Bratislave i v Košiciach. Jeho význam v pomalom rozvoji slovenského baletu je nepochybný, no treba zdôrazniť, že Jurovského koncepcia je iba jednou, a to tradičnejšou možnosťou súčasného baletu. Na tomto mieste pre úplnosť treba spomenúť i Karpatskú rapsódiu Radovana Spišiaka.

Napokon niekoľko poznámok o poslednom z primárnych hudobnodramatických žánrov, o našej operete za posledné tri roky. Počet noviniek uvedených od tretieho sjazdu je neprimerane skromný, pričom len dve, Novákova Nie je všedný deň a Andrašovanova Pánska volenka, sú nesporným úspechom, ako o tom svedčia viaceré inscenácie nielen doma, ale v Novákovom prípade aj v NDR (Drážďany). Je pritom verejným tajomstvom, že niekoľko hotových diel sa už dlhší čas nemôže dožiť uvedenia. Príčiny by mali osvetliť jednak samotní autori, jednak umeleckí pracovníci Novej scény.

Sám by som chcel zdôrazniť iba to, že práve v tejto oblasti azda najvýraznejšie vystupuje do popredia otázka kvalitných a aktuálnych dramatických predlôh. Skladateľom samotným treba priať, aby si plne uvedomili lekciu z vývoja svojho žánru, ktorá učí, že medzi hudobnou komédiou a najsúčasnejšou tanečnou hudbou, týmto najcitlivejším tlmočníkom vkusu a cítenia doby, musí byť maximálne úzky kontakt.

Teraz niekoľko slov k problémom oblasti, ktorú by som označil ako sekundárne hudobnodramatické žánre (rozhlas, televízia, film atď.). Je to prakticky neprehľadná oblasť niekoľkých stovák kompozícií ročne, o ktorých máme všetci len celkom kusý obraz. Napriek tomu vieme, že tu dochádza miestami k pozoruhodným tvorivým činom, no súčasne, a to, žiaľ, v oveľa väčšej miere, k neuveriteľnej devalvácii toho, čo sme si zvykli považovať za štandard našej profesionálnej tvorby. Na vine je predovšetkým obrovská spotreba, no azda rovnakou mierou sú za to zodpovedné pomery, aké vládnu v inštitúciách, ktoré sú konzumentmi týchto žánrov. Dobre si, pravda, uvedomujem, že len časť z rozhlasových, televíznych, filmových, scénických atď. hudieb má už ab ovo možnosť stať sa špecifickým hudobnodramatickým dielom. Väčšina je predurčená na úlohu ilustrátora, zvukovej kulisy. Horšie však je, že priemerný poslucháč takto vníma takmer všetku hudbu v takejto sekundárnej funkcii. Znamená to, že nám na hudbe tohto druhu nemusí záležať? Namiesto odpovede pripomeniem fakt, že práve tento druh hudby každodenne, i keď neuvedomene, formuje hudobný vkus státisícov našich ľudí, ktorí by inak hudbu tohto druhu vo forme symfonickej skladby nikdy nepočúvali. Preto majú sekundárne hudobnodramatické žánre značný vplyv na vytváranie postoja širokých más k hudbe ako takej.

V tejto súvislosti treba upozorniť aj na význam využitia syntetickej hudby v sekundárnych hudobnodramatických žánroch. Napriek veľmi nepriaznivým podmienkam sa tu totiž v posledných rokoch získali isté pozitívne výsledky (Zeljenkove hudby k filmom 65 miliónov a Slnko v sieti), ktoré aj u nás potvrdzujú životaschopnosť a aktuálnosť tohto prúdu súčasnej hudby. No práve preto treba konečne vytvoriť podmienky, aby sa práce v oblasti syntetickej hudby nerobili takrečeno na kolene, viacmenej načierno v zvukovom laboratóriu televízie, ktorej nesporne prislúcha zásluha, že umožnila vznik prvých kompozícií. Televízia, rozhlas a film by mali mať najväčší záujem podporovať tvorbu v oblasti syntetickej hudby, a preto by sa mali usilovať urýchliť vybudovanie potrebných pracovísk. Uznesení a rozhodnutí na túto tému bolo už dosť, treba ich urýchlene realizovať.

* * *

K diskusii k nadhodeným problémom vystúpil prom. hist. *Igor Vajda* s výzvou na skladateľskú obec, aby vznikalo viac hudobnodramatických diel komorného charakteru. O probléme špeciálnej rozhlasovej opery, ktorej prvou požiadavkou je stručnosť, hovoril *František Braniš.* Prom. ped. *Marián Jurík* ho doplnil informáciou o tom, že kým v zahraničí vzniklo už okolo pol stovky týchto diel (aj v Čechách je už určitá tradícia — tvorba B. Martinů), zatiaľ na Slovensku niet ani jedného takého diela. *Andrej Očenáš* zdôraznil spätosť tvorby komorných hudobnodramatických diel s programom televízie a rozhlasu a žiadal skvalitnenie práce týchto inštitúcií. *Ruth Štrbová* upozornila, že kým v minulosti televízia mohla častejšie uvádzať prenosy významných slovenských hudobnodramatických diel, je novým centrálnym štatútom obmedzená na vysielanie podobnej relácie len raz za štvrťrok. Vyslovila názor, že keby bolo viac kvalitných diel, zlepšila by sa aj táto situácia. *Dezider Kardoš* v tejto súvislosti pripomenul, že Sväz slovenských skladateľov čaká na stretnutie s pracovníkmi televízie už pol roka. *Gejza Dusík* kritizoval Novú scénu za pomerne malý počet premiér slovenských operiet na jej javisku — 6. Dramaturgia NS má podľa jeho názoru odlišné kritériá pre tvorbu domácu (tam sú neúmerne vysoké) a zahraničnú (tam sú podstatne nižšie). Dramaturg Novej scény *Dalibor Heger* zdôraznil, že kríza hudobno-zábavných žánrov je celosvetový jav; keby nepredvedené diela slovenských skladateľov boli kvalitné, rady by ich uviedli i iné divadlá v ČSSR. Hudobnej komédii u nás prekáža najmä príliv mladých kádrov — niet učilišťa, kde by si mohli osvojiť syntetický herecký prejav. *Dezider Kardoš,* nadväzujúc na tento príspevok, sa kriticky vyjadril k odmietavému postoju vedenia NS k spolupráci so svázom skladateľov.

Symfonická, sborová a komorná tvorba - štylová rozmanitosť

IVAN HRUŠOVSKÝ

Dnešný stav slovenskej hudby nám dáva obraz rozvetvenej mnohostrannosti štýlov a kompozično-technických riešení, kde jednotlivé diela svojou ideovou, štýlovou a štrukturálnou stránkou stoja niekedy v ostrom protiklade; poukazuje to na šírku životných záujmov a nových inšpiračných podnetov.

Piesňové, sborové a kantátové žánre obohatili naši skladatelia často o nové invenčné kvality, naznačujúce vo viacerých prípadoch bezprostrednú tvorivú reakciu na aktuálne problémy súčasnosti. Formovanie nových intonácií, štýlovej osobitosti i aktuálnejších výrazovo-technických prostriedkov vo vokálnej hudbe podnecoval v nemalej miere tlak súčasnej témy i občianska zainteresovanosť našich skladateľov, ich zodpovednosť voči spoločnosti. V tejto relácii treba poukázať na niekoľko základných vývinových znakov slovenskej umeleckej vokálnej tvorby za posledné tri-štyri roky. Súdim, že sú to hlavne tieto:

1. Dôraz na realistické hudobné zobrazovanie v mnohorakých štýlových odtieňoch a variantoch i rozvetvovanie individuálnych tvorivých metód a prehlbovanie subjektívneho prejavu, najmä vo vzťahu skladateľa k zhudobňovanému textu. Prirodzene, že ešte aktívnejší vzťah skladateľov k zvolenému námetu a textu vynútil si v niektorých prípadoch smelé kompozičné riešenia, v tradícii slovenskej vokálnej hudby doteraz neznáme. Ani v týchto prípadoch však nemohlo ísť o izolovaný zvukový experiment, o jednostrannú radikalizáciu hudobnej formy, ale o prirodzenú snahu dosiahnuť maximálnu adekvátnosť hudby a textu i expresívnosť výrazu, nech sú použité prostriedky akéhokoľvek druhu. To platí predovšetkým o generácii mladších skladateľov, ktorá sa, prirodzene, snaží vyhnúť konvenciám zakoreneným hlavne vo vokálnych žánroch.

2. Princíp národnosti, ľudovosti dnes už prevažne nie je otvoreným problémom, vývoj dávnejšie dospel do štádia, keď sa tento moment nenápadne realizuje v štýle a vyhranenej invencii umelca a zlieva sa s organizmom jeho hudobného myslenia.

3. Najnápadnejším znakom súčasnej slovenskej vokálnej hudby je jej tematická pestrosť. Tradičná lyričnosť a epičnosť našej vokálnej hudby sa obohatila o nové charaktery a témy, hoci účasť dramatického impulzu v textovej i hudobnej zložke nie je ešte natoľko rozvinutá. U niektorých diel dosahuje ich reflexívna lyrika hlboko intímne polohy, v doterajších hodnotách slovenskej vokálnej hudby niekedy neobvyklé; vyznačujú sa sústredenou koncentráciou citov a myšlienok na malý priestor, detailnosťou procesu s príslušnou výrazovou intimitou. Týmito znakmi vyniká najmä Moyzesov známenitý piesňový cyklus V jeseni, ďalej Ferenczyho cyklus Kytica lesná, Zimmerov cyklus Pamiatke Jiřího Wolkra, Vilecov cyklus Vysoké letné nebe alebo Tri nokturná pre miešaný sbor, Kafendove posledné piesne i viaceré iné cykly alebo samostatné vokálne formy. Zaujímavú lyriku obsahuje napríklad i Mikulov sborový cyklus Domovina moja, snažiaci sa rozvíjať tradičné prvky našej sborovej literatúry i v ich dramatickejšom odtieňovaní. Nekonvenčnosťou prístupu k inšpiračným podnetom ľudovej poézie vyniká Grešákov sborový cyklus Vysťahovalecké piesne, v ktorom skladateľ dotvára baladičnosť typickou dramatizáciou slova a hudby.

Osobitné zlučovanie nových lyrických tónov, dramatických akcentov a hymničnosti dosahuje naša vokálna tvorba práve v dielach, v ktorých moment objektívnosti, spoločenskej zaangažovanosti i priamej reakcie na „aktuality dňa" bol ich inšpiračnou podstatou. Vynikajúcim dokladom tohto je Suchoňov piesňový cyklus Ad astra, ktorý treba hodnotiť zatiaľ ako umelecky najprenikavejšiu ozvenu v slovenskej vokálnej literatúre na veľké idey o vesmírnych perspektívach ľudstva. Podobné zameranie, hoci nesené viac v hymnickom tóne, má Kafendova Óda na radosť, kým Suchoňov monumentálny cyklus O človeku je úspešnou syntézou myšlienok a citov vyslovených v cykle Ad astra s hymničnosťou, humanistickým charakterom myšlienok a s dramatičnosťou podania. Moyzes vo svojej Baladickej kantáte široko rozvinul dramatizáciu procesu a podčiarkol ostrý sociálnokritický tón; takisto monumentalita oslavnej kantáty Hviezda severa vďačí za svoj účinok zosilneniu dramatických momentov a súčasne prehlbovaniu lyrických pasáží. Podobnými tendenciami je oviáďaná napríklad Zimmerova kantáta Holubica pokoja, Urbancova zaujímavá Pieseň o Mirkovi Nešporovi atď.

Nie je možné na tomto mieste štatisticky vyčísliť opusový podiel mnohých slovenských skladateľov na vokálnej tvorbe. Môžem prezradiť, že je značný , až nadmerný; nachádzame tu diela dobré, priemerné i umelecky nedotvorené, u ktorých sa väčšinou aktuálny inšpiračný podnet nekonkretizoval v hodnotnom stvárnení, ale v šablóne. Viaceré piesne, sbory atď. našli svoju odozvu v spoločnosti, plniac tak dôležitú výchovno-osvetovú funkciu medzi mládežou, v súboroch ľudovej umeleckej tvorivosti atď. (piesne o prvých kozmonautoch, detské piesne, oslavné sbory a malé kantáty s mierovou tematikou, s tematikou budovateľského života, z príležitosti slávnych výročí atď.).

Pre príslušníkov mladšej generácie slovenských skladateľov s ich zásadným postojom proti konvencii a hľadaním nových myšlienkových, výrazových a zvukových ciest nie je tvorba vokálnej hudby natoľko typická. Vo viacerých prípadoch ide o diela s prenikavým ideovým zámerom, ktorým sa demonštruje výzva či protest a ich námetový okruh je nekonvenčný a dostatočne široký. V Zeljenkovej doterajšej vokálnej tvorbe znamenala jeho vokálno-inštrumentálna Balada sľubný nástup, ale i nóvum medzi ostatnými dielami tohto žánru, no najsilnejším a najadresnejším umeleckým činom tohto skladateľa zdá sa byť, žiaľ, dodnes nepredvedená kantáta Oswienčim. Ideove zodpovedný a protestný tón ovláda i Šimaiovu melodrámu Děti a válka (Hovoří matka); Kolmanova kantáta Ach, ty zem má tendenciu monumentalizačnú. Na druhej strane krehkosť lyriky a introvertnosť silne poznačuje napríklad piesňovú tvorbu Bázlika (Päť piesní na čínsku poéziu), Paríka (Piesne na japonskú poéziu), Martinčeka a viacerých iných.

Problematika súčasnej slovenskej komornej a orchestrálnej hudby má mnohé spoločné znaky s vokálnou hudbou okrem niektorých špecifík, vyplývajúcich z povahy inštrumentálnej formy i z osobitého vývoja komorných žánrov a slovenského symfonizmu. Predovšetkým sa núka konštatovanie určitého ústupu tradičnej programovosti z orchestrálnych i komorných foriem a rozvinutie nielen doteraz obchádzaných inštrumentálnych žánrov, ale i využitie tradičných (symfónie, predohry, koncertu) na tvorbu kvalitatívne nových obrazov a inštrumentálnych postupov. Štýlová rozvetvenosť je práve v týchto oblastiach dnes neobyčajne intenzívna a dosahuje také štádium, ktoré umožňuje vznikanie diel geneticky diametrálne odlišnej povahy, počnúc pozdnoromantickou formou a končiac seriálnou alebo elektronickou kompozičnou technikou. Je preto potrebné polemizovať s názormi, ktoré vidia v súčasnom zákonitom krížení, niekedy až trieštení rozmanitých tendencií a línií len deštrukciu, deformáciu realizmu a snažia sa chápať vývoj priamočiare v jednostrunnom tóne. Známa poučka vedeckého bádania, že k syntéze dospievame často okľukami, na základe omylov i prehier, platí v umení dvojnásobne.

V komornej hudbe je zastúpenie mladších generácií azda najsilnejšie. K slovu sa dostávajú čoraz aktívnejšie mladí skladatelia, ktorí práve cez mnohoraké žánre komornej hudby uplatňujú svojskú koncepciu modernej kompozičnej techniky i svoj estetický ideál. Či je to napríklad Zeljenka so svojím II. klavírnym kvintetom a viacerými klavírnymi skladbami, Kolman s pozoruhodnými klavírnymi a komornými prácami, Martinček s obsiahlou a umelecky vybrúsenou klavírnou tvorbou, Parík so sklonom ku krehkej klavírnej i komornej miniatúre, Burlas so svojím rapsodickým sláčikovým sextetom Spievajúce srdce, Kořínek s cyklom 9 sonatín pre rôzne sólistické nástroje, Pospíšil s klavírnymi skladbami alebo Šimai s klavírnou sonátou a iní. Z komorných diel posledných rokov sa svojimi vysokými umeleckými hodnotami dostávajú do popredia skladby, ktoré boli do istej miery prekvapením a stretli sa s nepopierateľným úspechom: Ferenczyho I. sláčikové kvarteto, Očenášovo Concertino pre flautu a klavír, Zimmerova II. klavírna sonáta, Sláčikové kvarteto a iné.

Vlastné umelecké zápasy o centrálne otázky ideové a vývojové sa tradične, a teda aj v súčasnosti, odohrávajú okrem opernej tvorby na pôde symfonicko-orchestrálnej hudby. Už spomenutá myšlienková a štýlová rozmanitosť sa okrem kvalitatívnych prínosov invenčných a formových prejavuje v zvýšenom počte skladieb, ktoré si kladú náročné umelecké úlohy. Prudký vývin Kardošovho symfonizmu v posledných rokoch vyústil do umelecky cenných kompozícií, v ktorých skladateľ veľmi naliehavo nastoľuje a rieši dramatičnosť života dnešného človeka

so všetkými konfliktami a perspektívami. Myšlienková hĺbka III. a IV. symfónie s ich dramatickými výzvami je typickým znakom Kardošovho ponímania symfoničnosti, no do istej miery sa v tomto odzrkadľujú tendencie, ktoré sú príznačné pre viaceré diela súčasného obdobia. Veľa závažných momentov nastolili posledné Zimmerove diela (IV. a V. symfónia, IV. a V. klavírny koncert a iné skladby), v ktorých autor kladie do centra svojich tvorivých záujmov problém spojenia štýlovej vyhranenosti formy s ideovou prenikavosťou procesu. Dramatičnosťou riešenia i snahami po frapantnosti a presvedčivosti myšlienok vyznačujú sa viaceré diela rozmanitých žánrov. Spomeňme len Jurovského II. symfóniu, Očenášovu suitu z baletu Vrchárska pieseň, Zeljenkovu Symfóniu in C a najmä Revolučnú predohru, Grešákovú Symfóniu alebo Ouvertúru pre orchester, Pospíšilove metamorfózy Pieseň o človeku, Kolmanov Husľový koncert, Kowalského posledné orchestrálne kompozície, Kresánkovo Prelúdium a toccatu, Moyzesovu Sonatínu z Bratislavy, Kořínkovo sláčikové Divertimento, Martinčekove Dialógy pre klavír a orchester, Paríkovu Predohru, Hatríkovu Symfoniettu, Bázlikovu Hudbu pre husle a orchester a mnohé iné kompozície. Prirodzené kvalitatívne rozdiely, ktoré existujú medzi spomínanými i nespomínanými skladbami, nemenia však nič na skutočnosti, že aktualizácia ideí, tém a výrazových prostriedkov je v našej súčasnej orchestrálnej hudbe takmer všeobecná a že požiadavkám a potrebám dneška väčšina kompozícií vyhovuje. Nie je to jediné kritérium, ale domnievam sa, že je v danom kontexte najdôležitejšie.

* * *

V diskusii k týmto otázkam na slová dr. Hrušovského priamo nadviazal sbormajster Slovenskej filharmónie *Ján Mária Dobrodinský*. Poukázal na rozpor medzi vyspelou umeleckou úrovňou profesionálnych sborových telies a neuspokojivou úrovňou amatérskych súborov ĽUT tohto druhu. Žiadal urobiť nápravu vo výchove skladateľského dorastu, ktorý by sa tejto tvorbe venoval a vychovával špeciálnych sborových spevákov. O problémoch školstva hovorili v tento deň viacerí rečníci. *Jozef Grešák* poukázal na potrebu všestrannej výchovy skladateľov, *Július Kowalski* označil stav hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách za katastrofálny, na ľudových školách umenia za neuspokojivý a žiadal, aby členovia SSS prevzali patronát nad jednotlivými ĽŠU. S. *Maga* poukázal na formalistické rozhodnutie MŠK o možnosti štúdia hud. výchovy na pedagogických inštitútoch len v kombinácii s ruštinou alebo matematikou, pričom sa mechanicky vychádzalo z počtu hodín spomínaných predmetov na všeobecnovzdelávacích školách. *Dr. Ernest Zavarský* na základe skúseností z početných besied o hudbe a výchovných koncertov vyzdvihol veľký záujem mládeže o umenie a hudbu zvlášť a naliehavosť podchytiť tento záujem organizačne. Navrhol zriadiť patronáty SSS nad všeobecnovzdelávacími školami.

Problematiky výchovy mládeže k umeniu a hudbe zvlášť sa dotkol aj skladateľ *Ján Zimmer*, ktorý kritizoval prílišnú zameranosť nášho školského systému na polytechnické smery. Zdôraznil povinnosť každého skladateľa nájsť si svojský sloh. Kritizoval tiež malé percento skladieb na koncertoch a žiadal väčšiu zásadovosť hudobnej vedy a kritiky. Prof. dr. *Jozef Kresánek* tiež kritizoval mechanicko-rovnostársky prístup k nahrávaniu súčasných slovenských a štandardných skladieb v rozhlase, ako aj rezervovaný vzťah interpretov k súčasnej slovenskej hudbe. Zdôraznil potrebu akcentovania nacionálneho momentu v modernej slovenskej hudbe (podobne je to v ostatných socialistických krajinách) a príkladom o veľkom záujme zahraničia o diela Fullu, Benku, Bazovského a i. ukázal, že nacionálne vyhranené umenie má i dnes svetovú platnosť. Odmietol teórie o prekonanosti a modernosti toho, čo slovenská hudba vytvorila na základe ľudovej tvorivosti. V závere svojho podnetného príspevku povedal: „Treba zabezpečiť, aby sa vytvárala skutočne národná hudba po všetkých stránkach, čo sa vzťahuje nielen na komponistov, ale aj na interpretov. Jedine vtedy prenikne táto kultúra, ak sa dokonale zorganizuje. Musíme jeden druhému pomáhať, a nie jeden od druhého utekať."

Príspevok závažného obsahu povedal s. *Ladislav Šoltýs*. Zdôraznil veľký význam XII. sjazdu KSČ pre rozmach kultúry. Medziiným povedal: „Omnoho viac ako doteraz bude stáť pred umenovedou, teóriou, estetikou, aby okrem všetkých objektívnych podmienok, ktoré tu sú a budú, napomáhali viac ako doteraz umeleckej tvorbe." Zdôraznil potrebu preverenia správnosti niektorých postulátov, ako napr. „Umenie je odrazom skutočností, ktorého hodnotu môžeme merať porovnaním obrazu so skutočnosťou". „Umenie... môže podať podrobné zovšeobecnenie a poznanie skutočnosti ako veda". „Otázka spoločenskej funkcie umenia je totožná s ideovovýchovnou funkciou, t. j. redukuje sa na ňu". Podčiarkol nevyhnutnosť hodnotiť aj umelecké majstrovstvo. Hudobná veda by mala — podľa jeho slov — prediskutovať otázku spoločenskej funkcie hudby a jej spätného odrazu na tvorbu. Veda o umení sa musí stať naozaj vedou, ktorá vedie a napomáha, vidí zákonitosti a stanovuje také kritériá, ktoré mu pomáhajú na ceste vpred. Varoval pred liberalistickými názormi, ktoré odmietajú zodpovednosť umenia a umelca pred spoločnosťou. Na príspevok s. Šoltýsa nadviazal *dr. Zdenko Nováček*. Podľa jeho slov je sociologický výskum úlohou číslo jedna. Hudobná veda by sa mala intenzívnejšie venovať aj fyziologickému výskumu v spolupráci s experimentálnym lekárstvom. Prom. hist. *Jiří Pilka* vyzdvihol úroveň bratislavskej prehliadky v porovnaní s ostravskou i pražskou, jej prekvapujúcu žánrovú a štýlovú rozmanitosť na vysokej úrovni; škoda, že sa o konkrétnych skladbách v diskusii nehovorilo. Podľa jeho názoru si Slovensko nevie propagovať svojich autorov tak, ako by si to zaslúžili.

100 let UMĚLECKÉ BESEDY

Oslávili jsme sté výročí Umělecké besedy a současně jsme se s ní definitivně rozloučili. Skončila svou činnost, kterou v r. 1863 počala jako důležitý, národní, kulturněspolečenský útvar, řízena největšími uměleckými osobnostmi. Byl mezi nimi B. Smetana, J. Mánes, J. Neruda, V. Hálek i J. Myslbek a j. a j.... Plných sto let plnila a také splnila v tomto časovém rozpětí svou historickou úlohu. Mohla proto už v r. 1949 hrdě předat štafetu boje o nové umění a jeho výboje mladým organisačním složkám, jež nastupují formovány novými společenskopolitickými skutečnostmi.

Bylo by to nevděčné s lehkým srdcem přejít okolo tak významného jubilea a nepřipomenout si, že takřka plných sto let byla nosným sloupem, o který se opíral rozvoj našeho uměleckého života, hudbu nevyjímaje, že to byla instituce, která se zrodila z národněobrozeneckých bojů a že v jejím stoletém životě jsou etapy, kdy rozhodujícím způsobem podepírala rozmach naší národní kultury a podněcovala i tvůrčí síly Slovenska k odvážným zápasům. Nyní, kdy se uzavírá její historie, je možno s radostným pocitem konstatovat, že její plodný přínos do národních tradic nebyl zavržen, že z života národa nemizí, naopak má své pokračování. Především žije a do další etapy přechází idea, z níž se zrodila a kterou po celou dobu své existence prosazovala. Byla to idea úsilí o pevnou jednotu tvůrčích sil, která měla být nerozbornou základnou zdravého a silného rozvoje národního umění. Právě ta byla vyňatá před časem z bohatého odkazu Umělecké besedy a na ní byly postaveny dnešní umělecké ideové svazy.

Proto tradice Umělecké besedy nezanikají. Jsou jen přehodnoceny do vyšších poloh a ještě k náročnějším kulturněpolitickým cílům. Není třeba dokazovat, že by Umělecká beseda dnes svou strukturou a možnostmi nestačila na úkoly, o které se dělí pět tvůrčích svazů. Prostě dožila, ale to co vykonala za dobu své existence je obdivuhodné.

Její dějiny tvoří podstatný kus kultury českého a slovenského lidu. Až budou jednou plně osvětleny ukáže se šíře jejího vlivného působení a hlavně význam ideje jednoty tvůrčích sil. Ta umožňovala hlavně v dobách národnostního a politického útlaku boj ať už proti institucím nebo lidem a režimům a také boj o morálněpolitickou jednotu umělců a lidu. A co bylo velmi důležité, vytvářela i ekonomické podmínky pro rozvoj národního umění. Hlavně v prvých 50 letech své působnosti v rámci rakouskouherské monarchie byla iniciátorem pozoruhodných akcií, které sjednocovaly umělce i lid ke kulturním i politickým výbojům, nahražovala národnostně, politicky, hospo-

dářsky ujařmenému lidu celou řadu institucí a zařízení, které svobodné a bohaté národy měly, ale našemu lidu byly odepírány.

Přiznejme Umělecké besedě, že ve svých skvělých etapách byla spolkem bojujících umělců, jakých nikde nebylo mnoho. Bylo to propagační ústředí národního umění, jakési malé, anonymní ministerstvo národní kultury, které podněcovalo boje — o národní divadlo, o úroveň kulturního života a jeho čistotu, o umělecké časopisectví a kritiku, o umělecké školství a výchovu, hledalo spojení se slovanskými národy a jejich sjednocení v otázkách protirakouské, — kulturní politiky.

Je to slavná historie, která se sice občas lomí, naplňuje rozpory, ale v podstatě ji prostupuje trvalý zápas o národní umění a demokratisaci národní kultury. Bylo jejím ušlechtilým rysem, že členskou základnu rozšířila po celé zemi a sdružovala umělce i prosté přátelé umění v lidových vrstvách. Kdyby nebylo těžkých politických překážek, které vytvářely před r. 1918 maďarské politické orgány, byla by obsáhla i celé Slovensko.

Historické skutečnosti bohužel způsobily, že její vliv na vývoj uměleckých poměrů a kulturní politiku Slovenska se projevil opravdu intenzívně až po r. 1918. Ovšem nedá se říci, že by sem nějak přímo zasáhla. Ani se nesnažila po spůsobu jiných institucí, aby v T. Martině anebo v Bratislavě vytvořila odbočku, nebo nějakou odnož, ačkoliv tomu nic nebránilo. Ale moudré bylo, že se tak nestalo. Postačilo, že podnítila úvahy o vytvoření umělecké instituce, která by zasáhla do národněobrozeneckého dění, jehož proces na Slovensku dosud nebyl ukončen, naopak měl ještě daleko ke kulminačnímu bodu a musel se vyrovnávat současně i se soudobými snahami v umění a kultuře.

Když v r. 1921 vznikla Umelecká Beseda Slovenská jako sesterská avšak naprosto samostatná instituce, pak se zrodila z živých skutečností a potřeb slovenského prostředí a nejen ze snahy napodobit český vzor. Převzala jen základní myšlenku — sjednotit pokrokové tvůrčí síly a přátele všech uměleckých oborů a vyrovnat rozdíl umělecké a kulturní úrovně nejen s českými, ale všemi okolními zeměmi. Základní ideové kořeny Umelecké Besedy Slovenské byly téměř shodné s Uměleckou besedou v Praze, avšak program, cíle, metody a prostředky, kterými musela operovat, byly značně odlišné. Povaha prostředí, překážek, národní složení obyvatelstva, soutěž s nevšedním vlivem Vídně a Budapešti, skutečnosti třídněpolitické, to všechno určovalo Umelecké Besede Slovenské zcela odlišný charakter její práce, která byla rozhodně dramatičtější než Umělecké besedy v Praze.

— — —

Umelecká Beseda Slovenská vydobila si brzy po svém založení významnou pozici v kulturním životě Slovenska. Působilo zde jméno Umělecké besedy, které v okruhu umělců bylo známé dávno před r. 1918 a po osvobození imponovala váha, kterou Umělecká beseda uplatňovala v pražském uměleckém životě. Právě dávné vztahy mezi slovenskými umělci a Uměleckou besedou sehrály při založení UBS i v jejím dalším vývoji závažnou úlohu. Když r. 1920 arch. Dušan Jurkovič iniciativně volal po založení slovenské Umělecké besedy a v r. 1921 se svými spolupracovníky malířem Jar. Jarešem a dr. Jar. Dvořákem realisoval tento záměr, vlastně splňoval touhu mnoha slovenských umělců.

I mezi slovenskými hudebníky a skladateli byla stará tradice dávných vztahů, neboť Umělecká beseda už brzo po svém založení snažila se navazovat kontakt se slovenskými hudebníky. Tuto snahu už projevoval Ludevít Procházka, přítel J. L. Belly. Pokračoval v ní Vítězslav Novák, Richard Veselý a j. Slovenští skladatelé dávno sledovali třebas nesoustavně její činnost. J. L. Bella za své návštěvy v Bratislavě r. 1923, když vyprávěl o své cestě do Prahy, kterou podnikl v r. 1873, vzpomněl, že byl v Umělecké besedě, že byl B. Smetanou i L. Procházkou poučen o její úloze a vyzván, aby se stal jejím členem. Nevěděl už proč se nepřihlásil, ale připouštěl, že to způsobily osobní starosti. „O čo šťastnejší boli naši čeští bratia, keď mali taký spolok a mohli sa jeden od druhého učiť. My sme žili opustení, ďaleko od hudby v malých mestečkách, bez styku so svetom."

M. Schneider-Trnavský poznal úlohu Umělecké besedy ze svého studijního pobytu v Praze. Do UBS nikdy nevstoupil. Když jsme ho v r. 1928 získávali za člena, odmítl s trochou trpkosti i poznámkou, že by to církevní moci-páni, na které je odkázán, nevlídně nesli.

V. Figuš-Bystrý byl s Uměleckou besedou ve styku už v r. 1912, kdy podle jeho vyprávění korespondoval o vydání písní. Rukopis zaslal R. Veselému, ale celá věc, jež se vlekla, zanikla ve válečných letech.

Prezident republiky s. Antonín Novotný udelil Štátnu cenu Klementa Gottwalda s čestným titulom „Laureát štátnej ceny Klementa Gottwalda" ako prejav uznania socialistického štátu za vynikajúce tvorivé výkony, ktoré obohatili ľudské poznanie, vytvorili umelecké hodnoty alebo ináč prispeli k vyriešeniu úloh socialistickej výstavby a k ďalšiemu rozvoju kultúry v našej vlasti za diela a výkony z odboru hudby

JÁNOVI CIKKEROVI

za operu „Vzkriesenie"

Prezident republiky s. Antonín Novotný za úspešnú dlhoročnú kultúrnopolitickú, umeleckú a výchovnú činnosť a za úspešnú reprezentáciu v zahraničí udelil pri príležitosti 15. výročia trvania

SÚBORU „LÚČNICA"

Rad práce

Také J. Chládek, regenschori v Ružomberku, v r. 1923 vzpomínal na Uměleckou besedu, s níž byl přes 20 let v kontaktu a před r. 1918, jako jiní přátelé, byl tak informován o hudebním životě v českých zemích.

Toto jsou jistě jen drobné skutečnosti, jakých by se dalo shrnout podstatně víc, ale připomínají, že Umělecká beseda byla už dávno před r. 1918 důležitou spojí mezi českou a slovenskou hudbou a odvracela oči slovenských hudebníků od Budapešti, kde se počal koncem 19. stol. rozvíjet prudký hudební život.

V oblasti literatury a výtvarného umění dalo by se nalézt neméně vztahů, které jsou poznamenány jmény Hviezdoslava, Vajanského, Heyduka, Jurkoviče, I. Krasku, Vlčka, Pastorka a j. a j.

Období mezi oběma válkami vtisklo vztahu Umělecké Besedy k rozvíjející se hudební kultuře Slovenska podivný rys. Dalo by se říci, že byl řízen jakousi zásadou nevměšování do slovenských poměrů. Zásadu sice nikdo nevyslovil, ale v průběhu let nevyskytnul se případ, že by se Umělecká Beseda zabývala hudební problematikou Slovenska. Informovala ve svých tiskových orgánech o hudebním životě hlavně Bratislavy, (o to se staral pilně J. Květ a I. Ballo), ale jinak na venek iniciativu neprojevila. Byl to nedostatek,který byl nepříznivě vykládán a byl, poněkud zevšeobecňován. Vyplynul z přemíry problémů, které se shrnují do centra státu a také z obvyklého přezíravého postoje umělců metropolí k ostatním oblastem.

Co však nedělal spolek, dělali jeho členové, kteří ctili tradice Umělecké besedy. A těch bylo na Slovensku už v prvých letech po r. 1918 ku podivu mnoho, a rozsetí po celé zemi. Ti právě v línii jejího bojovního odkazu rozvířili zápas o pokrok a iniciativu slovenských tvůrčích sil. To však už je jiný úsek hudební a kulturní historie Slovenska, který potřebuje osvětlení, z něhož vzejdou důkazy jak tradice Umělecké besedy zasáhla na Slovensko, jak byla přetvořena v účinnou sílu kulturního a uměleckého rozmachu země.

Antonín Hořejš

Slovenská filharmónia

V MARCI

HÄNDLOVO ORATÓRIUM V BRATISLAVE

Na koncertoch Slovenskej filharmónie v dňoch 26., 27., 28. februára a 1. marca vystúpil s orchestrom i Spevácky sbor Slovenskej filharmónie v tejto sezóne už s tretím veľkým vokálnym dielom. Pod taktovkou händlovského odborníka prof. Helmuta Kocha odznelo jedno z vrcholných oratórií Georga Friedricha Händla „Izrael v Egypte".

Napriek štvornásobnému predvedeniu (prvá dvojica koncertov odznela v rámci cyklu pre závody) nemal prof. Koch dostatočný počet skúšok s veľkým reprodukčným aparátom, takže nestačil do detailu vypracovať najmä partitúru inštrumentálnej zložky. Dirigentova dlhoročná prax pri uvádzaní veľkých oratoriálnych diel ho bezpečne viedla pri stvárňovaní celkového podania. Účinne vyzdvihol emocionálno-monumentálny charakter oratória, hudobnému eposu poskytol výrazné napätie; jeho agogika bola striedma, vkusná, no nie neživotná; dynamickým oblúkom chýbala „šťava" händlovskej plastičnosti i pri zachovávaní pravidiel barokovej dynamiky.

Spevácky sbor SF (sbormajster J. M. Dobrodinský) musel pri interpretácii „Izraela v Egypte" zdolať jeden z najťažších orieškov počas svojej činnosti. Ak si uvedomíme, že od predvedenia „Svadby" uplynul sotva mesiac, že teda času pre naštudovanie nového veľdiela nebolo práve nazvyš, ľahko ospravedlníme niektoré menšie nepresnosti, ktoré sa tu i tam vyskytli. Sboru v tomto oratóriu pripadá prvoradá úloha a preto je jeho part veľmi exponovaný a náročný. Skladateľ vyžaduje od neho jednoliatosť a mohutnosť v monumentálnych homofónnych úsekoch, pohyblivosť i zreteľnosť v koloratúrach polyfónnych úsekov, ktoré sú zároveň skúšobným kameňom technickej vyspelosti ensemblu. I keď tieto problémy nezvládol sbor vždy priam najideálnejšie (hodnotíme posledné, piatkové predvedenie, keď na úroveň mohla vplývať aj únava z predchádzajúcich interpretácií), v každom prípade treba vysloviť sboru i jeho sbormajstrovi uznanie.

Nástrojová zložka bola značne nevypracovaná, čo prekážalo najmä vo zvukomalebných úsekoch a v partiách orchestra bez sboru, kde sa zo sprievodu stal výrazotvorný činiteľ. Fanfárovitý sprievod dychov (i drevených) vyžadoval si čistejšie ladenie a bezpečnejšiu intonáciu.

Zo spevákov — sólistov najrozsiahlejší bol altový part dr. Tatiany Masarikovej a tenoristu Ľudovíta Buchtu. U dr. Masarikovej v závere už bolo cítiť únavu, niekde tiež neistotu (najmä v piatok). Je síce pravda, že timbre hlasu Ľudovíta Buchtu má nádych buffa, a teda pre žáner oratória nemá priam najvyhovujúcejšiu farbu, výborne je však zladený v duetách s hlasom dr. Masarikovej. Ináč Buchta stvárnil svoj part technicky i výrazove s istotou a pohotove. Musíme vyzdvihnúť i pekný, vyrovnaný, kultivovaný a precítený výkon Anny Polákovej, sólistky SND. Druhá sopranistka, Hana Porgesová, nezopakovala čo do suverenity a istoty tentoraz svoj jedinečný výkon zo Stravinského „Svadby", no v duete jej hlas pekne ladil so sopránom Polákovej. Naproti tomu veľký hlasový fond basistu Ondreja Malachovského, sólistu SND, značne prekrýval v duete skôr komorne znejúci bas Ladislava Ilavského, člena Speváckeho sboru SF.

I napriek spomínaným nedostatkom bolo uvedenie Händlovho oratória veľkou hudobnou udalosťou Bratislavy, o čom svedčil i veľký záujem obecenstva, ktoré po 4 razy zaplnilo koncertnú sieň SF až do posledného miesta.

PREMIÉRA KARDOŠOVEJ SYMFÓNIE

V rámci prehliadky novej slovenskej hudobnej tvorby, ktorá sa konala v Bratislave v dňoch 3.—10. marca, odznela na koncerte SF 7. a 8. marca i premiéra IV. symfónie Piccola, op. 34 laureáta štátnej ceny Dezidera Kardoša. Ako v ostatných svojich orchestrálnych dielach ukázal sa Kardoš i v svojej najnovšej symfónii ako skladateľ, ktorý vysoko stojí nad technickou problematikou diela. Je mu celkom cudzie púhe experimentovanie, hľadanie nových výrazových oblastí i techník; v jeho partitúre napriek zdanlivej (najmä rytmickej) kompikovanosti niet nijakej chaotičnosti. O diele nemôžeme však hovoriť ako o novom prúde v Kardošovej tvorbe, skladateľ symfóniou iba „zaskočil" do koľaje, ktorú vyryla predchádzajúca III. symfónia, lenže tentoraz dielom menších rozmerov. V IV. symfónii si totiž skladateľ nekladie úlohu vyrovnať sa s nejakými závažnými problémami, no predsa vytvoril hudbu, v ktorej má primát životný pulz, vitalita, energia. Dielo uvádza meditatívny úvod, po ktorom nasleduje stručná, mužná energická časť akoby so zadržiavanou tanečnosťou. Typicky „kardošovská" svieža invencia, prúd úprimného muzikantstva charakterizuje zas spontánnu II. časť. V III. časti sa skladateľ dotýka i sfér, ktoré sú príznačné pre svet prokofievovskej lyriky (musica da ballo serio). Symfóniu uzatvára optimistické, rytmicky pulzujúce finále. Podrobnejšiu analýzu prinesie SH v jednom z nasledujúcich čísel.

Symfónia je akoby písaná pre živý, temperamentný, energický naturel šéfdirigenta SF Ladislava Slováka, nositeľa vyznamenania „Za vynikajúcu prácu". Dirigent venoval dielu statočnú, pre jeho prácu takú príznačnú prípravu.

Koncert sa začal známou predohrou „Euryantha" od Carl Maria Webera. Druhú polovicu večera vyplnila dvoma klavírnymi koncertmi poľská pianistka Halina Czerny-Stefańska.

Stefańska hrá s ideálne uvoľnenou rukou, čím dosahuje zamatový, nosný tón, ktorý nestráca na ušľachtilosti ani v najväčších fortách. Jej prstová technika je perlivá, no len do určitého tempa; ideálne s ňou vystačila na podanie Mozartovho klavírneho koncertu A dur (K. z. č. 488) namiesto pôvodne programovaného C dur (K. z. č. 467). S týmto dielom sa predstavila v Bratislave ešte v r. 1958. Stefańskej podanie Mozarta malo pôvab, eleganciu, no primálo kontrastov najmä v rýchlych častiach, kde sa nevyhla určitému motorizmu. K najsilnejším zážitkom jej vystúpenia patrilo podanie hlbavého Adagia. Interpretáciu Griegovho klavírneho koncertu a mol, op. 16, poznačil blízky vzťah Stefańskej k Chopinovi. Prvá časť koncertu neodznela ako hudba dosť značných kontrastov, ale poetická nálada, vystupňovaná v kadencii po monumentalitu. Poľská klaviristka vyspievala všetko, čo sa dalo. Tá istá charakterizácia sa vzťahuje i na interpretáciu druhej časti, tam je však plne oprávnená. Snahu po zmierňovaní kontrastov mohla Stefańska vo finále uplatniť už menej, a to jedine v kantilénovom úseku stredného dielu. Virtuózne úseky zvládla brilantne (pokiaľ niektoré pasáže neboli prirýchle), rušivo však pôsobili častejšie preklepy najmä v dynamicky vypätejších miestach.

Čo sa týka orchestrálneho sprievodu, bolo by namieste precíznejšie vypracovanie partitúry, a to najmä u Mozarta. U druhého koncertu Slovák s orchestrom lepšie vystihol dravý romantický charakter Griegovej hudobnej reči. Súhra so sólistkou bola dobrá, menšie nepresnosti boli iba v závere finálnej časti Griegovho koncertu.

ODVÁŽNY PROGRAM SLOVENSKÉHO KOMORNÉHO ORCHESTRA

V dňoch 14. a 15. marca vystúpil pred svojím zahraničným turné so zájazdovým programom Slovenský komorný orchester pod vedením umeleckého vedúceho Bohdana Warchala. Na tomto vystúpení z príležitosti 250. výročia úmrtia Arcangella Corelliho odznel odvážny program, a to 6 Concerti grossi z op. 6 (č. 1 D dur, č. 2 F dur, č. 3 c mol, repríza č. 6 F dur, č. 7 D dur, č. 8 g mol).

Nevieme, či tentoraz bolo na naštudovanie tohto repertoáru azda menej času ako inokedy, ale výkon orchestra nevyvolal také nadšenie ako v minulosti. Väčšiu časť vystúpenia poznamenala porušená rovnováha medzi kultivovanou prepracovanosťou (ktorú sme tak vysoko hodnotili u predchádzajúcich výkonov) a bezprostrednou muzikalitou. Napriek odvážnemu zostaveniu programu nemôžeme uprieť, že Warchalovci dokázali miestami diváka i zaujať, a nebyť veľmi rušivých momentov v súhre violončela a kontrabasu s ostatnými sláčikmi (Largo 7. concerta a Adagio 8. concerta), bola by druhá polovica programu vydarenejšia a pútavejšia ako predchádzajúca. V súhre by sa bolo žiadalo prísnejšej jednoliatosti, presnejšieho odlíšenia náhlych dynamických zmien (echo), takých príznačných pre barokový hudobný výraz. Konečne i samotní hráči iste pristupovali k týmto nedostatkom prísne kriticky a (pokiaľ im dovolil čas) napravili, čo sa dalo, pred vystúpením na Viedenských slávnostných týždňoch.

Väčšina programu nebol ešte poriadne zažitá, čo nasvedčoval i fakt, že najvydarenejšia bola interpretácia 6. concerta F dur, predvedenie ktorého bolo po uvedení v októbri v tejto sezóne vlastne reprízou.

MAJSTROVSKÝ VÝKON JEANINE ANDRADE

V dňoch 28. a 29. marca vystúpila so Slovenskou filharmóniou vynikajúca francúzska huslistka Andrade. Jej nezabudnuteľný

výkon charakterizovalo vynikajúce majstrovstvo všetkých interpretačných zložiek: znamenitý technický fond, spoľahlivá intonácia, rozsiahla dynamická škála — plná farebne výrazových odtienkov, vrúcny, ušľachtilý výraz bez akýchkoľvek hluchých alebo nudných úsekov; je to proste umelecká osobnosť najvyššej triedy. Andrade zaradila na svoje bratislavské hosťovanie Husľový koncert g mol, op. 26 nemeckého skladateľa Maxa Brucha. Je to skladba, ktorá sa napriek mnohým nesporným prednostiam nehráva priam najčastejšie. Na pódiu Slovenskej filharmónie odznela naposledy v podaní Vojtecha Gabriela temer pred desiatimi rokmi. Andrade vyzdvihla majstrovský rapsodický a dramatický charakter prvej časti. Obdivuhodné sú jej schopnosti vygradovať intenzitu výrazu ponad plénum orchestra. V tomto, ale aj v mnohých iných smeroch predčila i mnohých mužských interpretov. Na druhej strane však sugestívne, s ženskou nehou, hĺbkou i prostou vrúcnosťou vyspievala lyrické Adagio. Brahmsovsky ladené finále dalo francúzskej umelkyni zas príležitosť rozohrať suverénnu virtuozitu a dramatický výraz. Dr. Ľudovít Rajter viedol SF bezpečne, spoľahlivo, muzikálne a s veľkým zmyslom pre pomer zvuku orchestra k sólovému nástroju.

K strhujúcemu výkonu huslistky pripájalo sa solídne naštudovanie predohry „Oberon" od Carl Maria Webera s citlivo vybudovanou agogikou i dynamikou, s ušľachtilými a precítenými sólami lesného rohu a klarinetu.

Program uzatvárala VII. symfónia d mol, op. 70 Antonína Dvořáka, ktorá, ako je už na výkonoch nášho orchestra priam tradíciou — po uvedení na otváracom koncerte Nitrianskej jari — stačila „dozrieť" pred obecenstvom v solídne vypracované a zažité dielo. Svet Dvořákovej hudby je dirigentovi dôverne blízky: Rajter pristupuje k nemu azda z iných pozícií než ostatní. Neprekvapuje vitalitou a údernosťou. Orchestrálne farby nanáša premyslene, mohlo by sa povedať: s dôstojnou rozvahou. Účinok u poslucháča dosahuje nie hlučnou dynamikou, ale sotva pozorovateľným, no tým viac pútavým zadržaním tempa. Bola to svojho druhu jedinečná a úprimne prežitá interpretácia, ktorá svedčí o výške a zrelosti dirigentského naturelu dr. Rajtera.

ANČERLOVO PODANIE SUKA

Na abonentných koncertoch SF 21. a 22. marca stál za dirigentským pultom šéfdirigent Českej filharmónie Karel Ančerl. Všeobecne známe a uznávané kvality tohto umelca boli zárukou nie každodenného umeleckého zážitku. Vďačíme mu však predovšetkým za to, že do svojho repertoáru zaradil a uviedol dielo Jozefa Suka Asrael.

Škoda, že u nás sa Suk hrá pomerne málo a že nie dostatočne poznáme jeho bohatú, spontánne hudobnú, majstrovskú a svojou čistotou hlboko ľudskú tvorbu. Symfónia Asrael je dielo skladateľovej bolesti, silne subjektívne, no zároveň všeľudsky platné. Strhuje výrazom hĺbky citových vzťahov a napriek emocionálnej rozbúrenosti a tragike očisťuje, zušľachťuje a povznáša.

Ančerl patrí po majstrovi sukovskej interpretácie Václavovi Talichovi k najpovolanejším tlmočníkom tejto hudby. Cítil to i orchester. Pre jeho interpretáciu nie je podstatné to, že nebola vždy stopercentne dokonalá (najmä technicky), ale to, že miestami strhujúco tlmočil Sukovo majstrovstvo prenikavej zvukovej predstavivosti, opojnú zmyslovú krásu zvuku, a to tak v sólových partiách (najmä koncertný majster Warchal), ako aj v jednotlivých nástrojových skupinách. Výrazová sila skupiny sláčikov bola niekedy až mrazivo fascinujúca.

Zo svojho štýlove bohatého repertoáru uviedol dr. Ferdinand Klinda Poulencov Organový koncert. Bolo to príjemne počúvateľné, stavebne i harmonicky prosté a priehľadné dielo popredného hudobníka nášho storočia. Odznelo vo veľmi dobrej interpretácii. Muselo sa však skloniť pred druhou časťou večera. Majstrom zostal Suk.

Vlado Čížik — Zuza Marczellová

---

20. marca 1963 usporiadala Západoslovenská odbočka Sväzu slovenských skladateľov v Dome československo-sovietskeho priateľstva komorný koncert z diel mladých slovenských skladateľov — s výnimkou J. Pospíšila ešte poslucháčov hudobných učilíšť. Všetky skladby preukázali dobrú technickú pripravenosť. Nad priemer vynikla posiedná z nich: Sedem piesní pre alt a sláčikové kvarteto na texty Milana Kunderu od Milana Beneša z kompozičnej triedy Jána Cikkera. Nevšedná hĺbka textov bola umocnená výrazovou melodikou altového sóla (Yvetta Czihalová-Funková) a netradične traktovaným zvukom sláčikového kvarteta (Raška, Vyskočil, Jurica, Fazekaš).



Anna Martvoňová, Pavol Gábor a Juraj Martvoň v Ženbe Bohuslava Martinů
Foto: J. Vavro

MARTINŮ konečne v SND

V roku piateho výročia smrti Bohuslava Martinů zaznela jeho hudba aj v priestoroch slovenského divadla (ak nepočítame pohostinské vystúpenie pražského ND v r. 1959 s Mirandolínou). 9. marca uviedla Opera SND jeho dve skvelé buffy — Veselohru na moste a Ženbu. Ich zaradenie pôsobí v tohoročnej sezóne ako osvieženie — veď o dobré komédie je vždy núdza. Škoda len, že záslužný dramaturgický zámer nebol na scéne realizovaný vždy tak, ako by si to zaslúžil. Režisér predstavenia J. Gyermek v snahe zaktualizovať námet Veselohry — zvýraznením nebezpečenstva vojny — precenil nosnosť tejto pôvodne rozhlasovej opery, napísanej na Klicperov námet. Groteska v r. 1935 ešte mladého skladateľa sa vzoprela premene temer až v trúchlohru: medzi fádnou scénou (M. Kravjanský) a jednotvárnym aranžmán na jednej a vtipnou hudbou i pestrými kostýmami (toho istého M. Kravjanského) na druhej strane vznikol citeľný nesúlad. Opäť sa potvrdilo, že nerešpektovanie primárneho stimulu opernej inscenácie — skladateľovej partitúry — nevyhnutne musí viesť ku kabinetnej ukážke režisérizmu v zlom zmysle slova. Je to škoda, lebo spevácke výkony hlavných predstaviteľov (A. Peňaškovej, N. Hazuchovej, J. Wiedermanna, O. Malachovského a A. Baránka) opäť dokázali vysoký štandard sólistického ensemblu. A škoda aj preto, že sám Gyermek v druhej polovici toho istého večera potvrdil, že mu nechýba zmysel pre humor a vtip. Nebolo by možné — podľa vzoru ostravského Semiona Kotka — Veselohru na moste scénicky pretvoriť?

Po prestávke zažilo obecenstvo také príjemné prekvapenie, že sa temer ani veriť nechcelo, že je dielom tých istých vedúcich pracovníkov. Scéna — schválne narúšajúca ilúziu naturalistického napodobňovania a dávajúca možnosť rýchlych premien — sa stala základom, na ktorom režisér rozohral úsmevné predstavenie vďaka vkusnému nadsadeniu v hre vedúcich predstaviteľov. Každý z nich je výborný typ (J. Martvoň — Podkolesin, Ľ. Baricová — Fiokla, J. Blaho — Kočkariov, J. Sedláčová — Arina), spevácky perfektne ovládajúci svoj vokálny part. Osobne by sa mi bolo žiadalo vidieť ešte viac groteskných nápadov — ako to bolo napr. v Revízorovi, ktorého tiež režíroval Gyermek — ale aj tak je inscenácia pozoruhodným úspechom opery SND.

Dirigent V. Málek opäť dokázal, že je veľmi platnou posilou nášho prvého súboru: vo Veselohre síce rešpektoval režisérov zámer, a preto nejeden úsek hudby nemal potrebnú

MOZART vždy ŽIVOTNÝ

Pozornosť hudobnej kritiky našej najmladšej spevohernej scéne v Banskej Bystrici sa v posledných dvoch rokoch priblížila k nule. Je to veľká škoda — lebo verejnosť sa temer nič nedozvedela o pozoruhodnej umeleckej práci tohto divadla. Najmä inscenácie Rigoletta a Carmen, o ktorých sa všetci návštevníci z radov pracovníkov iných divadiel vyjadrovali s uznaním, by si boli zaslúžili podrobné zhodnotenie. Na tomto mieste treba menovať aspoň hlavného tvorcu týchto inscenácií, stáleho hosťa spevohry Divadla J. G. Tajovského, Václava Věžníka, režiséra Janáčkovej opery v Brne. Jeho neobyčajne premyselná a dôsledne z hudby vychádzajúca režijná práca predstavila tieto dve diela — zväčša znetvorené operistickou rutinou — ako strhujúce psychologické drámy s výrazným spoločensko-kritickým zameraním. Do radu úspechov sa zaradila aj Mozartova Figarova svadba, uvedená 23. marca t. r. Jej komicko-satirický charakter predstavil banskobystrickému publiku Věžníka z iného zorného uhla: ako divadelníka, ktorý má neobyčajný zmysel pre humor, nevyčerpateľnú studnicu fantázie. Nie je možné vymenovať obrovské množstvo nápadov, ktorými Věžník obohatil libreto — ich samotný výpočet by zabral niekoľko odstavcov. Treba upozorniť, že na úspechu diela sa podieľa i jeho značná redukcia (vynechanie sboru a všetkých dramaticky nefunkčných árií a ensemblov) a dobrý preklad, výsledok kolektívnej práce vedúcich pracovníkov inscenácie. Predstavenie sa hrá len s jednou prestávkou medzi 2. a 3. obrazom, čím zachováva schému buffy, má rýchly spád a tak sa pozornosť (i zábava) obecenstva neustále stupňuje, takže prvé predstavenie (23. marca v Ban. Bystrici a 24. marca vo Zvolene) sa končili frenetickým potleskom, aký od premiéry Evy banskobystrická spevohra na premiére ešte nezažila.

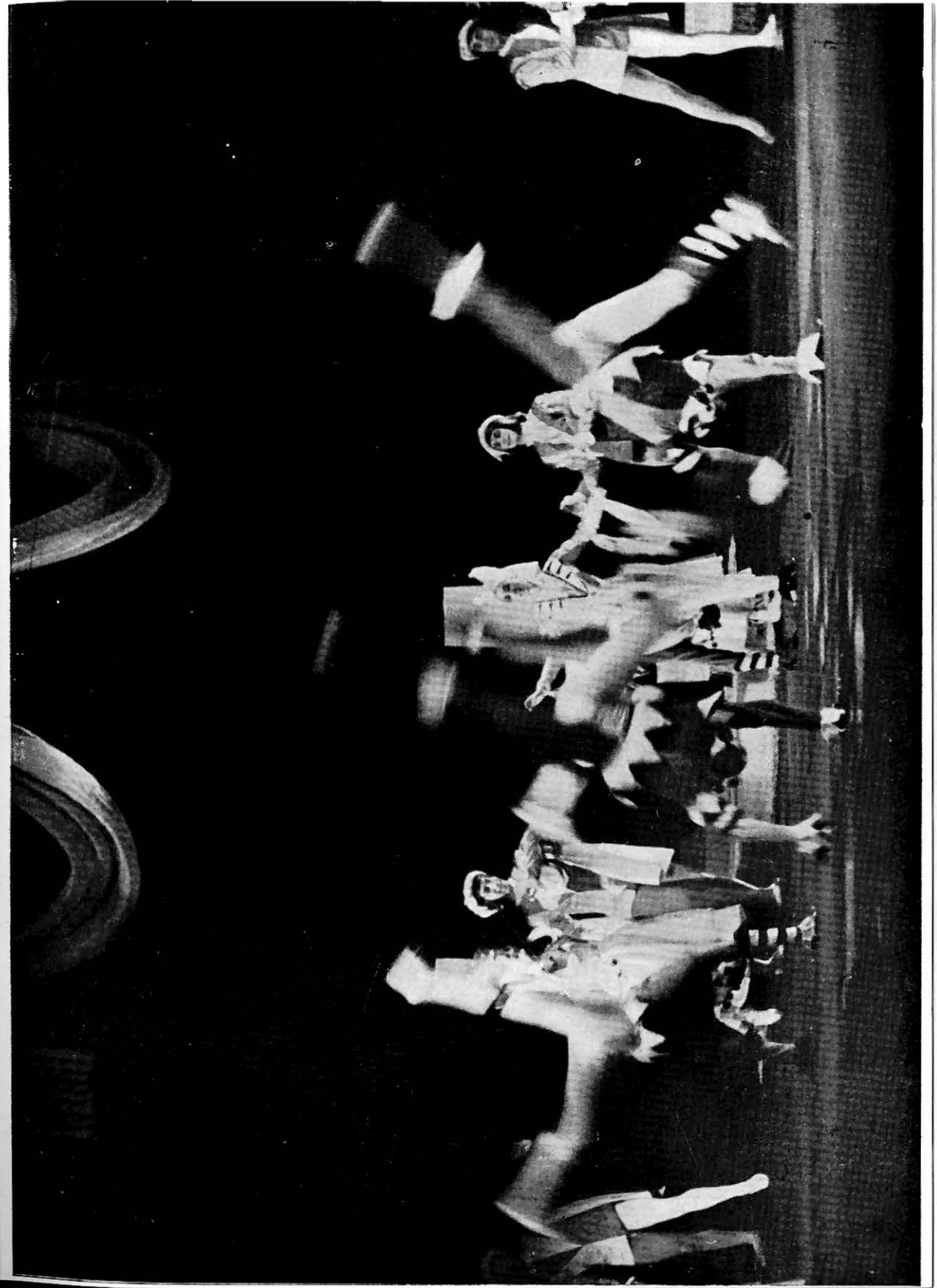
Rovnocenným režisérovým partnerom boli i ďalší tvorcovia javiskového výzoru diela: výtvarník Pavol Herchl vytvoril jednu zo svojich najlepších scén, ktorá v svojom žlto-oranžovom ladení priam sála svetlo a jas a úsporným riešením všetkých obrazov podáva názornú lekciu o modernej štylizácii rokokovej atmosféry. Na nej výrazne vynikli prekrásne ladené kostýmy Nadeždy Hanákovej a. h. Pohybovú spoluprácu mal Bohumil Čegan.

Úroveň sólistických výkonov bola nevšedne vyrovnaná. Všetky postavy boli obsadené výbornými typmi. K protagonistom opery Š. Babjakovi (Figaro) a M. Urbanovej (grófka) sa rovnocenne priradili mladí speváci E. Štamberová-Šomorjayová (Zuzka) a inž. M. Bozděch (gróf); ich talent je zárukou, že prvá z nich preklenie občasnú rytmickú neistotu, druhý sa ešte viac rozohrá. Cherubín D. Drobkovej bol priam rozkošný. T. Babjaková, J. Konder, F. Maceška, J. Sanitra, F. Tugendlieb a M. Tymichová vytvorili nezabudnuteľné charakteristické postavičky Marceliny, Basilia, Bartola, Curzia, Antonia a Barborky.

Hudobné naštudovanie nedosiahlo, žiaľ, úroveň javiskového stvárnenia. Dirigent Ján Valach, ktorý sa veľmi sľubne uviedol naštudovaním Carmen, očividne podcenil interpretačné úskalia Mozartovej hudby. Ensembly neboli dostatočne vypracované, hra orchestra bola neštýlová, málo diferencovaná, neraz s prílišnými krajnosťami v tempách. Recitatívy — inak vzorne sprevádzané A. Zlámalom — tiež niesli na sebe pečať Valachovho akademického chápania: bolo príliš rýchle a stereotypné (okrem niekoľkých výnimiek najmä v partiách grófky a grófa). Takto došlo k nežiadateľnému rozporu nielen s javiskovým dianím, ale aj so samotnou predlohou, veď moderná mozartovská interpretácia rehabilituje skladateľove požiadavky, prezrádzajúce jeho obrovský zmysel pre dramatickú pravdu. Ak sa má banskobystrická Figarova svadba stať výborným predstavením po všetkých stránkach, treba na dotvorení hudobnej zložky naďalej pracovať. *(ra)*

---

sviežosť, ale v Ženbe si s chuťou zamuzicíroval. Orchester pod jeho taktovkou hral čisto a presne; jemné pradivo inštrumentácie B. Martinů vyniklo vo svojej klasickej kráse. Málek rešpektoval primárnosť vokálneho prejavu a zrozumiteľnosť spievaného slova bola vzorná. Hoci bulletin tentoraz bol bez obsahu, obecenstvu to nijako neprekážalo: slová Išu Krejčího v tom zmysle, že ak divák opere bez obsahu nerozumie, chyba je buď v diele, alebo v jeho interpretácii, opäť potvrdili svoju platnosť. *(ra)*



Baletný súbor Národného divadla v Bratislave uviedol detský balet Zb. Vostřáka Snehulienka Foto: J. Vavro



Súčasný balet V KOŠICIACH

Hudobnodramatické diela so súčasnou tematikou patriii a patria medzi výnimočné javy. Nie div, že keď sa niektoré podarené z nich objaví na jednej scéne, čoskoro po ňom siahnu aj iné divadlá, ktoré majú úprimný záujem o aktuálnosť svojho repertoáru. Medzi nimi popredné miesto zaujíma aj košické Štátne divadlo. V repertoári jeho baletného súboru mali vždy čestné miesto autori dvadsiateho storočia (Prokofiev, Asafiev, Karajev, V. Novák, Jurovský a i.). Zaradením baletu Miloša Vacka Vietor vo vlasoch prejavila dramaturgia opäť šťastnú ruku. Pravda, nemožno popierať, že pri kolíske tohto diela mladého autora stáli Gershwin, Prokofiev posledných rokov, Bernstein, ba aj Čajkovskij — ale u ktorého diela by sa nenašli nejaké príbuznosti? Dôležité je, že Vietor je vydareným dramatickým celkom, v ktorom posluchač obdivuje najmä skladateľovu dôslednú tematickú prácu. Pritom by bolo nemúdre žiadať slohovú vyrovnanosť hudby, keď samotný námet si vyžaduje začieranie do rôznych hudobných žánrových oblastí, takže tu stojí vedľa seba symfonická stylizácia tanečnej hudby so zábavnou hudbou v užšom zmysle (motív predavača balónkov) a hudbou eminentne symfonickou (napr. úvod). Úspech doterajších inscenácií hovorí sám najvýrečnejšie a treba dúfať, že Vietor vo vlasoch bude tým dlho hľadaným magnetom, ktorý do košického divadla pritiahne najmä mladé publikum.

Libretistická práca Stanislava Remara, choreografia ŠD, si ozaj zaslúži ocenenie: pôvodné Marešovo libreto prepracoval a skrátil v prospech diela: vynechal niektoré menšie postavy (hypnotizér, rodičia s deťmi) a konvenčné javiskové situácie (naháňačka, sen), čím sústredil pozornosť diváka na osudy troch hlavných postáv (Ferry, Mária, Ján) s výrazným pozadím komparzu-mládeže — i keď by sa žiadalo viac diferencovanosti a zároveň zložitosti v mentalite jednotlivých postáv — pritom dôsledne vychádzal z hudby a korešpondencia javiskového diania s hudbou bola priam vzorová. Remar sa zrejme potešil možnosti vymaniť sa zo začarovaného kruhu klasicistných, resp. klasicistný spôsob spracovania navodzujúcich baletov. Využitím prvkov moderných tancov dal košickému baletnému súboru nevšednú príležitosť vyskúšať svoje sily i v tejto oblasti. Z celého predstavenia vyžarovala chuť a zanietenie. Bolo by síce možné žiadať ešte väčšiu rozmanitosť v stvárnení tancov, ale aj tak je choreografická kreácia Vetra vo vlasoch najväčším Remarovým tvorivým úspechom v posledných rokoch.

Na tomto mieste nemožno nepochváliť výtvarníka Ladislava Šestinu, ako aj navrhovateľku kostýmov Helenu Bezákovú. Šestina svojou modernou konštruktívnou scénou vytvoril básnivé ovzdušie modernej štvrte. Do nej vhodne zapadli jednoduché (ale pritom farebne veľmi svieže) úbory účinkujúcich. Roman Škřepek za dirigentským pultom prejavil prekvapujúci zmysel i pre štylizáciu „úžitkovej" hudby, lež jej nezvyklosť postavila orchestrálnych hráčov pred nejeden interpretačný problém, s ktorými sa vyrovnávali s rozdielnym koeficientom úspechu.

Vietor vo vlasoch je predstavením — prehliadkou celého košického baletného súboru (pedagogicky je veľmi správne — okrem postavy Bobiny — dôsledné alternovanie množstva postáv). S potešením zaznamenávam jeho rozšírenie o značný počet mladých, talentovaných ľudí, Hlavné úlohy boli typove perfektné, všetky výkony boli na dobrej umeleckej úrovni. Zvláštne ocenenie si zasluhuje Jozef Tkáč, predstaviteľ chuligána Ferryho, tanečník vzácnej herec-kej kultúry. Jeho partner Čaba Sekeres (Ján) je tiež výborným tanečníkom, mimicky však zatiaľ dosť jednostrunný. Po tejto stránke ho predčí Ján II. obsadenia — Ján Žilák.

Na oboch košických premiérach sa zúčastnil aj autor baletu. Dúfam, že pri podobnej príležitosti nebol na Slovensku posledný raz. *Igor Vajda*

● ● ●

Začiatkom marca zavítal na Slovensko americký spevák gréckeho pôvodu John Modenos. Na všetkých troch slovenských operných scénach vystúpil v úlohe Rigoletta (v Bratislave 5. 3., v B. Bystrici 9. 3. a v Košiciach 11. 3.).

◀ *Baletný súbor Štátneho divadla v Košiciach uviedol Vackov Vietor vo vlasoch* Foto: M. Litavská

O ANKETE

Hľadáme tanečnú pesničku pre mládež
Druhý a tretí koncert v Štúdiu mladých

Prvý koncert ankety Hľadáme tanečnú pesničku pre mládež, ktorú usporiadal Čs. rozhlas v spolupráci s redakciou Smeny, mal veľmi priaznivý ohlas, a tak na druhý koncert, ktorý sa konal 19. februára, zabezpečili organizátori mnohých ďalších popredných predstaviteľov slovenskej tanečnej hudby. Účinkovali: Tanečný orchester bratislavského rozhlasu pod vedením M. Broža, Combo Gustáva Offermanna a speváci: Zuzka Lonská, Zdeněk Kratochvíl, Jozef Kuchár, Miloš Marko, Ivan Stanislav. Okrem týchto verejnosti už známych interpretov dostali príležitosť i mladí, nadaní speváci a to: Marta Klimová, Tatjana Hubinská a štrnásťročný Tonko Stankovič. Koncerty tanečnej hudby v Štúdiu mladých sa takto stávajú širokou prehliadkou slovenskej tanečnej hudby. Verejne sa tu posudzujú novinky skladateľov, výkony známych i nových interpretov.

Každý koncert má i svoje tematické zameranie. Kým prvý súťažný večer bol venovaný twistu, cieľom druhého bolo oboznámiť poslucháčov s novými tendenciami v tanečnej hudbe, a to s madisonom a bossa novou. Tieto tance nepriniesli síce po hudobnej stránke podstatne nové prvky, ale zdá sa, že i tak znamenajú obrodenie súčasného stavu. Kým v súčasnej tzv. big beatovej tendencii (rock and roll a twist) sú harmonické a melodické zložky úplne zjednodušené, takže ich reprodukovanie vyžaduje len určité štýlové cítenie, spojené s minimálnou inštrumentálnou technikou, v nových tendenciách už prichádza k slovu i technická a invenčná úroveň hudobníka. V bossa a madisone je síce rytmická stránka tiež v popredí, ale nie na úkor melodiky; taktiež sa v nich nevylučujú zložitejšie harmonické postupy a nezjednodušená improvizácia. Týmito vlastnosťami sú madison a bossa nova blízke i súčasnému džezu, a tak vlastne v nových smeroch prichádza k zbliženiu džezovej a modernej tanečnej hudby.

Na koncerte sme mali možnosť počuť prvýkrát v novom obsadení Combo Gustáva Offermanna. Táto skupina počas dlhšieho časového odstupu, keď sme nemali možnosť sledovať jej prácu (zájazd v NDR), prešla značným vývojom. Hudobníci dôkladne sledujú vývoj v oblasti tanečnej hudby. Dôkazom toho je, že na koncerte uviedli prvú slovenskú bossa novu a madison. Gustáv Offermann má šťastnú ruku i vo výbere talentov, svoju skupinu dopĺňuje i neznámymi hudobníkmi a na Štúdiu mladých sa veľmi dobre uviedli ním objavené speváčky — Marta Klimová a Tatjana Hubinská.

V rámci ankety Hľadáme tanečnú pesničku pre mládež boli uvedené tieto skladby:

1. Ľudovít Štassel: Tancujeme twist
2. Wick-Bendová: Modrý deň. Blues
3. M. Brož—M. Ferko: V triede po prázdninách
4. K. Elbert—B. Droppa: Babie leto. Swing
5. T. Seidmann—Š. Salavský: Volá sa madison
6. Tomáš Seidmann: Bossa nova

U obecenstva, ktoré sa zúčastnilo podujatia priamo v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu, vyhrala skladba Ľudovíta Štassela: Tancujeme twist. Na druhom mieste je skladba Seidmanna—Salavského: Volá sa madison.

Druhý koncert cyklu Hľadáme tanečnú pesničku pre mládež priniesol skutočne mnoho podnetov do diskusie. Zoznámili sme sa s mladými interpretmi i s hudbou nových tancov. O obľube nových interpretov i novej hudby rozhodne predovšetkým široká masa poslucháčov. Preto so záujmom očakávame ich ohlasy.

●

Spoločné podujatie Čs. rozhlasu a redakcie Smeny, anketa Hľadáme tanečnú pesničku pre mládež, pokračovalo v utorok 19. marca tretím koncertom. Na tomto koncerte vystúpili: orchester Academia club pod vedením Jaroslava Shejbala a Combo Gustáva Offermanna so sólistami: Martou Klimovou, Tatjanou Hubinskou a Ivanom Stanislavom.

V prvej časti programu koncertoval orchester Academia club. Tento amatérsky súbor hrá v terajšom obsadení asi tri mesiace a na Štúdiu mladých mal svoje prvé rozhlasové vystúpenie. Keď berieme do úvahy tieto okolnosti, môžeme byť s jeho vystúpením spokojní. Veď súbor dosahuje už takmer reprodukčnú úroveň najlepších slovenských orchestrov. Slabinou jeho vystúpenia bol repertoár. Academia club hral skladby výlučne v úpravách odkúpených od Gustáva Broma. Je pravda, že to boli najlepšie skladby Bromovho repertoáru, ktoré sú pre orchester veľmi dobrou školou, no ak má skupina pre slovenský džez a tanečnú hudbu niečo znamenať, musí si vyriešiť problém vlastného okruhu aranžérov.

Combo Gustáva Offermanna v ďalšej časti programu uviedlo novinky svetovej a domácej šlágrovej produkcie, ako aj všetky súťažné skladby ankety. Do súťaže boli prihlásené tieto štyri skladby:

Tomáš Seidman, Miloš Lánik: Brigitta. Foxtrot.
Ján Melkovič, Boris Droppa: Veselý klarinet. Foxtrot.
Karol Elbert, Juraj Caban: Twist pre dcéru.
Tomáš Seidman: Harlem madison.

Pôvodne malo byť v súťaži šesť skladieb, ale pre ochorenie speváčky Gabriely Hermelyovej, ktorá mala spievať piesne: Osa parádnica od Pavla Šimaia a od Vojtecha Farkaša foxtrot Dve ruže, tieto dve skladby zo súťaže vypadli. Z uvedených súťažných piesní u obecenstva zvíťazila skladba Tomáša Seidmanna Harlem madison.

Tretí koncert ankety Hľadáme tanečnú pesničku pre mládež bol po programovej stránke na dobrej úrovni, no predsa nezanechal u poslucháčov najlepší dojem. Zapríčinila to zvuková stránka. V Koncertnej sieni Čs. rozhlasu nebolo miestami vôbec počuť spevákov, čo veľmi skreslilo dojem zo súťažných pesničiek. I vo vysielaní bola veľmi slabá akustická úroveň programu. Problémy tohto druhu sa už v relácii Štúdio mladých vyskytli častejšie a preto bude dôležité ich už konečne vyriešiť.

IGOR WASSERBERGER

Tradičný džez v Štúdiu mladých

V rámci relácie Štúdio mladých sa 5. marca t. r. konal tretí koncert cyklu Rozhovory o džeze. Na tomto podujatí účinkovali traja slovenskí džezoví sólisti a popredná pražská džezová skupina S + HQ.

Ako prvý vystúpil klavirista Stanislav Suľkovský (sprevádzali J. Novotný — basa a J. Škvařil — bicie). Tento 19-ročný študent Konzervatória zatiaľ nehrá v žiadnej ustálenej skupine, a tak dostal možnosť overiť si výsledky svojho úsilia pred verejnosťou. Zahral skladbu Fats Wallera Medová ruža, v ktorej zaujalo zaujímavé spracovanie témy. Improvizovaná časť bola síce expresívne podaná, žiadalo by sa však zlepšiť frázovanie a melodiku. Ďalším sólistom bol altsaxofonista Ladislav Baránek; zahral skladbu poľského skladateľa A. Kurylewicza Tubby. L. Baránek bol dosiaľ obecenstvu známy ako interpret tanečnej hudby (hrá v Bratislavskom tanečnom orchestri Čs. rozhlasu a v Combe Gustáva Offermanna). I keď nepredstupoval pred obecenstvo so svojimi džezovými snahami, vedelo sa o ňom, že starostlivo študuje hru popredných svetových altsaxofonistov (Parkera, Adderleyho). Svojím vystúpením v štúdiu mladých potvrdil, že prenikol do džezovej interpretácie a má predpoklady odstrániť nedostatok moderne cítiacich hráčov na dychových nástrojoch v slovenskom džeze. Bratislavskú časť koncertu zakončil klavirista Ladislav Gerhardt, ktorý zahral veľmi zaujímavú vlastnú skladbu — Balada a ty sólove, bez sprievodu rytmiky. Skladba je veľmi zaujímavo harmonizovaná a má dobrú vnútornú gradáciu.

Na tomto podujatí prvýkrát od svojho vzniku (august 1961) vystúpila v Bratislave skupina S + HQ. Kvarteto účinkuje v Divadle Spejbla a Hurvínka a jeho úlohou je sprevádzať bábkové predstavenie. Hlavným cieľom skupiny je však džezová koncertná činnosť. V tejto oblasti už S + HQ dosiahol prenikavé úspechy a dnes je všeobecne pokladaný za našu reprezentatívnu džezovú skupinu. Na koncerte sme si tak vlastne mohli overiť súčasnú úroveň a zároveň i problémy československého džezu.

Charakteristickou črtou hry S + HQ je bohaté striedanie zvukových farieb. Jednotliví hudobníci vystriedali na koncerte tieto rôzne nástrojové kombinácie: Ján Konopásek hral na flaute a barytonsaxofóne. Ďalší hudobník, Karel Velebný, dobre ovláda úctyhodný počet nástrojov; hral na vibrafóne, tenorsaxofóne, marimbe, bongu a baskiarinete. V rytmike hrali: Antonín Julina — gitara a Ján Arnet — basa. (Zaujímavé je, že rytmická sekcia je bez klavíra a bicích

nástrojov. Na večernom koncerte skupiny v PKO hral na bicích nástrojoch pohostinne bratislavský bubeník P. Polanský.)

V hudobnom prejave S + HQ badať po štýlovej stránke rôzne tendencie. Skupina väčšinou nadväzuje na belošské džezové prúdy, pre ktoré je charakteristické rôzne experimentovanie so zvukovými farbami, používanie v džeze neobvyklých nástrojov a pod. Pomer improvizovaných a aranžovaných častí je tu veľmi vyvážený a spontánna expresivita ustupuje do pozadia. V rámci tejto koncepcie S + HQ vyťažil veľmi mnoho a ako celok dosahuje čeinú európsku úroveň. V hre skupiny badať i špecificky svojské prvky, ktoré môžu slúžiť ako zárodok československej džezovej školy.

Repertoárove sa S + HQ opiera hlavne o skladby a aranžmá Karla Velebného, ktorý vlastne usmerňuje koncepčný profil skupiny. Z hľadiska improvizačnej invencie je oporou skupiny Ján Konopásek.

Vystúpenie S + HQ vďaka rozmanitému repertoáru a technicky vyspelému interpretovaniu plne uspokojilo bratislavských priateľov moderného džezu. No jedna skupina nemôže urobiť všetko, a tak čakáme u nás na skupinu, ktorá sa dá inšpirovať aj inými súčasnými prúdmi džezovej hudby a zaujme nás svojou expresivitou. *I. W.*

DEZIDER NÁGEL päťdesiatročný

V apríli sa dožil 50. rokov dlhoročný pracovník ľudovej umeleckej tvorivosti, hudobný skladateľ, dirigent a publicista Dezider Nágel, dirigent Krajského symfonického orchestra v Banskej Bystrici.

Svoju životnú púť začal 25. apríla 1913 v Dolnom Hričove, v rodine železničného úradníka. V roku 1935 skončil stredoškolské štúdium v Banskej Štiavnici, v roku 1940 získal absolutórium v odbore dirigovania na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave a hudobných vied na filozofickej fakulte v Bratislave.

V rokoch 1939—1944 pôsobil ako profesor hudby na Štátnom učiteľskom ústave v Spišskej Novej Vsi, kde súčasne viedol spevokol tohto ústavu a Spevokol spišských učiteľov. V tomto čase vyšla aj jeho prvá zbierka úprav 22 slovenských ľudových piesní pre miešaný a mužský sbor (1942). Jeho nevšedný záujem nielen o odbornú, ale aj organizačnú prácu v hnutí slovenských speváckych sborov privádza ho v roku 1944 do služieb Matice slovenskej v Martine, kde pôsobí ako hudobný referent.

V roku 1945 reorganizuje činnosť Mestskej hudobnej školy v Spišskej Novej Vsi a znovu oživuje činnosť Spevokolu spišských učiteľov, kým ho Matica opäť neodvoláva do jej služieb vo funkcii tajomníka Sväzu slovenských speváckych sborov. V rokoch 1947—1948 súčasne vedie ako dirigent Ľudový spevokol učiteľov Slovenska so sídlom v Žiline. Ako skúsený organizátor hudobného života v ľudovej umeleckej tvorivosti pomáha pri utváraní organizačnej základne hudobných súborov pri Matici slovenskej a je zodpovedným redaktorom časopisu Hudba, spev, tanec.

V roku 1951 sa stáva redaktorom novozriadeného štúdia Čs. rozhlasu v Martine. Vychádzajúc zo znalosti potrieb speváckych sborov, vydáva v roku 1950 metodickú príručku Dirigent a jeho spevokol, ktorá bola ešte donedávna veľmi vyhľadávanou pomôckou v speváckych sboroch ĽUT. V roku 1952 na výzvu KNV odchádza do Banskej Bystrice s úlohou založiť Krajský symfonický orchester. Túto úlohu uskutočňuje vo februári 1953 a dodnes je vedúcim dirigentom tohto orchestra.

Svojimi autorskými prácami je známy najmä medzi pioniermi, pre ktorých zložil nejednu pionierskú pieseň, mnohé z nich boli uverejnené v rôznych sborníkoch. Okrem nich vyšlo tlačou 12 ľudových piesní pre detský sbor (1953), piesne sovietskych detí pre detský sbor a klavír (1954) a metodické príručky „Ako pracovať v speváckom súbore" v slovenskej i maďarskej reči (1955-56). Súčasne už 9 rokov pracuje na veľkom hudobnom slovníku v 6. rečiach ktorý mieni v krátkom čase dokončiť.

Okrem toho sa zúčastňuje na organizovaní hudobného života, popularizácii umenia, najmä hudby v Stredoslovenskom kraji. Pri jeho päťdesiatke mu popri zdraví prajeme nový rozlet jeho tvorivých síl a mnoho úspechu v práci.

Ján Melek

ARCHITEKTÚRA

odpovedá na moderné vyučovacie požiadavky

Priestorové ťažkosti bratislavského konzervatória sú v hudobných kruhoch dostatočne známe. Zastaralosť budovy sťažuje plne rozvinúť moderný vyučovací proces a zabraňuje najmä zavedeniu nových odborných predmetov, ako je hudobná akustická fyziológia, fonetika, hudobné dejiny s bohatým využitím hudobných ukážok, hudobné semináre s modernými prehrávkami a pod.

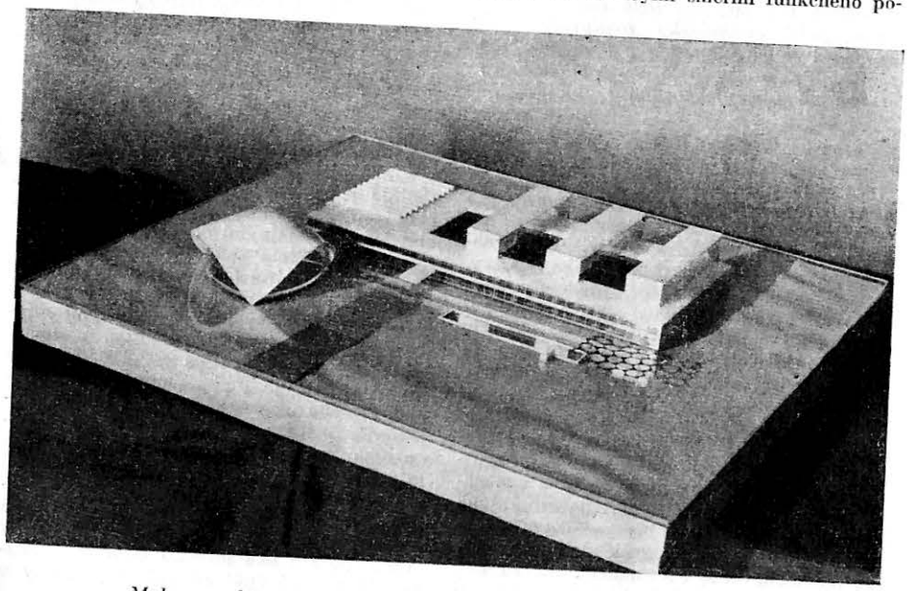
Preto sa škola obrátila na Vysokú školu výtvarných umení, oddelenie architektúry, ktoré vedie doc. inž. arch. Dušan Kuzma. Táto škola zaradila do svojho ateliérového programu návrh budovy konzervatória a poverila jeho spracovaním posluchačku Líviu Móryovú. Vychádzala zo skutočnosti, že umiestenie má byť lokalizované na bratislavskom nábreží v priestore medzi Rybným námestím a jestvujúcimi pamiatkove chránenými budovami. S architektonickou štúdiou v mierke 1:200, ako aj s maketou tohto objektu, sa oboznámili vedúci odd. architektúry doc. inž. arch. Dušan Kuzma a riaditeľ konzervatória dr. Zdenko Nováček.

DR. NOVÁČEK:

Súdruh architekt, podľa akých zásadných hľadísk ste navrhovali architektonickú koncepciu novej budovy konzervatória? Pravda, okrem toho, že škola vám poskytla približný rozpis priestorových požiadaviek a vyslovila určitú predstavu z hľadiska moderného vyučovacieho procesu našej školy.

Inž. KUZMA:

Vychádzali sme z toho, že budova sa má nachádzať na bratislavskom dunajskom nábreží, ktoré v úvodnom projekte tohto urbanistického celku vyžaduje dodržiavanie základných foriem budov, pretože majú vytvoriť dôstojný rámec tohto nábrežia k medzinárodnému veľtoku Dunaja. Po stránke koncepcie možno ísť viacerými smermi funkčného po-



Maketa architektonickej štúdie pre konzervatórium v Bratislave

ňatia jednotlivých špecializácií školy. My sme vybrali koncepciu, ktorá je uzavretá do seba okolo troch átrií, ktoré vytvárajú vnútorné prostredie budovy a dosvetľujú viactraktovú dispozíciu. Vychádzali sme totiž z toho, že šírenie zvuku by sa nemalo diať mimo obvodu tejto budovy a v optimálnej miere by malo zostávať v jej organizme. V tejto základnej hmote je vyčlenená funkcia auditória (veľkej koncertnej siene), ktorá pre svoj špecifický účel dáva podnety na vytvorenie takého tvaru, ktorý by bezvýhradne splnil podmienky akustiky, a pritom nám prináša aj organickú formu, ktorá kontrastuje s pomerne jednoduchým konceptom budovy.

Dr. NOVÁČEK:

Už bežný pohľad hudobných odborníkov na dispozíciu (pôdorys prízemia) napovedá, že sa tu ozaj počíta s modernou výučbou hudby. Tiež z rozmiestenia študovní, laboratórií, menších i väčších koncertných siení i z umiestenia technických nahrávacích a kontrolných zariadení vidno, že tu ide ozaj o architektoniku XX. storočia, pričom odborné hudobné a vyučovacie aspekty sú tu plne realizované, i keď s ohľadom na určitú priestorovú a objemovú ekonomičnosť.

Súdruh inžinier, ako tieto naše moderné pedagogické požiadavky ovplyvnili vaše vnútorné riešenie budovy a s akými hmotami by sa tu počítalo pri vonkajšej výstavbe a vnútornej akustike a izolácii?

Inž. KUZMA:

Vo vnútornej organizácii tejto školy sme rozčlenili predovšetkým obsah budovy do jednotlivých špecifických celkov, napr.: telocvik a balet, vedenie školy, všeobecnovzdelávacie učebne a polytechnika, sláčiky, dychy, hudobnokolektívne predmety atď. atď., ktoré sme dislokovali tak, aby sa navzájom čo najmenej rušili, a tam, kde je potrebná blízkosť dvoch miestností, kde je aktívny zdroj zvuku, počítame s maximálnou izoláciou. Pri vytváraní vhodných akustických priestorov sme išli jednak cestou budovania takých priestorov, ktoré svojím tvarom a proporciami vytvárajú akustické podmienky, na druhej strane zas navrhujeme použiť také materiály, ktoré zvuk jednak pohlcujú a jednak zvukove dobre izolujú. Pritom výber akustických materiálov by podmieňoval aj ich estetický vzhľad, aby úprava povrchov jednotlivých miestností vyznela esteticky prijateľne.

Dr. NOVÁČEK:

Všetci, ktorí si prezreli maketu alebo jej fotografiu, boli prekvapení vkusným nápadom a moderným riešením osobitne vyčlenenej koncertnej siene. Nazdávate sa, rovnako ako ja, že v prípade, že by došlo k stavebnej realizácii, bude táto budova jedna z architektonicky najzaujímavejších a súčasne najúčelnejších v Bratislave?

Inž. KUZMA:

Pre výstavbu koncertnej siene sa počíta so škrupinovou konštrukciou, zakotvenou v 3 bodoch: škrupinové konštrukcie pre budovy s akustickým poslaním sú jedny z najvýhodnejších, pretože samotný tvar škrupiny možno prispôsobiť tak, aby zodpovedal optimálnej akustickej krivke, požadovanej pre ten-ktorý priestor. Nejde tu teda len o nejakú módnosť vo formálnom zmysle slova, ale o vyjadrenie pravdivosti obsahu priestoru a využitie jeho podnetu pre vonkajšie formovanie výrazu.

K druhej časti otázky by som sa v tejto etape nevyjadril, pretože tú by najlepšie posúdili užívatelia. Pokladám to za predčasné.

Dr. NOVÁČEK:

Keďže ide o kultúrnu budovu, kde sa poslucháči konzervatória musia stretávať čím viac s estetičnom — výtvarnými krásami všetkých odvetví, počíta sa s nejakým výtvarným dotvorením priestorov alebo samotného okolia konzervatória?

Inž. KUZMA:

Vítam túto otázku preto, lebo naša škola sleduje jeden zo základných princípov architektonickej tvorby pestovať syntézu architektúry s ostatnými odvetviami výtvarného umenia. Preto sme dokomponovali budovu konzervatória takými výtvarnými prácami, ktoré majú predpoklad dopovedať to, čo architektúra svojimi špecifickými prostriedkami nie je schopná. Pred budovou oproti koncertnej sieni je veľká vodná plocha, v ktorej je umiestená plastika ženy-hudby alebo alegorická postava hudby, vyjadrená ženským motívom, ktorá má aktívnu úlohu v architektonickej kompozícii, pretože z pravej strany dotvára priestor pred konzervatóriom. Druhá závažná účasť výtvarnej výzdoby je vo vstupnom átriu, kde z vestibulu cez sklo možno vidieť plastiku v zeleni, poňatú ako intímnu vnútornú fontánu. Aj ostatné átriá sú poňaté tak, aby v organizovanej zeleni vyzneli esteticky.

Monografia o Janáčkovi

Jan Racek: Leoš *Janáček*. Leipzig 1962, Reclam jun. Stran 246.

K několika pracím vyšlým o Janáčkovi v německém jazyce, přistoupila nyní Rackova malá monografie jako další důkaz toho, jak v Německé demokratické republice je oblíbena Janáčkova hudba.

Racek založil svou práci na vlastních i domácích badatelských výsledcích a pojal Janáčkův umělecký růst ve třech obdobích jeho tvorby, tj. od 1872 do 1890 (1. období klasicko romantické), od 1890 do 1918 (Janáček tvůrce nového slohu) a od 1918 do 1928 (vrchol tvorby). Uvnitř těchto období dělí Janáčkovu činnost jednak podle Janáčkovy ideové koncepce a jejího odrazu v díle, dále pak podle slohu a druhu práce (slovanská idea, folklorista, realista s impressionistickými prvky), jednak podle jednotlivých děl, jež stručně charakterizuje.

V četných kapitolách, které zvyšují přehlednost, používá Racek též metody beletrizující, neboť uvádí četné citáty z Janáčkovy korespondence i z literatury. Tím činí látku zajímavější a poutavější, takže v intencích nakladatelství nabyla Rackova monografie populárně přístupný charakter. To potvrzují též vysvětlivky některých odborných výrazů. Vědecký ráz publikace však tím byl zachován, o čemž svědčí též seznamy Janáčkových děl, gramofonových desek, pramenů a literatury i rejstřík vybraných osob. Závěrečné poznámky se týkají především osvětlení některých fází dějinného vývoje českého národa.

Upozorňuji na některá nedopatření: Hlavní motiv Pastorkyně nevyskytuje se poprvé v sedmém výstupu prvního jednání, ale již v prvním výstupu. V překladech mělo být dbáno toho, aby tyto se shodovali s překlady, uveřejněnými již dříve, například v knize Voglově.

Praktické zaměření monografie, přístupný sloh i důraz na lidové, slovanské a sociální stránky Janáčkova díla činí Rackovu knížku přes některá nedopatření velmi vhodnou příručkou pro široké vrstvy zájemců o Janáčkovu hudbu. *Boh. Štědroň*

● ● ●

IV. symfónia „Piccola“ Dezidera Kardoša mala svoju pražskú premiéru 19. a reprízu 20. marca t. r. Nové Kardošovo dielo uviedol v Smetanovej sieni Symfonický orchester hl. m. Prahy FOK s hosťujúcim dirigentom Ladislavom Slovákom, ktorému sa s výborne, a čo je zvlášť dôležité, zanietenie, hrajúcim orchestrom podarilo vyťažiť zo skladateľovej partitúry skutočne maximum. Treba vyzdvihnúť najmä druhú burlesknú časť s jej priam hýrivými inštrumentačnými postupmi i veľmi dômyselný, dôsledne vybudovaný a najmä muzikálne výborne cítený záver symfónie. Okrem Kardošovej IV. symfónie na koncerte odznel Bachov Brandenburský koncert č. 5 pre flautu, husle, čembalo a sláčikový orchester (J. Jozífko, Š. Czapáry, Z. Růžičková) a Straussova symfonická báseň Don Quijote (M. Sádlo).

—em—

SLOVENSKÉ KVARTETO V ŠKANDINÁVII

Na tlačovej konferencii 3. apríla oboznámili členovia Slovenského kvarteta zástupcov dennej a odbornej tlače s výsledkami svojho februárového koncertného turné. Uskutočnilo sa na pozvanie Jana Carlstedta, tajomníka Sväzu švédskych skladateľov, s týmito programovými číslami: Haydnovo Škovránčie kvarteto, Šostakovičovo VII. kvarteto, Dvořákovo Kvarteto C dur, Carlstedtovo I. kvarteto, III. sláčikové kvarteto Bohuslava Martinů, Suchoňovo Sláčikové kvarteto a Duo Jindřicha Felda. Výber z týchto skladieb na jednotlivých koncertoch určovali usporiadatelia. V Štokholme sa uskutočnili dva koncerty, v Borlänge a More (známe turistické centrá) po jednom. Najväčší úspech mali diela B. Martinů a E. Suchoňa, ktorý bol temer pre všetkých návštevníkov (i kritikov) objavom (okrem Suchoňovho kvarteta hralo Bratislavské kvarteto ako prídavky aj ukážky z Obrázkov zo Slovenska). Odborná kritika hodnotila výkon slovenských umelcov v superlatívoch — škoda, že nedostatok miesta nám nedovoľuje niektoré z nich citovať. Na ich základe dostalo Bratislavské kvarteto pozvanie na Štokholmský hudobný festival 1964.

Na spiatočnej ceste sa kvarteto zastavilo v Kodani, kde na telerecording nahralo Haydnovo Škovránčie kvarteto, a v Berlíne, kde v Čs. kultúrnom stredisku účinkovalo na dvoch koncertoch. Traja členovia Bratislavského kvarteta v júni spoluúčinkujú na predvedení Zeljenkovho II. kvinteta (s klarinetom) na Festivale súčasnej hudby v Amsterdame. *(r)*

ZPRÁVY

ĎALŠÍ VEČER ČESKOSLOVENSKEJ TVORBY V SOFII

Československé kultúrne stredisko v Sofii usporiadalo v apríli ďalší večer československej hudby. Prof. Oľga Čavová prednášala na tému: Sväz československých skladateľov, úlohy a činnosť českých a slovenských skladateľov. Tentoraz obsiahla tvorbu Janáčka, Nováka, Mikuláša a Alexandra Moyzesa, Suchoňa, Cikkera, Pauera, Móryho, Krejčího, Vorlovej, Obrovskej, Martinů, Srnku, Podešvu a Bartoša. Prof. Oľga Čavová, ako už toľko ráz, pripravila krásny večer pre návštevníkov čs. kultúrneho strediska a oboznámila ich s naším hudobným životom, ktorého bohatý rozmach ilustrovala ukážkami z diel našich skladateľov. *-ok*

* * *

SÓLISTKA OPERY SND Anna Peňašková účinkuje od 25. mája do 5. augusta v III. programe Laterny Magiky (Hoffmannove poviedky) na jej zájazde po SSSR. Vystupuje v úlohe Antónie.

* * *

31. MARCA sa v Dome SČSP uskutočnil I. koncert družby ľudových škôl umenia z Prahy, Brna, Bratislavy a Košíc. Pedagógovia týchto učilíšť predniesli na ňom diela skladateľov XX. storočia. Usporiadateľkou bola ĽŠU Bratislava-Vinohrady.

* * *

NOVÉ DIELO Arama Chačaturiana Rapsódia pre husle a orchester v podaní Leonida Kogana za dirigovania Kirila Kondrašina sa stretlo s vrelým prijatím moskovského publika.

* * *

CESTA okolo sveta za 80 dní, Verneov román, známy u nás najmä z Kohoutovej javiskovej adaptácie, má už aj hudobnú podobu. V St. Luis (USA) ju uviedli ako musical.

SKUTOČNÚ vesmírnu hudbu — signály zachytené z medziplanetárneho priestoru — reprodukovalo stredisko Columbia—Princeton. Boli to rôzne druhy šumov, šelestov, hučania, vzdychov, ako aj dunení, podobných výbuchom bômb.

* * *

NA PROGRAME XXVI. benátskeho Biennalle uvedú o. i. jednoaktovky Arnolda Schönberga Erwartung, Die glückliche Hand a Von Heute auf Morgen, ďalej Garden without walls od Anny Halprin a svetovú premiéru opery Luciana Beria Circe. Z príležitosti wagnerovských výročí sa uskutoční aj koncertné predvedenie Parsifala.

* * *

OD 2. DO 11. AUGUSTA sa v Luzerne uskutoční I. medzinárodná súťaž Clary Haskiil. Zúčastniť sa na nej môžu mladí klaviristi vo veku od 18 do 35 rokov.

* * *

EURÓPSKA PREMIÉRA Stravinského baletu Potopa bola 30. apríla v Hamburskej štátnej opere. Tá istá scéna uvedie v júni svetovú premiéru opery Giselhera Klebeho Figaro sa rozvádza.

* * *

V KNIŽNICI leningradského Kirovho divadla (býv. Mariinské divadlo) sa našio 62 rukopisov talianskych opier, medzi nimi diela G. Paisiella, D. Cimarosu a originál Verdiho Sily osudu.

* * *

OPRAVA

Prosíme čitateľov, aby si v článku VII. prehliadka čs. hudobnej tvorby, uverejnenom v 3. čísle Slovenskej hudby, opravili text v pravom stĺpci, štvrtý riadok zdola nasledovne: „medzi ktorými nechýbali ani omšové zvonky".

Nedeľa, 7. VII.

Na počesť 18. výročia oslobodenia Československa
Slovenská filharmónia, Bratislava
diriguje: Edgar DONEUX — BELGICKO
sólista: Tibor GAŠPAREK, husle
Na programe: Kardoš, Prokofiev, Ravel, Korsakov
Koncertná sieň Slovan o 20.00 hod.

Štvrtok, 11. VII.

Z príležitosti celoštátnej konferencie
Beethovenovej spoločnosti v ČSSR
KONCERT Z DIEL L. v. BEETHOVENA
Účinkujú sólisti opery SND v Bratislave a Bratislavské kvarteto
Koncertná sieň Slovan o 20.00 hod.

Nedeľa, 14. VII.

Z príležitosti celoštátnej konferencie
Beethovenovej spoločnosti v ČSSR
Slovenská filharmónia, Bratislava
Dirigent: Paavo BERGLUND — ŠVÉDSKO
Sólistka: Vibke WARLEW, klavír — DÁNSKO
Na programe: Wagner, Grieg, Beethoven
Koncertná sieň Slovan o 20.00 hod.

Piatok, 19. VII.

Na počesť 18. výročia oslobodenia Československa
VOKÁLNY KONCERT
Účinkujú: Irena TORBUS-MIERZWIAK, soprán — POĽSKO
Ryszard LISIECKI, bas — POĽSKO
Na programe: Moniuszko, Padarewski, Karlowicz, Čajkovskij, Dvořák
Koncertná sieň Slovan o 20.00 hod.

Nedeľa, 21. VII.

Charles Gounod: FAUST A MARGARÉTA
Účinkujú sólisti a sbor SND v Bratislave
amfiteáter o 20.00 hod.

Štvrtok, 25. VII.

K 150. výročiu narodenia Richarda Wagnera
Večer operných árií R. Wagnera
Účinkujú: Nina Hazuchová a Bohuš Hanák, sólisti opery SND,
Naděžda Kniplová, sólistka Janáčkovej opery v Brne
Koncertná sieň Slovan o 20.00 hod.

Nedeľa, 28. VII.

Na počesť 18. výročia oslobodenia Československa
Koncert sólistov baletu — MAĎARSKO
Divadlo o 20.00 hod.

Piatok, 2. VIII.

Na počesť 18. výročia oslobodenia Československa
Slávnostné zakončenie Piešťanského festivalu 1963
Gottwaldovská filharmónia pracujúcich, Gottwaldov
Dirigent: Eduard Fischer
Sólistka: Roza FAJN, husle — SSSR
Na programe: Musorgskij, Čajkovskij, Prokofiev
Koncertná sieň Slovan o 20.00 hod.

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená!
Informácie: Sekretariát Piešťanského festivalu, Piešťany, Poštová ul. č. 1, tel. č. 29-46

Slovenský hudobný fond

pripravil tieto inštrumentálne skladby slovenskej komornej tvorby:

Alexander Albrecht: Suite concertante pre violu a klavír

Miroslav Kořínek: Sonatíny „Radostnej mladi" pre flautu, hoboj, klarinet, fagot, hornu, trúbku, trombón, violu, kontrabas (každý nástroj zvlášť) a klavír

Miroslav Kořínek: Komorné concertino pre violu a klavír

Miroslav Kořínek: Trio A dur pre dva hoboje a anglický roh

Július Kowalski: Mládežnícke concertino pre husle a klavír

Rudolf Mazudziński: Po stopách kpt. J. Nálepku (Obrázky z výstavy) pre violu a klavír

Rudolf Macudziński: Slovenská sonáta pre husle a klavír

Aladár Móži: Concertino pre husle a klavír

Aladár Móži: Rapsódia na oravské motívy pre violončelo a klavír

Aladár Móži: Rapsódia na slovenské motívy pre husle a klavír

Aladár Móži: Rapsódia na záhorácke motívy pre violu a klavír

Aladár Móži: Serenáda pre dvoje huslí a violu

Milan Novák: Sonatína pre klarinet a klavír

Milan Novák: Sonatína pre violončelo a klavír

Andrej Očenáš: Concertino pre flautu a klavír

Eugen Suchoň: Sonáta in As, dielo 1 pre husle a klavír

Eugen Suchoň: Fantázia a burleska pre husle a klavír (orch.)

Pavol Šimai: Sonatína pre flautu a klavír

Pavol Šimai: Sonatína pre husle a klavír

Michal Vilec: Sonáta pre violončelo a klavír

Michal Vilec: Letné zápisky pre flautu, hoboj, klarinet, fagot, hornu, trúbku, trombón (každý nástroj zvlášť) a klavír

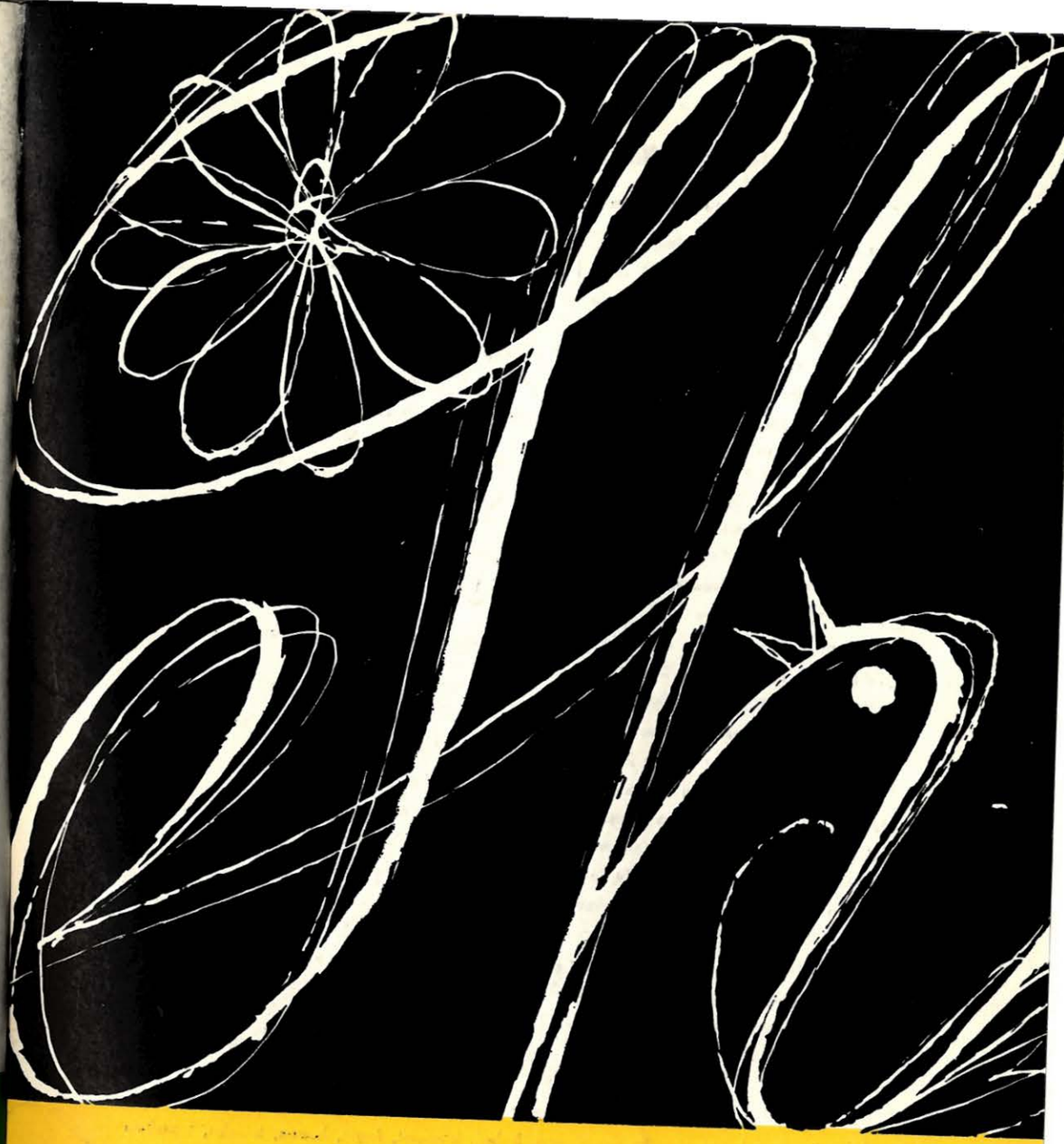
Bartolomej Urbanec: Pieseň pre husle a klavír

Ján Zimmer: Dva slovenské tance pre husle a klavír

Materiály dodá za výrobnú cenu Slovenský hudobný fond, Bratislava, Gorkého 19, tel. 531-50



SLOVENSKÁ HUDBA • Cena Kčs 3,—
časopis Sväzu slovenských skladateľov



5
SLOVENSKÁ HUDBA

Slovenský hudobný fond

pripravil tieto inštrumentálne skladby zo slovenskej hudobnej tvorby:

Ján Fišer: Kresby. Tri skladby pre klavír

Ondrej Francisci: Nová pieseň znie. Zbierka piesní pre deti (s klavírom)

Teodor Hirner: Hore grúňom, dolu grúňom. Cyklus detských piesní

Ladislav Holoubek: Detské hry a radosti. Cyklus skladieb pre klavír

Ladislav Hrdina: Etudy pre husle v IV. polohe

Dezider Kardoš: Klavírna suita (Passacaglia — Notturno — Groteskný pochod)

Dezider Kardoš: Pomôžeme slávikovi. Piesne pre deti (s klavírom)

Miloslav Kořínek: Sonatíny radostnej mladi pre flautu, hoboj, klarinet, fagot, hornu, trúbku, trombón, violu, kontrabas (každý nástroj osobitne) a klavír

Július Kowalski: Zverinček. Cyklus detských piesní s klavírom

Ján Krasko: Divertimento pre sláčikové kvarteto

Ján Krasko: Serenáda a mol pre sláčikové kvarteto

Dušan Martinček: Dve romantické prelúdia pre klavír

Dušan Martinček: Dve etudy pre klavír

Alexander Moyzes: Štyria hudci. 12 skladieb pre súhru v sláčikovom kvartete

Ján Móry: Malý harmonikár

Aladár Móži: Bach-štúdia pre sólo husle

Aladár Móži: Concertino pre husle a klavír

Aladár Móži: Drobnosti pre husle a klavír

Aladár Móži: Rapsódia na oravské motívy pre violončelo a klavír

Aladár Móži: Rapsódia na slovenské motívy pre husle a klavír

Aladár Móži: Rapsódia na záhorácke motívy pre violu a klavír

Aladár Móži: Serenáda pre dvoje huslí a violu

Milan Novák: Sonatína pre klarinet a klavír

Milan Novák: Sonatína pre violončelo a klavír

Andrej Očenáš: Obrázky z báji pre klavír

Eugeň Suchoň: Maličká som ... pre husľové trio

Eugen Suchoň: Piesne z hôr. Sláčikové kvarteto

Pavol Šimai: Sonáta pre klavír

Bartolomej Urbanec: Pieseň pre husle a klavír

Bartolomej Urbanec: Tri romantické kusy pre klavír

Michal Vilec: Letné zápisky pre flautu, hoboj, klarinet, fagot, hornu, trúbku, trombon (každý nástroj osobitne) a klavír

Ilja Zeljenka: Bagately pre klavír

Ján Zimmer: Dva slovenské tance pre husle a klavír

Slovenský hudobný fond vám uvedené skladby dodá za výrobnú cenu. Adresa: Slovenský hudobný fond, Gorkého 19, Bratislava, tel. 531-50

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 5
ROČNÍK VII

OTVORENÝ PRÍSTUP K ZLOŽITEJ PROBLEMATIKE

PO III. SJAZDE SVÄZU ČESKOSLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV

III. sjazd SČS otvoril pred svojím členstvom viacero nových otázok. Bilancujúce zprávy a materiály — chceli globálne zachytiť snahy a ciele našej hudby od II. sjazdu. Napriek svojej obsažnosti chápalo ich plénum viac ako výzvu do diskusie, výzvu kolektívne hľadať ďalšiu cestu.

Hlavná váha sjazdu spočívala v diskusii, v príspevkoch, ktoré sa snažili neopakovať veci známe alebo prekonané. Preto najzávažnejšie vyzneli tie diskusné príspevky, ktoré nadhodili otázky, okolo ktorých sa bojazlivo chodilo alebo ktoré predpokladali novú tvorivú aktivitu, pravda, s vedomím, že sa nebudeme pozerať na život a na umenie dogmaticky.

Na sjazde sa prejavilo to, čo je príznačné pre celý náš súčasný život; poukázalo sa na prevratné momenty, ktoré vstúpili do nášho života a podstatne ovplyvňujú i celú kultúru. Širšie ako kedykoľvek predtým sa zdôraznila mnohotvárnosť spoločenského poslania súčasného umelca, pričom sa zdôrazňovala potreba zostať verný sebe i svojej dobe. Z celého sjazdového ovzdušia nevyprchala snaha usilovať sa o diela, ktoré obohacujú život, ktoré rastú zo širokej škály ľudských záujmov.

Do popredia sa dostali otázky, ktoré si kladie sám spoločenský a umelecký vývoj. Oprávnene sa venovalo viac času príspevkom o ďalších vývinových cestách našej hudby. V predbežnej diskusii nie je také dôležité, z akých aspektov sa diskutéri približovali k tomuto problému, nerozhodovalo ani to, či sa vecné približnosti nahradili citovým zanietením alebo len vierou v nevyhnutnosť ďalšieho umeleckého pokroku. Tento problém — ako ukázala diskusia — cítia viacerí ľudia denne v svojej práci. Vzhľadom na to, že mnohé okolnosti v minulých rokoch vplývali na zotrvávanie na dosiahnutom stupni, ba dokonca na stagnácii hudobného myslenia, vystupuje teraz problém ume-

leckého pokroku naliehavo a neodbytne. Ľudia prijímajú modernú súčasnosť v bohatej diferenciácii, nepreskakujú v sebe nič z objavov nášho storočia a hľadajú v danej konkrétnej historickej situácii novú umeleckú jednotu obsahu a formy. Diskutéri sa formou úvahy približovali k predstave, aká by mohla byť objektívna funkcia najmodernejších techník a systémov v našej hudbe. Zatiaľ sa viac rozmýšľa o tom, aký je pomer týchto techník k starším kompozičným postupom, charakterizujú sa hlavné znaky týchto techník — no nie je dostatok skúseností odhadnúť koľko zážitkov a akej kvality vedia tieto skladby súčasnému človeku sprostredkovať. Otázky všestranného skúmania týchto koncepcií a ich vplyv na spoločenskú povahu diela sú zatiaľ viac nadhodené ako riešené.

Pri úvahách o ďalšom rozvoji našej hudby nemožno však zabudnúť, že i hudba — napriek niektorým vlastným zákonitostiam — je spojená so životom a z celkového spoločenského a kultúrneho rozvrstvenia jej vyplývajú určité dôsledky. Preto súčasne s pohľadom dopredu nezanikajú ideové a spoločenské hľadiská, typické pre našu dobu a jej socialistické smerovanie. Rozdiel je v tom, že zatiaľ, čo tieto hľadiská sa v minulosti chápali a interpretovali jednostranne a nie vývojove, dnes sa vidia nie ako dogmy, ale v súlade a spolupatričnosti s ostrým umeleckým pohľadom a pokročilou vynaliezavosťou. Využívanie nových postupov, systémov, je teda viazané ohľadmi na domácu psychológiu a ciele socialistickej kultúrnej revolúcie.

Súčasne však treba chápať boj o nové ako množstvo možností, ktoré prítomnosť vložila do tvorivej práce tisícov umelcov. V konečnom dôsledku nám nejde o hocijakú z týchto možností, nakoľko vždy najúspešnejšie budú tie skladby, ktoré odhaľujú ľudskú podstatu a moderné vedomie o svete, hľadajúc si spojencov medzi úprimnými obdivovateľmi hudobného umenia.

K problematike nového hľadania pristupujú hudobní umelci zatiaľ z niekoľkých pozícií. Najmenej sympatický je prístup skladateľa, ktorý chce plávať bez ohľadu na domáce okolnosti s poslednou svetovou módou, ktorý nemá ani najmenšiu ľudskú a politickú skúsenosť a prejavuje seba len v móde. V tejto súvislosti sa často hovorí o odcudzení umelca. Niekedy sa to dáva do súvislosti s dôsledkami kultu osobnosti, v tzv. odcudzení sa vidí priame účtovanie so skostnatenými dogmami. Na sjazde sa objavil i hlas, že k odcudzeniu boli niektorí ľudia dohnaní neúprimnosťou okolia a opätovnými sklamaniami. Toto všetko — hoci to iste platí v jednotlivých prípadoch — nedáva nijakú legitimáciu na spoločenskú izoláciu a superpozíciu umelca. Pravými slovami povedané: je to vlastne útek pred ťažkosťami rastu a doby! Najlepší je ten novátorský vklad do našej hudby, kde tvorca nestráca spojenectvo s vnímavými ľuďmi a prekonáva a neguje svojím talentom a novou vynaliezavosťou veci všeobecné a zovšeobecnené, a preto prežité.

Pojem obohacovať život stratil však v rýchlom slede súčasných udalostí úzky a schematický výklad. V niekoľkých príspevkoch sa vyslovilo presvedčenie, že hľadanie rýchlej a bezprostrednej úžitkovosti umeleckého diela je nezdravé, vyúsťuje často do lacného pritakávania povrchnému vkusu a retarduje umeleckú vynaliezavosť.

Nemožno však hodnotu hľadania vysvetľovať a ceniť stále povrchne, všeobecne bez toho, že by sme nevyčerpali svoje stanoviská na konkrétnych moderných dielach. Volanie po konkrétnych prístupoch k modernej hudbe je len zovšeobecňovaním aktuálnej potreby rýchlo vyjasňovať stanoviská. Situácia zatiaľ v tejto konkrétnosti príliš nepokročila. Najčastejšie sa popisujú systémy, ale neodhaduje sa ich mnohonásobné uplatnenie v dielach, nehodnotia sa podľa toho, ako odolávajú, či hynú v ťažkých „osudových" skúškach. Reťaz príčin tejto situácie ide ďalej. Konštatovalo sa, že nemáme sústavný prístup k informáciám, čo sa deje vo svete. To je živná pôda pre povrchné súdy, odsúdenia a zúženia aspektov. Jedine dostatočná informácia sa stáva naším spojencom, možno ju analyzovať hneď i v odstupe času, v úzkom poňatí i v mnohých kontextoch. Dialektika myslenia tu má azda najväčšie nedostatky! Zložité veci hudby sa často videli cez prizmu jednoduchých definícií či axióm. A predsa vieme, že pojmy i kategórie sa vyvíjajú. Dnes to vidíme markantne na pojme realizmus. Náplň tohto pojmu sa značne mení. Nie je už vyhranený len lapidárnou zrozumiteľnosťou a národnosťou, ale všetkými citmi, ktorými sa vyznačuje vyspelý človek, oslobodený práve socializmom od všetkých deformácií minulosti. Typický tu nie je priemer vkusu a názorov, ale abstrahovaný vkus ľudí, ktorí sa i duchovne vymanili z minulosti a okruh ich záujmov je práve taký obdivuhodný ako výsledky ich rúk a mozgov.



Skupina slovenských delegátov na III. sjazde SČS. Foto: P. Nowak

Rovnako sa prehlbujú iné pojmy — vývoj, talent, pomer nevyhnutnosti a náhody, jedinečného a všeobecného, pomer spoločenských zákonitostí a umeleckej svojbytnosti. Zotrvávanie na starých pojmových náplniach znamená merať boj o nové hodnoty starými meradlami, stať sa smiešnym v prudkom kolobehu dejín. Veľké úlohy stoja pred hudobnou vedou. Nevyhovujúca je tá práca, ktorá dojmy povyšovala na pravdy a trpí, aby tieto polopravdy cirkulovali celým životom. Vedecké prehlbovanie metódy sa odohráva v rozpornom tvorivom myslení, kde percento možného omylu vždy musí nútiť estetika k určitej striezlivosti a opatrnej sebeistote súdov. Neznamená to nijaké rozkolísanie hľadísk, nemožnosť účtovať i hodnotiť našu tvorbu. Suverénnosť názorov treba nahradiť hlbokým zdôvodnením postojov. Treba brať do úvahy, že kryštalizácia pokrokovej estetiky i súčasného umenia prebieha v situácii, keď na Západe žije veľa protichodných názorov, stvorených výhodne pre podmienky kapitalistickej spoločnosti. Jedna z najzodpovednejších úloh estetiky a teórie spočíva v tom: pokúsiť sa v zložitom kultúrnom prelínaní určiť vplyvy a tendencie, narušujúce ideovú kompaktnosť socialistickej ideológie. Nie je to úloha ľahká, jednorazove splniteľná, ľahko vždy a všade v hudbe dokumentovateľná. Zhodné veci medzi umením socializmu a kapitalizmu, obvykle koreniace v niektorých všeobecných humanistických tendenciách, nabádajú, aby sa tento problém riešil citlivo, po dôkladnom prieskume množstva nie náhodných, ale typických príkladov. Nepredpojatá, ale dobre filozoficky vyzbrojená analýza snáď pokročí ďalej ako v minulosti pri vytyčovaní typických čŕt vývojove pohyblivého socialistického umenia.

Je pochopiteľné, že v dobe predpokladania rozhodnejšieho zrýchlenia rozvoja našej hudby vystupujú do popredia hudobná sociológia a psychológia, u ktorých sme si, žiaľ, v minulých rokoch zvykli na podradnejšiu úlohu. Vieme málo o konzumentoch umenia. Existuje veľa dohadov o vkuse, umeleckých predstavách, nárokoch, spoločenskom uplatnení, zastarávaní štýlov, boji starého s novým, ale málo doložených právd. A čo vieme o vlastnej mnohokoľajnej spoločenskej účinnosti diela? Tu je vlastné pole sociológie a psychológie, disciplín, o ktoré sa v nejednom prípade budú opierať hlbšie súdy o reálnom vývoji. Vždy však budú ľudia schopní a spoločensky prospešní, ktorí sa k hudbe nepriblížia. Budú chápať svet na našej úrovni, ale nebudú k tomu potrebovať hudbu. To, pravda, zase nabáda nepreceňovať úlohu hudby v spoločnosti.

Niekoľko diskusných príspevkov vrhalo svetlo na vlastnú prácu svázových orgánov. Viac otvorenosti a dôvery a koniec merania „dvojakým lakťom"! Avšak nepredstavujme si novú etapu ľahko! Kde je záruka, že do budúceho sjazdu nám línia neujde zase inde, kde máme zábezpeku, že zase nezjednodušíme zložitosť dialektického procesu, že sme správne odhadli a využili predpoklady, ktoré sú v našej spoločnosti a v našom ľude? Kde je rozum, ktorým sa ubránime, že sa zase nevytvoria vopred dané súdy (napr. pre zmenu o moderných tendenciách), ktoré nevystihnú plnú vývojovú pravdu, ale len jej redukciu? Či je to v každej etape riziko masovo-politickej práce a nevyhnutné riziko zložitosti umeleckých problémov?

Treba vždy určiť hlavný vývojový impulz, i za cenu dlhších diskusií,

ujasňovať dôležité problémy kolektívnymi vedomosťami, ale vždy v obave pred jednostrannou normatívnosťou a radšej s rizikom omylu. Suverenita jednostranných súdov nie je prospešná pre nikoho, ani pre osobnú iniciatívu najschopnejších umelcov. Buďme v hľadaní radcami a pri prekročení spoločensky únosnej miery citlivými analyzátormi a priateľskými korektormi!

Sjazd veľa nadhodil a mnohé staré stanoviská sa ocitli v závoze. Mnohé spomienky na starú prax sú bolestné.

Zrazu je toľko nových impulzov, že každý cíti, koľko nového zaťažuje jeho myseľ a koľko zodpovednosti mu pribudlo do osobného i umeleckého života.

Zdenko Nováček

■ ■ ■

Socialistický realizmus nie je smerom veľa smerov, čo sa v uplynulých desaťročiach vystriedali. Je to línia tvorby, vyvolaná do života potrebou dať priechod a výraz novej historickej pravde, vydať svedectvo o novom živote, ktorý si po storočiach vykorisťovania, útlaku a biedy vytvárali ľudové masy, vyjadriť historickú nutnosť i obsah procesu zrodu a rastu socialistického života, vyjadriť veľkosť našej doby v jej zložitom hľadaní, v jej bolestiach i radostiach, v jej tragike i v jej optimizme, podieľať sa na odkrývaní nových perspektív jej rozvoja.

Súhrn tohto všetkého, to je práve to, čo mal na mysli Marx, keď hovoril o reálnom humanizme.

Pravdivé umenie je nerozlučne späté s humanizmom. Od Praxitela cez Leonarda da Vinci, Shakespeara, cez veľkých majstrov realizmu 19. storočia, cez Gorkého až k Prokofievovi a Šostakovičovi klenie sa nad vývojom ľudstva a ľudskej kultúry až závratná klenba humanizmu.

Je veľkým prínosom boja proti dogmatizmu, že oslobodil socialistický realizmus od skresľujúceho nánosu, že dokázal jeho nezlučiteľnosť so schematizmom a popisnosťou; že zdôvodnil nutnosť jeho tvorivého chápania a rozvoja.

Socialistický realizmus nie je žiadnou reglementáciou; je mu cudzia akákoľvek stagnácia; nevylučuje, ale predpokladá najväčšiu rozmanitosť žánrov, mnohosť prostriedkov, tvorivých postupov, bohatstvo tém i spôsobov ich spracovania; je mu vlastná orientácia na nové úsilie o ustavičný vzostup. Preto je tiež nezlučiteľný s pasivitou; v tomto duchu strana vyzýva umelcov k tvorivému úsiliu.

Z prejavu vedúceho delegácie ÚV KSČ súdruha dr. Jaromíra Dolanského na III. sjazde Sväzu československých skladateľov

Nová slovenská KANTÁTA

Medzi slovenskými skladbami posledných rokov, ktoré čakajú na koncertné predvedenie, si o. i. zaslúži pozornosť kantáta Ota Ferenczyho pre miešaný sbor, orchester a barytónové sólo Hviezda severa. Impulz k jej napísaniu bol príležitostný: ako vysvitá z interview v 5. čísle IV. ročníka Slovenskej hudby, skladateľ mienil ňou prispieť k celosvetovým oslavám nórskeho spisovateľa Björstjerne Björnsona (r. 1960 uplynulo 50 rokov od jeho smrti). Avšak — ako to už neraz býva — autorova snaha po dokonalom vypracovaní si vyžiadala dlhší čas, a tak až vlani sa uskutočnila jej rozhlasová nahrávka (SOBR dirigoval Z. Slovák, spieval B. Hanák a sbor SF).

Akokoľvek bol impulz k vytvoreniu kantáty príležitostný, treba povedať, že v skladateľovom tvorivom vývoji je zákonitým článkom. Množstvo Ferenczyho úspešných skladieb orchestrálnych a sborových priam predurčovalo syntetickú formu zjednotenia vokálneho a inštrumentálneho zvuku.

Björnstjerne Björnson sa zaslúžil o oboznámenie svetovej verejnosti s ťažkým postavením Slovákov v Rakúsko-Uhorsku. Björnsonova žiadosť — aby grófovi Apponyimu, hlavnému inšpirátorovi a vedúcej osobnosti uhorskej protimenšinovej politiky, bol zakázaný prístup na mníchovský mierový kongres r. 1907 — sa stretla s veľkým ohlasom. Björnsonovo vystúpenie malo, pravda, skôr ráz morálnej podpory než praktický dosah: utláčanie Slovákov pokračovalo aj naďalej a ukončila ho až národnodemokratická revolúcia na konci prvej svetovej vojny. Björnson si rozhodne zasluhuje vďaku za svoje plamenné prejavy, ktorými sa zastal nášho národa, a Ferenczyho kantáta je jej dôstojným výrazom. — Na druhej strane nemožno význam vystúpenia nórskeho spisovateľa preceňovať: pri všetkej ohnivosti, ktorou bolo nesené, a jeho pomerne širokom ohlase sa pomery na Slovensku nezlepšili. Sotvakto bude chcieť tvrdiť, že nebyť Björnsona nebol by si náš národ vybojoval slobodu. Lež práve básnický text Jána Smreka vyznieva niekde práve v tomto zmysle. Niektoré obrazy by sa žiadalo tiež rozvinúť — takto musel skladateľ siahnuť k opakovaniu veršov. Ale aj tak treba byť Smrekovi povďačný za napísanie básne, veď bez nej by kantáta sotva bola vznikla.

Úvodom charakteristiky hudobnej zložky: Oto Ferenczy už v spomínanom interview upozornil, že Smrekove verše mali rozhodujúci význam pre celkovú koncepciu kantáty zo stránky formovo-výrazovej. Podobne ako Smrekova báseň, skladá sa aj kantáta z dvoch protikladných častí, nasledujúcich attacca a navodzujúcich prirovnanie „lamento e trionfo". Ferenczy však nezostal pri púhom ilustrovaní jednotlivých veršov resp. strof — čo by bolo viedlo k priraďovaniu úsekov a nevyváženosti celku — ale vytváral klenbu hudobnej architektúry svojej kantáty s použitím jednotiacich, eminentne hudobných prvkov. Povedané v skratke: buduje kantátu, symfonicky využívajúc osvedčené formotvorné prvky. Pomocou zjednocujúcej sily dynamickej formy, ako aj opakovaných motivických a rytmických figúr dosahuje dojem súvislého toku, prúdiaceho so striedavými vzdúvaniami a poklesmi od ponurého začiatku až k apoteóznemu vyvrcholeniu v závere. Detailnejší rozbor, pravda, ukáže mnohé zvrásnenia dvoch častí kantáty. Prvá z nich opisuje ťažký údel Slovákov v rokoch pred prvou svetovou vojnou, druhá je oslavou nórskeho barda, má hymnický a optimistický ráz.

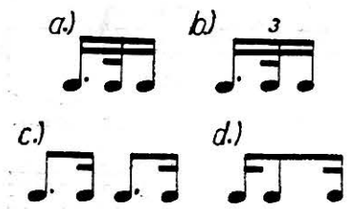
Zjednocujúcim činiteľom pomalého úvodného úseku je zadržané hlboké Cis a chromatické ostinato.
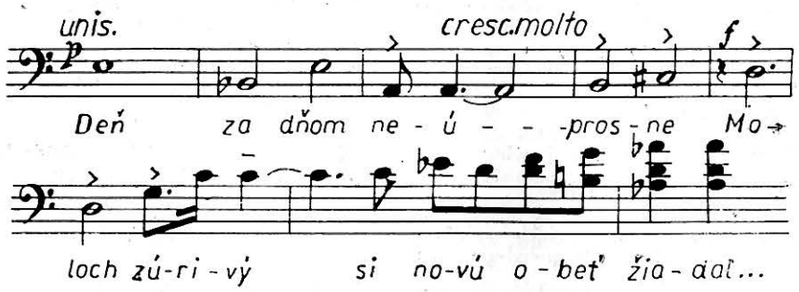


Po krátkom dynamickom zvlnení orchestra nastupuje v pianissime sbor, sprvu v unisone, neskôr v jednoduchom kontrapunkte stvárňujúci Smrekove verše

Mrákava, chmára, čierňava
sa vznášala v smútku beznádejí.
Nad bielym Váhom, nad Dunajom valným
vzdúvala sa čierňava . . .

Významným prvkom v sborovej dikcii sú bodkované figúry, ktoré vytvárajú tragický dojem:



Po krátkej prestávke nastupuje stredný diel: vykreslenie ťažkého zápasu Slovákov s utláčateľmi. Hladinu rozvlňuje najprv ojedinelá, potom stále väčšie celky vytvárajúca triola. Trioly v prudkom crescende vyvrcholujú vo figúru *2b*. Po náhlom dynamickom poklese orchester v bodkovanom rytme tvorí kontrapunkt opäť z unisona sa rozvíjajúcemu sboru,



aby postupne prešiel v podporu jeho motorického toku, v jednotlivých hlasoch individualizovaného. Sbor pred dynamickým vrcholom tohto dielu prechádza až do recitácie. Vlastný vrchol tvorí hudobné stvárnenie veršov
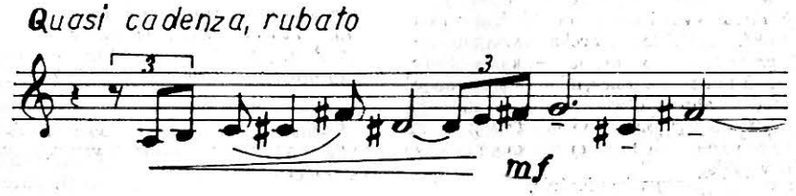
. . .ohňom sálal jeho gágor,
hrôzu šíril jeho tábor,
no tí však, čo sa nebáli,
hruď svoju mu nastavili,
smelo stáli, pevne, vzdorne,
padli v tmavé hroby!
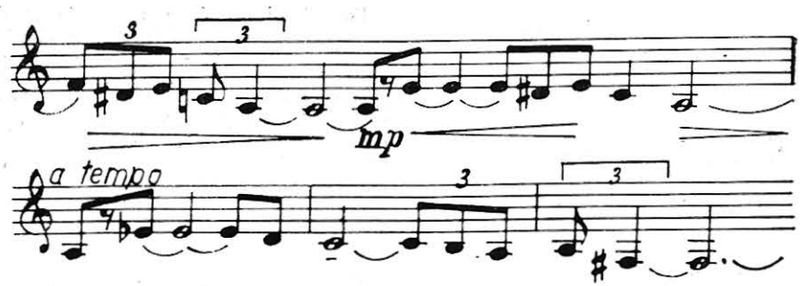
v mnohonásobnom opakovaní slov, spracovanom v nekonvenčnom imitačnom kontrapunkte sboru so stále sa zrýchľujúcim pozadím orchestrálnych behov, prerušovaných miestami synkopickými nárazmi celého symfonického aparátu. Dopovedanie nálady tohto vzrušeného dielu je zverené orchestru, ktorý v postupne augmentovaných hodnotách uzaviera v ppp prvý veľký dynamický oblúk.

Nasledujúce tranquillo rubato je tretím dielom I. časti. Významnú úlohu v ňom hrajú melódie anglického rohu; prvá z nich sa končí motívkom,



ktorý náladove zjednocuje celok (objavuje sa aj v II. časti skladby); druhá svojím výrazne slovenským charakterom si zasluhuje citovania:





Jednoduché akordy veršov

Plakal náš ľud,
žialil, kvílil, zúfal

prejdú v recitáciu bez presnej výšky

Svedomie sveta hluché bolo ...

s tritonovými akordmi. Dynamicky sa záverečný diel I. časti kantáty pohybuje stále v piane a pianissime.

Po generálnej pauze z pianissima delených sláčikov za postupného obohacovania zvuku celým orchestrom sa začína druhá časť kantáty. Jej vnútorná stavba spočíva v dialektike symbiózy tematickej a dynamickej formy: trojdielnosť + fúga + veľká kóda, ktoré tvoria súvislý celok. Tónový materiál je prevažne diatonicky traktovaný (v I. časti prevláda chromatika). K sboru a orchestru pristupuje pôsobivé barytónové sólo. Kým sbor tvorí zásadne kontrapunkt sólistovi, orchester má funkciu harmonickej výplne a zdvojovania barytónového partu, ako aj vyzdvihovania charakteristických motívkov a rytmických figúr. Už prvé takty druhého dielu majú prejasnený, apoteózny ráz, adekvátny veršom



ktorý znamená zároveň reminiscenciu na náladu I. časti, tentoraz je však prežiarená mäkšími harmóniami — ide zrejme aj o určitú prírodomaľbu, ako to naznačuje text

Keď plakal Váh,
slzami jeho plaču
sa vzduli fjordy Škandinávie,
Ajhľa, hľaďte!
To zažiarila hviezda severa,
cez chmáry našich hôr
prenikla lúčom jasným.

Pri nasledujúcich slovách nadobúda hudba mäkkosť až dvořákovských harmónií:

Björnstjerne Björnson,
ty vznešený biely kmeť,
ty statný strážca človečenstva,
práva svätej slobody!

Prvé väčšie zvlnenie tejto časti tvorí gradácia pomocou striedavého opakovania textu v sólovom a sborovom parte (opäť sa tu objavuje rytmus z príkladu 2 b):

Björnstjerne Björnson, ty hviezda severa,
v tebe si ctíme ochrancu, priateľa

s poklesom do pp. Vo vypracovaní sborového partu sa znova prejavuje Ferenczyho záľuba v striedaniach voľného kontrapunktu so syrytmickým vedením hlasov.

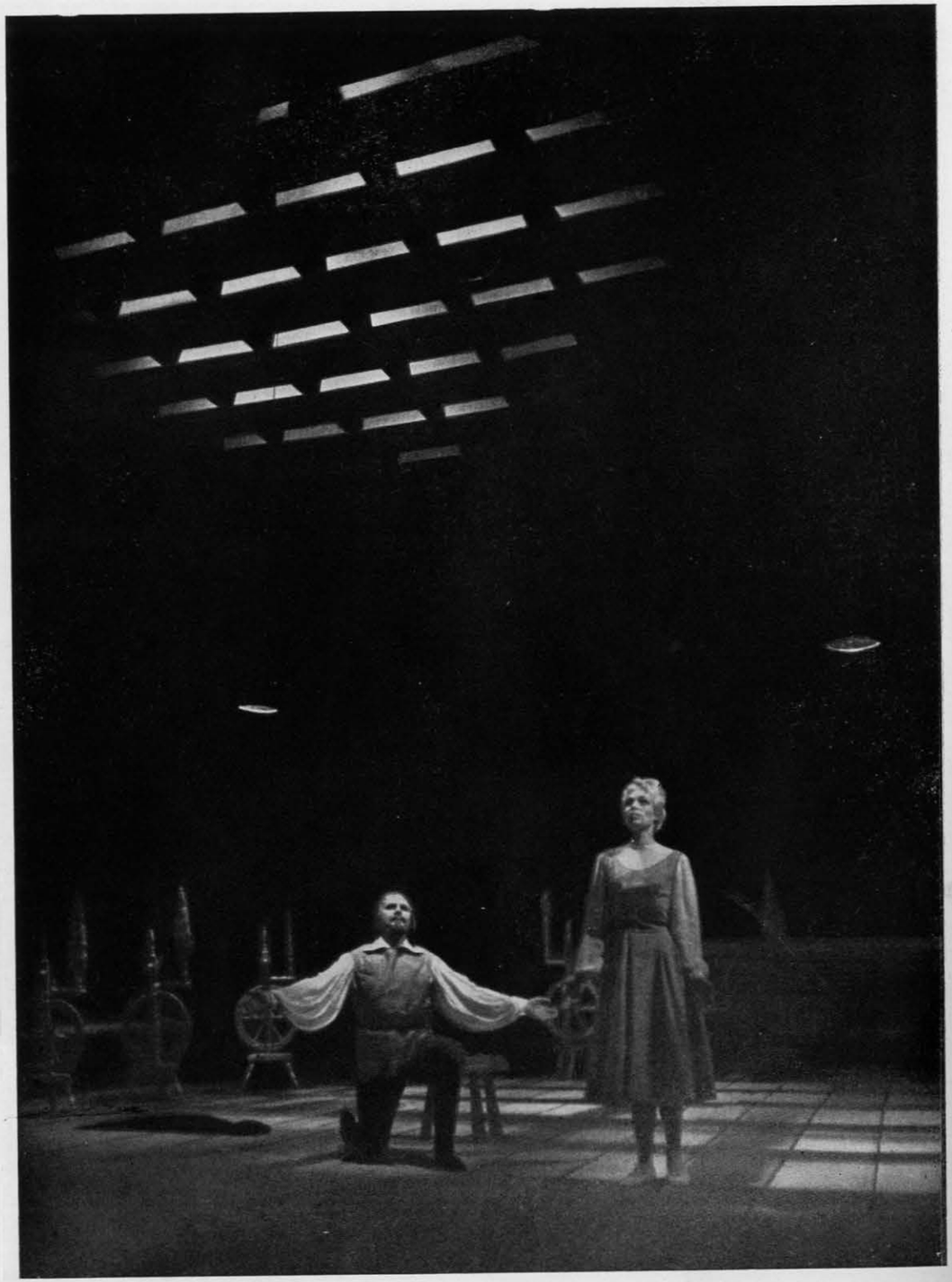
Ostináto, pripomínajúce preberanie na fujare, striedavo zaznieva v rôznych drevených nástrojoch; začína úsek, ktorý má funkciu medzivety.

bol v nich tvoj hlas.
ten sudca spravodlivý!
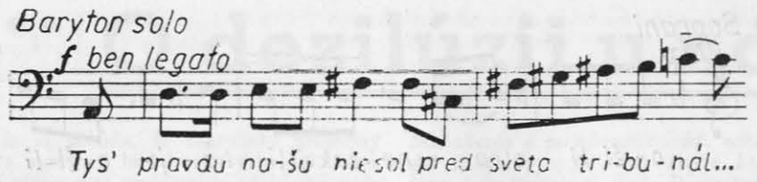
Vzostup, sprevádzajúci posledný verš, je



Gustáv Papp (v popredí) vytvoril titulnú úlohu v bratislavskej inscenácii Wagnerovho Tannhäusera Foto: J. Vavro



◀ *G. Abrahámová (Senta) a M. Hájek (Holanďan). Z košickej inscenácie Wagnerovho Blúdiaceho Holanďana*
Foto: M. Litavská



ďalej rozvíjaný orchestrom, ktorý pripravuje spomínaný II. diel. Jeho hlavná myšlienka je mnohokrát opakovaná a rozvíjaná — vždy však cítiť súvis so základným tvarom, anticipovaný orchestrom.

Radosť, tlmočená veršami

... a mečom svojho hlasu
rozdrtil si Molochovu chasu

je vyjadrená prudkými výbuchmi orchestra so sekvencovite posúvanou figúrou.
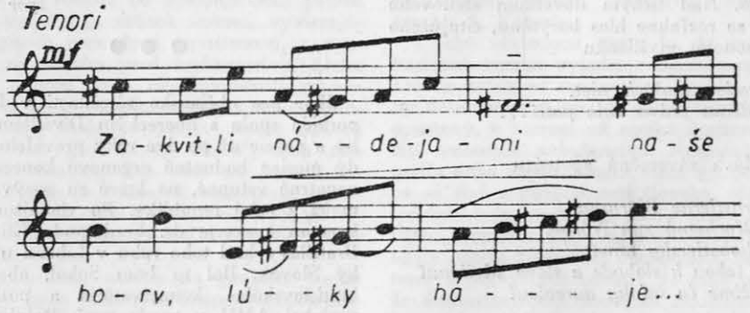


Po dynamickom ukľudnení sa objavuje v orchestri tanečná variácia myšlienky z príkladu 8 — celý úsek je radostným tancom, na vrchole prechádzajúci v chorálnu apoteózu na slová už citované (tys' pravdu našu...), vnútorne bohate oživenú imitačnými nástupmi a individuálnym vedením jednotlivých hlasov. Orchester ustupuje na druhý plán zväčša len zdvojuje vokálne party a až pri druhom opakovaní veršov „... a mečom svojho hlasu..." začína zas preberať funkciu dotvárania zmyslu spievaných slov, aby po krátkom samostatnom vyznení v náznaku tanečného veselia prešiel v záverečný tretí diel pred fúgou, uvedený barytónovým sólom na slová

Zakliate skaly ožili, vstali
a život nový sa vlial do tých, čo driemali.
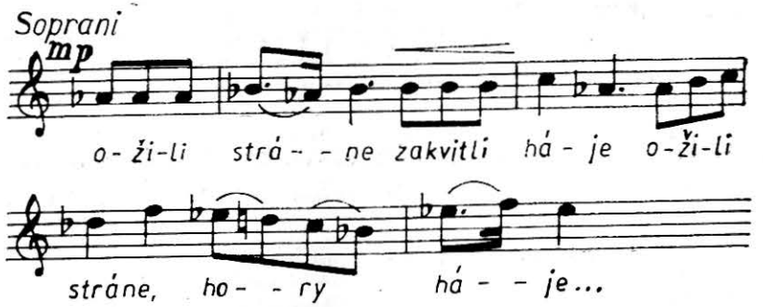
rozvíjaný kánonicky nastupujúcim sborom. Po ňom dynamický oblúk klesne až k východiskovému bodu druhej časti, lebo si tak žiada návrat obsahovej náplne — parafrázovanie tých istých veršov, ktorými sa začína v kantáte barytónové sólo, zhudobňované opäť ako barytónové arioso — tentoraz s výrazne slovenskými intonáciami (malá septima, dórska sexta) so sprievodným motívkom orchestra:



Tento úsek prechádza v postupnú gradáciu, vrcholiacu fortissimom celého orchestra a bezprostredne za ním nasledujúcu kopulu celej kantáty, fúgu s výrazne slávnostnou témou.



Jej rozvíjanie sa deje sprvu podľa klasických pravidiel kompozície fúgy; po začatí rozvedenia sa objaví sólove nová téma, ktorá sa ďalej objavuje zároveň s prvou, ako aj so stúpajúcim trojtónovým osminko-



vým motívom a jeho inverziou, prebraným z chorálovej apotézy na slová „tys' pravdu našu . . .". Umná kombinačná práca, podporovaná zosilňujúcim zvukom orchestra, prechádza na vrchole v unisono, lepšie dovoľujúce rozumieť textu.

. . . veselšie rozprúdil sa Váh pod Tatrami . . .

Nastupuje veľká kóda. Jej prvý diel je ovládaný radostným ostinátom



opäť výrazne národného charakteru, ktoré zo strednej dynamickej hladiny opäť stúpa do fortissima. Tu pristupuje sbor, skandujúci meno veľkého nórskeho spisovateľa. Náhly pokles do pianissima — a v priezračných harmóniách znie ešte raz vyslovenie vďaky sborom. Nad tichým dovetkom sborového telesa sa rozľahne hlas barytónu, citujúceho Björnsonovu myšlienku

Národov malých niet,
každému právo žitia patrí . . .

a pridáva záverečnú apoteózu

Björnstjerne Björnson,
ty šľachetný syn Nórov,
ty bohatierský kmeť,
my tebou k slobode a sláve zdvihnutí
venčíme ťa vďaky aureolou!

Posledné verše preberá v novom hudobnom rúchu imitačnými nástupmi sbor, rozvíja ho v bohatom polyfónnom pradive nekonvenčného fugáta a vedie k syrytmickému vyvrcholeniu prudkého gradačného vzostupu v majestátnej augumentácii hodnôt. Po poslednom zaznení záverečného verša sa v orchestri superponujú dve myšlienky: jedna, sprevádzajúca barytónovú apostrofu „Björnstjerne Björnson!", druhá zas jeho myšlienku „Národov malých niet!".

Hviezda severa patrí k najvýznačnejším dielam Ota Ferenczyho. Je výtvorom, v ktorom autor syntetizoval svoje skúsenosti z doterajšej vokálnej i orcestrálno-komornej tvorby. Akokoľvek kantáta zachováva primárnu funkciu ľudského hlasu vo vedení vokálnych liniek a sprievodných hlasov — spievané slovo je vždy zrozumiteľné, dobre spievateľné, orchester strháva na seba pozornosť len v úvodoch a dopovedaniach jednotlivých úsekov — ako celok je vystavaná symfonicky, lež v nekonvenčnom formovom riešení. Jej rozľahlosť si však vyžaduje dokonalého dirigenta-staviteľa, ktorý bude vedieť nájsť správny pomer medzi vyzdvihnutím detailov a celkovou výstavbou.

Igor Vajda

• • •

Sbor pre občianske záležitosti v Liberci poriada spolu s libereckým Divadlom hudby a poézie už po dva roky pravidelne každý mesiac hodnotné organové koncerty za nepatrné vstupné, na ktoré sú pozývaní umelci z celej republiky. Po vlaňajšom výbornom koncerte dr. Ferdinanda Klindu z Bratislavy hral toho roku v Liberci už druhý Slovák. Bol to Ivan Sokol, absolvent bratislavského konzervatória a poslucháč pražskej AMU v triede prof. Reinbergera. Poslucháčov prekvapil krásnym prednesom skladieb Césara Francka, najviac však pozoruhodnými skladbami z organovej tvorby skladateľov tohto storočia Jehana Alaina a Oliviera Messiaena.

• • • O dezilúzii u nás

Nie je náhoda, že filozofické problémy okolo modernej hudobnej tvorby sa zaoberajú viac-menej problémami zážitkového obsahu. Obsah modernej hudobnej tvorby sa dostal do centra pozornosti hlavne z dôvodov spoločenských a ideových. Za riešením tejto otázky cítime dnešnú spoločenskú problematiku práve tak ako v minulosti.

Pochopiteľne, problém zážitkového obsahu obzvlášť nástojčivo vystupuje do popredia v prechodných spoločenských situáciách. Tak to bolo napr. v estetike francúzskeho osvietenstva, v estetike nastupujúceho meštiactva v 19. storočí a tak je to i dnes, pri nástupe najširšej spoločenskej vrstvy.

Problém zážitkového obsahu v prechodných spoločenských obdobiach sa vynára hlavne preto, lebo sa ním rieši vlastne vývinový problém — umelecký i spoločenský. Tak je to i dnes; pozrime sa, v akej podobe.

Priblížme sa k otázke z pozície chápania problému z druhej strany na Západe.

Aj tu sa problematika obsahu modernej umeleckej tvorby sústreďuje na otázku odrazu životných pocitov človeka pri jeho dnešnom spoločenskom postavení.

Azda najvýstižnejšie to vidíme u západonemeckého univerzitného profesora Adorna.

Adorno vychádza z tézy, že obsahovou zážitkovou podstatou novodobej konzekventnej dodekafonickej, seriálnej a atonálnej hudby na rozdiel od romantického pátosu XIX. storočia je zážitok *úzkosti,* vyvierajúci z pocitu osamelosti, opustenosti, z neurózy, zo strachu pred budúcnosťou. Alebo inak: odporu voči zlej spoločnsti a pripravený na niečo ešte horšie. I ten najindividuálnejší hudobný prejav pocitu úzkosti chápe ako „kolektívny obsah", teda ako typický. Problematiku vidí na pozadí názoru, že nie je želateľné umiernenie protikladov. Podľa neho hudba, ktorá chce zmiernenie, sleduje iluzórny cieľ a uviazne v idyle gýča.

Adorno teda naráža na problém pocitu úzkosti, tento pocit však chápe ako danú *prapodstatu človeka.*

Hovorí o absolútnej samote človeka, o radikálnej hudbe, ktorej nepriznáva schopnosť prekonať zážitkový obsah úzkosti. Je to hudba askézy, nevyhnutne deštruktívna, negujúca. Autentická je u skladateľov typu Schönberga a pseudonovátorská, reštaurátorská u tvorby typu Stravinského, ktorý načiera i do minulosti. Teda so stratou pocitu stálosti prichádza i koniec estetiky nálad, zostáva len hrôza pravdy. Mimo toho existuje podľa neho už len objektivita formovej disciplíny a pseudoobjektivita, ktorá chce túto úzkosť samoty prekonať.

V tejto diagnostike Adorno nie je sám. I ďalší západonemecký teoretik H. Strobel označuje pocit úzkosti za základný životný pocit človeka, ktorý sa stáva i obsahom modernej hudobnej tvorby. Tento stupňujúci existencialistický pocit človeka vidí ako dôsledok civilizácie a strachu z úradne a štátne organizovaného bytia. V rozbíjaní krásy v umení vidí konkrétny prejav tohto nepokojného moderného ducha a vyhlasuje ho za typický pre celú modernú umeleckú tvorbu.

S týmto súvisí i Stroblov náhľad, že základným zmyslom modernej tvorby je programový antirealizmus. Prečo?

Existencialistický pocit úzkosti je bezperspektívnym životným pocitom. Ak má moderná tvorba vyjadrovať tento životný pocit, tak musí byť nutne deziluzionistická. Zmyslom modernej tvorby je teda rozbíjanie všetkých foriem ľudských nádejí a ilúzií. Preto má byť obsah prekvapujúci, protikonvenčný, šokujúci atď. Len takto možno byť deziluzujúci.

Zaujímavý mystický kapitál si vytĺka zo zážitkového obsahu modernej hudobnej tvorby A. Köberle.

I jeho základnou tézou je, že moderná hudobná tvorba vyjadruje bezmocnosť, úzkosť a zúfalstvo moderného človeka. Dnešný deziluziovaný svet je podľa neho bohom opustený, v ktorom už zaniká úprimne prežité vnútorné náboženstvo. Nezaniká však podľa neho nenáboženská viera v boha, ktorá sa živí z buzútešnosti človeka. Moderná teológia teda vychádza podľa neho z toho istého momentu ako moderná hudobná tvorba: z pocitu kozmickej opustenosti, bezmocnosti a bezvýchodiskovosti. Je toho názoru, že deziluzionistická moderná hudobná tvorba sa v nenáboženskom nachádzaní boha dostala ďalej od modernej teológie.

Teda všeličo možno vytĺcť zo zážitkového pocitu úzkosti a deziluzionistického obsahu modernej hudobnej tvorby.

Jedno je však isté, že existencialistický

PREHLIADKA MLADÝCH *talentov*

Tohoročná, v poradí už IX. prehliadka československého koncertného umenia v Prahe sa niesla v znamení mladých talentovaných interpretov. Bol to dobrý nápad *stanoviť hornú hranicu sólistov na 35 rokov* a za ich partnerov pozvať nie prominentné pražské orchestre — Českú filharmóniu, FOK, Symfonický orchester Čs. rozhlasu — ale menej známe pražské a najmä mimopražské symfonické telesá. A treba hneď úvodom povedať, že prehliadka mala vcelku vysoký štandard, o čom svedčí napríklad pozvanie mnohých účinkujúcich na zahraničné turné expertom z NSR. Kladom prehliadky boli tiež dve verejné diskusie, na ktorých účinkujúci, vedenie koncertnej sekcie a kritici otvorene hodnotili klady a zápory každého výkonu. V sumárnom článku sa nemožno podrobne rozpísať o celej problematike prehliadky, preto sa obmedzíme len na niekoľko postrehov.

Spomedzi hráčov na dychové nástroje bol rozhodne najlepší hornista *Jaroslav Kotulán*. Jeho podanie I. koncertu Richarda Straussa bez jedinej technickej chyby (!) udivovalo obrovskou stupnicou dynamiky a farby, vždy však zachovávajúcej mäkký, ozaj hornový tón. I jeho kolega *Jozef Brázda* v Mozartovom II. koncerte potvrdil vysokú úroveň brnenskej hornovej školy a od Kotulána sa líšil len o niečo menším koeficientom prednesových kvalít. — Prvotriednym trúbkárom je *Václav Junek*, ktorý úspešne prekonal úzkosti estrádnosti Aruťuňanovho koncertu. — Z hráčov na drevené dychové nástroje upozornil na seba najmä flautista *Zdeněk Bruderhans*, hrajúci Ibertov koncert, potom hobojista *Miloslav Hašek*, ktorý spolu s flautistom *Jánom Heclom* zahral Cimarosovu Koncertantnú symfóniu; ďalší hobojista *Vítězslav Hanus* je typom komorného hráča, a tak jeho jemne znejúci nástroj sa v Albinioniho Koncerte pre hoboj, sláčiky a čembalo nemohol plne uplatniť.

Klaviristi mali vari najvyrovnanejšiu úroveň. *Zdeněk Kožina* mal pomerne ľahkú úlohu výberom Voříškových Bravúrnych variácií; omnoho ťažšiu úlohu mala *Klára Havlíková* v Sinfoniette gioccose B. Martinů, polhodinovej synkopickej skladbe, zahranej s nezlyhávajúcim zmyslom pre rytmus. *Ľudovít Marcinger* v prednese Cikkerovho Concertina prekonal úskalia sentimentalizmu i akademizmu; svojou mladíckou bezprostrednosťou verne tlmočil skladateľov zámer. *Radoslav Kvapil* v Bachovom Koncerte d mol preukázal vytríbený zmysel pre štýl. Najspornejšie, ale i najpodnetnejšie boli interpretácie Chopinovho Koncertu f mol *Amáliou Burianovou* a Franckových Symfonických variácií *Dagmar Baloghovou*. Obe dokázali, že spomínané diela je možné predniesť nekonvenčným spôsobom, ale vo voľbách tempa sa neraz dostali do krajností. Jediný organista *Václav Rabas* v snahe oživiť prednes Händlovho Koncertu F dur upadol v prvých dvoch častiach do neprípustného romantizovania v agogike (akéhosi chopinizovania), tretiu však zahral výborne.

Speváci si zväčša nevolili práve najlepšie. Čestnú výnimku v tomto smere tvorili *Naděžda Kniplová* dokonale diferencovaným prednesom všetkých úsekov Ostrčilovej balady Osiřelo dítě a *dr. Tatiana Masaríková*, ktorá získala Suchoňovým piesňam Ad astra vrelé uznanie pražského publika. Štyri sonety na Shakespeara T. Bairda sú krásne, renesančne štylizované miniatúry, škoda len, že *Čeněk Mlčák* ich nespieval atacca a v preklade, lebo jeho poľštine bolo veľmi málo rozumieť. *Ján Kyzlink* predniesol zvukomalebné Dobiášove impresie Praha jediná, *Oľga Jiráková* si pre svoj lyrický fond neveľmi vhodne vybrala Beethovenovu áriu a scénu Ah, perfido a prednes Cigánskych melódií V. Nováka *Miroslavom Bozděchom* sa dá zodpovedne posudzovať len z rozhlasovej nahrávky, pretože ho sprevádzajúci orchester necitlivo prekrýval. U *Blanky Sommerovej* (spievala Sbohem a šáteček V. Kaprálovej) bolo cítiť hlasovú únavu.

Z huslistov bol najväčším prekvapením *Milan Bauer* s perfektným výkonom v spamäti zahranom Bergovom koncerte. Za ním by som staval *P. Messiereura* s upozornením na niektoré intonačné kazy v Sibeliovom koncerte. *Ivan Štraus* zdôraznil lyrickú stránku II. Prokofievovho koncertu, ale nevhodný nástroj ubral na presvedčivosti prednesu. *Nora Grumlíková* v Mozartovom A dur koncerte nevedela úplne prekonať handicap chorobného stavu. *Ján Stanovský* síce zahral Sommerov koncert spoľahlivo, chýbal mu však potrebný výraz. Ten zas nechýbal *Zdeňkovi Brožovi*: v Dvořákovom koncerte mal celkom pekné kantabilné miesta, lež celkove na toto náročné dielo nestačil. Violončelista *Stanislav Apolín* bol dynamicky takmer stále na jednej hladine a rozvláčne tempo II. časti ešte zvýšilo dojem jednotvárnosti jeho prednesu Šostakovičovho koncertu. — V tejto súvislosti sa treba zmieniť o *Foerstrovom triu*; z neho sa výraznejšie uplatnil len klavirista Aleš Bílek, lebo sláčiková inštrumentácia Concertina B. Martinů zväčša pohlcuje zvuky sólových huslí a violončela.

A ako obstáli orchestre? Ťažko robiť nejaký rebríček, pretože kolektívy pracujú v rozdielnych podmienkach. Isté je však, že najväčší dojem zanechali *Štátna filharmónia Ostrava* skvelým dramatizujúcim spôsobom prednesenou Šostakovičovou X. symfóniou pod taktovkou Josefa Daniela (ale jej sprievody neboli poväčšine na žiadúcej úrovni — Voříšek, Novák); *Symfonický orchester bratislavského rozhlasu* za dirigovania dr. Otakara Trhlíka mal spomedzi všetkých orchestrov najnáročnejšiu — a pritom veľmi dobre zvládnutú programovú zostavu (Cikker, Berg, Suchoň, Stravinskij: Vták ohnivák); *Moravská filharmónia* si získala úspech grandiózne poňatou, s mnohými a podarenými (!) dynamickými retušami prednesenou Šostakovičovou XII. symfóniou (dirigent Jaromír Nohejl); k nim sa čestne družia *Karlovarský symfonický orchester* (dirigent Vladimír Matěj) s hĺbavým prednesom Kalabisovej II. symfónie a *Filharmónia pracujúcich Gottwaldov* (dirigent Eduard Fischer) Prokofievovou V. symfóniou. *Plzenský rozhlasový orchester* pod taktovkou Antonína Devátého zaujal veľmi citlivými sprievodmi i solídne zahranou Beethovenovou IV. symfóniou; dobre sprevádzal i *Pražský rozhlasový orchester*, no pozoruhodnú Hrnčířovu koncepciu Šostakovičovej V. symfónie nedokázal realizovať do dôsledkov. *Orchester Armádneho umeleckého súboru* (dirigent Jiří Kareš) mal na prípravu veľmi málo času, ale i tak je zrejmé, že dychová harmónia nie je ešte na potreb-

životný pocit úzkosti a deziluzionizujúci obsah — i keď nie v celej šírke — sa stal typickým momentom modernej hudobnej tvorby.

Ako ju však máme chápať u nás?

Nebola to náhoda, že tento problém sa u nás v nedávnej minulosti obchádzal. Hlavne preto, že nebolo problémom povedať, že existencialistické životné pocity úzkosti sú typické a vlastné človeku žijúcemu za buržoáznych spoločenských podmienok, ale problémom bolo, ako ich vysvetliť u nás?

Nazdávam sa, že táto otázka sa u nás obchádzala zo pseudoobáv. Riešenie nám predsa núka naše základné hľadisko pri poznaní skutočnosti, hľadisko vývinové. Vývinové chápanie a nazeranie nám priam núka riešenie zvlášť dnes, keď na našu nedávnu minulosť máme možnosť pozrieť sa už z hľadiska ďalšieho štádia vývoja, z hľadiska zmyslu všetkého toho, čo dnes zahrnujeme pod pojem odsúdenia kultu osobnosti a cieľov obrodných myšlienok posledných straníckych sjazdov.

Problém existencialistických životných pocitov nie je ničím iným ako odrazom spoločensko-vývinových problémov, odrazom konfliktu prekonaných a nových vývinových tendencií. V čistej podobe sa objavuje hlavne vtedy, keď sa jednoznačne pociťuje prekonanosť existujúcej skutočnosti bez viery a bez videnia možnosti vývinového napredovania a východiska. Tak je to, nech je to už u nás, či na Západe. Sú to vývinové bolesti, ktoré postrehol už Hegel, keď hovorii o tom, že vývin sa skladá z radu tragédií, i keď zmysel vývinu nie je tragický. Náš problém je dnes mať odvahu konštatovať zákonitosť, ktorú týmto chcel Hegel vyjadriť a ktorú sme ani my ešte v nedávnej minulosti nemohli tak jasne vidieť.

Teda i v našom spoločenskom živote má deziluzia a deziluzionistický obsah svoj kladný spoločenský zmysel. Je však podstatný rozdiel medzi deziluzionistickou estetikou, ktorá je vedome zameraná proti perspektívam spoločenského vývoja, a deziluziou, ktorá je zameraná práve opačne, proti zábranám spoločenského vývoja. Túto rozdielnosť nemôžeme spustiť z očí.

Problém existencialistických životných pocitov úzkosti a s tým súvisiaci problém deziluzie a deziluzionistického umeleckého obsahu je teda problémom vývinovým, a preto v svojej konkrétnej podobe prechodným. Pokiaľ bude existovať v našom spoločenskom živote vývin — a existovať bude — tak i v našej umeleckej tvorbe bude mať deziluzionistická tvorba svoje miesto. Pravda, ako faktor vývinový, v mene vývoja, a nie protivývojový, ako to vidíme u niektorých deziluzionistických estétov na Západe.

EUGEN ŠIMŮNEK

RICHARD

Jubileá sú príležitosťou pre opätovné revízie hodnotenia odkazu umelcov. Vo Wagnerovom prípade je to ťažšie a zložitejšie ako vo väčšine iných prípadov. Wagner je ťažký oriešok, jeho zložitá a protikladná umelecká osobnosť od začiatku dráždila a provokovala k protikladným súdom. V nedávno uplynulom období boli roky, v ktorých sa svetonázor umelca naivne stotožňoval s kvalitou jeho tvorby, keď sa okolo Wagnera chodilo ako okolo horúcej kaše. Ale aj odhliadnuc od toho, podlieha jeho dielo premenlivému hodnoteniu. Po počiatočnom nepochopení vznikol celý wagnerovský kult, po jeho smrti šikovne riadený z Bayreuthu Cosimou Wagnerovou. S reakciou na romantizmus prišlo aj vytriezvenie z wagnerovského opojenia. Nič nie je charakteristickejšie pre to, ako keď Stravinskij hovorí o jede hudobnej drámy alebo o „monumentálnom nezmysle dať každej rekvizite, každému pocitu a každej osobe číslo od šatne, ktoré sa volá leitmotív . . .“[1])

Dnes je nám jasné, že Wagner bol typickým synom buržoáznej spoločnosti 19. st. Jeho osobnosť ani dielo nemožno pochopiť ináč ako v dobových súvislostiach. Nie je to fráza, keď povieme, že jeho osobnosť bola protikladná ako doba, v ktorej žil. Jeho psychika bola psychikou romantického umelca par excellence. Už Goethe vycítil v romantizme niečo chorobné a tieto chorobné črty romantizmu sa stupňovali spolu s tým, ako sa prehlbovali rozpory v buržoáznej spoločnosti 19. st. Wagner z nich má predovšetkým tú nadmernú senzitívnosť, to, čo Romain Rolland nazval „hypertrofiou citlivosti“. Bol to neurotik, podliehajúci záchvatom depresie, plaču, sebatrýznenia, zmietaný patetickými excesmi citu a vášne. Ďalšou typicky romantickou a neobyčajne silne vyvinutou črtou jeho osobnosti je romantické vyvyšovanie umenia a umelca, tá idealistická maximalistická koncepcia, podľa ktorej umenie je najvyššou hodnotou v ľudskej spoločnosti a umelec je titan, ktorého jeho tvorba vyvyšuje nad ostatných ľudí a udeľuje mu mimoriadne práva. Wagner napriek všetkým svojim depresiám s absolútnou istotou verí v svoje umelecké poslanie a celým svojím životom bojuje za uplatnenie svojho diela, za to, aby sa ľudia naučili milovať jeho novú a zvláštnu hudbu, ba žiadal ešte viac, aby sa celkom oddali do jej moci. Išlo mu pritom nie iba o určité kruhy, o obvyklé operné publikum, ale o celý národ, o celý svet . . . také veľké sa mu zdalo jeho vlastné umelecké poslanie. Wagnerova hudba je skutočne určená pre masové pôsobenie (v niektorých prípadoch by sa dalo hovoriť takmer o masovej hypnóze) a Wagnerovi sa nesmierne húževnatým zápasom skutočne podarilo masy dobyť — pravda, nie ľudové, ale široké masy buržoázneho obecenstva. Tomuto cieľu: monumentálne koncipovanej umeleckej tvorbe, teoretickému objasňovaniu a estetickému obhajovaniu, prebojovávaniu svojich umeleckých koncepcií, zápasu o realizovanie týchto koncepcií zasvätil celý život. Wagnerovi bolo v celom živote len jedno sväté: jeho dielo; bol predovšetkým a skrz-naskrz umelcom a všetkým ostatným až potom. Bez tohto aspektu heroického tvorivého zápasu a nie menej heroického prebojovávania svojho diela, ktorému podriadil všetko ostatné, nie je možné pochopiť Wagnera, jeho ľudský, morálny profil, jeho démonický egocentrizmus, idúci k cieľu s najväčšou bezohľadnosťou, ale ani jeho kľukatý, taký rozporný myšlienkový vývoj, ktorý sa končí negovaním ideálov mladosti, na opačnom póle k východiskovému bodu.

Wagner sa zaujímal o filozofiu a podliehal filozofickým prúdom svojej doby vo väčšej miere ako väčšina ostatných veľkých hudobníkov 19. st. Nebol samostatným mysliteľom, bol typom akéhosi eklektického salónneho filozofa, ktorý filozofiu podrobuval subjektívnemu výberu a interpretácii, pričom posledným kritériom mu bol vždy dosah a vplyv tej-ktorej veci na jeho dielo. Dalo by sa to azda vyjadriť tak, že jeho

[1]) Igor Stravinsky, Leben und Werk von ihm selbst, Mainz 1957

nej úrovni (hral Raichlovu neveľmi vydarenú II. symfóniu), *Mestský symfonický orchester Mariánské Lázně* pod vedením Miloslava Bervída precenil svoje sily zaradením Kabeláčovej IV. symfónie, no ešte viac *Severočeský symfonický orchester z Teplíc* interpretáciou Brahmsovej I. symfónie, i keď jeho „záskokový“ dirigent Martin Turnovský (za tragicky zahynuvšieho Josefa Svobodu) je dobrým hudobníkom.

Igor Vajda

WAGNER

filozofické vedomie bolo určované jeho umeleckým vedomím. Tým je vysvetlená dosť pestrá krivka jeho ideologického vývoja, plného rozporov: od mladonemectva cez mladohegeliánstvo, materialistickú filozofiu Feuerbachovu, utopistický socializmus, anarchistický individualizmus Proudhonov a Bakuninov, schopenhauerovský pesimizmus až k príklonu k nacionalisticko-šovinistickým, rasistickým a mysticko-náboženským myšlienkam a k lojalite s Bismarckovou štátnou myšlienkou. Wagner si proste aj svoju filozofiu podriaďoval svojim umeleckým záujmom a cieľom a podľa toho si ju vyberal, prispôsoboval, menil.

Čo sa týka Wagnerovej revolučnosti a jeho účasti na dráždanskej revolúcii r. 1848, tu platí tiež, že jeho sympatie k revolúcii pramenili predovšetkým z umeleckej a až potom z politickej nespokojnosti. Wagner s bolestnou citlivosťou, niektorým romantickým umelcom vlastnou, prežíval postupné devalvovanie umenia v buržoáznej spoločnosti na prostriedok povrchného zmyslového pôžitku, na zamieňanie vrcholného ideovo-estetického zámeru so službou vrcholnému efektu, zažil na vlastnej koži nemecké operné „šlendrianstvo“, predajnosť a absolútnu závislosť umelcov od moci peňazí. Trpel týmto stavom vecí vo všeobecnosti ako ozajstný umelec, dotýkalo sa ho to však aj celkom konkrétne a osobne, lebo si uvedomoval, že pre jeho vlastné umenie, pre novú hudobnú drámu v existujúcom systéme dvorno-meštianskej opernej prevádzky niet miesta. Dôkazom toho, že vo Wagnerovom myslení aj v tomto prípade rozhodovali predovšetkým umelecké kritériá, je jeho nezáujem o konkrétne ciele nemeckej revolúcie r. 1848. Wagner vo svojich snoch a túžbach zachádzal oveľa ďalej: v skutočnosti zamieňal buržoáznu národno-demokratickú revolúciu so socialistickou revolúciou, resp. so svojimi nie príliš jasnými anarchisticky zafarbenými predstavami o socialistickej revolúcii.

Ako to vyjadril Thomas Mann, Wagner šiel spoločnou cestou nemeckej buržoázie od revolúcie ku sklamaniu, k pesimizmu a k rezignovanému ústupu do svojho vnútra, chráneného, pravda, novou štátnou mocou. Wagner poznáva r. 1854 Schopenhauerovu filozofiu a stotožňuje sa s ňou ako s vyjadrením svojho najvlastnejšieho, najvnútornejšieho ja. Neskoršie sa dokonca pokúša dokazovať, že ju umelecky anticipoval v tetralógii, priznáva jej rozhodujúci význam pre svoj život. V skutočnosti aj v tomto prípade pôsobili a rozhodovali pod ideologickou nadstavbou jeho umelecké záujmy. V Nemecku nastáva po roku 1853 hospodársky vzostup, upevňujúci sa kapitalizmus vytvára širokú vrstvu hospodársky zabezpečenej buržoázie — a Wagner v nej poznáva svoje „nové“ obecenstvo. Neskoršie sa pridáva na stranu Bismarckovej ríše, aby z jeho európskej politickej hegemónie urobil podvozok pre svoju umeleckú hegemóniu. Pre toto všetko mu poskytoval ospravedlnenie a oprávnenie Schopenhauer, jeho myšlienka o beznádejnej tragičnosti života, o ničotnosti všetkých ľudských snáh. Sotva by sme našli názornejší príklad v dejinách umenia na to, ako si umelec vytvára pre seba i pre svet ideologickú nadstavbu, filozofické zdôvodnenie pre uzavretie mieru s vládnúcou triedou.

Wagnerovo dielo teda odráža, ako na to poukázal Hans Mayer, nemecké buržoázne myslenie medzi rokmi 1830—1883. Samozrejme, v jeho diele sa ideový obsah odráža nie priamo, ale sprostredkovane, pretlmočene umeleckými prostriedkami. Filozofické, svetonázorové pozadie svojich hudobných drám premieta Wagner prostredníctvom psychológie a mýtu. Wagner šiel za svojimi námetmi stále hlbšie do minulosti: cez históriu, cez okruh stredovekých ság až ku germánskemu mýtu. Toto vzďaľovanie sa od súčasnosti v námetoch je však nepriamo úmerné aktuálnemu obsahu jeho diel. Najrevolučnejší a filozoficky najpokrokovejší obsah zaodel práve do časove najvzdialenejšieho tematického okruhu germánskej mytológie (Prsteň Nibelungov). Ale aj pri ostatných svojich námetoch je Wagner nanajvýš moderný: vyjadruje zložité problémy zložitých ľudí zložitej doby. Jeho svet povestí a bájí sa riadi komplikovanou psychológiou človeka, presnejšie mešťana 19. storočia, ale či ide o bohov a hrdinov jeho Walhally, o Tristana, Tannhäusera atď., sú to bez výnimky moderní ľudia, nositelia psychologických konfliktov, vyvierajúcich z rozporov buržoáznej doby. Súčasne však mali byť aj nositeľmi určitých konštantných, „večných“ vášní a emócií ľudského srdca, ich činy mali symbolizovať aj prirodzené ľudské hnutia v svojej pôvodnej nahote, zbavené konvenčných nánosov. Aby

mohol znázorniť tieto pra- a všeľudské momenty v ich psychologickej, až psychoanalytickej podstate, to bola jedna z príčin, prečo Wagner postúpil od historických postáv, ktoré — ako sa nazdával — nemohol celkom zbaviť určitých historických konvencií, až k mýtickým. Jednota mýtu a psychológie, jednota dobove aktuálnych a všeľudských problémov je podstatou obsahovej zložky Wagnerovej hudobnej drámy.

I keď sa, prirodzene, vo Wagnerovom diele ideový obsah odráža nie priamo, ale hlavne prostredníctvom psychológie a mýtu, to nijako nebráni tomu, aby sa nedali jasne vystopovať ich filozofické a svetonázorové korene. Tak napr. priamym odrazom myšlienky o „emancipácii mäsa" Mladého Nemecka je opera Zákaz lásky. Ale jasné stopy tejto myšlienky sú aj v neskorších, zrelých dielach, v Tannhäuserovi, v tetralógii, v Parsifalovi. Z Feuerbacha si Wagner odnáša hlavne ideál slobodného človeka, oslobodeného z tyranstva prevzatých názorov, ktorého stelesnil vo svojom Siegfriedovi. Tetralógia, ktorá vznikala 26 rokov, nesie pečať jeho zložitého vývoja v tejto dobe: od anarchistického socializmu až k schopenhauerovskému pesimizmu (Wotan). Umelecký odraz jeho ideologického obratu je najzjavnejší v Tristanovi a Izolde. Wagner si však aj po osvojení Schopenhauerovej filozofie ponechal sčasti niektoré svoje staršie názory a aj tie našli umelecký výraz v jeho neskorších dielach, napr. demokratickorevolučné myšlienky v Majstroch spevákoch norimberských. Parsifal, dielo staroby, je konglomerátom starších i novších filozofických názorov — napr. tu do náboženskej mystiky zaznievajú ešte ohlasy na mladonemeckú „voľnú lásku" ap.

Hudobné prostriedky, ktorými Wagner zvýrazňoval svoje obsahové zámery a ktoré vyústili do vytvorenia nového operného typu: hudobnej drámy, sú dostatočne známe. Vieme, že Wagner geniálne novátorsky tvorivým spôsobom spojil spomienkový motív, známy zo starších opier, a Beethovenovu motivicko-tematickú prácu a vytvoril systém leitmotivickej techniky, a že tým v podstate preniesol do opery určitý symfonický princíp. Vieme, že to urobil zo snahy o čím konkrétnejšie hudobné zvýraznenie zložitých psychologických obsahov, teda z hudobnooznamovacieho a výrazového zámeru, i to, že sa mu leitmotív v rukách premenil na nový formový princíp, zjednocujúci široké plochy jeho hudobného rozvíjania v hudobných scénach, dejstvách, operách, ba i v celom opernom cykle. Knepler novšie poukázal na to, že Wagner používa široko založené monotematické spevné útvary pre nekomplikované, jednotné a vyrovnané charaktery (Siegfried) a leitmotivickým slohom, t. j. tematicky spracované symfonické plochy pre tragicky rozorvané, rozpoltené „moderné" charaktery (Wotan). Do služieb psychologického prehĺbenia deja a charakterov zapojil okrem leitmotivickej techniky aj harmóniu a zvukovosť a doviedol ich postupne nesmiernym stupňovaním a zintenzívnením k dovtedy netušenému obohateniu a rozšíreniu (Tristan etc.). Učebnice modernej harmónie sa začínajú kapitolou o Wagnerovi . . .
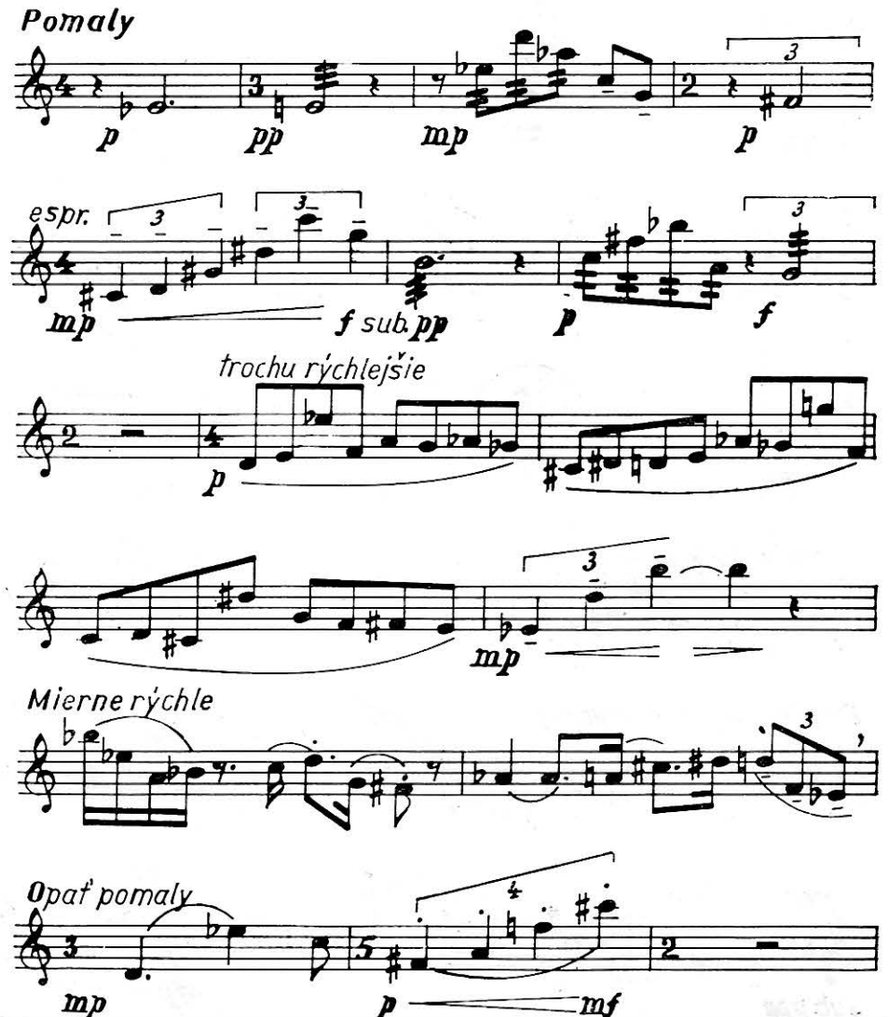
Na druhej strane protikladnosť jeho osobnosti, jeho myšlienkového vývoja sa nemohla neodraziť v jeho umeleckej tvorbe. Pravda, nebolo by spravodlivé pripisovať všetky negatívne črty jeho diela na jeho osobný účet, mnoho z toho patrí na účet doby. To, čo Romain Rolland eufemisticky nazval hypertrofiou citlivosti, čo Nietzsche neváhal označiť za čosi choré (je príznačné, akým až chorobne vzrušujúcim účinkom pôsobila Wagnerova hudba na ženy a vôbec na nervove slabších ľudí), ten určitý neurotický, až hysterický prvok patrí do anamnézy romantizmu. Nietzsche vycítil aj to, že pod heroicko-monumentálnou maskou sa ukrýva človek unavený, človek úpadkovej doby. Niektoré zvláštne rozpory Wagnerovho diela, ktoré nám dnes pripadajú kuriózne, až nevkusné, vyplynuli zaiste z jeho najvnútornejšieho založenia: napr. rozpor medzi intímnym, subtílne krehkým obsahom a monumentálnou formou (Tristan), uvedenie náboženského mystéria na hrubozrnne teatrálne operné javisko 19. st. pred buržoázne obecenstvo (Parsifal), miešanie erotičnosti a náboženstva (Tannhäuser, Kundry) a vôbec to erotické podhubie jeho umenia — niečo také by však nebolo možné v nijakej inej dobe ako v romantizme. Tak isto osobne, ale aj dobou podmienená je monumentalita, ktorá sa niekedy mení v zdĺhavosť, jeho pátos, ktorý sa miestami stáva bombastom. Neubránil sa ani tomu, aby to, proti čomu najväčšmi tasil meč v opernej literatúre svojej súčasnosti, nepreniklo aj do jeho vlastného diela — také to bolo v tej dobe živé a silné, ale aj typické. Napr. Meyerbeerova veľká opra, ktorá vnikla dokonca do tetralógie v podobe dlhých hudobných pôch s výlučne dekoratívnou funkciou. Alebo či sa neprehrešil aj proti najsympatickejšej téze svojej estetiky, ktorou je vyžadovanie ideového obsahu hudby proti púhemu hudobnému pôžitkárstvu?
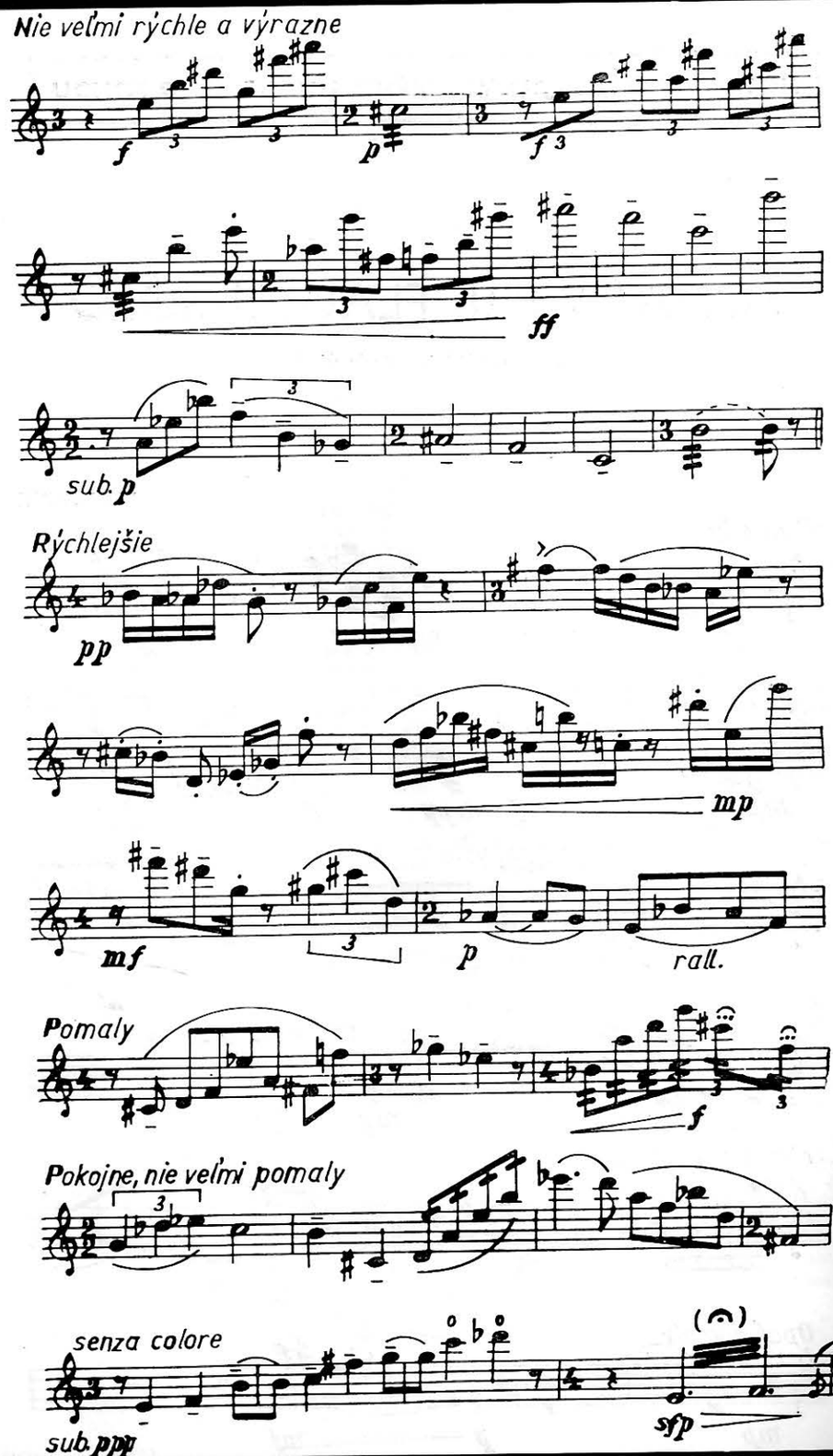
NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU
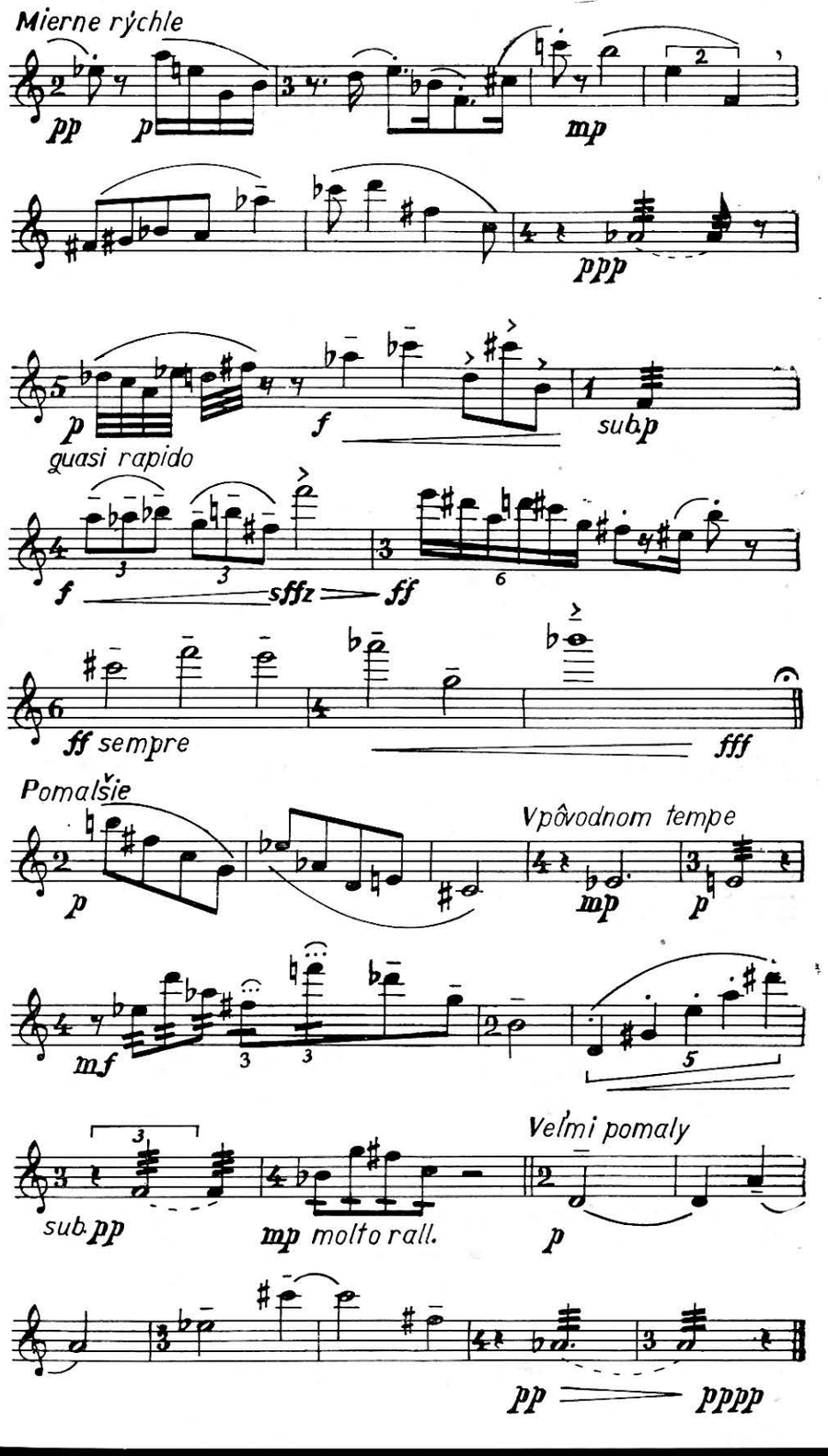
SONÁTA PRE FLAUTU SÓLO

(venované Milošovi Jurkovičovi)

IVAN PARÍK




Nie veľmi rýchle a výrazne
sub. p
Rýchlejšie
pp
mp
mf
p
rall.
Pomaly
f
Pokojne, nie veľmi pomaly
senza colore
sub. ppp
sfp


Mierne rýchle
pp
p
mp
ppp
sub. p
quasi rapido
f
sffz
ff
ff sempre
fff
Pomalšie
Vpôvodnom tempe
mf
Veľmi pomaly
sub. pp
mp molto rall.
p
pp
pppp

Talich - OSOBNOSŤ VYCHOVÁVAJÚCA

Václav Talich bol vždy a všade vodcovskou a učiteľskou osobnosťou. Pedagogickú činnosť považoval za svoje poslanie. Videl v nej len inú stránku večného zápolenia o nedosiahnuteľné a vždy unikajúce vrcholky umeleckej dokonalosti. Ako umelec, ktorý vystúpil najvyššie a uvidel nedozerné diaľavy, ochotne pomáhal mladým a oboznamoval ich so svojou cestou, hľadaním, niekedy i blúdením. Dokázal vopred upozorniť na nebezpečné zrázy i vytýčiť orientačné body k výstupu. Tým, že vedome odovzdával svoje rozsiahle vedomosti a skúsenosti, kládol základy pre vytvorenie zdravej tradície, ktorá nezačína odbúraním dosiahnutých výsledkov, ale naopak, kladne na ne nadväzuje a potom už svojsky pokračuje v odkaze.

Niektorí pedagógovia tvrdia, že môžu žiaka naučiť len dirigentskej technike, pričom hlboké vzdelanie, ktoré dirigovanie predpokladá, musí vraj žiak získať sám. Talichov názor bol úplne opačný. Jeho úsilím bolo čo najviac rozvíjať muzikalitu adepta, jeho zmysel pre slohovosť a výstavbu diela. Talich učil predovšetkým hudobnému umeniu a až potom dirigovaniu. Túto skutočnosť dobre pochopili inštrumentalisti, ktorí navštevovali jeho prednášky a čoskoro vyhlasovali, že začínajú lepšie hrať na svojom nástroji. Vedecké teórie boli Talichovi len jedným z inšpiračných zdrojov. Zastával Wagnerov názor, že všetko v umení sa zakladá na životnom príklade a získava sa len správnou praxou.

Publikum na orchestrálnych skúškach pokladal za samozrejmosť. Nielenže umožňo-

---

V jeho hudbe sú vedomé a chcené rozkošnícke tóny, zmyslovo dráždiace a ukájajúce tóny — je síce pravda, že v službách ideového obsahu, ale či im nevenoval priveľa miesta, priveľa farieb? Wagner má mnoho strán v svojich partitúrach, kde vedome i úmyselne chce hudbou opájať, omamovať (sám sa vyjadril, že hudba, ako tvorba i ako konzum, je narkotikum). Či to nepatrí do tej istej kategórie, i keď na oveľa vyššej rovine, vyššej i v zmysle rafinovanosti a dokonalosti účinku, ako tie stránky súčasnej talianskej opernej tvorby, pre ktoré nazval napr. Rossiniho „rozkošníckym, v najbujnejšom lone prepychu sa usmievajúcim synom Itálie"? Je príznačné, až zákonité, že práve tými zložkami svojho umenia, ktoré boli najväčšmi poznačené dobou, najväčšmi zapôsobil na svojich súčasníkov.

V umení sa nedá klamať. Aj Wagnerova hudba nemilosrdne ako zrkadlo odráža slabiny jeho koncepcie. Wagner je veľký tam, kde pravdivo kreslí typické charaktery, problémy a konflikty svojej doby. Zlyháva tam, kde sa snaží podoprieť, dokazovať, obhajovať svoje ideologické zmätky a bludy. Veľmi zaujímavým odrazom ideových protikladov niektorých Wagnerových diel je nejednoznačné vyznenie jeho hudby. Súmrak bohov vyznieva podľa niektorých ľudí absolútne pesimisticky, naproti tomu niektorí cítia v závere optimistické vyjasnenie. Podobne sa rozchádzajú názory o optimistickom či pesimistickom vyznení hudby Tristana a Izoldy. Najzaujímavejší protiklad sa vyvinul medzi Wagnerovou teóriou a jeho hudbou. Wagnerova hlavná teoretická myšlienka hlása, že v opere je dráma mužským a hudba ženským princípom, že dramatická myšlienka oplodňuje, dráma vládne a hudba prijíma, slúži. Jemu samému bola hudba vždy prostriedkom, nikdy nie cieľom. Výsledok je však celkom opačný. Stalo sa mu to, čo raz Zdeněk Nejedlý vyjadril v súvislosti s Goethem a Schubertom tak, že Schubert zhltol Goetheho. Nuž, v tomto prípade Wagner-hudobník zhltol Wagnera-dramatika. Jeho teória o všeumeleckom diele zlyhala: jeho všeumelecké diela sa rozpadli na svoje jednotlivé súčasti, a čo zostalo ako trvalá hodnota, to je jeho hudba. Wagner je dnes prekonaný ako teoretik, i keď v jeho estetickom odkaze obdivujeme nejednu zdravú myšlienku, je prekonaný aj ako dramatik (mimochodom, už on sám v svojich vrcholných, najjednotnejších dielach, v Tristanovi a v Majstroch spevákoch, prekonal svoje vlastné teoreticky formulované dramatické postuláty), nehovoriac o ďalších prejavoch jeho mnohostrannej osobnosti, o jeho pozlátenej filozofii a o jeho básnickom odkaze. Z nehudobnej zložky jeho hudobných drám javí sa nám dnes veľká časť ako nenapraviteľne zastaralá. Hudba však hovorí oveľa viac ako text, ba čo viac, často aj niečo iné ako text, ba dokonca hovorí aj bez textu. Nie je náhoda, že inštrumentálne časti jeho diel sú trvalou súčasťou koncertných programov. Hudba, ktorá mu mala byť iba prostriedkom, zvíťazila, ona pozdvihla svojho tvorcu na Parnas géniov.

VIERA ŠEDIVÁ

val, ale dokonca vyžadoval prítomnosť poslucháčov, keď sám študoval so sólistom piesne, árie alebo inštrumentálny koncert. Podobne ako vynikajúci herci nerozlišujú veľké a malé úlohy, vedel s rovnakou dôvernosťou pracovať s jedným kontrabasom alebo fagotom práve tak ako s najkomplikovanejším nástrojom — orchestrom. Patrilo k jeho veľkej pedagogickej schopnosti, že nezošnurovával individualitu žiakov, ale naopak, rozvíjal ich tvorivú fantáziu. Záležalo mu vždy na tom, aby sa najprv dozvedel názor všetkých prítomných. Iba potom zasiahol. V oblasti umenia neznášal vyslovovanie absolútnych kritérií a považoval to za známku obmedzenosti.

Talich, rozvádzajúc Platónov výrok „krásne je obťažné", vždy doplňal: „je to dobre, aspoň máme čo robiť." Práca mu bola prirodzenou potrebou a rozkošou. Je neuveriteľné, s akou priam legendárnou dôkladnosťou študoval partitúry diel, ktoré ovládal už dlhé desaťročia.

Aby adept pochopil, ako si má správne počínať, Talich často nahlas rozpriadal niť svojich myšlienok a ukazoval, ako rieši problémy vlastnej práce, ako postupuje pri štúdiu partitúry. Žiak bol svedkom, ako Talich uvažuje pri určovaní smykov, pozoroval, ako sa z primárnej zvukovej predstavy rodí jej technická realizácia. Bolo ohromne poučné pre mladých ľudí — zväčša inklinujúcich k citovej prekypenosti, hybridite — keď v Talichovej dielni boli upozornení na klasický zákon platnosti každej noty a videli, ako každá gramatická značka, bodka či čiarka je sústredene zvážená, nikdy nie samoúčelne, ale jej funkčnosť je vždy určená pod zorným uhlom celku. Talich stavал budovu diela od atómov jednotlivostí, ktoré vynášal z chaosu náhodilostí do svetla zákonitých vzťahov a harmonických pomerov.

Posledné dotvorenie sa slávilo na koncerte. Talichove večery mali pečať, ktorú sú schopní vtlačiť len najväčší umelci. Zvláštne fluidum, vyžarujúce z dirigenta, sa prostredníctvom orchestra prenášalo na uchvátené poslucháčstvo, ktoré strácalo svoju pasívnu funkciu a stávala sa aktívnym rezonujúcim nástrojom.

Mŕtvy prístroj, akým je i najdokonalejší nahrávací aparát, žiaľ, nikdy nemôže zachytiť ono iskriace očarenie. Talich prenášal poslucháčov z koncertnej siene do svojho okruhu verejnej samoty. Zvláštne: v tých chvíľach vždy skláňal hlavu doľava. Priťahovali ho milované husle, či bohatstvo vlastného srdca?

Jeho umelecký vývoj čoraz viac smeroval k poriadku. Prešiel od Nikischovho „Alles muss singen" k reprodukcii melodických útvarov, ktoré — bez toho, že by strácali zo svojho lineárneho kúzla — boli podrobené rytmickej zákonitosti, boli „navešané na rytmus". I v syntaxi sa zjednodušoval; preto rád užíval grécky pojem umiernenosť. Stále viac inklinoval k štíhlosti tvarov, ku klasickej jednoduchosti. Nebola to však jednoduchosť suchá, ale plná fantazijnej miazgy a šťavnatosti. O čo bol prostejší, o to sa stával silnejším. Zákon mu nakoniec dal silu a slobodu.

Talich neustále zdôrazňoval etický postulát umelca služobníka a ušľachtilého človeka. Ten je väčší, kto oddanejšie slúži. Aké máme úmysly, to sa odhalí. Často opakoval: „V hudbe sme nahí. Môžeme sa v sebe mýliť, ale svedectvo hudby o nás je neklamné." Služobnosť prináša nevyhnutnosť zasadiť sa za neuznávané diela. V tomto boji treba počítať aj s ranami. — Najviac ho rozhnevala prázdna, bezobsažná rutinovanosť dirigenta, ktorý končí tým, že dielo technicky zvládne a nejde ďalej. Iba tam sa Talichovi vynárali stále obťažnejšie problémy. Vďačným spôsobom rástol s nimi a stával sa veľkým.

V hudobných kruhoch sme často svedkami, ako hudobníci neustálym hraním strácajú nadšený vzťah k dielu a dokonca začínajú k nemu cítiť odpor. Je to smutná skutočnosť — ale podnetná, aby sme sa zamysleli nad jej vážnym problémom. Častým opakovaním nám zovšednejú i najvznešenejšie veci. Ruku na srdce: koľki z nás si uvedomujeme krásu slnka, jedinečnosť hviezd, harmonickú rovnováhu vlastného zdravia, dýchania; aké je to predsa len zázračné, ak si odmyslíme zovšedňujúce opakovanie!

Dlho som nechápal práve túto priznačnú črtu Talichovho interpretačného umenia: vedel dielo tlmočiť vždy novým a vždy presvedčivým spôsobom. Ešte nedokončil jednu nahrávku, a už mal plnú hlavu nápadov vytvoriť dielo úplne opačným spôsobom a naplniť ho celkom novým obsahom. Toto majstrovstvo má obdobu len v prírode, v jej spojení plodnosti s panenskosťou, v prípade, ktorá s rovnakou láskou a sviežosťou vytvára každú novú sedmokrásku — ako o tom píše Goethe. — Und alle deine hohe Werke sind herrlich, wie am ersten Tage (Faust).

Myslím, že Talich mal dva zdroje tohto majstrovstva: Predovšetkým to bola ohromná fantázia, ktorá čerpala z prirodzeného bohatstva jeho duše. Tento poklad vedome rozvíjal každý deň. Podobne ako César Franck, ktorý to nazýval „réserver le temps de la pensée", aj Talich si vyhradil denne aspoň hodinu, aby rozširoval svoje duševné horizonty čítaním básní, filozofických spisov alebo štúdiom výtvarných diel. Od tohto postulátu neupúšťal ani v časoch, keď ho postihla očná choroba. Vtedy sa mi dostalo vyznamenanie každý večer mu hodinu predčítavať.

Druhý prameň vidím v jeho úzkom vzťahu k prírode, ktorá mu bola vždy najväčšou učiteľkou. Prírode venoval jeden deň v týždni. Na celodenných potulkách sa rodili prirovnania rovnako krásne ako výstižné: „klarinet sa musí vznášať ako motýľ nad riekou," „musíme zahrať onen zvláštny zvuk, ktorý počujeme v lese, keď je úplne ticho." Lákala ho príroda každej tvári. Spomínam si, s akou titanskou rozkošou odolával celý deň v lesoch prišernej februárovej víchrici, ktorá zastavila pouličnú dopravu. Tak ako modrá obloha vyrastá z krajiny, klenie sa nad ňou a širokým oblúkom sa k nej zasa znáša, podobne i Talichova hudba sa rodila v prírode a preniata jej širokým dychom sa vracala k ľuďom, aby ich obšťastnila. Talich miloval hudbu, pretože cez ňu sa k nemu vracal vlastný život. Hudba sa mu stávala najbohatšou formou života — láskou k životu.

ZDENĚK BÍLEK

K životnému jubileu *Albína Berkyho*

13. mája oslávil známy bratislavský violončelista Albín Berky päťdesiatku. Jeho umelecká činnosť je spätá s rozvojom slovenského inštrumentalizmu a s rozkvetom slovenskej hudby. Ako sólista, komorný hráč, koncertný majster a pedagóg má nemalý význam pre náš hudobný život.

Albín Berky sa narodil v Nadliciach v Topoľčianskom okrese. Prvý kontakt s hudbou nadviazal v Žiline, kde sa naučil hrať na husliach. Profesor Pozdina, člen Moravského kvarteta (žiak profesora Huga Bekkera) začal v Ostrave 14-ročného Albína učiť hre na violončele. V Prahe absolvoval Berky konzervatoriálne štúdium pod vedením prof. Ladislava Zelenku, ktorý ho neskoršie viedol aj v majstrovskej triede. Konzervatoriálne štúdium zakončil Berky Haydnovým koncertom a vysokoškolské štúdium uzavrel recitalom a Dvořákovým koncertom.

Ešte počas štúdií v majstrovskej triede sa Berky podrobil verejnému konkurzu Symfonického orchestra pražského rozhlasu. Obstál v ňom medzi mnohými uchádzačmi ako prvý. Po absolvovaní majstrovskej triedy prešiel ako 22-ročný do Symfonického orchestra ostravského rozhlasu.

V roku 1939 sa Berky vrátil na Slovensko, kde nastúpil ako koncertný majster orchestra bratislavského rozhlasu. V roku 1945 sa stal Berky profesorom Štátneho konzervatória v Bratislave. Pri vzniku VŠMU začal činnosť ako vysokoškolský pedagóg. V roku 1952 ho spolu s Michalom Karinom a Tiborom Gašparkom vymenovali za sólistu Slovenskej filharmónie.

Činnosť Albína Berkyho je veľmi bohatá. Ako sólista interpretoval veľký počet diel svetovej inštrumentálnej tvorby (Dvořák, Haydn, Schumann, Boccherini, Čajkovskij, Saint-Saëns, Kabalevskij, Prokofiev, Chačaturian; s Aktardžievom, ako aj s Gašparkom interpretoval Brahmsov Dvojkoncert, s Gašparkom a Karinom Beethovenov Trojkoncert pod vedením K. Ančerla). Zo slovenskej koncertnej tvorby uviedol ako premiéry Jurovského a Očenášov violončelový koncert.

Zo sonátovej tvorby predviedol takmer všetky diela slovenských autorov, veľký počet skladieb svetovej klasiky, romantiky a moderny. Okrem toho je Berky autorom viacerých transkripcií z tvorby N. Paganiniho a W. A. Mozarta.

Ako komorný hráč pôsobil Albín Berky v mnohých združeniach. Osem rokov bol členom Bratislavského kvarteta v zložení Móži—Weidinger—Hoffmann—Berky. Ako člen tria SF uviedol mnohé diela svetovej klasiky, ako aj slovenskej tvorby (účinkoval napr. v Klavírnom kvartete Eugena Suchoňa).

Koncertné cesty viedli A. Berkyho aj do zahraničia; vystupoval v Maďarsku, Rumunsku, Bulharsku, Sovietskom zväze, NDR a v Belgicku. V NSR vystupoval s M. Karinom. Teraz pôsobí v NDR ako sólista Symfonického orchestra berlínskeho rozhlasu.

Pedagogická činnosť Albína Berkyho je tiež veľmi rozsiahla. Mnohí z jeho žiakov účinkujú v našich vrcholných telesách, ako SF a Symfonický orchester Čs. rozhlasu.

CIEĽAVEDOMÝ

Blúdiaci Holanďan

Inscenovať v súčasnosti Wagnerovu operu znamená podobrať sa na komplikovanú úlohu. I pri nespornej náročnosti wagnerovskej opernej partitúry neleží však ťažisko inscenačných ťažkostí v zvukovej realizácii notového zápisu. Nároky, ktoré na sólistov, sbory a orchestrálny aparát kladie súčasná opera, sú nepomerne vyššie. Pri inscenácii Wagnera stojí dnes v popredí predovšetkým otázka režijnej koncepcie.

Košická inscenácia Blúdiaceho Holanďana (premiéry 27. a 30. 4. 1963) ukázala v tomto smere kus premysleného a cieľavedomého úsilia. Režisér Kornel Hájek zanedbal v svojej koncepcii všetky podradné, naivne romantické momenty, ktorých je v librete a v pôvodných inscenačných poznámkach skladateľa veľmi veľa a sústredil sa na realistický výklad ústrednej postavy. Blúdiaceho Holanďana pochopil introvertne, v rovine jeho vnútorného zápasu o zmysel života, o lásku a duševný pokoj, a nie v rovine rozprávkovej ilustratívnosti, falošnej vonkajšej efektnosti jeho mystickej, tajomnej existencie. Z „tajomného kapitána" mŕtvej lode, bezcieľne brázdiacej oceány a nahánajúcej strach bohabojným pútnikom, stáva sa tak nešťastný, rozorvaný „wahnfried", hľadajúci človek. Vzniká typ. Typ hojne zastúpený aj v dnešnej dobe. Wagnerovský svet sa dotýka súčasnosti.

Všetky inscenačné prvky (výrazové, pohybové a priestorové riešenie výstupov, scéna, kostýmy, osvetlenie ap.) sa rozvíjajú v zhode s týmto základným režisérskym zámerom. Celá dramatičnosť opery sa tak koncentruje do vnútorného sveta postáv. Je preto celkom pochopiteľné, že najlepšie pôsobí prvé a najmä druhé dejstvo, kde hudobné i libretistické riešenie dávalo Hájkovi najviac príležitostí vytvárať napätie konfrontáciou psychických procesov v postavách opery. Dejstvo posledné, v ktorom je na relatívne krátkej ploche (oproti 55 minútam II. dejstva má III. dejstvo len 25 min.) skoncentrované veľa situačného napätia, vybíjajúceho sa vo výraznej pointe Seatinho sebaobetovania a Holanďanovho vykúpenia, nepôsobí už tak ucelene a — čo je vlastne paradoxné — oproti II. dejstvu nestupňuje divákovu pozornosť. Je v ňom aj niekoľko režijných kazov (nedomyslené riešenie objavenia sa posádky Holanďanovej lode). Nerešpektovanie inscenačných pokynov skladateľa v jeho závere (i keď je nesporná naivnosť ich autentického znenia) oslabuje katarzické vyznenie diela. V hudbe je katarzia obsiahnutá, no nie je podchytená na javisku.

V scénickom riešení (Ján Hanák) všetkých troch dejstiev sa uplatňuje zhodná kompozičná zákonitosť. Priestor javiska rozdeľuje myslená priečna plocha na dve symetrické polovice. Toto rozdelenie nadobúda v celkovom javiskovom riešení funkciu racionálneho princípu: vo výstupoch Holanďana s Dalandom i Holanďana so Sentou oddeľuje od seba dva kontropunkticky prebiehajúce psychické procesy a súčasne sa stáva miestom ich vzájomného splývania.

Hudobné naštudovanie je vcelku na dobrej úrovni. Dirigent Ján Kende vedie orchester s istotou cez úskalia wagnerovskej partitúry. I keď v Blúciacom Holanďanovi nie je ešte celkom opustený systém uzavretých čísel, predsa už hudba tejto opery nesie znaky neskoršieho Wagnerovho vyjadrovacieho spôsobu, pre ktorý je príznačné kontinuitné splývanie rozsiahlych plôch, zotretie hraníc medzi jednotlivými situačnými fázami. Interpretácia takéhoto druhu hudby, ak nemá len podčiarknuť črtu istej improvizácie vo wagnerovskej hudobnej architektonike, na ktorú upozornil Stravinskij, vyžaduje neomylnú istotu pri voľbe tempa a jeho častých zmenách. Tento problém Kende zvládol úspešne.

Náročné postavy Holanďana a kupcovej dcéry Senty vytvárajú Miroslav Hájek a Gita Abrahámová, s ktorou alternuje Helena Gmucová. Hájkov výrazný hlasový fond i kultivovaný herecký prejav sa plne uplatňujú. V treťom dejstve nastáva však určitý pokles (nie v hereckom sústredení, ale v hlasovom prejave), čo spôsobuje, že dojem je o niečo matnejší ako v dejstvách predchádzajúcich. Gita Abrahámová najmä v balade a v duete s Holanďanom v II. dejstve podáva vrcholný spevácky i herecký výkon. Vytvára postavu Senty presvedčivú jej typickým sklonom k sebaobetovaniu v láske, s ktorým neustále kontrapunktuje neha a súcit. Daland Ladislava Neshybu je zvládnutý bezpečne, s citom pre mieru, najmä v chúlostivých výstupoch v II. dejstve, kde táto postava osciluje v siločiarach napätia medzi Holanďanom a Sentou a svojou prízemnou prostoduchosťou a zdanlivou zbytočnosťou, podčiarknutou i režijne, tvorí zaujímavý kontrast. Jaroslav Ulrych, hosť z Brna, v role Erika nepresvedčil. V kľúčových miestach je herecky bezradný a ani po speváckej stránke sa nezhostil svojej úlohy celkom bezpečne. Postavy kormidelníka (St. Martiš, J. Regec) a dojky Mary (Oľga Golovková, Mária Adamcová) vhodne zapadajú do dobrej úrovne inscenácie.

Sbory nesú známky dobrého naštudovania. Nebolo však už v silách sbormajstra Romana Skřepka, aby pri celkom nedostačujúcom obsadení (12 speváckov!) vyznel sbor Holanďanových námorníkov s patričnou výraznosťou.

Juraj Hatrík

STARÁ ROZPRÁVKA

Vostřákova Snehulienka a sedem trpaslíkov patrí medzi najviac hrané balety našej súčasnej tvorby. Príčiny jej vyhľadávanosti? Málo baletov domácej produkcie a ešte menej pre deti, známy a medzi deťmi obľúbený rozprávkový námet a v nie poslednom rade i samotné umelecké stvárnenie tohto námetu.

Videli a počuli sme solídnu prácu. Nič nového pod slnkom, ale to, čo je, je urobené vkusne a dobre. Vostřák má pre javiskovú tvorbu (balet) zrejme vrodený zmysel, má skúsenosti, prax (patrí k najplodnejším skladateľom baletov u nás) a zdravé muzikantské cítenie. Má v dobrom zmysle slova rutinu. Cíti, čo balet potrebuje, vie, čo kam dať: účinne strieda dramatičnosť s jemnými lyrickými partiami. Úsmevných momentov a humoru má hudba Snehulienky málo, rozhodne menej, než by to niektoré scény zniesli. Vostřákov balet má spád. Tento mu azda chýba v I. obraze (kráľovský dvor), ale to je už skôr vina určitej disproporcionality libreta J. Reya. Vo vyjadrovacích prostriedkoch sa Vostřákova hudobná reč netají príbuzenskými vzťahmi s krstným otcom celého diela Sergejom Prokofievom.

V NOVOM RÚCHU

Aké je Vostřákove dielo, taká je i jeho bratislavská inscenácia. V podstate jej nemožno nič alebo len málo vyčítať. Karol Tóth svojou repertoárovou politikou i vlastnou choreografickou prácou vedie bratislavský balet k čoraz vyššej úrovni. V Snehulienke je skromnejší. Vlastne ani samo dielo nie je také náročné. Choreograficky najpozoruhodnejšie bol riešený I. obraz, v ktorom diváka zaujme hlavne zaujímavo komponovaný a interpretovaný tanec dvoranov. V hľadisku však sedí najmä malý divák. Jeho záujem a pozornosť sa sústreďujú predovšetkým na scénky Snehulienky a trpaslíkov. Tieto miesta sa podarilo urobiť choreografovi a režisérovi v jednej osobe (tu hlavne režisérovi) príťažlivými a sympatickými. Ťažil tu z dobrej hereckej a pohybovej práce predstaviteľov trpaslíkov. V týchto scénach realizoval aj niekoľko dobrých nápadov, ktoré vyšli efektne. Umelecká fantázia Tóthova je však iste bohatšia, mohol ju viac uplatniť i v týchto scénach.

Výtvarníkovi Gáborovi vyšla účinne kráľovská sieň. V lesných scénach by však neškodila vynaliezavosť a väčší zmysel pre vkus.

Kladom výkonu celého ensemblu a najmä sólistov je, že ich interpretácia je svedomitá a umelecky náročná, i keď slúži hlavne potrebám najmladšieho publika. (Nebýva to u nás zvykom. Nemyslíme tým iba balet.)

Orchester s dirigentom A. Vykydalom reprodukoval pomerne náročnú Vostřákovu partitúru na slušnej úrovni a reprodukoval ju sústredene. Sústredenosť treba na tomto mieste zvlášť oceniť. *Zuza Marczellová*



Stretnutie s musicalom

Ako novinku uviedla Nová scéna v Bratislave musical Cole Portera Pobozkaj ma Katarína.

O musicale sa v poslednom čase veľa diskutuje, obhajujú ho, kritizujú; diskutuje sa o právoplatnosti jeho existencie, o jeho perspektívach. Štatistické údaje o počte predstavení musicalov na svetových scénach svedčia o tom, že sa tento útvar zrodil pod šťastnou hviezdou a zatiaľ plne prekvitá. Lepšie však než čítať a počuť je vidieť a počuť. Na to sme doteraz mali málo príležitostí, ba takmer žiadnu. Preto treba vítať zaradenie Porterovho diela do programu NS.

Možno sme nevideli to najlepšie a najtypickejšie, čo tento najmiadší a najmodernejší hudobnodramatický žáner má; stretnutie s Katarínou bolo však príjemné. Čo je sympatické na musicale ako takom? Sympatické je, že po dejovej stránke nekráča celkom vyšliapanou cestou, nešpekuluje so zaužívaným, so šablónou, ktorá je pre bežné produkty ľahkej múzy prvoradá a najtypickejšia. Sentiment, smútok, slzy, vtip, humor, iróniu, paródiu podáva



Elena Kittnárová a Jaroslav Rozsíval, tvorcovia najvýraznejších postáv.
Foto: A. Šmotlák

divákovi v náročnej a nekonvenčnej podobe.

Sympatické je, že hudba musicalu má samostatný spôsob vyjadrenia deja. Harmonizuje síce s obsahom, ale je dramaturgicky aktívna, hlbšie, s všeobecnejšou platnosťou vyjadruje dej. Nie je iba podfarbením deja, nezastavuje a nebrzdí hru, neopakuje veci povedané už prózou vo verši a v reči rýmov. Musical nie je teda žáner zhudobnený, ale je to žáner hudobný. Sympatické je ďalej to, že v musicale nie je balet iba atraktívnym príveskom, ale vytvára okolo deja svojskú atmosféru, rečou pohybov spĺňa i epickú úlohu.

Dej, hudba, spev, tanec — štyri rovnocenné hlasy musicalu sa navzájom prepletajú, dopĺňajú. Rovnocennosť týchto zložiek vyžaduje aj interpreta s výborným herectvom, s dobrým hlasovým fondom a speváckym prejavom a s vyspelou pohybovou kultúrou. Tejto požiadavke samozrejme ťažko vyhovieť stopercentne, najmä v divadle, v ktorom ešte doteraz zápasia o dobrú a umelecky hodnotnú interpretáciu musicalu podobných hudobnodramatických žánrov. Inscenácia v Novej scéne bola však tentoraz na slušnej úrovni. Chyby sa nájdu vždy, možno ich bolo viac, než treba (vždy znovu sa objavujúca chronická nemoc — nezvládnutie prózy u niektorých predstaviteľov, výkyvy vo výkone orchestra na premiére a na ďalších predstaveniach atď.), ale prečo vyčítať chyby tam, kde bola snaha dať divákovi niečo lepšie a kvalitnejšie, než je zvyknutý konzumovať?

Libreto tohto musicalu vytvorila dvojica Bella a Samuel Spewack. Šťastne a s vkusom sa im podarilo zlúčiť Shakespearovu komédiu Skrotenie zlej ženy (samozrejme, okyptenú) s osobnými problémami hercov divadelnej spoločnosti, ktorá túto komédiu hrá. Životné a šťavnaté sú najmä postavy ústrednej dvojice — Freda Grahama a Lilli Vanessi. V Shakespearovej komédii hrajú Petruccia a Katarínu a tak trochu aj sami seba.

Cole Porter použil v tomto musicale všetko, čo sa dalo, čo ktorá situácia vyžadovala: džez, sladkú, snivú melódiu, kuplet, hudobnú paródiu a pod. Divák si to uvedomuje, ale akosi mu to neprekáža. Skladateľ túto štýlovú zmes servíruje veľmi zručne.

Z. M.

Slovenská filharmónia

Prvý koncert aprílového abonentného cyklu sa uskutočnil 4. a 5. apríla pod taktovkou Ladislava Slováka pri príležitosti osláv 18. výročia oslobodenia Bratislavy Červenou armádou. Na tomto programe odznela symfonická báseň Šárka od Bedřicha Smetanu. Dirigent jej dodal strhujúce dramatické napätie, no miestami by sa bolo žiadalo ešte výraznejšie vynesenie vedúcej melódie. Podobne možno charakterizovať aj interpretáciu Cikkerovej symfonickej básne Ráno.

IV. symfóniu P. I. Čajkovského f mol, op. 36, zbavil Slovák chorobného, precitlivelého pátosa použitím trochu rýchlejšieho tempa oproti obvyklým interpretáciám (najmä v II., lyrickej časti). V I. časti upútalo vzorné úvodné čisté ladenie plechov. Pizzicatové scherzo hral orchester tentoraz tlmenejšie, no nezaškodila by väčšia pregnantnosť a zreteľnosť. V tejto časti treba vyzdvihnúť i úsek drevených dychov, ktoré tiež veľmi pekne ladili a zreteľne, presne frázovali. A ešte jedna malá pripomienka (čo je pre Čajkovského symfonizmus typické) k ozdobovaniu vedúcej melódie (ktorá zvyčajne býva v sláčikoch) girlandami najmä drevených dychových nástrojov. Tieto „ozdobujúce" nástroje v snahe po čo najmenšej intenzite výrazu dosť často porušovali zásady čistej a spoľahlivej intonácie (vypadnuté tóny, rozmazané pasáže). Najviac to „škrípalo" u fagotu, najmenej u fiáut.

VYSTÚPENIE FRANCÚZSKEJ PIANISTKY

Francúzka Monique de la Brucholerie (hrala 11. a 12. apríla) má veľmi širokú dynamickú stupnicu. Obdivuhodné sú najmä jej fortá. Pomerne útla, vyludzuje na klavíri také silné tóny, že neraz presahujú aj dynamické možnosti nástroja (prasknuté struny). V spôsobe Brucholerie je nezvyklé to, že nehrá kolmo postavenými prstami svojej na ženu mimoriadne veľkej ruky, ale širokou plochou prstov. Ide tu alebo o nezvyklý psychologický moment, alebo o vedomú snahu tvoriť mäkší tón, pretože má kostnatú ruku s pomerne tenkými prstami. Brucholerie má vyvinutý zmysel pre štýl, má vkus i fantáziu. Jej hra spĺňa tak veľa z požiadaviek modernej interpretácie. Rušivo pôsobí však teatrálnosť v pohyboch a v celkovom vonkajšom prejave. Z jej hry možno mať pôžitok, ak sa na pódium nehľadí. Jej prejav charakterizuje ešte jeden moment — príliš veľa pedálu. Nie je to nedostatok vkusu alebo citu, ale zámerné miešanie a splývanie harmónií, no, žiaľ, i tam, kde to nie je namieste. Zdá sa, ako by pianistka chcela vtlačiť impresionistický charakter aj ostatným slohom. Tak nesedela pedalizácia napr. v známej úvodnej Fantázii c mol (Köchel 475) od W. A. Mozarta a v rýchlejších častiach ináč solídne vybudovanej Haydnovej sonáty C dur.

Z tvorby Fryderyka Chopina si vybrala pianistka dramaticko-pateticky vystavanú Baladu g mol, op. 23, v ktorej temperament i veľké technické možnosti zvedli k preexponovanosti tempa virtuóznejších úsekov, ale aj k vypadávaniu tónov a k „mazaniu" najmä vo finále. V menších formách — 3 mazúrkach (cis mol, op. 63, č. 3, f mol, op. 7, č. 3, a cis mol, op. 30, č. 4) a v 3 valčíkoch (Des dur, op. 70, č. 3, Ges dur, op. 70, č. 1 a e mol, op. posth.) počínala si umelkyňa už rozvážnejšie a s väčšou dávkou fantázie. Zaujímavé bolo napr. stvárnenie basového sprievodu v poslednom z valčíkov (v triu H dur, kde pri opakovaní témy vynášala vždy iný tón v basovom hlase).

Veľké technické zvukovo farebné možnosti, rytmus i temperament využila Brucholerie s úspechom v Debussyho 2 prelúdiách (Potopená katedrála a Plavovláska) a v skladbe Záhrady v daždi. Rozsiahly program zavŕšila umelkyňa veľkou Sonátou pre klavír Henri Dutilleuxa, ktorá svojou bezprostrednou hudobnou rečou, využívajúcou zvukovosť i virtuózne technické výboje modernej hudby, dala interpretke jedinečnú možnosť uplatniť bohatý register svojich pianistických kvalít. Na „dôvažok" svojho programu odmenila francúzska klavíristka obecenstvo za aplauz Mendelsohnovým Rondom brillante a Ohňovým tancom Manuella de Falla.

KLAVÍRISTA OSOBITNÉHO INTERPRETAČNÉHO ŠTÝLU

18. a 19. apríla vystúpil pod taktovkou dr. h. c. Ľudovíta Rajtera klavírista Wladyslav Kedra, umelec poľského mena i pôvo-

du, ktorý je profesorom na Hudobnej akadémii vo Viedni, v Rapsódii pre klavír a orchester na tému Nicola Paganiniho, op. 43 Sergeja Rachmaninova.

Kedra sa bratislavskej verejnosti predstavil ako umelec vysokej kultúry a suverénnej techniky. Jeho koncepcia variácií spočívala na vyzdvihnutí presne — no nenásilne a suverénne zvládnutej rytmickej zložky. Z jeho hry priam vyžaroval pokoj a istota veľkého umelca. Jeho vonkajší i vnútorný prejav mal v sebe čosi prosté, neokázalé, no pôsobiace veľkým vnútorným napätím, čím sa jeho podanie diametrálne líšilo od výkonu Monique de la Bruchollerie. Kedra je umelcom, ktorý pri hre vždy tvorí, ale svojským, nenapodobiteľným spôsobom. Jeho rytmus má vnútornú silu — je temer bez väčších agogických výkyvov. Dynamiku má bohato diferencovanú, akoby presne odváženú na lekárnických vážkach. Osobitosť umelca spočívala tak, hoci to znie dosť paradoxne, v dôslednej objektívnej tvorivej koncepcii.

Hrací aparát má Kedra ideálne uvoľnený. Jeho prsty majú pohyblivosť, lesk i silu, kantiléna zas mäkkosť a nosnosť. I pri najsilnejších dynamických registroch znie Kedrovi klavír pružne a voľne.

Sympatický prejav a vystupovanie prinútili obecenstvo k veľkému potlesku, za ktorý sa umelec odmenil trojicou prídavkov.

Realizovanie orchestrálnej partitúry, ako to už pri takých príležitostiach býva zvykom, nevyhlo sa na mnohých miestach ťažkopádnosti, zvukovej nevyrovnanosti. I súhra s orchestrom napriek výbornému rytmu sólistu pokuľhávala.

Na tomto koncerte odznela aj symfonická báseň Don Juan, op. 20 Richarda Straussa a spamäti oddirigovaná VII. symfónia A dur, op. 92 Ludwiga van Beethovena — všetko diela kmeňového repertoáru SF, o úrovni ktorých sme na tomto mieste už viackrát referovali.

VYSTÚPENIE SPEVÁCKEHO SBORU SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE

Nezáujem koncertného publika o à capella koncerty Speváckeho sboru SF sa pomaly stáva už nepotešiteľnou tradíciou. I na tohoročnom samostatnom vystúpení tohto telesa 25. a 26. apríla zaplnila sa koncertná sieň SF iba ak do tretiny svojej kapacity. Musí to byť deprimujúci pocit pre spevákov predvádzať starostlivo naštudovaný program pred poloprázdnou sálou na rozdiel od veľkého záujmu obecenstva o orchestrálno-vokálnu hudbu.

Dirigent sboru Ján Mária Dobrodinský je typom inteligentného muzikanta, ktorý priam úzkostlivo dbá o to, aby nevybočil z hraníc vzornej štýlovej interpretácie. Dielo vypracováva do posledných detailov jednotlivých fráz. Kladie dôraz na prísne rešpektovanie skladateľových požiadaviek prednesu, na presnú a zrozumiteľnú výslovnosť. Architektoniku diela buduje Dobrodinský vždy s rozvahou a nenecháva sa unášať prípadným citovým zážitkom. Tieto vlastnosti sa ideálne hodia na reprodukciu madrigalov, renesančnej i barokovej vokálnej tvorby a úspešne sa uplatňujú i pri súčasnej sborovej tvorbe. Ak hodnotíme jeho prácu na à capella koncerte, nemôžeme sa ubrániť silnému dojmu — že ako bývalý dirigent orchestra uplatňuje svoje skúsenosti z tohto žánru i pri práci so sborom. Čo sa týka výsledkov, môžeme mať námietky jedine azda preto, že spevákov tento metodický postup snáď prípadne príliš fyzicky vyčerpáva.

Program speváckeho sboru pozostával z troch častí. V prvej tretine vystúpila spoločne ženská i mužská zložka. Po úvodnom, slávnostne monumentálnom sbore A. Jegorova Buď zdravá, Moskva nasledovali diela starých renesančných majstrov (V žiarivom lúči) Giovanni Giacoma Gastoldiho a O vos omnes od Lodovica de Vittoria, ku ktorým sa pripojila dvojsborová Vianočná óda českého humanistu Jána Campanusa Vodňanského, ktoré poskytli Dobrodinskému príležitosť využiť blízky vzťah k dielam tejto slohovej epochy.

Jedným z najzaujímavejších a najvítanejších programových diel boli 3 piesne Clauda Debussyho, v ktorých sa zase a opäť úspešne predstavila ako sólistka kultivovaná a muzikálna Hana Porgesová, ako i kvarteto sólistov: Bea Littmanová, Mária Blahová, Ľudovít Buchta a Pavol Blaho. Debussy sa ani v tomto vokálnom cykle nezaprel ako básnik sveta farieb, krehkého zvukového pôvabu (zvukomaľba tamburíny), citlivej lyriky. Napriek tomu, že sbor dosiahol pri reprodukcii Debussyho pozoruhodnú úroveň (mimo iného spieval ju v origináli — vo francúzštine), sme presvedčení, že najmä v dynamickej zložke nepovedal ešte posledné slovo.

Kvalitne interpretovaný, prekrásny žen-



Súbor bratislavskej Novej scény uviedol musical Cole Portera Pobozkaj ma Katarína Foto: A. Šmotlák



ský sbor Stojí vysoká limba od Lajosa Bárdosa, opierajúci sa o maďarský folklór, úspešne začal strednú časť programu, v ktorej sa predstavila samostatne ženská a mužská zložka sboru. Po Troch farbách francúzskej skladateľky Claude Arrieu predviedli ženy ešte Prsteň z Moravských dvojspevov Antonína Dvořáka za citlivého a plastického klavírneho sprievodu Ladislava Holáska.

Z mužských sborov sme si vypočuli Dvořákove 2 piesne: Já jsem huslář na text Adolfa Heyduka a Milenka travička. Druhú časť programu uzatvoril efektný, zvukomalebný mužský sbor Ota Ferenczyho Verbunk, ktorý je vďačným číslom kmeňového repertoáru sboru.

Poslednú tretinu programu vypĺnil Suchoňov rozsiahly, majstrovský cyklus O človeku. Kvalitná úroveň predvedenia tohto cyklu (premiéra odznela v rámci „Prehliadky novej slovenskej hudobnej tvorby" 6. marca t. r.), pochopenie, nadšenie i muzikalita vyvolali u obecenstva veľký úspech, zásluhou ktorého nasledovala 4. časť programu z prídavkov (vzorné predvedenie Suchoňovej Aká si mi krásna, ďalej Bodaj by vás, vy mládenci, Brahmsova Uspávanka a Palestrinove Echo). Obecenstvo, ktoré prišlo na koncert, zrejme malo o vokálnu hudbu úprimný záujem a podľa zásluhy ocenilo nadšeným potleskom vystúpenie Speváckeho sboru SF. *Vlado Čižik*

● ● ●

SPOMIENKA NA VERDIHO A WAGNERA

Štátne konzervatórium v Bratislave pripravilo na začiatok mája ako prvá bratislavská hudobná ništitúcia celovečerný koncert z diela Verdiho a Wagnera. Poslucháči, ktorí na ňom účinkovali, majú talent i predpoklady na umeleckú dráhu. Bremeno, ktoré v tento večer niesli na svojich pleciach, bolo však veľmi ťažké. So správnym poňatím a prednesom Verdiho a Wagnera zápasia aj skúsení a vynikajúci interpreti. Treba tu oceniť hlavne snahu a najmä to, že sme mali možnosť vypočuť si okrem známych árií, predohier a orchestrálnych častí z opernej tvorby oboch skladateľov aj dve diela, hrané na našich pódiách zriedka: II. časť zo Sláčikového kvarteta e mol G. Verdiho a najmä tri piesne z cyklu „5 piesní na slová Wessendockovej" od R. Wagnera.

◀ *Z premiérového programu súboru piesní a tancov Lúčnica* Foto: O. Nehera

Slovenská filharmónia v Brne

Již po několik let zajíždí Slovenská filharmónia do Brna, aby provedla koncert v abonentním cyklu Státní filharmonie v Brně. K této spolupráci obou filharmonií máme dvě poznámky. Slovenská filharmónia je těleso tak vysoké úrovně, že by měla v Brně pravidelně vystupovat samostatně, nikoli jen v abonentním cyklu Státní filharmonie. Jsem přesvědčen, že by naplnila sál Stadiónu jistě tak, jak bylo vidět na koncertě v rámci cyklu Státní filharmonie. Za druhé: Slovenská filharmónia uvádí ve svých programech díla slovenských skladatelů. To je správné a chvalitebné, neboť především Slovenská filharmónia má ukázat, jak reprodukovat díla slovenských skladatelů. Ale tu se zároveň naskýtá otázka, proč Státní filharmonie v Brně pravidelně nezařazuje do svého abonentního cyklu díla slovenských skladatelů, a zda také Slovenská filharmónia uplatňuje skladby českých skladatelů z Brna. Taková vzájemná spolupráce obou filharmonií by bola žádoucí a užitečná. Nechť se projeví již v dramaturgickém plánu příštího koncertního období!

Slovenská filharmónia sa představila v Brně 14. března t. r. jako těleso ukázněné a vysoké úrovně. Byla řízena zkušeným dr. Ludevítem Rajtrem, který sice prozrazuje starší školu po stránce technické, ale jeho umění se vyznačuje precízností a uměrněností podání. V Mozartově symfonii Hafnerově (K. s. 385) nepřehnal tempa, dal celku jiskřivost, v poslední části pak slohově správně odrůznil silové protiklady po způsobu mannheimské školy; všude pak prokázal pevné vedení. Cikkerovo Concertino pro klavír a orchestr, op. 20 v znamenitém provedení Michala Karina přednesl orchestr jako vynikající, zaujímavou skladbu, vyrůstající z recitativních a meditativních tónů variačním uměním v dílo podivuhodné stavby a kontrastů. Rovněž Brahmsově první symfonii se dostalo náležitého pochopení a výrazu ve všech částech, zejména v závěrečném chorálovém dovětku, hutně a sytě předneseném výbornými smyčci filharmónie. Koncert byl velmi pěkně navštíven a setkal se se srdečným a nadšeným porozuměním obecenstva.

Bohumír Štědroň

• SBOROVÝ FESTIVAL

Již po čtvrté byl v Brně uspořádán sborový festival, koncipovaný původně jako pendant Festivalů vokální tvorby v Jihlavě, uskutečňovaných tam každoročně na podzim. Totiž kdežto jihlavské festivaly sledují hledisko nové tvorby, zaměřují se brněnské festivaly na hledisko reprodukční, samozřejmě ovšemže též s přihlédnutím k tvorbě současné.

V těchto intencích proběhlo 9 festivalových koncertů od 30. 3. do 7. 4. t. r. Koncertním podiem prošlo na půl druhého tisíce pěvců (11 sborů z celé republiky), aby předneslo 172 skladeb, z nich bylo 60 % skladeb současných autorů a z toho zase 33 skladeb provedených na festivalu vůbec po prvé.

Hned předem je však nutno říci, že letošní festival v dosavadní stoupající úrovni brněnských festivalů znamenal přinejmenším zastavení této tendence. Nízká finanční dotace celé akce (20.000 Kčs) totiž nedovolila plánované pozvání souborů zahraničních (maďarského a polského) a omezila i výběr a pozvání souborů československých. Pak snaha vyhovět více hlediskům (ve smyslu širší koordinace festivalu) zapůsobila, že se značně vymkly festivalové linii koncerty čtvrtý a pátý, cele pak koncert šestý. Naproti tomu k vrcholům festivalu náleželo vystoupení v Brně méně známeho souboru Lúčnica (zvl. část pořadu bez doprovodu), vystoupení Moravana a VSMU. Standardní výkony podaly sbory: brněnský Bendl, Šlapanický dětský sbor, SSBU, Brněnský vysokoškolský sbor, pražský Smetana, Dětský sbor DPM v Brně, Brněnský dětský sbor, Krásnohorská, Foerster a Beseda brněnská se sborem a orchestrem konservatoře.

Oborově byly zastoupeny na festivalu všechny typy souborů: dětské, mládežnické, ženské, mužské, smíšené a kantátový — jenž zakončil festival Sviridovovým Patetickým oratoriem (dir. Zb. Mrkos).

Ideově tvořily festival tři skupiny koncertů: vlastní festivalové koncerty, přehlídka mládežnických souborů Jihomoravského kraje z STM (koncert č. 6) a koncert nové sborové tvorby (č. 9). Zde je nutno podotknout, že většina nových skladeb, a to nejen na tomto zmíněném koncertu, nepřinesla pro festival nic zvlášť objevného. Nicméně lze říci, že z festivalových koncertů jednoznačně zaujala pozornost nová Ebenova skladba Epitaf na původní text Ovidiův. Dílu se též dostalo vzorné interpretace v APS Moravan (dr. J. Veselka), jehož reprodukční podíl na festivalu přesáhl i obvyklý vysoký standard tohoto špičkového tělesa.

Sborový festival Brno 1963 ovšem — podobně jako i v dřívějších letech — netvořila pouze serie koncertů, letos leccos festivalové devise dlužící, nýbrž i přidružené akce: týdenní kurs sborových dirigentů (ze souborů ROH odb. školství a kultury), dvoudenní setkání skladatelů a drigentů, uspořádané festivalovým výborem sboru se Svazem čs. skladatelů (pobočka v Brně) a s Ustředním domem LUT. Poslední přidruženou akcí byla ještě výstavka exponátů zúčastněných sborů.

Zatím co zmíněné setkání nepřineslo předpokládaný výsledek, splnil stanovené požadavky uvedený dirigentský kurs. Zúčastnilo se jej 12 frekventantů z celé republiky a přednášelo v něm 8 lektorů: J. Plavec přednášel o estetice sborového umění, J. Fiala hovořil na thema slovo a hudba, Ed. Hrubeš se věnoval hlasové výchově, M. Venhoda theorii reprodukce klasické polyfonie, Zb. Mrkos dirigentské práci, Ct. Kohoutek novým směrům v hud. tvorbě a J. Ledeč výhledům ve sborové oblasti umění po XII. sjezdu strany. Vcelku předností tohto kursu, těšícímu se značnému zájmu, je to, že jeho frekventanti mají nejen možnost poznat řadu našich nejrůznějších sborů na festivalovém podiu, nýbrž i to, že mají možnost každodenních hospitací v brněnských sborech; a nikoliv jen pasivních hospitací, nýbrž i aktivní spoluprace — dirigování.

V příštím roce se má uskutečnit pátý, tedy vlastně jubilejní festival. Bude proto zapotřebí vybírat soubory daleko obezřetněji, totiž se zřetelem ke kvalitám reprodukčním a s přihlédnutím k původně koncipovaným proporcím festivalových pořadů (klasická polyfonie domácí nebo cizí, klasická tvorba domácí — Křížkovský, Smetana . . . Janáček ap., domácí nebo cizí tvorba současná) se stanoveným rozvrhem čistého času na 30 minut pro jedno těleso. Dále se bude muset na festivalu odrazit citelněji redakce celkové koncepce i koncepcí pořadů jednotlivých souborů, jejichž počet už opětným zpřísněním požadavků se musí v rámci festivalu nutně zmenšit. A jestliže genese brněnských festivalů avisovala příští reprodukční soutěže, k nimž prvé ročníky měly být jen organisační průpravou, musí se soutěžení vskutku už v příštím roce započít, byť i zatím zase ještě jen mezi soubory z ČSSR. To je ovšem už přímo závislé na finanční dotaci festivalu.

Zd. Zouhar

Pozoruhodné koncerty

Verejné koncerty Symfonického orchestra bratislavského rozhlasu pod vedením šéfdirigenta dr. Otakara Trhlíka sa stávajú rovnocennými partnermi koncertov Slovenskej filharmónie — pravda, zatiaľ viac programom a úrovňou predvedenia než množstvom návštevníkov (vysiela ich však priamym alebo oneskoreným prenosom Čs. rozhlas, a tak je isté, že plnia svoju spoločenskú funkciu). Každý koncert obsahuje obyčajne dielo v Bratislave ešte vôbec (alebo aspoň veľmi dávno) nepredvedené a tiež jedno dnes už klasické dielo, ktoré si milovník symfonickej hudby rád vypočuje.

Túto zostavu zachoval aj koncert orchestra 20. marca v sále Slovenskej filharmónie. Na začiatku zaznela Kabeláčova Predohra, tvoriaca úvod k trom nevšedným dielam: Koncertantnej symfónii Es dur pre husle, violu a orchester (Köchelov zoznam č. 364) W. A. Mozarta, Dukasovej symfonickej básni Čarodejníkov učeň (uvádzanej pod vžitým, ale nesprávnym názvom Učeň čarodej) a najmä VI. symfónii Bohuslava Martinů. — Mozartovo dielo bolo na program zaradené len v poslednej chvíli, pretože nedošiel notový materiál pôvodne plánovaného II. husľového koncertu S. Prokofieva. Treba oceniť dobrú úroveň, s akou sa sólisti Aladár Móži a Milan Telecký i celý orchester pod Trhlíkovým vedením vyrovnali s náročnými požiadavkami tohto zriedkavo uvádzaného krásneho diela, anticipujúceho v pomalej časti výrazové bohatstvo romantickej chromatiky. Virtuózne bol zahraný Čarodejníkov učeň: Trhlík odlíšil tempove dva dynamické oblúky vlastného jadra skladby a zrýchlením druhého dosiahol potrebný kontrast a vzruch.

Vyvrcholením večera bola VI. symfónia Bohuslava Martinů Symfonické fantázie, napísaná na oslavu 75. výročia Bostonského symfonického orchestra (premiéru dirigoval jeho vtedajší šéf Charles Munch). Je to dielo obrovskej hudobnej intuície, ktoré v hýrivom striedaní melódií, farieb a rytmov syntetizuje mnohé podnety hudby prvej polovice XX. storočia, zároveň však dokumentuje ľudskú hĺbku a národné cítenie svojho tvorcu. Oduševnená interpretácia dala zaznieť dielu v jeho plnej kráse; ten, kto pozná zložitosť partitúry, vie, aký je to ťažký oriešok. Dr. Otakar Trhlík, ktorý toto i predchádzajúce dielo dirigoval spamäti, svojím temperamentným muzicírovaním strhol orchester i obecenstvo a pripravil obom ozaj nevšedný zážitok.

Koncert orchestra 11. apríla sa svojou programovou líniou odlíšil od predchádzajúcich. Bol to posledný koncert štvorvečerného abonentného cyklu, a tak musel aspoň čiastočne prihliadať na jeho pôvodný plán (zaradenie Debussyho Faunovho popoludnia, ktoré malo zaznieť už na prvom koncerte). Zároveň bol posledným verejným vystúpením telesa pred jeho koncertom v rámci IX. prehliadky koncertného umenia v Prahe, a tak nie div, že na ňom zaznela aj ďalšia skladba, interpretovaná v Bratislave pomerne nedávno — suita zo Stravinského baletu Vták Ohnivák.

I napriek týmto okolnostiam mal koncert vyhranený štýlový profil — tvorili ho diela impresionizmu, resp. skladateľov, ktorí čerpali z výrazových prostriedkov tohto štýlu. Debussyho Faunovo popoludnie by si síce bolo vyžadovalo väčšiu jemnosť v dychových nástrojoch, ale už Novákova symfonická báseň O večnej túžbe opäť dokumentovala bohatú farebnú paletu orchestra. V Cikkerovom Concertine preukázal Ľudovít Marcinger dokonalú znalosť tohto vždy svieže diela i veľmi dobrú technickú pripravenosť. Vrcholom koncertu bola suita z Vtáka Ohniváka. Zanietené vedenie dr. Otakara Trhlíka — dirigujúceho spamäti celý koncert okrem Concertina — vyťažila z nevšednej partitúry mnoho krás.

(ra)

15 rokov LÚČNICE

Písať hodnotiaci článok o Lúčnici je veľmi obťažné pre každého, kto má srdečný vzťah k tomuto súboru. A najmä v tomto období, keď Lúčnica slávi svoje pätnáste narodeniny, sa jej bývalému dlhoročnému členovi prihovárajú skôr citové spomienky ako slová odborného hodnotenia. 15-ročnú mimoriadne úspešnú, nádhernú umeleckú prácu by bolo hodno spracovať s plnou vážnosťou a odbornosťou v osobitnej knižnej publikácii ako zaujímavú monografiu a poučnú štúdiu pre prácu súborov ĽUT. Lebo doterajšia umelecká i politická cesta tohto súboru bola príkladná a oboznámenie sa s vývojom umeleckej línie Lúčnice by bolo mohlo do značnej miery pomôcť ostatným súborom vyvarovať sa zbytočných chýb. Všimnime si v niekoľkých riadkoch aspoň niektoré z momentov minulosti i prítomnosti tohto súboru.

Začalo sa to podobne ako v toľkých iných súboroch — s veľkým entuziazmom, s mladíckym, až tvrdošijným zápalom, s nesmiernou láskou k ľudovému umeniu v rokoch jeho bezhraničnej konjuktúry. Začalo sa to podobne ako v toľkých súboroch — získavaním ľudí v škole, internáte, na ulici, bez akýchkoľvek finančných prostriedkov, s požičanými a vlastnoručne šitými krojmi, bez jedinej cvičnej miestnosti. Všetok voľný čas obetovali súboru, hľadali sa známosti, mnohí sa rýchlo stávali dobrými funkcionármi, agitátormi a v pracovnom zanietení si to možno ani neuvedomovali. Bol tu však jasný cieľ, pre ktorý sa oplatilo toľko obetovať — vybudovať reprezentačný mládežnícky slovenský súbor.

Našťastie nadšení pre vec neboli len organizátori, ale aj mnohí mladí umelci, skladatelia, dirigenti, hudobníci, ktorí ochotne napísali prvé hudby k tancom, úpravy ľudových piesní. Bolo to prvé obdobie rozsiahlych tanečných suít, len zriedkakedy „opatrne" prekomponovaných, jednoduchých úprav piesní, kde sa na jednej strane brali ohľady na interpretačné schopnosti, no na druhej strane často viac nedovolila ani malá tvorivá skúsenosť. Vysoký stupeň živelnosti, vtedy takej milej a u Lúčnice až strhujúcej, ovládal tvorbu pre tento súbor, jeho prejav na javisku a čiastočne i v orchestrišti. Tu sa plne vyžívala radosť zo života prvých povojnových rokov, láska k slobodnej vlasti, radosť z nových perspektív našej mládeže.

Po niekoľkých rokoch úspechov bolo treba ísť ďalej. Nastáva druhé obdobie cieľavedomej diferenciácie jednotlivých umeleckých zložiek sboru, tanca a orchestra a zodpovednej umeleckej práce s nimi. A opäť sa prejavuje sila tohto mladého kolektívu, keď si spoločne na pravidelných plenárkach otvorene kriticky vyjasňuje novú umeleckú líniu, po každom vystúpení hodnotí svoju prácu a potom sa vrhá s novým nadšením za naplnením vyšších umeleckých požiadaviek novej línie súboru. Lúčnica je znovu na čele novátorských činov v tejto oblasti ľudového umenia. Pomáhajú jej k tomu celkom osobitné formy práce, ktoré ostro kontrastovali s dogmatickými názormi na umenie v období kultu osobnosti. Ak má sbor zvládnuť nové, náročné kompozície, musí sa začať od základu — od všeobecnej náuky o hudbe, intonácie, až po hlasovú výchovu. I tieto odborné práce ochotne vykonávajú prevažne členovia súboru. Tanečná zložka sa začína pohybovou výchovou, na vysokú úroveň sa dostáva práca pedagogická i choreografická. Orchester sa zdokonaľuje na dielach svetovej klasiky, objavuje nové tajomstvá kolektívnej hry a vypracúva sa vo všetkých skupinách na vysokú interpretačnú úroveň.

Rok od roka, od premiéry k premiére, rástla umelecká úroveň Lúčnice. Pre Lúčnicu komponovali mnohí poprední slovenskí skladatelia, ktorí vytvorili v niektorých prípadoch celkom nové, v slovenskej tvorbe dovtedy nepoznané umelecké obrazy. A napriek všetkým týmto programovým zmenám zostávala Lúčnica vždy tým, čím mala byť — mládežníckym súborom. Profesionalizovala svoje interpretačné schopnosti, dopĺňovala si odborné vedomosti, no nikdy sa nestali profesionálnymi vzájomné vzťahy členov vo vnútri súboru, k poslucháčovi ani k tomu umeniu, ktoré s takou láskou vždy odovzdávala nášmu pracujúcemu ľudu.

A nastalo tretie obdobie, ktoré sme mohli bližšie poznať najmä v poslednom čase, keď Lúčnica slávila svoje 15. narodeniny. Boli to dni plné vzrušenia. Mladí členovia sa stretli s bývalými lúčničiarmi a na troch vystúpeniach im ukázali svoju terajšiu prácu. Prvý raz vystúpil osobitne na samostatnom koncerte sbor, osobitne tanec a konečne celý súbor na slávnostnej premiére.

Premiérový program mimoriadne potešil. Treba ho kladne hodnotiť preto, lebo svojou mnohotvárnosťou presvedčil, že Lúčnica je priebojný súbor, ktorý neustále hľadá niečo nové, a čo je najpríjemnejšie — niekde už aj nachádza. Bude však treba dôkladne zvážiť, čo z toho nového je aj novou líniou a čo je možno len jednorázovým spestrením alebo experimentom. Zastavme sa hneď pri sbore. Sbor je interpretačne veľmi vyspelý kolektív, ktorý môže umelecky zodpovedne stvárniť i veľmi náročné kompozície. A to, pochopiteľne, láka. Ale práve v záujme línie je potrebné zodpovedne rozhodnúť, čo z tohto repertoáru spievať na samostatnom koncerte, čo je umelecky únosné pre prehliadku sborového spevu a čo zasa pre celosúborovú premiéru. Vedenie tanečnej zložky, ktorá je tak isto na vyspelej umeleckej úrovni, musí zasa nevyhnutne nájsť v tých viacerých rôznorodých, často veľmi moderných a nie raz ozaj vydarených experimentoch to, čo bude v budúcnosti Lúčnici vlastné, pre ňu typické.

V dňoch osláv 15. výročia založenia súboru Lúčnica sa správne hovorilo o tom, že je potešiteľné všetko to nové v tomto súbore. Niektoré vlastnosti však musia Lúčnicu charakterizovať napriek zrejmému vývojovému umeleckému programu dnes i v budúcnosti tak, ako ju charakterizovali už pred pätnástimi rokmi. Lúčnica musí byť vždy mladá. A tu mám na mysli jej radosť, živosť, nadšenie, ten jedinečný mládežnícky optimizmus vo výraze na javisku (v sbore nie vždy najlepší), pevnú zomknutosť kolektívu, kritičnosť a sebakritičnosť, presýtenú lásku k ľuďom, súboru, v srdečný, nie „profesionálny" kontakt s divákom, lebo na prvom mieste, a to zdôrazňujem, práve tieto vlastnosti priniesli Lúčnici toľké úspechy a práve preto je taká obľúbená. Ľubomír Čížek

Košická hudobná jar

8. apríla sa začala v poradí už VIII. Košická hudobná jar. V tradícii festivalov už pokračuje Prešov aj Humenné a tohto roku sa po prvýkrát uskutočnil aj v Michalovciach, Trebišove a Spišskej Novej Vsi.

Čo prináša tohoročná KHJ po dramaturgickej a organizačnej stránke oproti minulým rokom? Je chvályhodné, že značnú časť abonentných cyklov vypĺňajú symfonické orchestre (Slovenská filharmónia, Košický rozhlasový orchester, Štátna filharmónia Ostrava a orchester konzervatória) a nie sú už zastúpení v takej veľkej miere iba sólisti. Okrem deviatich koncertov, uskutočňovaných pravide ne v stredu, sú prínosom i dve predstavenia ŠD (opera a balet). K hlavnému problému tohoročného festivalu (ako aj predchádzajúcich) nesporne patrí dramaturgia. Myslím si, že košické obecenstvo nie je už na takej úrovni, aby sa mu ešte stále museli servírovať v prevažnej miere skladby romantikov a klasikov — a navyše, aby sa tí istí autori opakovali viackrát. Napr. 3× Čajkovskij (k tomu koncert b mol je na programe 2×), podobne Dvořák, ktorý na jednom koncerte zaznieva 2×, ďalej Mozart, Haydn, Chopin atď. Avšak súčasná moderná hudba je tu zastúpená iba Cikkerom, Chačaturianom a Dutilleuxom. A kde sú ďalší, bez ktorých si už súčasné hudobné umenie ani nevieme predstaviť? Nevhodné bolo aj zaradenie Učiteľského speváckeho sboru Košického okresu v rámci KHJ. Toto naše najväčšie hudobné podujatie má byť prehliadkou profesionálnych umelcov.

Košická hudobná jar sa začala koncertom Slovenskej filharmónie pod taktovkou šéfdirigenta Ladislava Slováka. Od tohto popredného hudobného telesa, dobre známeho i v zahraničí, si Košičania sľubovali najviac. No filharmónia so svojím sólistom Tiborom Gašparkom si v Košiciach nedostála svojmu zvučnému menu. Mozartov IV. koncert pre husle a orchester D dur, vyznačujúci sa melodičnosťou, pôvabom a rokokovou hravosťou, vyznel šedo a fádne. Trpel mnohými intonačnými kazmi a slabou technickou úrovňou, čím Gašparek, ako aj orchester, ostal mnoho dlžný svojej povesti. Aj IV. symfónia f mol P. I. Čajkovského bola nejednotná najmä v scherzovej časti, v pizzicatach sláčikov, ako aj nečistou intonáciou plechov. Najpresvedčivejšie vyznela na koncerte symfonická báseň Jána Cikkera Ráno — dielo, ktoré je odrazom vojnových zážitkov a túžby po novom živote.

Druhým koncertom KHJ bol recital francúzskej pianistky Monique de la Bruchollerie. Bruchollerie úspešne demonštrovala predovšetkým svoje klaviristické schopnosti, veľké gradačné možnosti aj istotu v hre. Čo sa týka prednesu a ponímania skladby, možno tejto francúzskej pianistke vyčítať dosť svojské ponímanie Mozarta a Haydna. Veľmi brilantne predniesla najmä Haydnovu Sonátu C dur, no ubrala na štýlovosti skladby. Napriek tomu pekný bol prednes Chopinových valčíkov Des dur, Ges dur, e mol a Sonáta pre klavír od Dutilleuxa.

Mária Ferková

Niekoľko poznámok

na okraj súťaže vojenských hudieb v Trenčianskych Tepliciach

V dňoch 30. a 31. marca 1963 prebiehala v Trenčianskych Tepliciach súťaž vojenských hudieb. V deviatich hodinových koncertoch sa nám znova predstavili hudobné telesá našich posádok, aby ukázali, aké pokroky urobili za rok. A možno s radosťou konštatovať, že programová i reprodukčná úroveň sa oproti minulému roku veľmi zvýšila. Súťaž znova ukázala, že v posádkových hudbách máme telesá, s ktorými treba celkom reálne rátať ako s dobrými šíriteľmi estrádnej i populárnej hudby. Zvlášť potešiteľný je vzrast úrovne v sláčikových obsadeniach, kde mnohé telesá dosiahli naozaj pozoruhodné výsledky. Odrazilo sa to nielen v kvalite zvuku, ale i v programoch. Najmä si treba všimnúť sláčikové orchestre Bratislavy, Brna a Trenčína, kde nám rastú telesá, spôsobilé reprodukovať aj závažné diela. I v dychovom obsadení dosiahli naše súbory peknú úroveň najmä v kultúre tónu a v dobrej technickej pripravenosti hudobníkov.

Samozrejme, že technická úroveň orchestrov mala aj prenikavý vplyv na programovú dramaturgiu jednotlivých koncertov. Dokazuje to už samotná voľba povinnej skladby (J. Matěj: Harlekýn, Kvapík), ktorá kládla oveľa vyššie nároky na orchester i na dirigentov ako povinná skladba minuloročnej súťaže. Možno tiež s uspokojením konštatovať, že aj kapelníci a dirigenti ukázali svoj umelecký vzrast a výchovnú prácu v zverených orchestroch. Prekvapil nás výkon prešovskej hudby, ktorá je azda najmarkantnejším príkladom dobrej práce kapelníka (J. Voříšek) s orchestrom a dôkazom toho, ako táto práca spätne pôsobí aj na dirigenta (Št. Vlk). Ten istý jav sme vybadali aj u vojenskej hudby z Vyškova (kap. Zdeněk Sviták — dirig. Zdeněk Malý). V sympatickom svetle sa nám predstavili noví mladí dirigenti (Zd. Josef z Bratislavy, Mir. Křížek z Prostějova, J. Kubáček z Brna). U starších, skúsených kapelníkov sme napokon vybadali, že v svojich výkonoch neriešili už otázky technického rázu, ale snažili sa o zvýraznenie vnútornej stavby jednotlivých skladieb a o čo najvernejšie tlmočenie ich myšlienkového obsahu. Tým sa dostali od všeobecného charakteru reprodukcie k osobitému, svojskému temperamentu a muzikantsky svojráznemu štýlu interpretácie skladieb. A to je vari to najcennejšie na celej prehliadke, čo sa prejavilo pri koncertoch orchestra bratislavskej (G. Príbela), brnenskej (K. Pitra) a čiastočne u olomouckej posádky (J. Zbožínek).

Tieto faktory mali, prirodzene, vplyv i na dramaturgiu programov. Pri minuloročnej súťaži sme konštatovali, že z repertoáru našich vojenských hudieb zmizli tzv. „promenádne" skladby. Nahradili ich skladby súčasných skladateľov, no objavili sa aj niektoré nevhodné transkripcie alebo skladby symfonického charakteru, ktoré sa do repertoáru vojenských orchestrov nehodili. Tohto roku prevládali takmer výlučne skladby našich súčasných autorov a z tvorby starých majstrov sa uplatnili také diela, ktoré nenarušili charakter koncertov. Potešiteľne boli zastúpení sovietski skladatelia.

Za dramaturgicky priebojný čin možno považovať zaradenie originálnych „Variácií pre hoboj a dychový orchester" od Rimského-Korsakova (správne, že sa partitúra preinštrumentovala), Maďarské obrázky B. Bartóka (obidve Olomouc) a Cikkerov Tanec z opery „Juro Jánošík" (Prešov). Kompozične a inštrumentálne zaujímavý bol „Malý koncert pre dychový orchester" brnenského skladateľa Miloša Machka. Skladateľ tu pre tradičné obsadenie dychovky naznačil niekoľko nových ciest, ako možno aj tu uplatniť inštrumentačné postupy, a tak zvýšiť farebnú paletu týchto typov orchestra. Nazdávame sa, že by táto skladba stála za hlbší rozbor po invenčnej i po inštrumentálnej stránke. Treba si všimnúť aj progresívne momenty v práci aranžérov mnohých skladieb (K. Pitra, G. Príbela, Miloša Machka a iných), ktorí vedia svoje partitúry „šiť" na telo svojich telies, či už ide o sláčikové alebo dychové obsadenie. Tým sa podstatne zvýšil a upevnil pocit sebaistoty hudobníkov a dirigentov a reprodukcia skladieb bola muzikantsky pomerne čistá, bez kazov, a čo je najviac cenné, bezprostredná a zápalistá. Celkove možno povedať, že za týchto podmienok, ktoré umožňovali oveľa viac ako inokedy tzv. „muzicírovanie" v najlepšom zmysle slova, mnohé programy (aj dychovkové) mali ráz lyrický, čo nie je myslené ako výčitka, skôr ako plus celej prehliadky. Vcelku možno však dramaturgii jednotlivých koncertov vyčítať, že v pomerne malej miere si tentoraz všímala slovenskú tvorbu.

Zdeněk Cón

Rozhovory o džeze v Štúdiu mladých

Na štvrtom koncerte Cyklu Rozhovory o džeze vystúpil orchester Gustáva Broma. Jeho dnes už zvučné meno a štandardne dobrý výkon orchestra je výsledkom viacročnej systematickej práce. G. Brom vedie orchester už od r. 1940. Samozrejme, za tento čas sa v ňom vystriedalo mnoho hudobníkov a tiež umelecký profil tohto telesa prešiel viacerými zmenami. V terajšom type obsadenia hrá Bromov orchester od r. 1955. V tom čase ovplyvnil jeho hru „west coast jazz", a to hlavne najvýznamnejšie teleso tohto smeru: orchester Shorty Rogersa. Roky 1955-58 mali študijný charakter. Odborníci síce vyčítali vtedy orchestru prílišnú závislosť od cudzích vzorov, no toto obdobie predsa malo pre budúci rast podstatný význam. Vtedy si totiž hudobníci osvojili výrazové prvky, na ktoré bolo potom možné nadviazať vlastnou tvorbou. V súčasnosti tvoria už kostru repertoáru skladby a orchestrálne úpravy hudobníkov a spolupracovníkov orchestra. Toto repertoárové zameranie sa prejavilo i na bratislavskom koncerte.

V Koncertnej sieni Čs. rozhlasu predviedol Bromov orchester náročný program, zložený výlučne z moderných džezových skladieb. (Na verejných koncertoch hrá spravidla okrem moderného džezu i dixieland a tanečnú hudbu.) Presnejšie sa štýlové zameranie orchestra nedá vymedziť. V jeho prejave sú pretavené takmer všetky tendencie súčasného džezu.

Z vystúpenia orchestra G. Broma môžu slovenské telesá čerpať mnoho podnetov pre svoju prácu; veď všetky skladby boli ukážkove predvedené. Obdivovali sme súhru jednotlivých nástrojových sekcií a dobrú technickú a štýlovú pripravenosť hudobníkov. Dalšou veľkou výhodou orchestra je, že mnohí hudobníci (J. Hnilička, O. Bláha, J. Kulíšek a i.) sú zároveň schopní skladatelia — aranžéri. Takto sa v tomto telese stalo bežnou vecou, že v úpravách väčšiny skladieb sa pamätá na špecifické schopnosti jednotlivých hráčov.

V rámci orchestra pôsobia i malé inštrumentálne skupiny (combá). Tieto vznikli z toho dôvodu, že hra vo veľkom orchestri celkom neuspokojí sólistov-improvizátorov, a tak invencia týchto hudobníkov nachádza plné uplatnenie v menších formách. Tu však treba konštatovať, že improvizované časti nevychádzali tak presvedčivo ako aranžované skladby, hrané veľkým orchestrom. I keď na hre sólistov bolo vidieť, že sa súčasným džezom dôkladne zaoberajú, ich melodická invencia miestami nebola schopná upútať náročnejších poslucháčov. Musíme však brať do úvahy, že improvizácia je výsledkom okamžitého tvorivého procesu, na ktorý nie sú hudobníci vždy rovnako disponovaní. V Bratislave sa sóla pomerne darili trúbkárovi J. Hniličkovi a barytónsaxofonistovi J. Audesovi. Naproti tomu improvizácie klaviristu O. Blahu a vibrafonistu A. Šmida boli nevýrazné.

Na koncerte sa bratislavskému obecenstvu prvýkrát predstavila nová speváčka Gustava Broma — Helena Blehárová. Jej výkon je prísľubom do budúcnosti. Výrazove sa inšpiruje nahrávkami vynikajúcej černošskej speváčky Elly Fitzgeraldovej.

Igor Wasserberger

Spievala nám bulharská mezzosopranistka Sijka Petrová

Vracajúc sa z úspešného zájazdu z Francúzska a Nemecka, zastavila sa v Bratislave bulharská mezzosopranistka Sijka Petrová, laureátka Dimitrovovej ceny, sólistka Sofijskej národnej opery a 30. 3. 63 na večere piesní a árií zaspievala starostlivo vybraný program s dokonalým speváckym majstrovstvom.

V prvej časti koncertu spievala piesne rôznych slohových období a interpretovala ich veľmi kultivovane, presvedčivo a slohove čisto. Spomeniem aspoň niekoľko: „Plaisir d'amour" od G. B. Martiniho, „Smrť a dievča" od F. Schuberta, „Spomienky" od R. Straussa, „Len túžbu kto pozná" od P. I. Čajkovského. Sijka Petrová v každej prilie-havo vystihuje svojím spevom podstatu piesne v pôsobivej zvukovej diferencovanosti, dielo je hlboko precítené, znamenite frázované a nádherne vygradované.

Z opernej tvorby, ktorej venovala prevažnú časť druhej polovice večera, spievala Sijka Petrová áriu „Váňu" z opery Ivan

Susanin od M. I. Glinku, áriu „Azuceny" z opery Trubadúr od G. Verdiho a „Habaneru" z opery Carmen od G. Bizeta. Známe a často spievané árie poskytli jej vhodnú príležitosť ukázať svoj mezzosoprán v plnej nádhere. Jej interpretácia je taká ušľachtilá, čistá a prednesove dokonalá, že posluch doslova očarúva.

Aj piesne M. de Falla („Maurské plátno", „Maursianská seguidilla") zvládla suverénne a spieva.a ich sviežo a priezračne. Všetky diela uviedla v origináli. V prídavkoch, ktoré si posluchači vynútili, spievala bulharské národné piesne.

Klavírny sprievod hral dirigent ND V. Málek a zhostil sa svojej úlohy dobre.

Ondrej Frühauf

ZPRÁVY

Dňa 9. apríla prednášal v spevohre Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici pre kultúrnych pracovníkov Stredoslovenského kraja Ladis av Šoltýs, pracovník IV. odboru ÚV KSS na tému „XII. sjazd KSČ a umenie". Vo svojom prejave zdôraznil potrebu zvyšovania kritérií na umeleckú prácu odbornej i politickej úrovne pracovníkov umeleckých telies. Aj na tzv. malé formy — či už v autorskej alebo interpretačnej zložke — sa budú kásť tie isté požiadavky ako na ostatné umelecké žánre. Poukázal, že vkus obecenstva je kategóriou vývinovou, preto ho treba dvíhať premyslenou koncepciou celého kultúrneho, a teda aj hudobného života. Treba nahradiť pseudoumeleckú produkciu tvorivými umeleckými činmi, znemožniť vytváranie paumenia pod egidou umeleckej činnosti a v teórii zabezpečiť skutočne marxistický tvorivý pohľad na problémy.

* * *

Nové satirické pásmo s Lasicom a Satinským v hlavných úlohách Poprava sa nekoná, malo 6. mája premiéru v Divadle P. O. Hviezdoslava. Lasica a Satinský, t. č. vojaci základnej služby, zamerali sa v ňom na výsmech bezduchého prušiackeho drilu v súčasnej dobe. Ich vystúpenia boli orámované číslami tanečného súboru a spevákov VUSu. Vzhľadom na výchovné poslanie súboru vo vojenských útvaroch treba vysoko oceniť najmä baletno-pantomimickú skratku Romea a Júlie, najprv v historickej a potom v aktualizovanej podobe. Hudba Milana Nováka tu mala pozoruhodnú úroveň. Ostatné čísla vytvárali dosť nesúrodý konglomerát, zvýraznený i rozdielnymi kvalitami spevákov.

* * *

Nemecký skladateľ Günther Bialas pracuje na opere Hero a Leander. Libreto napísal Ernst Spiess podľa Grillparzerovej tragédie Vlny mora a lásky.

* * *

Moskovské Veľké divadlo naštudovalo k tohtoročným wagnerovským výročiam Blúdiaceho Holanďana. — Pre túto istú scénu napísal A. Cholminov operu Optimistická tragédia podľa známej Višnevského drámy a V. Muradelli operu Október na libreto V. Lugovského.

* * *

Mestské divadlo v Karlsruhe pripravuje na 6. novembra t. r. scénické predvedenie Händlovho oratória Saul. — Nové nemecké znenie opery G. Verdiho Zbojníci (Hans Hartleb) uvedie v tom istom mesiaci Zemské divadlo v Hannoveri.

* * *

Glinkovo divadlo v Čeľabinsku naštudovalo v tejto sezóne o. i. balet mladého skladateľa L. Labutina Maškaráda. Libreto čerpá z rovnomennej Lermontovovej drámy.

* * *

Obrovský úspech mal večer moderných jednoaktoviek v milánskom divadle Piccola Scala. Pozostáva z opier Era proibito od Luciana Chaillyho, Les Malheurs d'Orphée od Daria Milhauda a Les Mamelles de Tirésias od François Poulenca. Dirigoval Nino Sanzogno.

OPRAVA

Prosíme čitateľov, aby si v článku „Slovenské kvarteto v Škandinávii" (Slovenská hudba č. 4, str. 128) v druhom riadku opravili názov súboru na Bratislavské kvarteto. V príspevku „Prínos do slovenskej hudobnovednej literatúry" (Slovenská hudba č. 3, str. 93, 12 riadok zhora v pravom stĺpci) text má správne znieť: „... sa inde tak prehľadné členenie ...".

Piešťanský festival 1963

NA POČESŤ 18. VÝROČIA OSLOBODENIA ČESKOSLOVENSKA

Nedeľa, 7. VII.
Na počesť 18. výročia oslobodenia Československa
Slovenská filharmónia, Bratislava
diriguje: Edgar DONEUX — BELGICKO
sólista: Tibor GAŠPAREK, husle
Na programe: Kardoš, Prokofiev, Ravel, Korsakov
Koncertná sieň Slovan o 20.00 hod.

Štvrtok, 11. VII.
Z príležitosti celoštátnej konferencie
Beethovenovej spoločnosti v ČSSR
KONCERT Z DIEL L. v. BEETHOVENA
Účinkujú sólisti opery SND v Bratislave a Bratislavské kvarteto
Koncertná sieň Slovan o 20.00 hod.

Nedeľa, 14. VII.
Z príležitosti celoštátnej konferencie
Beethovenovej spoločnosti v ČSSR
Slovenská filharmónia, Bratislava
Dirigent: Paavo BERGLUND — ŠVÉDSKO
Sólistka: Vibke WARLEW, klavír — DÁNSKO
Na programe: Wagner, Grieg, Beethoven
Koncertná sieň Slovan o 20.00 hod.

Piatok, 19. VII.
Na počesť 18. výročia oslobodenia Československa
VOKÁLNY KONCERT
Účinkujú: Irena TORBUS-MIERZWIAK, soprán — POĽSKO
Ryszard LISIECKI, bas — POĽSKO
Na programe: Moniuszko, Padarewski, Karlowicz, Čajkovskij, Dvořák
Koncertná sieň Slovan o 20.00 hod.

Nedeľa, 21. VII.
Charles Gounod: FAUST A MARGARÉTA
Účinkujú sólisti a zbor SND v Bratislave
amfiteáter o 20.00 hod.

Štvrtok, 25. VII.
K 150. výročiu narodenia Richarda Wagnera
Večer operných árií R. Wagnera
Účinkujú: Nina Hazuchová a Bohuš Hanák, sólisti opery SND,
Naděžda Kniplová, sólistka Janáčkovej opery v Brne
Koncertná sieň Slovan o 20.00 hod.

Nedeľa, 28. VII.
Na počesť 18. výročia oslobodenia Československa
Koncert sólistov baletu — MAĎARSKO
Divadlo o 20.00 hod.

Piatok, 2. VIII.
Na počesť 18. výročia oslobodenia Československa
Slávnostné zakončenie Piešťanského festivalu 1963
Gottwaldovská filharmónia pracujúcich, Gottwaldov
Dirigent: Eduard Fischer
Sólistka: Roza FAJN, husle — SSSR
Na programe: Musorgskij, Čajkovskij, Prokofiev
Koncertná sieň Slovan o 20.00 hod.

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená!
Informácie: Sekretariát Piešťanského festivalu, Piešťany, Poštová ul. č. 1, tel. č. 29-46

Slovenský hudobný fond

pripravil tieto inštrumentálne skladby slovenskej komornej tvorby:

Alexander Albrecht: Suite concertante pre violu a klavír

Miroslav Kořínek: Sonatíny „Radostnej mladi" pre flautu, hoboj, klarinet, fagot, hornu, trúbku, trombón, violu, kontrabas (každý nástroj zvlášť) a klavír

Miroslav Kořínek: Komorné concertino pre violu a klavír

Miroslav Kořínek: Trio A dur pre dva hoboje a anglický roh

Július Kowalski: Mládežnícke concertino pre husle a klavír

Rudolf Mazudziński: Po stopách kpt. J. Nálepku (Obrázky z výstavy) pre violu a klavír

Rudolf Macudziński: Slovenská sonáta pre husle a klavír

Aladár Móži: Concertino pre husle a klavír

Aladár Móži: Rapsódia na oravské motívy pre violončelo a klavír

Aladár Móži: Rapsódia na slovenské motívy pre husle a klavír

Aladár Móži: Rapsódia na záhorácke motívy pre violu a klavír

Aladár Móži: Serenáda pre dvoje huslí a violu

Milan Novák: Sonatína pre klarinet a klavír

Milan Novák: Sonatína pre violončelo a klavír

Andrej Očenáš: Concertino pre flautu a klavír

Eugen Suchoň: Sonáta in As, dielo 1 pre husle a klavír

Eugen Suchoň: Fantázia a burleska pre husle a klavír (orch.)

Pavol Šimai: Sonatína pre flautu a klavír

Pavol Šimai: Sonatína pre husle a klavír

Michal Vilec: Sonáta pre violončelo a klavír

Michal Vilec: Letné zápisky pre flautu, hoboj, klarinet, fagot, hornu, trúbku, trombón (každý nástroj zvlášť) a klavír

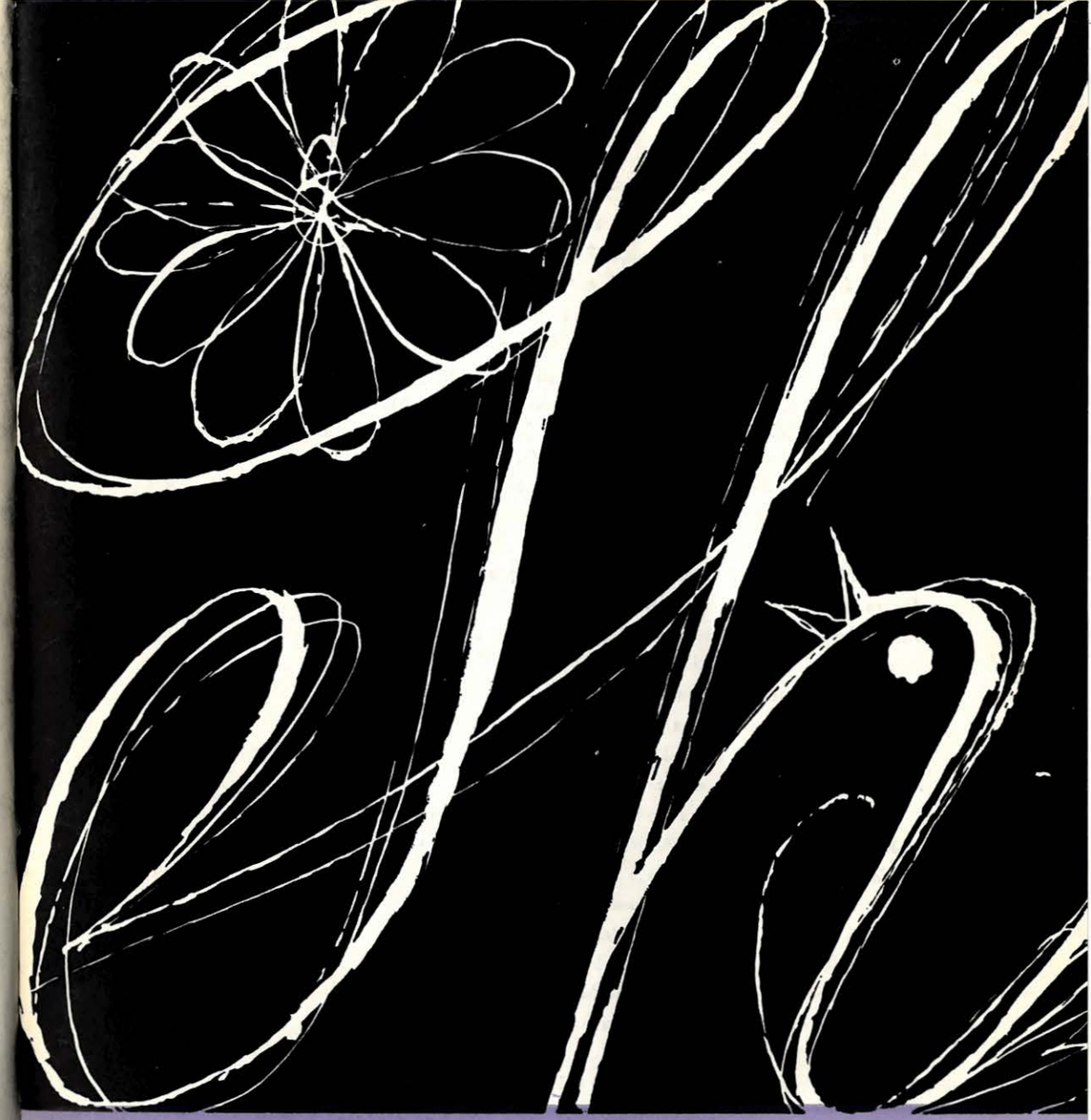
Bartolomej Urbanec: Pieseň pre husle a klavír

Ján Zimmer: Dva slovenské tance pre husle a klavír

Materiály dodá za výrobnú cenu Slovenský hudobný fond, Bratislava, Gorkého 19, tel. 531-50

SLOVENSKÁ HUDBA • Cena Kčs 3,—
časopis Svätu slovenských skladateľov





6

SLOVENSKÁ HUDBA

Slovenský hudobný fond

pripravil tieto inštrumentálne skladby zo slovenskej hudobnej tvorby:

Ján Fišer: Kresby. Tri skladby pre klavír

Ondrej Francisci: Nová pieseň znie. Zbierka piesní pre deti (s klavírom)

Teodor Hirner: Hore grúňom, dolu grúňom. Cyklus detských piesní

Ladislav Holoubek: Detské hry a radosti. Cyklus skladieb pre klavír

Ladislav Hrdina: Etudy pre husle v IV. polohe

Dezider Kardoš: Klavírna suita (Passacaglia — Notturno — Groteskný pochod)

Dezider Kardoš: Pomôžeme slávikovi. Piesne pre deti (s klavírom)

Miloslav Kořínek: Sonatíny radostnej mladi pre flautu, hoboj, klarinet, fagot, hornu, trúbku, trombón, violu, kontrabas (každý nástroj osobitne) a klavír

Július Kowalski: Zverinček. Cyklus detských piesní s klavírom

Ján Krasko: Divertimento pre sláčikové kvarteto

Ján Krasko: Serenáda a mol pre sláčikové kvarteto

Dušan Martinček: Dve romantické prelúdiá pre klavír

Dušan Martinček: Dve etudy pre klavír

Alexander Moyzes: Štyria hudci. 12 skladieb pre súhru v sláčikovom kvartete

Ján Móry: Malý harmonikár

Aladár Móži: Bach-štúdia pre sólo husle

Aladár Móži: Concertino pre husle a klavír

Aladár Móži: Drobnosti pre husle a klavír

Aladár Móži: Rapsódia na oravské motívy pre violončelo a klavír

Aladár Móži: Rapsódia na slovenské motívy pre husle a klavír

Aladár Móži: Rapsódia na záhorácke motívy pre violu a klavír

Aladár Móži: Serenáda pre dvoje huslí a violu

Milan Novák: Sonatína pre klarinet a klavír

Milan Novák: Sonatína pre violončelo a klavír

Andrej Očenáš: Obrázky z báji pre klavír

Eugeň Suchoň: Maličká som ... pre husľové trio

Eugen Suchoň: Piesne z hôr. Sláčikové kvarteto

Pavol Šimai: Sonáta pre klavír

Bartolomej Urbanec: Pieseň pre husle a klavír

Bartolomej Urbanec: Tri romantické kusy pre klavír

Michal Vilec: Letné zápisky pre flautu, hoboj, klarinet, fagot, hornu, trúbku, trombon (každý nástroj osobitne) a klavír

Ilja Zeljenka: Bagately pre klavír

Ján Zimmer: Dva slovenské tance pre husle a klavír

Slovenský hudobný fond vám uvedené skladby dodá za výrobnú cenu. Adresa: Slovenský hudobný fond, Gorkého 19, Bratislava, tel. 531-50

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 6

ROČNÍK VII

Pred II. sjazdom

Sväzu slovenských skladateľov

Po uplynutí štvorročného obdobia od prvého sjazdu SSS sa výbor Sväzu slovenských skladateľov v zmysle stanov uzniesol zvolať II. sjazd Sväzu slovenských skladateľov na dni 29. a 30. novembra do Bratislavy.

Prípravu nášho sjazdu nemožno nevidieť v úzkej súvislosti s priebehom i výsledkami III. sjazdu Sväzu československých skladateľov, ktorý sa konal na jar tohto roku a riešil komplex otázok, súvisiacich s úlohami hudby v našej socialistickej spoločnosti. Tým vytvoril aj pre naše rokovanie bázu a ovzdušie pre riešenie otázok súčasnej hudobnej tvorby v oblasti slovenskej národnej kultúry. Nebolo by správne vidieť v zvolaní nášho sjazdu iba uplatnenie patričného článku stanov. Výbor Sväzu slovenských skladateľov je presvedčený, že rozvoj hudobnej tvorby a celej hudobnej kultúry našej spoločnosti za obdobie od prvého sjazdu priniesol mnohé podnety, ktorými sa bude sjazdové rokovanie zaoberať. Nemožno nevidieť, že toto obdobie je poznačené úsilím všetkých našich umelcov o vytváranie hudobnej kultúry, ktorá chce mať aktívnu účasť pri napredovaní našej socialistickej spoločnosti; odtiaľ pramení mimoriadna tvorivá aktivita posledných rokov v zápase o súčasnosť a zvyšovanie náročnosti k vlastnej práci. Dôsledkom týchto skutočností je v oblasti hudobnej tvorby väčšia štýlová diferencovanosť a úsilie o súčasný prejav vo všetkých žánroch, od symfónie až po tanečnú pieseň; v oblasti koncertného umenia zvyšovanie umeleckého majstrovstva a rozšírenie zorného poľa na umelecké hodnoty nášho storočia; v hudobnej vede prehlbovanie novej vedeckej metódy, orientácia na aktuálne problémy našej hudobnej kultúry a na rozvoj jednotlivých muzikologických disciplín, ktoré v minulosti neboli dostatočne rozpracovávané. Je potešiteľné, že procesu pomáha aj nástup príslušníkov mladej generácie, ktorá si nachádza v rozvíjajúcom sa organizme našej hudobnej kultúry svoje pozitívne miesto.

Nebolo by správne vyvodzovať z uvedených skutočností uzáver, že súčasný stav slovenskej hudobnej kultúry je v idylickom bezproblematickom štádiu. Práve naopak, v tomto období zvýšenej tvorivej aktivity sa priam hromadia problémy a protirečenia. Tým intenzívnejšie vystupujú do popredia aj mnohé nesplnené úlohy v kultúrnej politike v oblasti ideovo-estetickej, kritickej,

skúseností s určitým dielom a poučky z jeho životných sklamaní a nepriaznivých náhod, prípadne spoločenských či politických chýb alebo iných nešťastí. Tu prerastá vzor pedagóga vysokoškolskú pôdu a vedie či nevedie svojho absolventa priamo do slastí a strastí veľkých súťaží. Teraz nastupuje známe heslo Enrica Carusa: 1. šťastie, 2. šťastie, 3. šťastie! Najprv, či sa kmeňový repertoár dostatočne kryje s podmienkami a povinnými skladbami súťaže. Ďalej, či vieme rýchlo doplňať chýbajúce diela, či sa prebijeme cez vylučovacie kolo, či nenastanú pasové komplikácie, či si potom vytiahneme vhodné číslo poradia (nie ako prvý kandidát, nie hneď za favoritom atď.), či neochorieme práve v deň dôležitého kola alebo či vôbec nám stačia fyzické sily a nervy na 100-krát náročnejšie vypätie pred medzinárodnou porotou než na obyčajnom pódiu.

Slovenský národ nie je tak početný ako český, tobôž nie ako národy Sovietskeho sväzu, výber teda 10 až 100-násobne menší. Môže niekto jednoducho tvrdiť, že VŠMU v Bratislave musela v necelých 15 rokoch jestvovania nájsť onen talent, ktorý všetky rozobrané predpoklady v optimálnom meradle splnil a takto mohol našej škole priniesť zahraničné víťazstvo? V zborníku som svoj príspevok skončil slovami:

„Prvých desať rokov v klavírnej triede nášho najvyššieho učilišťa rozhodne nebežalo naprázdno a môžeme pevne dúfať, že druhé desaťročie, do ktorého sme práve vstúpili, prinesie nám ešte bohatšie ovocie našej usilovnej pedagogickej práce a dopraje nám aj najvyšší cieľ pre dobré meno nášho ústavu: aspoň jeden z našich bývalých poslucháčov uplatní sa ako umelec na svetových koncertných pódiách.“

Toľko všeobecne, a nakoniec ešte niekoľko konkrétnych príkladov, že naša klavírna trieda by tiež bola potrebovala niečo z carusovského „šťastia“ namiesto vyloženej smoly pri doterajších svetových súťažiach: pri minulej Smetanovej súťaži v Prahe pred šiestimi rokmi mal Juraj Mašinda naštudovaný celý repertoár pre všetky tri kolá, bol však o dva mesiace starší než predpísaná veková hranica. Alebo: na minulú Schumannovu súťaž pripravila si Klára Havlíková náročné diela nemeckého romantika pre všetky tri kolá, a nakoniec presné podmienky nepripustili z jeho sonát veľkú f mol (Concert pour piano seul), iba g mol a fis mol, s čím nik nemohol rátať. A pri tohoročnej Schumannovej súťaži (kde sa započítajú všetky tri sonáty) už nemôže svoj repertoár využiť, keďže táto súťaž má neuveriteľne a abnormálne úzke vekové rozpätie od 15 do 25 rokov! Do mníchovskej, bukureštskej a Čajkovského súťaže v Moskve sa naše štyri uchádzačky zatiaľ neprebojovali cez vylučovacie kolo v Prahe, no nádejný študent, vybraný ako reprezentant pre Enescu súťaž v Bukurešti, bol pre nerozvážny incident na Záhoráckom kultúrnom lete v Smrdákoch z tejto čestnej funkcie odvolaný. Ďalej: Ľudovít Marcinger nemohol pri terajšej Smetanovej súťaži v Prahe uplatniť hotový repertoár iba pre prekročenie vekovej hranice o 14 dní! A nakoniec: Peter Toperczer z Košíc, ktorý práve na tejto súťaži v Prahe získal čestné uznanie I. stupňa, obohatil tým to umiestením nie našu VŠMU, keďže po skončení konzervatória v Košiciach sa rozhodol pokračovať v štúdiách na AMU v Prahe.

Nuž ponechajme smolu bokom a pozrime sa dopredu optimisticky! Nastupuje najmladšia smena VŠMU do ďalších stretnutí: Bulva cvičí pre medzinárodné súťaže Paríž a Brusel, Bellová a Mišíková pre Bachovu súťaž v Lipsku 1964, Horský a Palovič pre Enescu v Bukurešti 1964 a piati študenti horlivo „chopinujú“ pre Mariánske Lázne v auguste 1963. Držme im teda palce a dúfajme, že nejeden z nich prinesie konečne niektorú tú cenu, primerané víťazstvo a zadosťučinenie pre slovenskú klavírnu triedu!

RUDOLF MACUDZIŇSKI

*) citujem zo spomínaného článku: *„Plán každého ročníka by mal obsahovať jedno priliehavé dielo s orchestrom, sólovú sonátu, po jednej skladbe z českej a slovenskej prítomnosti alebo klasiky a jedno sovietske dielo, samozrejme, okrem predpísaných etud a kontrapunktických skladieb pre postupové skúšky. V návrhu pre celoštátne osnovy je toho ešte viac: v priebehu štúdia musí každý poslucháč okrem etud pre koncertný prednes naštudovať najmenej po jednej skladbe predbachovských skladateľov, po jednej Haydna, Mozarta alebo predsmetanovských skladateľov, po jednej Schumanna alebo iného romantika, po jednej Liszta, po jednej Brahmsa alebo iného poromantického skladateľa, po jednej Nováka alebo Suka, jedného impresionistu a jedného sovietskeho skladateľa, dve väčšie skladby Beethovenove, tri skladby súčasné (z toho aspoň jedna česká a jedna slovenská), niekoľko skladieb Bachových, Smetanových, Janáčkových a Chopinových, pri poslednom jednak koncert, sonátu alebo dve väčšie skladby, jednak aspoň tri drobné skladby technické a lyrické. Z uvedených skladieb najmenej jedno dielo so sprievodom orchestra, ináč bolo by dobre, aby sa poslucháč zoznámil so skladbami pre ľavú ruku a pre dva klavíry.*

Ak sa má toto kvantum zvládnuť za štyri ročníky vysokej školy (ročník má približne 30 týždňov, teda za 120 týždňov dohromady), musí sa temer každý druhý týždeň začať štúdiom nového diela! Iba tak sa dá vytvoriť základ pre repertoárové podmienky svetových konkurencií. Pri tejto príležitosti treba však podotknúť, že Enescu-Bukurešť 1964 neobsahuje ani jedno čs. dielo, v sólovej časti ani Smetanu, Janáčka či Suchoňa, s orchestrom popri temer 30 svetových koncertoch ani Dvořákov ani Martinů!

Baletná dramaturgia 1945-1962

VLADIMÍR VAŠUT

Ako v ostatných divadelných žánroch, aj v balete je dramaturgia najbezpečnejším ukazovateľom hlavných vývojových tendencií a premien estetických noriem; zároveň však podáva — hoci nepriamo — aj významné informácie o zmenách v širokom zmysle slova politických.

Ak sa pokúsime o rozbor našej povojnovej baletnej dramaturgie, musíme logicky začať od jednotlivých užších hľadísk, ktoré nám až v svojom súhrne pomôžu formulovať niektoré súdy všeobecnej povahy. Nemožno sa však obmedziť len na úzko vymedzený baletný materiál, treba hodnotiť v širších súvislostiach. Hneď pripomeňme, že dramaturgia nepodáva priamy a bezprostredne platný ideový obraz, nakoľko býva ovplyvňovaná mnohými mimoideovými momentmi, napr. momentálnou prístupnosťou zahraničných materiálov, devízovými podmienkami, číselným a technickým stavom súborov i orchestrov atď., na ktoré sa musí, samozrejme, prihliadať.

Bezpečným odrazovým mostkom pre rozbor sú predovšetkým kvantitatívne údaje, štatistický materiál. Z neho vidíme zhrnujúce obrysové čísla, na ktoré treba potom orientovať všetky počty čiastkové, špecializované.

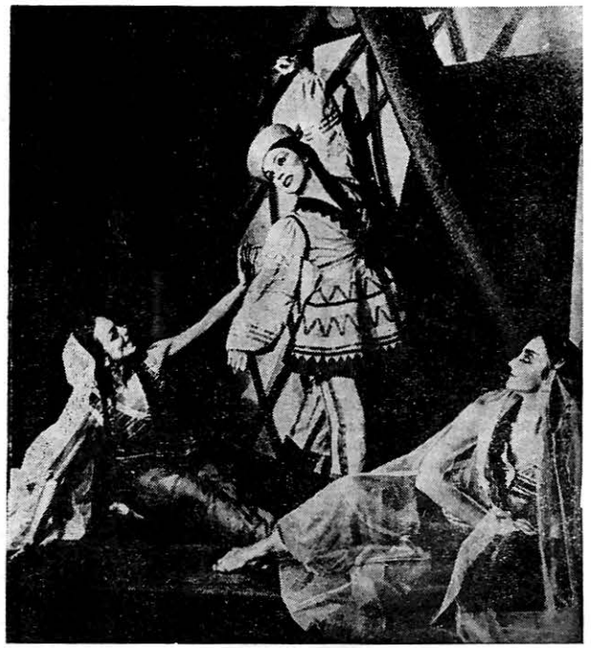
Na celkovej povojnovej baletnej produkcii sa podieľalo 21 súborov (rozumie sa profesionálnych divadelných telies). V prvom povojnovom roku ich bolo 7, t. j. najmenej, najviac, naopak, v poslednom hodnotenom roku 1962 — 15, teda viac ako dvojnásobok. V ostatných rokoch sa počet samostatne tvoriacich telies pohyboval od 10 do 14. Toto kolísanie je spôsobené jednak prirodzeným vznikaním (na druhej strane zanikaním) niektorých súborov, jednak tým, že niektoré menšie, „služobné“ baletné aparáty neodvádzajú samostatné predstavenia každý rok, ale nepravidelne a v dlhších časových odstupoch.

Týchto 21 súborov odviedlo v rozpätí posledných osemnástich rokov celkom 365 premiér s 519 baletmi.

České a slovenské tituly figurujú najčastejšie: 203-krát, klasické (zaraďujeme medzi ne len Adamovu Giselle, Čajkovského Luskáčika, Labutie jazero a Spiacu krásavicu, Délibesovu Coppéliu a Sylviu-Fadettu, Beethovenovho Prometea, Gluckovho Dona Juana, Mozartove Maličkosti a Glazunovovu Raymondu, teda nie napr. Bayera alebo „českú klasiku“ nedbalovskú) 85-krát, sovietske 84-krát a všetky ostatné 147-krát (z toho 36-krát balety moderného západného repertoáru).

Ročný počet predstavení je veľmi kolísavý, a to okrem iného tiež preto, že tu prihliadame vždy na výsledky kalendárneho roka, a nie sezóny. Toto čiastočné skreslenie je ospravedlnené tým, že štatistické zprávy vychádzajú vždy z kalendárneho roku a že ani v tomto prípade nemožno urobiť výnimku. Postupujme po rokoch: 1945 — 8 predstavení (13 titulov), 1946 — 17 (25), 1947 — 20 (37), 1948 — 25 (43), 1949 — 17 (30), 1950 — 22 (32), 1951 — 23 (33), 1952 — 21 (35), 1953 — 17 (23), 1954 — 21 (24), 1955 — 18 (26), 1956 — 23 (26), 1957 — 18 (21), 1958 — 19 (24), 1959 — 21 (27), 1960 — 25 (29), 1961 — 23 (32), 1962 — 27 (39).

Zaujímavé je i porovnanie vzájomného pomeru celovečerných diel a kratších baletov v jednotlivých rokoch: 1949 — 4:9, 1946 — 11:14, 1947 — 9:28, 1948 — 11:32 — 1949 —



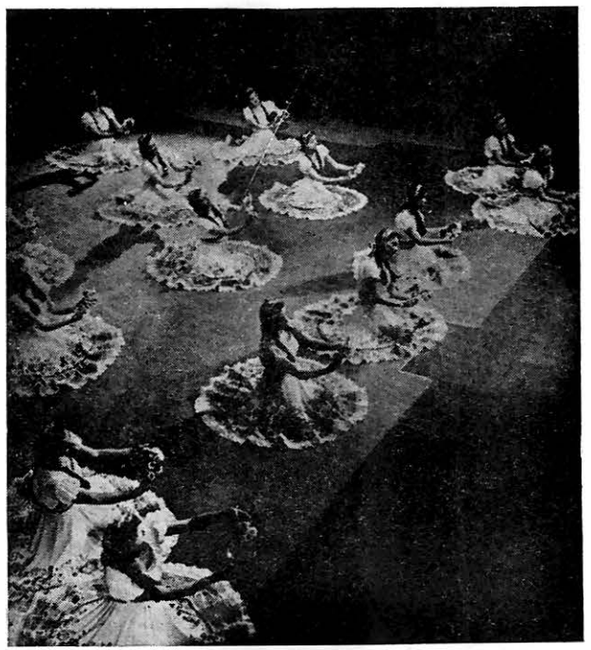
A. P. Borodin: Polovecké tance. Choreografia: Ivo Váňa Psota

8:22, 1950 — 8:24, 1951 — 13:20, 1952 — 11:24, 1953 — 11:12, 1954 — 18:6, 1955 — 13:13, 1956 — 18:8, 1957 — 13:8, 1958 — 15:8, 1959 — 16:11, 1960 — 19:10, 1961 — 15:17, 1962 — 18:21. Za týmito údajmi sa skrývajú veľmi dôležité fakty zásadného estetického charakteru. Vyplýva z nich napr. zrejmý príklon k sovietskej estetike — reprezentovanej celovečernou drámou — v päťdesiatych rokoch a vrcholiaci v roku 1960, z ktorého sa stáva i v iných ohľadoch dôležitý medzník a otočný vývojový bod v novodobej histórii československého baletu. Od tohto okamžiku začína stúpať nová vlna záujmu o kratšie balety, signalizujúca príchod novej koncepcie baletného predstavenia a ohlasujúca sa hľadaním dramaturgie a revíziou vzťahu k západnému repertoáru, zloženému takmer výhradne z diel krátkej „metráže". Hegemónia tanečných drám sa začína v roku 1954 a trvá do roku 1960, keď bol na repertoár zaradený rekordný počet celovečerných baletov — 19.

V repertoári sa objavilo celkom 177 titulov; to znamená, že priemerne bol každý inscenovaný takmer trikrát (počet všetkých inscenovaných prác je 519). Priemer reprízovosti je len ideálny: bezmála päťdesiat percent baletov sa totiž naštudovalo len raz, čo sa týka najmä kratších diel, zatiaľ čo celovečerné majú oveľa väčšiu životnosť a skoro dve tretiny z nich boli inscenované najmenej dvakrát, pričom v celkovej sume titulov sú celovečerné zastúpené viac ako jednou tretinou (takmer 70 celovečerných baletov).

Na 177 tituloch sa podieľa 111 skladateľských mien; niektoré z nich sa, pravda, ukazujú v dramaturgických plánoch veľmi často. Vedie P. I. Čajkovskij, ktorého diela boli od konca vojny naštudované celkom 51-krát. Hneď po ňom nasleduje Oskar Nedbal so 43 inscenáciami. Na treťom mieste figuruje — a to je určite potešiteľný úkaz — meno Prokofievovo (27 inscenácií), na štvrtom prvý predstaviteľ súčasnej českej tvorby Zbyněk Vostřák (23 inscenácií), na piatom Léo Délibes s dvadsiatimi predstaveniami, na šiestom Rimskij-Korsakov (19-krát), na siedmom Chačaturian (18-krát), ôsme a deviate miesto obsadzujú spoločným počtom inscenácií (17) Dvořák a Asafiev a prvú desiatku uzatvára Janáček, ktorého meno sa zjavuje na divadelných baletných plagátoch 13-krát. Prvá autorská desiatka sa podieľa na súhrnnom počte 519 inscenácií baletov skoro celou polovicou — 246 naštudovaniami. Prvenstvo Čajkovského je ľahko pochopiteľné; vyplýva z toho, že pre široký okruh divákov ešte dnes Labutie jazero splýva s pojmom balet — divadlo potom, samozrejme z kasových pohnútok, rado vidí Čajkovského diela na programoch. Zaručujú mu dobrú návštevnosť a súčasne uspokojujú požiadavky detského publika. Teda i preto sa tieto krajne náročné balety študovali a študujú často aj tam, kde pre ich úspešnú realizáciu nie sú najmenšie predpoklady v kvantite ani kvalite súboru i choreografa. Nedbal má výhodu opäť v svojom zameraní na detského diváka i v pomernej interpretačnej nenáročnosti a súčasne ľahkej prístupnosti materiálov; jeho tvorba supluje ne-

existujúcu českú baletnú klasiku. Obľuba Prokofieva je u nás už priam tradičná: okrem svetovej premiéry Romea a Júlie sa môžeme popýšiť i prvým predvedením Popolušky a Kamenného kvietka mimo Sovietskeho zväzu; záujem o jeho tvorbu bol však viacmenej jednostranný — to, že ani jeden raz sa neinscenoval žiadny z jeho krátkych baletov (okrem „nebaletného" Petra a vlka), svedčí o rozpakoch pri hodnotení Prokofievových diel z obdobia pred návratom do SSSR.



Antonín Dvořák: Slovanské tance. Choreografia: Ivo Váňa Psota

Zastúpenie klasických baletov sa z poradia najhranejších baletov zdá veľmi vysoké, ale v skutočnosti to celkom tak nie je. Dedičstvo romantického (eventuálneho i predromantického) baletu je pomerne dosť úzke a vôbec sa nedá porovnávať s obrovským živým odkazom opernej tvorby; s tým súvisí aj vysoká reprízovosť inscenácií baletnej klasiky. Celovečerné klasické balety boli naštudované dohromady 45-krát, kratšie 40-krát (počítame len tie práce, ktoré sme v predošlom vybrali ako reprezentatívne klasické, teda nie napr. Čajkovského Talianske capriccio, ktoré nebolo vytvorené ako balet). Celkove sa teda táto „pravá" klasická baletná literatúra podieľa na výstavbe repertoáru púhou pätinou, čo nie je číslo vysoké a rozhodne sa z neho nedá usudzovať na dramaturgický tradicionalizmus našich súborov. V tomto počte však nie sú zahrnuté staršie — a v našich pomeroch dnes už sklasičtené — práce české, menovite Nedbalove a Janáčkove. V žiadnom prípade by, pravda, neprekročila dramaturgická daň tradíciám jednu tretinu repertoárovej zostavy, čo je pomer primeraný a zdravý. Je zaujímavé, že najväčšiu konjuktúru mala baletná klasika práve v päťdesiatych rokoch, teda v čase výraznej inklinácie k sovietskej dramaturgii, pre ktorú je príznačná sústavná starostlivosť o klasický repertoár. Táto skutočnosť svedčí o tom, že prenikanie vplyvu sovietskeho baletu nezostalo len v nových sovietskych tituloch a v nástupe na pozície baletnej drámy, ale že šlo o široký prúd vplyvov všeobecného estetického rázu, nastavujúcich vždy citlivé zrkadlo spoločenským podmienkam a reláciám.

V zozname najčastejšie hraných baletov je na čele Labutie jazero spolu s Nedbalovým Z pohádky do pohádky, obidva naštudované v priebehu osemnástich povojnových rokov už dvadsaťkrát. Iba o 1 predstavenie menej zaznamenala Coppélia, zatiaľ čo efektná a príťažlivá Šeherezáda obsadila štvrté miesto so sedemnástimi inscenáciami. Piaty je ďalší Nedbalov balet Rozprávka o Janovi, naštudovaný už 15-krát. Na ďalších miestach sa ocitli Slovanské tance (14-krát), Bachčisarajská fontána a Romeo a Júlia (oba 13-krát), Polovecké tance, Luskáčik, Maškaráda a Lašské tance (všetky po 12 inscenáciách), desiatku naštudovaní zavŕšila Viktorka a Talianske capriccio.

Najširší dramaturgický sortiment ponúkol z jednotlivých skladateľov Čajkovskij (celkom päť titulov: Labutie jazero, Luskáčik, Spiaca krásavica, Talianske capriccio, Symfónia života), štyri tituly Nedbal (Andersen, Z pohádky do pohádky, Princezná Hyacinta,

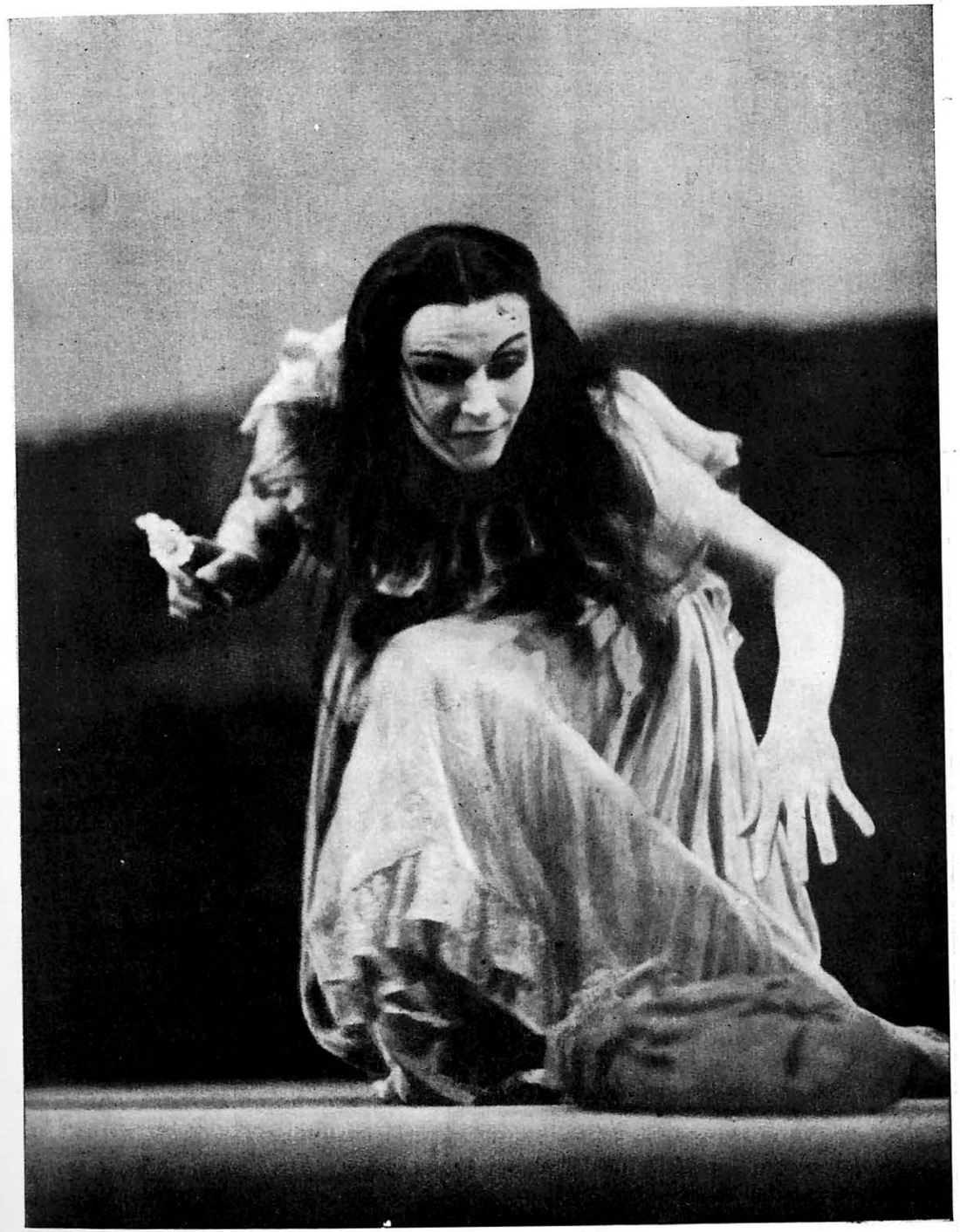
Rozprávka o Janovi) a Prokofiev (Romeo a Júlia, Kamenný kvietok, Popoluška, Peter a vlk), po troch Bartók (Rumunské tance, Drevený princ, Zázračný mandarín), Dvořák (Slovanské tance, Valčíky, Česká suita), Horký (Slnečnica, Lastúra, Kráľ Jačmienok), Chačaturian (Gajané, Spartakus, Maškaráda), Novák (Signorina Gioventú, Nikotina, Slovácka suita), Vostřák (Filozofická história, Viktorka, Snehulienka); po dvoch vyše dvadsať skladateľov: Andrašovan, Asafiev, Burghauser, Dědina, Délibes, Doubrava, de Falla, Gerschwin, Hanuš, Janáček, Mozart, Kara-Karajev, Kašlík, Muklakiewicz, Martinů, Mozart, Musorgskij, Nelhýbl, Ravel, R. Korsakov, Richard Strauss, Stravinskij a Vacek.

Záverom: 177 hraných diel nie je vzhľadom na 365 premiér za uplynulých osemnásť rokov nijako mnoho. Prihliadnime však na príčiny, ktoré podväzovali dramaturgickú aktivitu a ešte aj dnes ju obmedzujú. V prvom povojnovom období, keď ešte takmer neexistoval spoľahlivý medzinárodný styk, bolo potrebné vychádzať z toho, čo mali divadlá k dispozícii, zahraničné materiály boli nedostupné. Veľmi silným retardačným momentom bola potom éra nadvlády ždanovovskej estetiky, ktorej tuhý diktát takmer úplne vylučoval akýkoľvek repertoárový experiment a systémom „odporúčaných" titulov podstatne zúžil priestor pre tvorivú a hľadačskú dramaturgiu; jednoznačný dôraz, kladený na diela dejové, tiež citeľne redukoval sféru voľby. Uvoľnenie v tomto smere prichádza vlastne až na konci päťdesiatych rokov, keď po oslabení dôsledkov kultu osobnosti znova rastie dramaturgická odvaha a samostatnosť. Zložité ekonomické problémy však naďalej ovplyvňujú podmienky divadelnej prevádzky a potreba starostlivého hospodárenia so zahraničnými valutami postihuje v zápornom zmysle často najviac „mocensky" slabé baletné zložky divadiel. Zároveň je pochopiteľné, že hospodárske divadelné orgány dávajú prednosť „osvedčeným" repertoárovým kusom pred finančne neistými, pretože neznámymi a dosiaľ neprevereným titulmi. „Plný dom" je, pravda, dobrá vizitka každého súboru i predstavenia, musí však ísť o návštevnosť podloženú vysokou, a teda aj príťažlivou kvalitou inscenácií, a nielen o dramaturgickú obratnosť komerčného charakteru, obohrávajúcu do omrzenia baletné bestsellery. Takáto repertoárová politika je nezdravá a krátkozraká: obchádza výchovné poslanie tanečného umenia, obmedzuje jeho spoločenskú aktivitu, odsudzuje ho na nezávideniahodnú úlohu outsidera, ktorý stratil konktat s všeobecným umeleckým vývojom a zastáva podradnú a nezávideniahodnú pozíciu konzervátora vyhasnutých tradícií.

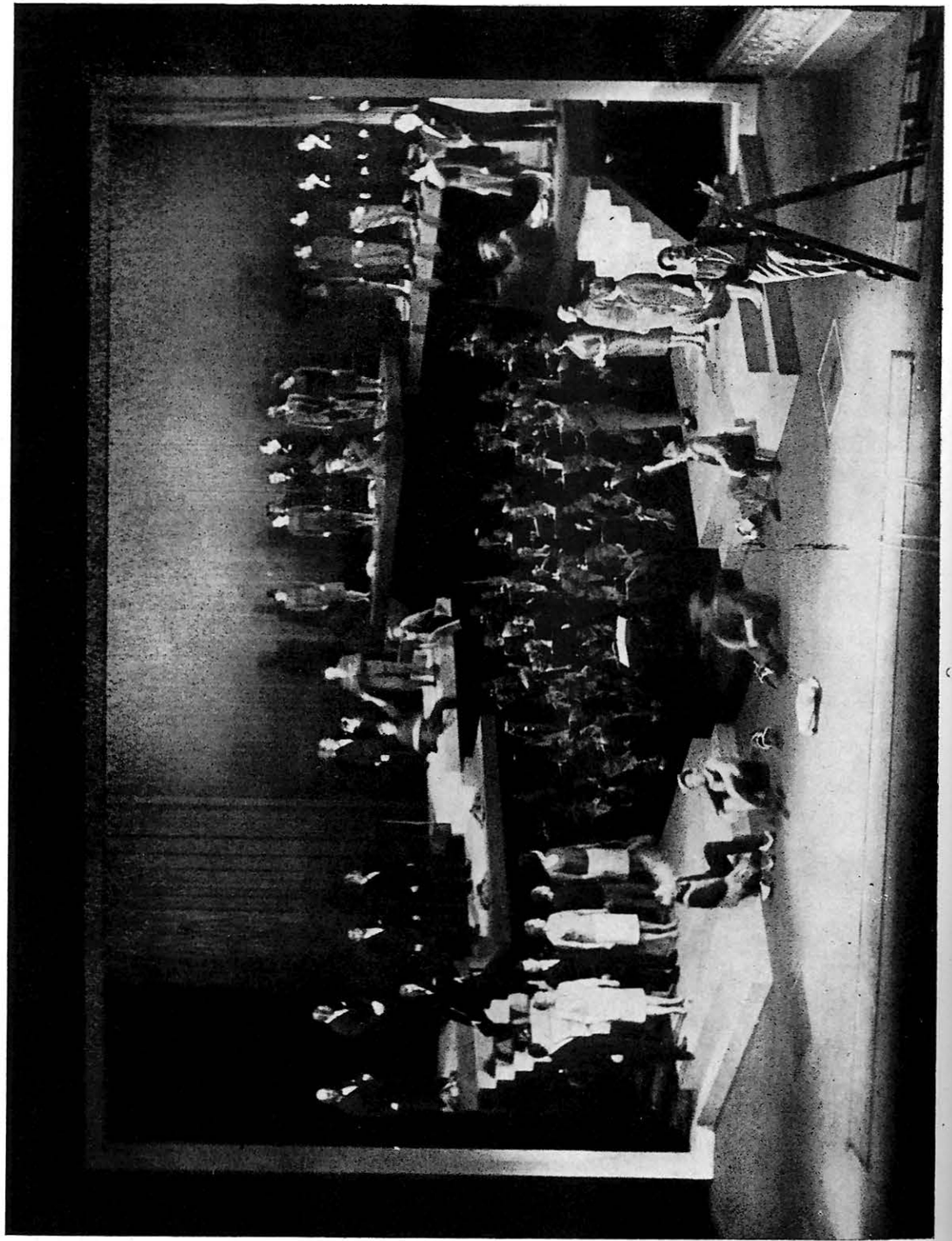
Pozrime sa na skúmaný materiál z iného dôležitého hľadiska — z hľadiska zastúpenia českých a slovenských diel.

Zo 177 titulov, ktoré sa objavili na repertoári našich baletných súborov po skončení vojny, patrí plných 82 českej a slovenskej produkcii. Toto vysoké zastúpenie jasne prevyšuje podiel domácich skladieb v baletnom repertoári z prvej republiky, a samozrejme, aj z čias okupácie. Až po oslobodení vzniká široká základňa domácich diel — a pritom tých, ktoré sa na scénu vôbec nedostali, je niekoľko desiatok! Aj autorské zastúpenie udržuje tento priaznivý pomer: figuruje 111 mien skladateľov, z čoho domácich je 52. Z toho viac ako dve tretiny (presne: 37) sú mená nové, objavujúce sa v balete až po roku 1945. Svedčí to o výraznom vzostupe skladateľského záujmu o baletný žáner, predtým československými hudobnými tvorcami silne podceňovaný. Veľmi vyrovnaný pomer je medzi uvádzaním celovečerných a kratších baletov československej proveniencie — 105:98. Najväčší počet celovečerných baletov sa znovu ukazuje v uzlovom roku 1960 — 12, kratšie balety dosahujú vrcholné zastúpenie (tiež 12 naštudovaní) v roku 1950, teda ešte pred mohutným nástupom sovietskej drámy.

Ešte markantnejšie vystúpi činorodý vzostup českej a slovenskej baletnej tvorby zo štatistiky našich povojnových „prapremiér". Celkom ich bolo 86 a pôvodné diela sa na nich podieľajú 51 titulmi, t. j. 59,3 %. Toto číslo predstavuje priemerný ročný prírastok nových československých prác cca 3 balety. „Úmrtnosť" domácich noviniek bola, samozrejme, omnoho vyššia ako pri dielach zahraničných. Táto skutočnosť nech neprekvapuje — zo zahraničia k nám prichádzajú už diela preverené, kvalitatívne špičky, hodnotu ktorých potvrdil čas i ohlas u obecenstva. Príznačné je, že z krátkometrážnych baletov sa dočkala druhého naštudovania iba malá časť — len 10: Orfeus a Eurydika, Sluha dvoch pánov (7-krát), Othello, Soľ nad zlato (celkom inscenované 3-krát), Snehulienka (8-krát), Jačmienok, Jánošík, Komediantská rozprávka, Vietor vo vlasoch a Rytierska balada. „Naj-



Z Machovovej inscenácie Viktorky od Zbyňka Vostřáka v ND Praha. Viktorka — Zora Šemberová. ▶



úrodnejšími" rokmi na domáce československé premiéry boli roky 1947 a 1950, v oboch sa objavilo šesť noviniek. Za celé hodnotené obdobie len rok 1952 zostal bez jedinej pôvodnej novinky.

Ako sa o domácu tvorbu starali jednotlivé divadlá? Celkom suverénne tu vedie Národné divadlo s 12 premiérami, v poradí ďalšie je Brno s piatimi, po štyroch premiérach má Ostrava, Plzeň, Ústí a Taneční divadlo (zásluhou štyroch krátkych baletov, ktoré sa však na scéne dlhšie neudržali). Novinkám najväčšiu starostlivosť venoval z choreografov Saša Machov: v priebehu jeho krátkeho povojnového pôsobenia uviedol nie menej ako osem pôvodných českých premiér (sem zahrňujeme aj jeho dramaturgické objavy hudieb starších, ako Stamicove, Janáčkove — Moravské tance — a Dvořákova Česká suita). Na druhom mieste je Stanislav Remar a Jiří Němeček s piatimi premiérami, so štyrmi Emerich Gabzdyl a Josef Judl. Takmer rovnaké poradie zostáva i vtedy, keď v českých novinkách priberieme i prvé naštudovanie baletov cudzích: znovu je na čele Saša Machov s jedenástimi premiérami, o druhé miesto sa opäť delí Stanislav Remar a Jiří Němeček so siedmimi premiérami, nasleduje Gabzdyl so šiestimi, Judl a Škoda s piatimi a po štyroch premiérach majú Braun, Hrdinová, Milec a Ogoun.

V divadlách je dramaturgická aktivita rozložená takto: Národné divadlo 19 titulov, Brno 10, Slovenské národné divadlo 9, Ústí 7, Košice, Ostrava, Ostrava, Plzeň a Liberec po 6. Premiérove je najrušnejší rok 1960 s ôsmymi premiérami, sedem ich zaznamenávame v rokoch 1951 a 1961 a konečne šesť v rokoch 1947, 1948, 1949, 1950, 1956 a 1962.

Už sme povedali, že vo vývoji nášho baletu neobyčajne dôležitú úlohu zohral strhujúci a inšpirujúci vzor sovietskeho baletu. Najviac však až po februári 1948, ktorý po víťazstve robotníckej triedy znamenal logickú hospodársku, politickú i kultúrnu orientáciu na Sovietsky sväz. Revolučné spoločenské zmeny sa v balete prejavili s určitým oneskorením. Divadelný organizmus je totiž dosť zložitý a nie je schopný bezprostredne reagovať na premenu politickej situácie, dramaturgické plány nemožno meniť zo dňa na deň — a potom, bola tu vážna brzda i v malej dostupnosti sovietskych materiálov. Ináč možno predpokladať, že aj pred r. 1948 by sa na repertoári bolo ocitlo viac titulov sovietskych ako púhy Romeo (materiál zostal u Psotu z prvého predvojnového naštudovania) a Červený mak v Prahe (inscenovaný ako pražský Romeo Machovom bez presného libreta v ruke!). Tieto balety sa, pravda, objavili už pred vojnou v Brne, Červený mak pod krotkejším titulom Makový kvet (aby sa buržoázia príliš nepoplašila) a tesne pred okupáciou i Romeo a Júlia. Skutočná inváziа sovietskeho baletu sa začína s určitým oneskorením až začiatkom päťdesiatych rokov. Pre skutočný hlad po sovietskych dielach je typické, že po čerstvo získaných materiáloch siahlo hneď niekoľko divadiel odrazu, čo na druhej strane viedlo k istej jednostrannosti v celkovej dramaturgii a k jej pasivite. Tak napr. Asafievove Plamene Paríža sa dostali na repertoár dvoch divadiel v tom istom roku (SND, Košice), o rok neskôr uviedli jeho Bachčisarajskú fontánu štyri divadlá (SND, Brno, Košice, Olomouc). Glierov Červený mak sa po ojedinelom Machovom naštudovaní (1947) vrátil v r. 1954 hneď do troch divadiel (SND, Brno, Košice), Sedem krásavíc Kara-Karajeva študujú súčasne dva súbory (ústecký a pražského ND, 1959) a to isté sa opakuje s jeho Cestou hromu (Bratislava a Brno 1961). História sa opakovala i s Prokofievovým Kamenným kvietkom (Ostrava a SND 1958). Celkom sa objavilo na našich javiskách 19 sovietskych baletov, z toho 16 celovečerných tanečných drám, z ktorých iba dve neboli reprízované a zostali len pri prvom predvedení! Týchto 19 titulov sa inscenovalo celkom 84-krát, t. j. každý priemerne viac ako štyrikrát. Sovietske celovečerné baletné drámy prevládali nad domácou produkciu v dramaturgii rokov 1952 (4:3), 1953 (6:3), 1955 (5:2), 1961 (8:4) a 1962 (7:6).

Ako sa v dramaturgii prejavil zánik obdobia kultu? Predovšetkým uvoľnením „obranného" postoja proti „prenikaniu" západných moderných diel do našich divadiel, ako to ukážeme ešte ďalej. Povedali sme si, že medzníkom je až rok 1960, rok brnenského Festivalu, kde sa po prvý raz formuje nový vývojový prúd, ktorý zatiaľ postihuje len malú časť choreografov. U ostatných trvá, pravda, ďalej doterajšie zameranie na celovečerné diela s prednostným právom pre náročné práce (Prokofieva a sovietske novinky — Cestu hromu, Doktora Jajbolí, Šurale, Leningradskú symfóniu). Konvenčnejšie tituly sa objavujú len sporadicky (napr. v Liberci Gajané, Laurencia a Bachčisarajská fontána).

◀ *Prológ k opere Láska k trom pomarančom na scéne Smetanovho divadla v Prahe.*
Foto Dr. J. Svoboda

ALOIS HÁBA

V roku 1945, takmer na prahu svojej umeleckej dráhy, zoznámil som sa s Aloisom Hábom. Čím viac som sa aktívne podieľal na interpretácii jeho skladieb, tým viac vzrastala úcta a zakoreňovala sa láska k jeho dielu a neviem pochopiť, že sa našli umelci, ktorí dokázali toto dielo obchádzať a jeho tvorcu — niekedy zámerne — nechápať, ba i zamietať.

V čase, kedy sa umenie vyvíja tak rýchle, že bývame svedkami nielen zrodu, ale i predčasného starnutia mnohých skladieb, sa my, ktorí máme možnosť priamej konfrontácie so západným svetom, znovu a znovu presvedčujeme, aké je Hábovo dielo mladé a aký ohlas majú jeho skladby. Veď napríklad len na festivale v Donaueschingen (1960) boli Hába a Martinů jedinými autormi, ktorých skladby neboli vypískané! Dnes už nesmieme zatvárať oči pred touto hudbou a musíme vidieť, že je klasicky životná v doterajšom vývoji. Meno jej tvorcu patrí medzi tie mená, ktoré sa najčastejšie vyslovovali v súvislosti s tzv. modernou a experimentálnou hudbou. A pretože človek sa nemá posudzovať vytrhnutý z doby, dovolím si malú exkurziu po stave hudby, z ktorej skladateľsky vychádzal.

Žiak Vítězslava Nováka. Čo to hovorí? Vývojový rast Novákov položil základy českej moderny. Novák vo svojich dielach držal krok s rozvojom súčasnej svetovej hudby (porovnaj napr. vývoj od Slováckej suity po Juhočeskú suitu!). Svojím postojom, neuzatvárajúcim sa ničomu novému a domýšľaním každého podnetu až do dôsledkov, veľmi silne zapôsobil na mladú skladateľskú generáciu. A práve Alois Hába patril medzi tých jeho žiakov, ktorí nielenže ďalej domýšľali a rozvíjali princípy pripravené Novákom i svetovými prúdmi, ale sám nové objavoval, tvoril.

Viedenské a berlínske štúdiá u Schreckera, styky s Busonim a jeho kruhom, zoznámili ho s *najnovšími* problémami súčasnej hudby spolu s problémom využitia mikrointervalov. Hába sa stáva horlivým zastáncom netematického slohu a harmonických a zvukových výbojov. Povrchnému pozorovateľovi by sa zdalo, že v tom ohľade sa blíži k expresionizmu a Schönbergovi. Hábova netematičnosť je však celkom iného druhu. Vyšla totiž na rozdiel od Schönberga z prejavov ľudovej tvorivosti. Hába sám hovorí, že v tvorbe hudby sa uplatňujú tie isté princípy ako v iných formách života — opakovanie, obmena, nové tvary. V netematickom slohu sa opakujú rytmy, neopakujú a neobmieňajú sa melodické nápady. V ľudovom speve sa v tomto zmysle vyskytujú piesne s opakovaním rytmických a melodických nápadov, práve tak ako bez opakovania. Jestvujú odporcovia netematického slohu. Ale koľkých z nich fascinuje práve netematická pieseň „Kde domov můj?", ktorá je na našom národnom štíte?! Na myšlienku netematického slohu Hábu teda priviedol slobodný tvorivý princíp niektorých ľudových piesní. V tom istom zmysle možno hovoriť v súvislosti s jeho menom o mikrointervaloch. Už od detstva v prostredí rodného Slovácka (nar. 21. 6. 1893 vo Vizoviciach) vnikali do podvedomia chlapca $^1/_4$ tóny a inak diferencované intervaly, ktoré ešte i dnes žijú vo východomoravskej a slovenskej hudbe, ako i v piesňach iných slovanských a exotických národov. *Vedomý* systém s použitím $^1/_6$ tónov má turecká hudba a arabská hudba používa popri našich poltónoch intervaly o $^1/_4$ tóny zvýšené alebo znížené. Mikrointervaly teda majú svoje logické zaradenie vo vývoji hudby v najširšom zmysle slova. Aby sme mohli plne zhodnotiť veľkosť Hábovho prínosu na tomto poli, musíme pokračovať v našej exkurzii.

Takmer do začiatku 20. storočia sa opierala európska hudba o poltónový systém. Pred skoro šesťdesiatimi rokmi sa nemecký teoretik a skladateľ R. H. Stein (1906) pokúsil rozšíriť a obohatiť poltónový systém a menšie štvrťtónové intervaly. Na Steinove pokusy naviazal v Nemecku W. Möllendorf a Mager, v Taliansku Baglioni a v Rusku Vyšnegradskij (pôsobí teraz v Paríži). O estetické oprávnenie štvrťtónovej hudby sa čiastočne zaslúžil Talian F. Busoni. Alois Hába, ktorý na základe vlastného poznania v tomto odbore dospel značne ďaleko, povzbudený podnetmi, začína usilovať o to, aby všetky možnosti, ktoré nekonvenčné tónové systémy poskytujú, boli teoreticky zvládnuté tak, aby sa dali bez ťažkostí využiť v hudobnej tvorbe. Porovnávacia veda vtedy už tiež spoznala, že ide skutočne o pevný systém a nie náhodné či zámerné „nečistoty" v intonácii.

A tak sa A. Hába stal prvým na svete, ktorý v priebehu rokov s jemu vlastnou húževnatosťou nielen teoreticky, ale i prakticky vybudoval a dovŕšil teóriu nielen štvrťtónovej hudby, ale i hudby $^1/_3$, $^1/_6$ a $^1/_{12}$ tónového systému. Jednou z najťažších požiadaviek mu iste bolo vedomie, že táto hudba potrebuje pre stvárnenie svoj určitý harmonický a polyfónny systém — a to aj dosiahol. A tak poznávame Hábu aj ako autora „Novej náuky o harmónii" (vyd. v Lipsku 1927), ktorou objasňuje spoločenské základy diatonickej a chromatickej hudby a hudby spomínaných tónových systémov. Vypracováva tiež spis O psychológii tvorenia, pohybovej zákonitosti tónov a základoch netematického slohu. Pre vydanie svojich štvrťtónových skladieb vo Viedni vypracováva s rytcami tamojšej Univerzálnej edície $^1/_4$ tónové značky. K vybudovaniu teoretického základu pristupuje ďalej vytvorenie podnetov a zásluha o vyhotovenie nástrojov pre interpretáciu zjemnených intervalov spolu so zásluhou o vybudovanie hudobnej pedagogiky nových systémov (1923 z Hábovho podnetu $^1/_4$ tónové odd. na pražskom konzervatóriu, od 1945 do 1951 na AMU, kde bol profesorom) a výchova celého radu skladateľov našich, bulharských, juhoslovanských, tureckých a i. Spomedzi žiakov z cudziny menujme Iljeva, Osterca, Čoliča, Maričova, Rističa, Vučkoviča, Danona, ďalej sú to Necil Kazim, Halil Bedy Yönetken, Žebré, Sivic a ďalší. Z našich sú Hábovými žiakmi Pauer, Dobiáš, Seidl, Ančerl, Reiner, Krombholc, Ponc, Kubín, Lucký, Ježek, Srnka, Kašlík, Bubák, Jirouš, Staňková, Fikerle, Rozsypal, Nováček a tiež vlastný brat Karol. A treba tiež pripomenúť, že to bol práve on, čo objavil symetriu starogréckeho tónového systému. Pokiaľ ide o modernú harmóniu (dodekafonickú tvorbu) je Alois Hába takisto prvý, čo rozoznal, že táto vzniká nástupom intervalov malej sekundy a v jej obrate veľkej septimy a malej nóny.

Čo znamenala Hábova škola len pre mimoeurópske národy v posilnení ich národného uvedomenia a vedomia kultúrnej samobytnosti! (Spomeňme kongresy arabskej hudby

diel i divadelných predstavení prišlo takmer zároveň s bojom za zlepšenie akosti výrobkov nášho priemyslu i poľnohospodárstva. Hoci v zásade platí poučka o oneskorovaní nadstavby i v dramaturgii (jej mechanizmus, ako sme už niekoľkokrát poukázali, je dosť zložitý), v niektorých aspektoch bola i jej reakcia na revolučné zmeny spoločenskej situácie takmer bezprostredná. Uveďme príklad: do roku 1948 patrila k najhranejším baletom Bayerova Kráľovna bábok. Bola inscenovaná šesťkrát — od tých čias, v súlade s radikálne vzostupnými ideovými i estetickými nárokmi — sa už na repertoári nezjavila. Obdobie 1945—1950 je pre povojnový rast československého baletného umenia snáď najdôležitejšie. Je to jednak čas kladenia pevných základov, jednak obdobie sústredeného náporu na pozície, ktoré boli v minulosti vyhradené len činohre a opere. Bol to zápas o emancipáciu, o umelecké zrovnoprávnenie s ostatnými javiskovými žánrami. Hlavnými stratégmi v tejto obdivuhodnej „bitke" boli Machov a Psota, za nimi však stála ustavične sa rozrastajúca armáda zanietených tanečných umelcov i múdra podpora štátu. Tento emancipačný proces bol v jadre zakončený začiatkom päťdesiatych rokov, keď správna orientácia na sovietsku dramaturgiu presvedčila i najzarytejších odporcov o ideovej a mravnej aktivite a výchovnej sile žánru.

Roky 1950—1960 sa nesú v znamení príklonu k celovečerným tanečným drámam. Do popredia sa dostala dejová stránka baletov, hlavný význam sa kládol na myšlienkovú silu námetu. Už sme si ukázali, že táto tendencia bola správna a plodná, že nebola náhodná, ale historicky nevyhnutná. Mala, samozrejme, aj svoje zápory, a dosť vážne, ako napr. strata tanečnosti, pdceňovanie baletnej formy a techniky, choreografná šedivosť. Kvantita bola znamenitá, hustá sieť baletných súborov nám v tomto smere priniesla európsky primát, nové balety sa rátali na desiatky, prišli nové pokusy so súčasnou tematikou. Kvalitatívne výsledky však nedržali krok s kvantitou, chýbala odvaha experimentovať, opakovali sa ošúchané klišé a divácky záujem pomaly, ale určite ochaboval. Festival súčasného baletu v Brne dal vývoju nový smer práve zdôraznením kvalitatívnej stránky predstavení. Poprední umelci tu nastúpili cestu, ktorá by sa dala v skratke pomenovať ako hľadanie baletnej špecifiky a hľadanie tanečnej poézie. Je samozrejmé, že bez oslobodzujúceho vplyvu myšlienok XX. sjazdu by tento obrat nebol myslitelný. Z dôkladne zmapovaného územia osvedčených istôt a tvárnych postupov sa balet vydal za novými objaviteľskými výpravami, svojimi najlepšími dielami sa obrátil chrbtom k pohodlnej konvencii, k vžitým šablónam a netvorivej rutine. Z minulosti vyšiel odhodlane a s elánom k zajtrajšku.

v Káhire 1923 a 1932, v Libanone 1956!). Nemusím pripomínať, koľkokrát sa už zdôrazňovalo, že služba iným národom musí byť hodnotená rovnako ako služba vlastnému národu. Služba národu, služba ľudu, nie posluhovanie, čo býva pohodlnejšie! A Hába vykonal viac než ktokoľvek iný pre propagáciu svojej zeme.

Predovšetkým je tu dielo. Nenadsadím, ak poviem, že Hába sa hrá všade, od Ameriky, cez Európu až do krajín Orientu. A tiež niekedy doma. Medzi jeho interpretov patrí o. i. kvarteto Amar-Hindemithovo a Parreninovo (práve tohto roku zazneli Hábove štvrťtóny v podaní parreninovcov v Paríži — nedokazuje to tiež ich životnosť?), z dirigentov Ančerl, Scherchen, Münch, Fougstedt a ďalší. Hába však tiež presadzuje ako delegát Medzinárodnej spoločnosti pre novú hudbu (SIMC) na jej festivaloch českých autorov (Novák, Janáček, Jeremiáš Ponc, Mandič, Bořkovec, Kabeláč, Ježek, Schulhoff), uskutočňuje prednášky o českej hudbe. V posledných rokoch sú to celé koncertné a prednáškové večery s Novákovým kvartetom, ktorých náplňou je výhradne súčasná česká hudba (Stockholm, Berlín a i.). Cestuje a jeho cesta je vždy vskutku cestou *služobnou*. Všade si ho ctia, uznávajú a obdivujú. Mal som možnosť poznať, ako napríklad v Perzii a Libanone si ho vážia a považujú za najvýznačnejšieho reprezentanta modernej hudby, učiteľa a iniciátora ich národného štýlu. (V r. 1956 udelili Hábovi v Libanone rad za zásluhy I. triedy). Bol som tiež svedkom toho, ako Hans Eisler na jednom z monografických večerov, poriadaných berlínskou Akadémiou umenia, a to na večere venovanom Hábovi, zdôraznil význam jeho skladateľského diela a vysoko zhodnotil jeho zásluhy o súčasnú hudbu. Samotné menovanie za čestného člena SIMC (zal. 1922) je najlepším dôkazom jeho medzinárodného významu a uznania. Veď medzi sporým počtom čestných členov nájdeme mená Bartók, Busoni, Casella, Falla, Hindemith, Honegger, Milhaud, Novák, Ravel, Roussel, Sibelius, Schönberg, Stravinský, Szymanovský. Medzi nimi Alois Hába. Táto skutočnosť hovorí veľa. Udáva totiž výpočet tých, ktorí v hudbe skutočne niečo dokázali a dokazujú. S Hábovým menom sa stretávame v hudobnom zahraničnom svete všade. Každý slovník, každý lexikón mu venuje miesto. A zamyslime sa, koľko miesta venovala jeho tvorbe naša tlač, koľko jej bolo vôbec vydanej? Je to ťažko pochopiteľné, tým viac, že to bolo dielo, ktoré bolo nacizmom umlčované, ba čo viacej, priamo zaradené do fašistickej výstavy tzv. „zvrhlého umenia" v čase 2. svetovej vojny v Berlíne. A nepovažujem za zásluhu, naopak, hanbím sa, keď musím konštatovať, že v období kultu osobnosti České noneto a Novákovo kvarteto boli jedinými, ktorí sa nebáli toto dielo sústavne propagovať. Inak bolo jeho predvádzanie doma sporadické a nezodpovedalo významu tohto umelca. A predsa je to on, ktorého dielo je tak úzko späté nielen koreňmi svojich vyjadrovacích prostriedkov, ale i tematikou s ľudom, jeho snahami a bojom i priamo s robotníckym hnutím. Postačí vymenovať len sbory Pracujúci deň na Horove verše, venované 15. výročiu VOSR, klavírnu suitu s baníckou tematikou, kolektivizáciu poľnohospodárstva oslavujúcu operu Nová zem na námet Gladkovovho románu, či štvrťtónovú operu Matka, ktorou sa bojovne postavil za zlepšenie sociálneho postavenia pracujúcej ženy. A boli to Hábove masové piesne, ktoré boli uverejňované v straníckej tlači už pred 2. svetovou vojnou.

Hába *vždy dával*. Pri príležitosti jeho sedemdesiatky si položme otázku: vracali sme vždy rovnakou mierou dar, prijímali sme ho vôbec? Máme ešte v živej pamäti prípad Janáčkov z nedávnej minulosti, to doslovné a trochárske handrkovanie okolo jeho diela — a dnes? Dnes je vývozným artiklom. Prečo ním nemôže byť i Hába? Západný svet sa vie zaisťovať menami veľkých umelcov (napr. druhá viedenská škola), hoci často je tu iba regionálny vzťah. Prečo my nevieme *využiť* zvuk takého mena, aký vo svete predstavuje meno Hábovo? V cudzích časopisoch zvyknú k nemu dávať epiteton „predbojovníka" nových smerov, hoci dnes už ho možno v tomto ohľade považovať za klasika. Avšak Hába bol a zostáva tiež *trpezlivým oboznamovateľom* a poučovateľom o všetkom novom, čo v hudbe prichádza.

Hába je umelcom, na ktorého môže byť náš národ právom hrdý. Je to skladateľ, ktorý nielen významom svojho diela, jeho dosahom a medzinárodným pôsobením, ale aj pre *vysoké hodnoty humánne*, ktoré ako celok jeho dielo prináša, i celým svojím postojom umelca a človeka spĺňa normu umelca vskutku národného a ako takého si ho ctím a uznávam.

Dušan Pandula

*

Dňa 23. júla dožíva sa slovenský skladateľ Ján Krasko-Zápotocký 70 rokov. Srdečne blahoželáme.

O TVORIVÉ OVZDUŠIE | Sekcie koncertných umelcov

(ÚVAHA POSJAZDOVÁ A PREDSJAZDOVÁ)

Diskusia prvého Sjazdu československých skladateľov ma prinútila zamyslieť sa nad niektorými otázkami v práci Sekcie koncertných umelcov. Okrem jedného diskusného príspevku sa všetky týkali organizačných úloh a problémov koncertného umenia. Tieto otázky však mala usporiadať a na riešenie navrhnúť Konferencia o postavení hudby v našej spoločnosti práve preto, aby sa sjazd mohol zaoberať výlučne len otázkami tvorivými.

Vynára sa teda otázka, aká je vlastne príčina: Nemá koncertné umenie svoje tvorivé problémy, alebo sú nedostatky organizačného charakteru také pálčivé, že prevýšia všetko ostatné?

Po preštudovaní článku Jaroslava Zicha zo sjazdového čísla Hudobných rozhľadov sa ukazuje, že príčinou je druhý dôvod, pálčivosť organizačných problémov, najmä vo vnútroštátnom koncertnom živote. Súčasne však článok Jaroslava Zicha, ktorý ukazuje, ako by to malo v inštitúcii, ktorá zabezpečuje koncertný život, vyzerať, dokazuje, že štruktúra, zameranie a náplň práce, ako i jej prax, sú v Koncertnej a divadelnej kancelárii v Bratislave v zásade správne, i keď v detailoch, najmä v dramaturgii, hlavne v boji o recitaly, je tu ešte veľa nedostatkov. To je však problém úzko spätý s celkovým vývojom kultúrnej úrovne Slovenska a musí sa riešiť komplexne. A nakoľko tieto otázky rieši a stráži štátna správa a jej zariadenia, je potrebné a žiaduce, aby Sekcia koncertných umelcov Sväzu slovenských skladateľov sústredila v svojej práci pozornosť na skutočne ideové a tvorivé problémy interpretačného umenia, ktorých je veľa.

Predovšetkým sa treba vážne zaoberať na vedeckej úrovni otázkou tvorivej podstaty výkonného hudobného umenia, ktoré je takým dôležitým článkom medzi tvorcom a vnímateľom. Veď hudobné umenie má práve to špecifikum, že pôsobí až vtedy, keď znie, z čoho zákonite vyplýva, že nositeľom spoločenskej funkcie hudby je výkonné umenie, a práve preto by jeho hlavnou úlohou malo byť preniknutie do diela autora, stotožnenie sa s ním a jeho dotvorenie. Toto je najvážnejšia a najpodstatnejšia úloha výkonného hudobného umenia a predovšetkým ňou by sa mala sekcia na svojich schôdzkach a prehrávkach zaoberať. A na sjazdoch o týchto problémoch diskutovať.

S tým úzko súvisí výchova nášho umeleckého dorastu a metódy práce na umeleckých školách. Nakoľko všetci pedagógovia vysokej školy a veľa pedagógov konzervatórií sú členmi sekcie, mali by byť pravidelné výmeny názorov na vyučovacie metódy a ich výsledky stálym programom práce sekcie. Je potrebné, aby sekcia — najmä jej výbor — sledovala absolventov Vysokej školy múzických umení a absolventov konzervatórií od absolventského koncertu až po uplatnenie v koncertnom živote a nedovolila, aby sa čo len jediný talent stratil. Sekcia má všetky problémy, týkajúce sa rozvoja mladých, signalizovať štátnej správe, ktorej má byť odborným poradcom.

Sekcia by však mala sledovať i prácu Ľudových škôl umenia, lebo práve tam sa má vychovávať jadro koncertného publika. Veď len malé percento žiakov Ľudových škôl umenia pokračuje na vyšších umeleckých školách, väčšina končí svoje umelecké vzdelanie na ĽUŠ a títo absolventi okrem už spomínanej úlohy byť jadrom koncertného publika sa majú stať i vedúcou zložkou ĽUT. To vyžaduje vypestovať v žiakoch na ĽŠU lásku k hudbe — to predovšetkým — a k tomu diferencovane prispôsobiť metódy výučby. Tohto momentu sa dotkol — i keď trocha jednostranne — v Hudobných rozhľadoch dr. Holzknecht a rozprúdil medzi učiteľmi zdravú, tvorivú diskusiu. Iniciátorom takýchto diskusií by mala byť sekcia, na pôde ktorej by mal byť tvorivý var a elán.

Boli nadhodené len niektoré základné otázky, no každá by potrebovala teoretické rozpracovanie, čo jeden článok nemôže obsiahnuť. Ak však ktosi múdry povedal: „Umelec tvor a mlč!", týka sa to predovšetkým koncertného umelca, lebo koncertné umenie má ešte to špecifikum, že vyžaduje prísnu systematičnosť práce pre udržanie telesnej (nielen prstovej!) pružnosti. Skla-

FESTIVAL JAVISKOVÉHO DIELA
SERGEJA PROKOFIEVA

V rámci tohoročnej Pražskej jari sa uskutočnilo (od 24. mája do 2. júna) prvé kompletné predvedenie operného diela Sergeja Prokofieva a — s výnimkou Figliara (Šut) a Na Dnepri — i jeho baletov. Toto podujatie ozaj svetového dosahu sa tešilo veľkej pozornosti domáceho i zahraničného obecenstva (medzi nimi zaujímali čestné miesto účastníci medzinárodnej marxistickej konferencie). Prehliadku poctila svojou prítomnosťou aj druhá skladateľova manželka Mira Mendellsohn-Prokofievová, spoluautorka libriet jeho posledných scénických diel.

Festival javiskového diela Sergeja Prokofieva je ďalším medzníkom v skvelej tradícii vzťahu Československa k dielu veľkého sovietskeho humanistu a umelca, o ktorej náš časopis už písal v súvislosti s 10. výročím jeho smrti. Veď javisková tvorba je jedným zo základných ohnísk Prokofievovej tvorby. Ak na jednej strane faktúra jeho diel pramení poväčšine z klavíra, ktorý mu bol prvým prostredníkom poznania hudby a neskôr virtuóznym nástrojom, v ktorom objavil nové výrazové možnosti a napísal najviac skladieb — tak isto je nepopierateľnou skutočnosťou, že Prokofiev bol tvorcu inšpirujúceho sa dielami iných umeleckých odvetví, resp. určitými životnými udalosťami. skladajúceho zväčša pod dojmom konkrétnych obrazových predstáv. Nie div, že javisko svojou syntetičnosťou ho priťahovalo od detstva. Počtom i pozoruhodnou úrovňou svojich detských a mládeneckých opier nemá vôbec konkurenta — ani zázračný Mozart ho napriek svojmu očareniu operou nepredstihol. Velikán, Tanec nad hrobom, Undina, Magdaléna — to všetko sú prípravné stupne k jeho zrelým hudobnodramatickým dielam, tvoriacim os jeho celej tvorby. — Pritom však až posledné desaťročie, t. j. obdobie od skladateľovej smrti, začína dokazovať ich životnosť a progresívnosť. Iba v tomto období bol po prvý raz predvedený Ohnivý anjel a Príbeh opravdivého človeka; Hráč bol po štvrťstoročí opäť prinavrátený javisku. Pražský festival bol vyvrcholením tohto vývoja.

Kladom festivalu bola účasť niekoľkých mimopražských operných telies; spolu so súbormi ND v Prahe dokumentovali najmä vysokú hudobnú úroveň našich hudobnodramatických scén. Do prehliadky sa zapojila aj pražská telezívia.

Ostravčania začali operné predstavenia 25. mája Semionom Kotkom. Hudobne perfektné naštudovanie šéfom opery Z. Košlerom nenašlo, žiaľ, adekvátny pendant v scénickom a režijnom riešení — a premiéra v Ostrave podľa kritík bola vraj ešte horšia! Výtvarník V. Šrámek svojou nevynaliezavou scénou — ostávajúcou na polceste medzi predstieraním reality a štylizáciou — postavil režiséra pred ťažko zvládnuteľný problém a I. Hylas ozaj neraz „organizoval" javiskové dianie celkom nenápadite. Táto operaz, zjavne poučená na ejzenštejnovskej estetike, si žiadala viac vynaliezavosti — napríklad zapojenie projekcií, filmu a pod.; takto však práca ostravského súboru, disponujúceho veľmi dobrým kádrom sólistov, neraz vyšla nazmar. — O sólistoch plzenskej opery (zavítala so Zásnubami v kláštore) to už nemožno povedať: predstavenie trpelo nejedným slabým speváckym výkonom. Výborne pôsobila hýrivo farebná kubistickopiccasovská scéna F. Tröstra (trocha príbuzná s výpravou J. Svobodu v inscenácii Zásnub pod názvom Maškaráda vo Veľkej

dateľská práca môže byť etapovitá, preto tak často stretáme typ skladateľa-vedca. U koncertného umelca je to zriedkavosť a vyžaduje to výnimočne všestranný typ človeka mimoriadnej pracovnej intenzity.
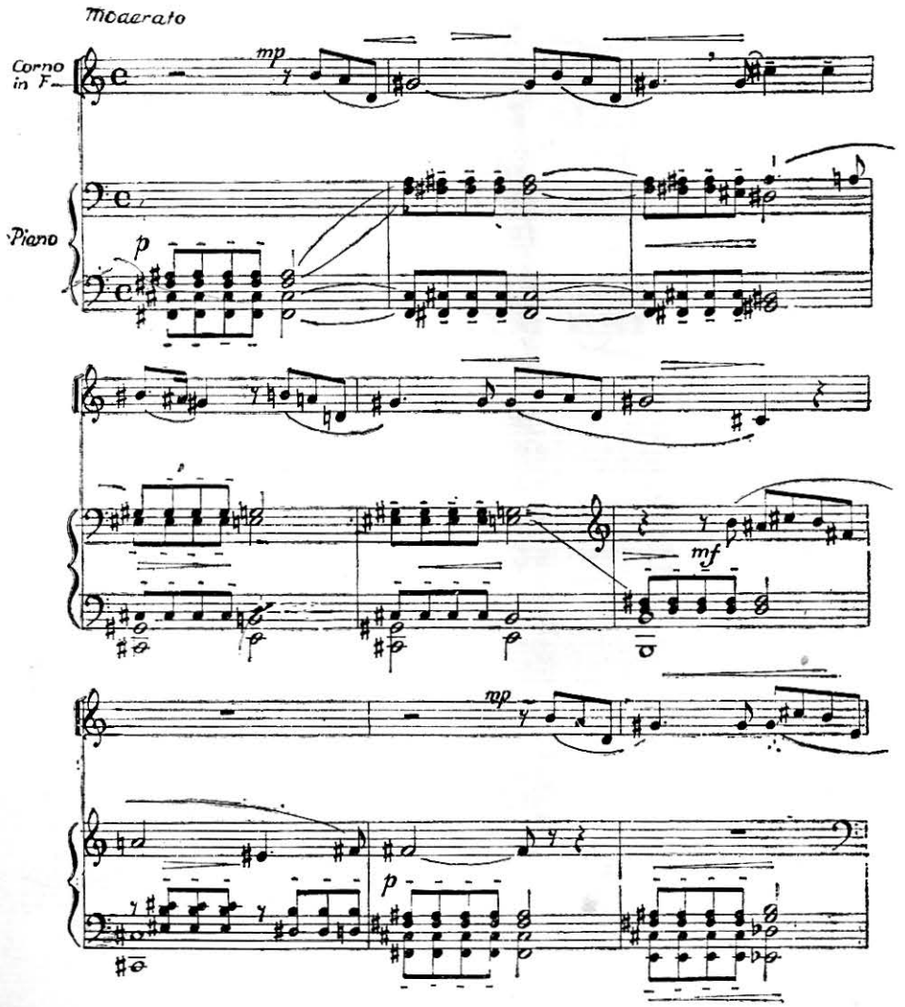
Z toho vyplýva, že výkonné hudobné umenie potrebuje viac pomoci hudobnej vedy: teórie, histórie, no najmä estetiky. Okrem Šimúnkovej Estetiky interpretácie a niektorých článkov J. Albrechta v Slovenskej hudbe sa touto problematikou slovenská hudobná veda nezaoberá a je dlžníkom. Ale iniciátorom by i tu mala byť Sekcia koncertných umelcov, ktorá by mala tvorivé problémy výkonného umenia predkladať Sekcii hudobnovednej, s ktorou by mala úzko spolupracovať, ba čo viac, vychovať si priamo teoretikov výkonného umenia.
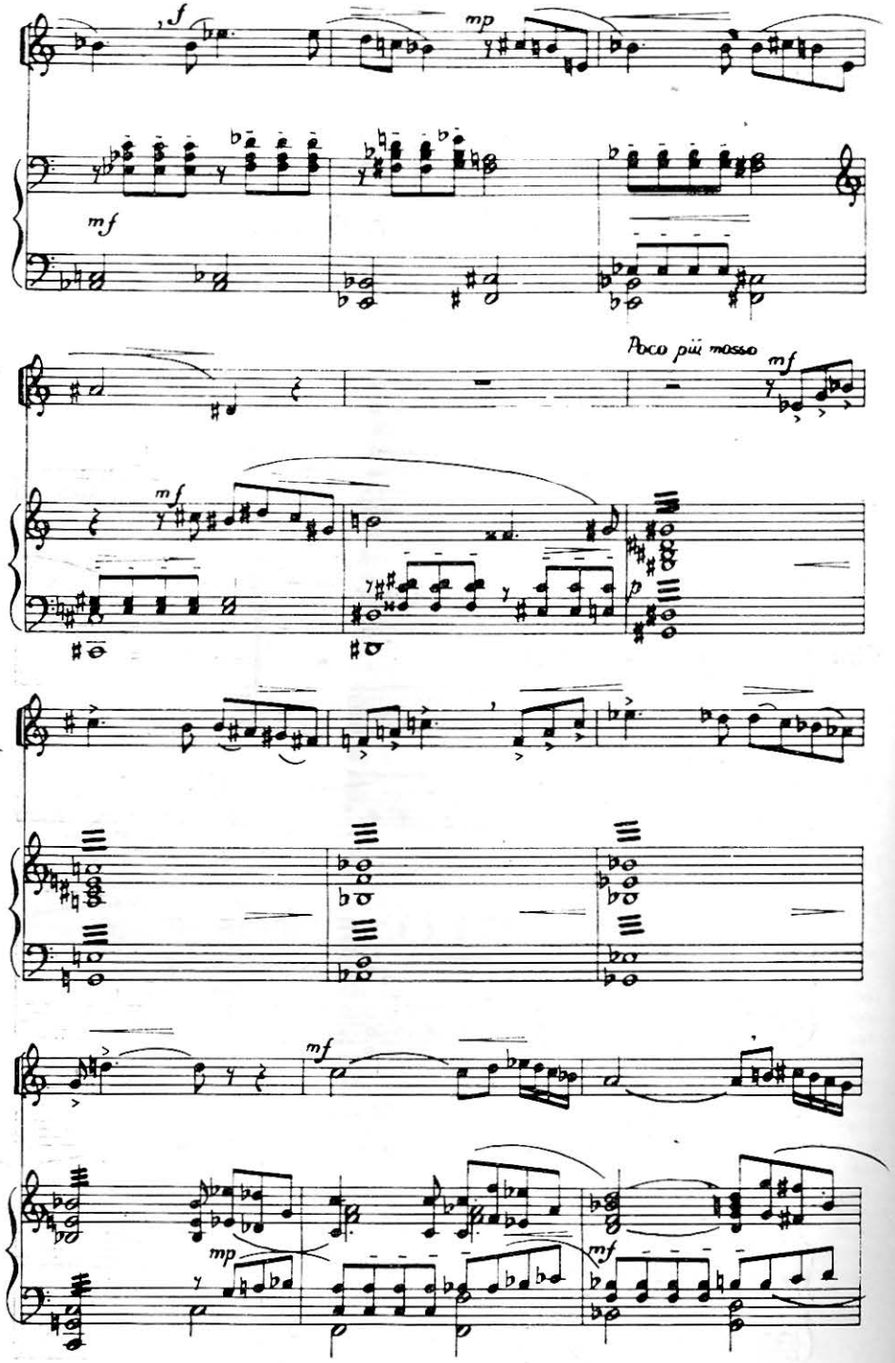
Je potrebné, aby sa koncertní umelci na Sjazd slovenských skladateľov pripravili a hovorili o svojich problémoch tvorivého charakteru a otázkach ďalšieho rozvoja koncertného umenia, ktoré je prostredníkom hudobnej tvorby.
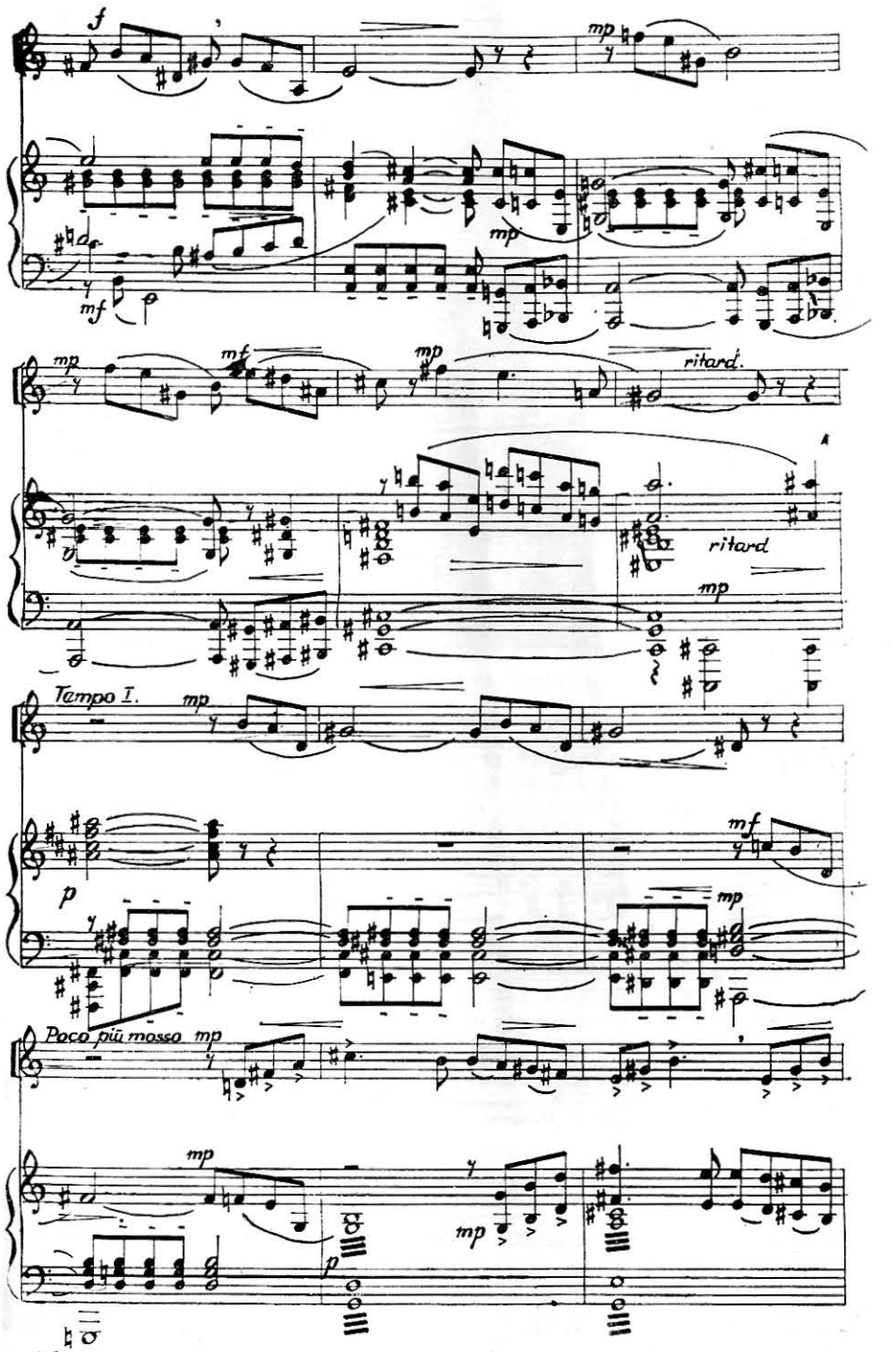
Anna Kovářová
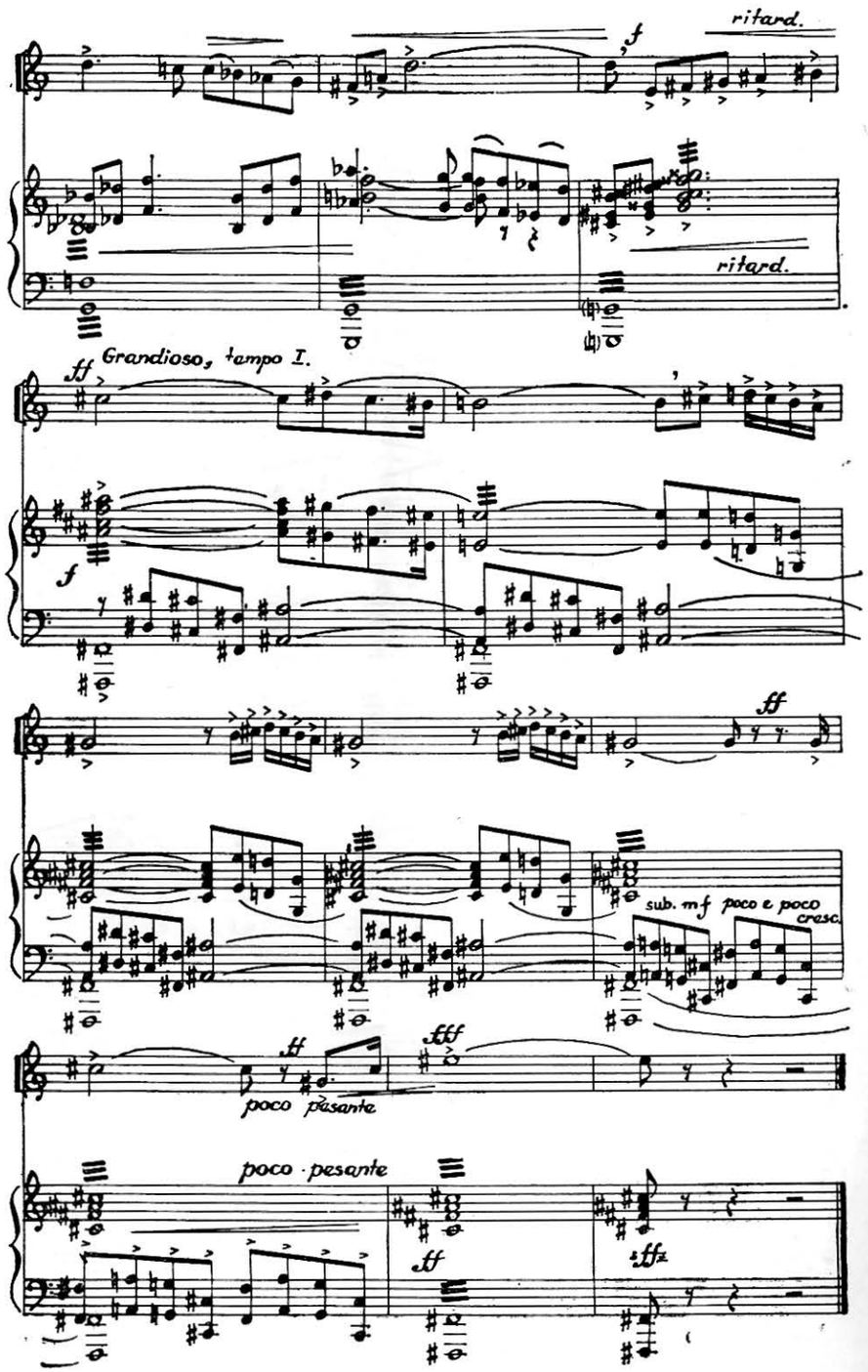
ÁRIA
PRE LESNÝ ROH A KLAVÍR

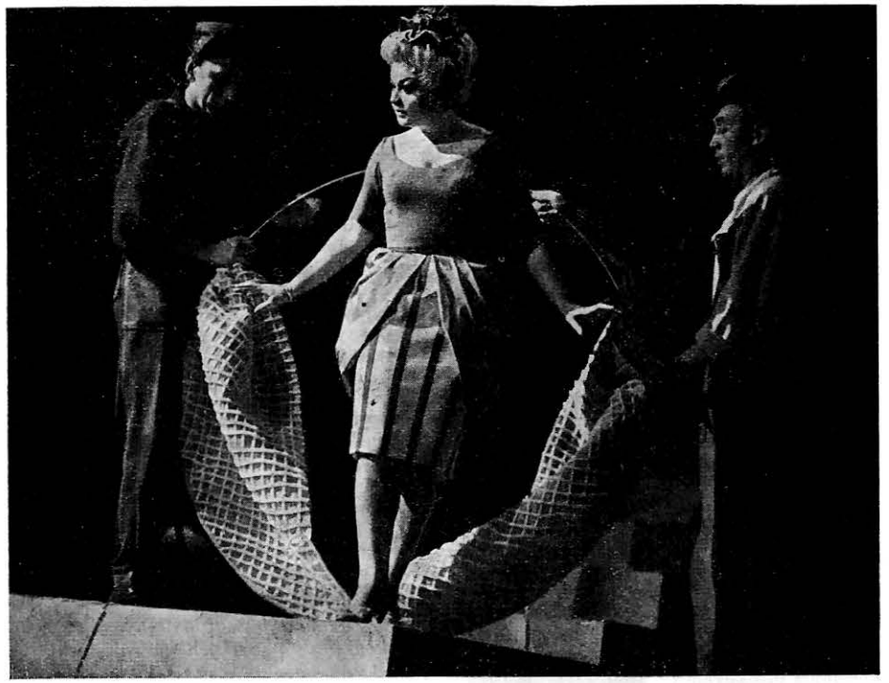
LADISLAV HOLOUBEK




f
mp
mf
Poco più mosso
mf
mf
p
mf
mp
mf


f
mp
mf
mp
mf
mp
ritard.
ritard
mp
Tempo I.
mp
p
mf
mp
Poco più mosso mp
mp
mp
p





Otváranie jedného z troch pomarančov v opere Láska k trom pomarančom

opere v r. 1947), umožňujúca svojimi vejárovitými závesmi nepretržitý spád predstavenia s početnými, veľmi podarenými škrtmi. Ich pravdepodobný pôvodca režisér B. Zoul však akoby sa bol uspokojil s dobrým remeselným aranžmán — a tak neraz zanikli i vtipy predpísané skladateľom — hoci sheridanovský námet, inšpirujúci sa commediou dell' arte, by si žiadal ich rozvitie a rozmnoženie. V tejto súvislosti som si spomenul na vynikajúce predstavenie Zásnub košickým ŠD v réžii B. Krišku — tam sa inteligentný divák ustavične zabával, kým pri plzenskom predstavení bolo takýchto chvíľ omnoho menej. Opäť zaujalo hudobné naštudovanie, najmä výborný výkon orchestra na čele s B. Liškom.

Tretím mimopražským účinkujúcim bola Janáčkova opera. Vyvolala nudu a odchod mnohých divákov režijne nevynaliezavým predstavením Vojny a mieru s necitlivými škrtmi, ktoré postihli mnohé výrazné hudobné scény a nepochopiteľne ponechali o. i. veľkú áriu Kutuzova, ktorú Prokofiev pred smrťou dodatočne dosť neštýlove prikomponoval. Pritom brnenská opera disponuje veľmi dobrým kádrom spevákov (i tenorov!), ktorí sa spolu s orchestrom (dirigent F. Jílek) zaslúžili o kvalitnú hudobnú reprodukciu tejto opery-eposu, ako aj Ohnivého anjela. Janáčkovej opere patrí vďaka najmä zato, že sa ujala naštudovania tejto najmenej známej skladateľovej opery (opera SND sa ho z ekonomických dôvodov zriekla), pozoruhodnej najmä svojou skvelou hudbou, obnažujúcou skryté taje ľudského vedomia i podvedomia. Libreto podľa V. Briusova je však nesúrodým fantasticko-romanticko-symbolistickým konglomerátom a svojím javiskovým statizmom (s čiastočnou výnimkou posledného obrazu) je pre inscenátorov ťažkým orieškom. Na nevynaliezavej scéne F. Tröstra sa režisér M. Wasserbauer obmedzil len na základné usmerňovanie javiskového pohybu.

Ťažisko zodpovednosti za festival spočívalo na telesách pražského Národného divadla. Jeho baletný súbor uviedol všetky 3 celovečerné balety: Popoluška sa hrá pietne v Machovovej choreografii (lež dekorácie popri modernizovaných kostýmoch a parochniach pôsobia anachronicky), Kamenný kvie-

Slovenská filharmónia opäť v Taliansku

Slovenská filharmónia, jedno z našich najmladších symfonických telies, už nie raz reprezentovala československé interpretačné umenie za hranicami našej vlasti. Pre nás doma sa už stalo akousi samozrejmosťou, že každé vystúpenie Slovenskej filharmónie na zahraničnom koncertnom pódiu sa stretáva s nevšedným záujmom publika a vyvolá mimoriadny ohlas v odbornej hudobnej kritike. Pri analýze a bilancii zahraničných úspechov Slovenskej filharmónie sa na prvé miesto dostáva jej posledné koncertné turné po Taliansku a Švajčiarsku, ktoré sa uskutočnilo od 29. apríla do 12. mája 1963. Zodpovedne, a bez zveličovania možno povedať, že Slovenská filharmónia zvíťazila umelecky a najmä morálne. Zo prvú časť toho tvrdenia nech v ďalšom prehovoria zahraniční kritici, no druhú časť musíme potvrdiť niekoľkými číslami: 13 dní v Taliansku a Švajčiarsku predstavovalo 13 celovečerných koncertov (treba ešte prirátať technické a akustické skúšky). Mestá, v ktorých Slovenská filharmónia účinkovala (Torino, Livorno, Brescia, Lugano, Milano, L'Aquila, Bari, Taranto, Lecce, Ascoli, Licceno, Vicenza, Belluno), boli od seba vzdialené 300—400 km, pričom preprava členov orchestra sa uskutočňovala v obyčajných vagónoch (nie spacích!). Tieto stručné údaje zaiste netreba komentovať! Pre budúcnosť však možno z toho vyvodiť len jeden uzáver: ak má byť Slovenská filharmónia skutočným reprezentantom a vyslancom našej vyspelej hudobnej kultúry, nie je mysliteľné, aby sa priam hazardovalo s fyzickými i psychickými silami členov orchestra, dirigentov i sólistov, či to už vyplýva z takých alebo onakých pohnútok.

Prevažná časť „talianskych koncertov" Slovenskej filharmónie sa uskutočnila v mestách, kde Česká filharmónia v jeseni minulého roku koncertnú sezónu otvárala a Slovenská filharmónia uzatvárala, kde sa za dirigentským pultom striedajú najslávnejšie mená a na pódium zasadajú špičkové svetové telesá.

„... Skvelý orchester dirigoval Ladislav Slovák. Je to súbor brilantný, disciplinovaný, kvalitný vo všetkých nástrojových skupinách, najmä však v mimoriadne spevných sláčikoch a plechoch. Orchester hral suverénne a vypracovane s ohybnou a výraznou spevnosťou, s energickým, dravým, hranice nepresahujúcim úderom, v presnom rytme."

La Stampa, Torino

●

Repertoár bol zostavený z diel takmer všetkých štýlových období, pričom naša tvorba bola reprezentovaná dielami Smetanu, Dvořáka a Cikkera (Concertino pre klavír a orchester). Mimoriadnu zásluhu má Slovenská filharmónia aj na propagácii diela D. Šostakoviča (V. symfónia):

„Slovenská filharmónia našla hodnotný kongeniálny spôsob pre predvedenie tejto skladby tak v tematickej pestrosti a farebných odtieňoch, ako aj v originálnom rytme a zvládla ho s mimoriadnou vynaliezavosťou. Tak vzniklo hlboké a veľmi výrazné predvedenie Šostakovičovej V. symfónie."

Gazetta del Mezzogiorno, Bari

●

Ako sólisti vystúpili s orchestrom Slovenskej filharmónie Josef Suk a Michal Karin.

„So súborom vystúpil huslista Josef Suk. Vrátil sa do Milána ako umelec, ktorého právom možno považovať za jedného z veľkých našej doby. Jeho interpretácia (hral Beethovenov Husľový koncert), ktorú sme počuli niekoľko dní po interpretácii D. Oistracha, bola vynikajúca svojou jasnosťou, silou, krásou zvuku a hĺbkou prežitia."

Corriere della Sera, Milano

●

„Klavirista Michal Karin predviedol tento náročný koncert (Mozart: Klavírny koncert A dur) s veľkým vzletom a prekypujúcou ľahkosťou, s akou zvládol techniku celej skladby, a živou citlivosťou, ktorou vyjadril tematické bohatstvo a intímny výraz jednotlivých častí."

Gazetta del Mezzogiorno, Bari

●

„Za interpretačný vrchol večera považujeme predvedenie Dvořákovej VII. symfónie, vo svete menej známej, ako je jeho Novosvetská. Pokiaľ ide o výkon dirigenta (Ľudovít Rajter), je mimo akejkoľvek diskusie jeho presnosť, vrúcnosť a oduševnenie, rovnako ako hlboká znalosť partitúry."

Giornale di Brescia, Brescia

●

„Slovenská filharmónia a jej dirigent Ladislav Slovák sú perfektným súborom, obdivuhodným a vzbudzujúcim nadšenie ako máloktorý orchester; je to orchester, u ktorého nevieme, či máme skôr obdivovať sláčiky alebo dychy, husle či violy alebo čelá, či rovnako výborné hoboje, lesné rohy, flauty a fagoty, kontrabasy alebo bicie nástroje. Je to orchester, ktorého majstrovstvo spočíva práve tak na jednotlivcoch, ako aj na celku orchestra, veľmi pohotového a vášnivo zanieteného pre hudbu. Pokiaľ ide o dirigenta Ladislava Slováka, je to dirigent striedmeho, ale krajne jasného gesta, ktorým dosahuje u orchestra to, čo žiada; a u takého orchestra, ako je Slovenská filharmónia, môže žiadať veľa. Je to dirigent, ktorý robí muziku s veľkým „M", plnú života, ľudskej poézie a sily, plynúcej ako rieka."

Giornale di Brescia, Brescia

EM

---

tok učaril štýlovou čistotou javiskového predvedenia a opakovať chvály o Němečkovej choreografii Romea a Júlie je ozaj zbytočné. Záslužným a zároveň veľmi vydareným dramaturgickým činom je naštudovanie Márnotratného syna, ktoré Němeček lokalizoval do starovekého Blízkeho východu a vynachádzavou prácou režijnou i choreografickou dosiahol silný etický účin nadčasovej platnosti.

Opera ND pod vedením bratislavského dirigenta Ladislava Holoubka obnovila Ansimovovo predstavenie Príbehu opravdivého človeka, sporného len prikomponovaným úvodným sborom. Pripravila tiež najväčšiu udalosť festivalu a pravdepodobne aj celej Pražskej jari 1963: premiéru opery Láska k trom pomarančom. Skvelej trojici vedúcich spolutvorcov — režisér G. Ansimov, výtvarník J. Svoboda, dirigent J. Krombholc (hudobná príprava Josef Čech) pod vedením prvého z nich sa podaril významný čin v našej inscenačnej opernej praxi, dokonale deziluzívne, veľmi vtipné a hudobne perfektné predstavenie skvelého Prokofievovho novátorského diela, o ktorom sa už Lunačarskij vyjadril ako o pohári šampanského. Orchestrište Smetanovho divadla je zakryté a na ňom (spestrenom dvoma priepadliskami a bežiacim pásom) sa odohráva väčšina akcií. Orchester sedí na javisku, okolo neho je nepravidelný kosoštvorec rôznofarebných hranolov, spojených schodami — druhý plán scénického diania. V režisérom pripísanom Prológu za zvukov známeho pochodu (opakuje sa i pri slávnosti na „kráľovskom dvore") nastupujú v civile účinkujúci. M. Karpíšek (hrajúci Truffaldina) ich predstaví — a po oblečení si kostýmov sa hneď hrá — len s najnutnejšími rekvizitami (rebrík, povraz, dosky, kotúče). Javiskové dianie organizujú „herci-pomocníci"; na javisko podchvíľou vtrhávajú z bočných lóží „lyrici", „tragici", „komici" a „mládež" — všetci uplatňujú svoje požiadavky na výzor divadla. Prokofievova skvelá fraška na nečnosti starých opier našla adekvátne domyslené riešenie, hodné veľkosti skladateľovej a Meiercholdovej (autor scénára, z ktorého Prokofiev vychádzal). Pre nedostatok miesta nemožno spomínať sólistov, ktorí sa o tento úspech zaslúžili, treba však menovať aspoň Jaroslava Krombholca, herca č. 1, vynaliezavo organizujúceho hudobné dianie na všetky strany.

Pražské televízne štúdio pripravilo diskutabilné stvárnenie Oceľového skoku a doteraz azda najlepšiu čs. televíznu inscenáciu opery vôbec — Hráča. Režisér M. Macků s kolektívom karlínskeho divadla dokázal, že moderná opera môže byť v televízii rovnako príťažlivá ako činohra (i vďaka rozumným škrtom z Rosenovej nahrávky plzenského naštudovania).

Škoda len, že festival nebol celkom kompletný. Keby plzenská opera bola na festival zavítala Hráčom naštudovaným v r. 1957 a Košice so Zásnubami, bola by sa na inscenácie Figliara a Na Dnepri mohli zamerať iné súbory, resp. televízia. Sú to síce drahé „devízovky", ale zámer festivalu mal byť záväzný. Okrem toho tieto diela sú príliš dobré na to, aby upadli do zabudnutia.

Igor Vajda

Slovenská filharmónia na Bratislavskej jari

Oproti predchádzajúcim rokom sa priebeh prvej polovice koncertov Slovenskej filharmónie na Bratislavskej jari vyznačuje jednou sympatickou črtou — stopercentným plnením plánu dramaturgie. Uskutočnili sa všetky sľubované koncerty.

Otvárací koncert Bratislavskej jari v dňoch 2. a 3. mája (počas zájazdu orchestra SF v Taliansku) vyplnila svojím — v prvej polovici nie práve najvynaliezavejším — programom Štátna filharmónia z Brna pod taktovkou Jiřího Waldhansa.

Úvodná predohra k Smetanovej Predanej neveste prekvapila nasadením veľmi rýchleho tempa, vcelku solídne zvládnutého v technickom predvedení, i keď miestami hráči nestačili dostatočne zreteľne vynášať všetky markáta motivických nástupov.

Pražský sólista Bruno Bělčík vystúpil v Koncerte pre husle a orchester a mol, op. 53 od Antonína Dvořáka. V porovnaní napr. so Sukovou interpretáciou tohto koncertu Bělčík sa nevyhol všetkým úskaliam. Jeho hre chýbala najmä v živších úsekoch zreteľnosť a hlavne dokonalá čistota. Hlavný rozdiel oboch koncepcií spočíval však v celkovom prístupe k dielu. Suk vychádza z prirodzeného hudobného prúdu, ktorý výškou svojho intelektu usmerňuje, umocňuje. Bělčík je najpresvedčivejší v temperamentnejších úsekoch, hoci má sklon k nevyváženému prednesu. Z prejemnelosti prechádza až do prílišnej robustnosti. Je to typ hudobníka, ktorý hrá tak, ako cíti, no svoj cit pomerne málo kontroluje rozumom a neopiera vždy o spoľahlivé technické zvládnutie.

V 2. polovici večera vypočuli sme si Dvojkoncert pre 2 sláčikové orchestre, klavír a tympany od Bohuslava Martinů a Symfoniettu Leoša Janáčka, ktoré patrili k interpretačným vrcholom hostí.

V porovnaní s mäkkým, nosným a spevným tónom Slovenskej filharmónie má brnenský orchester zásadne odlišný charakter v zvuku sláčikov, charakterizuje ho akási vecnosť, jednoduchosť, v ktorej jednotlivé hlasy narážajú na seba pomerne dosť tvrdo.

Jiří Waldhans je typom dirigenta so skvelým rytmickým citom, modelujúcim architektoniku diela s rozvahou najmä v širších plochách. Jeho gesto je isté. elegantné, no nie vždy s elektrizujúcim napätím a s dostatočnou vrúcnosťou.

RECITAL FRANCÚZSKEHO HUSLISTU

16. a 17. mája vystúpil s klavírnym sprievodom Jozefa Hálu tridsaťročný nositeľ 1. ceny v súťaži Marguerite Long, francúzsky huslista Christian Ferras s programom zostupnej línie od závažných diel huslistickej literatúry k efektným brilantným a sladkastým skladbám.

V jeho vystupovaní vyvolalo pozornosť zvláštne držanie husieľ. Nástroj zviera totiž s trupom veľmi tupý uhol, temer až 180 stupňov. Tón jeho huslí je sýty. Techniku oboch rúk má pohyblivú, brilantnú, no nie bez kazov. Jeho podanie nesie punc espritu, noblesy s typicky francúzskym sklonom k povrchnosti. Jeho umenie nie je práve najobjavnejšie, no spoľahlivý technický základ, muzikalita, vkus a vnútorná i vonkajšia istota dávajú tušiť, že vývoj jeho talentu bude ešte pokračovať, najmä čo sa týka výraznejšieho štýlového odlíšenia jednotlivých skladieb.

Nebýva vždy zvykom, že umelec hneď na začiatku programu zaradí dielo, ktoré je schopný interpretovať temer dokonale. Ferras však pri zostavovaní koncertu zaradil zlatý klinec svojho vystúpenia — Franckovu Sonátu A dur hneď na začiatok. No nevedel vždy úspešne vygradovať a udržať napätie pri budovaní rozsiahlejších plôch. Tento moment najvýraznejšie vystúpil do popredia v poňatí Bachovej Chiaccony d mol. Ferras tu nedosahoval na mnohých miestach presvedčivé stavebné stmelenie. Jeho Bachovi chýbali kľud, výrazová hĺbka. Ani náročná polyfónna faktúra nebola vždy dotiahnutá.

Druhú polovicu večera začal Ferras Debussyho Sonátou g mol. Podával ju v jemnejších, hmlistejších odtieňoch (než napr. Suk), zachádzajúcich do nudnej šedivosti a klenbu diela vytváral na spôsob mozaikovitého priraďovania úsekov.

Ďalšie tri skladby — Sarassateho Andalúzska romanca, Ravelov Pièce en forme de habanera a Wieňiawského Polonéza D dur mali krásny, sladký, prípadne virtuózne lesklý ráz.

Veľmi sympatický výkon podal sprevádzajúci pražský klavirista Jozef Hála. Hral so strhujúcim elánom, s mužným ohňom, s bohatstvom fantázie, s jemným, zasneným lyrizmom.

Košická hudobná jar

V rámci VIII. Košickej hudobnej jari odzneli 8. a 15. mája t. r. dva komorné koncerty. Na prvom sa predstavil publiku Košický komorný orchester s dirigentom Romanom Skřepkom a klaviristom Darkom Lukičom a na druhom vystúpilo Gewandhaus kvarteto z NDR.

Na koncerte 8. mája odzneli Tri tance z opery The Fairy Queen od Henry Purcella, Suita fis mol G. P. Telemanna, Koncert pre klavír a orchester f mol od J. S. Bacha. Po prestávke Elégia súčasného amerického skladateľa Elliota Cartera a Dvořákova Serenáda pre sláčiky E dur.

Sólistom Bachovho klavírneho koncertu bol Darko Lukič z Juhoslávie, ktorého už v Košiciach poznajú z vystúpenia na IV. hudobnom festivale. Bohatý a náročne vyzdobený obligátny part Lukič zvládol dobre, avšak najlepším partnerom mu nebol orchester, s ktorým mal byť v presnej súhre. Svoje klaviristické schopnosti, dobrú techniku, mužný úder i zmysel pre dynamické odtiene ukázal na dodatkoch, ktoré si publikum vyžiadalo. Aj keď sa orchester snažil predviesť skladby po technickej stránke čo najlepšie, ťažko sa mu darilo pri prednese. Najmä v Dvořákovej Serenáde, obraze životnej radosti, pohody a optimizmu, chýbala ľahkosť a dvořákovská kantiléna.

Gewandhaus kvarteto z Lipska má už 150-ročnú tradíciu. Od r. 1955 je vedúcim tohto kvarteta Gerhard Bosse a sú v ňom podľa tradície prví koncertní majstri orchestra Gewandhaus.

Kým na Sláčikovom kvartete f mol Ludwiga van Beethovena bolo cítiť, že sa len rozohrávajú, pri prevedení kvarteta čís. 2 od súčasného nemeckého skladateľa Ottmara Gerstera sme už počuli peknú, dokonalú hru, zaujímavú tým, že kantilénové časti boli väčšinou zverené violončelovému partu. Zo Schubertových posledných troch najvýznamnejších sláčikových kvartet predviedli d mol, variácie na pieseň „Smrť a dievča". Pekne vyznelo najmä Andante con moto, však v scherzovej časti boli určité intonačné výkyvy I. huslí.

Košické obecenstvo prijalo umelcov z NDR srdečne a je chvályhodné, že počet záujemcov o komorné koncerty vzrastá.

Mária Ferková

STRHUJÚCI VÝKON AMERICKÉHO PIANISTU

Najzaujímavejším programom prvej polovice Bratislavskej jari bolo vystúpenie nemeckého dirigenta Kurta Masura, ktorý sa predstavil na dvojici koncertov 23. a 24. mája.

Úvodná Balada pre orchester od Otta Reinholda je dosť pôsobivým komplikátom výdobytkov „staršej" moderny. Reinhold sa usiluje zapojiť svoje kompozičné znalosti do intenzívneho výrazu pateticko-tragického charakteru.

Nezabudnuteľný zážitok pripravil poslucháčom vynikajúci americký pianista Michel Ponti v Koncerte pre klavír a orchester d mol, op. 15 od Johanna Brahmsa. Ponti je typ hudobníka, ktorý stavia dielo s veľkým rozmachom; je architektom, budujúcim obrovský kolos z neotesaných, drapľavých kvádrov, no táto stavba práve svojou mohutnosťou a odvážnou drsnosťou vzbudzuje, tak ako egyptské pyramídy, v divákovi úctu a obdiv.

Pontiho prejav sa vyznačuje zvrchovaným technickým zvládnutím, čo mu umožňuje plne sa sústrediť a do dôsledkov realizovať svoju osobitnú predstavu reprodukcie diela. Jeho Brahms bol priam démonicky tvrdý, s intenzívne pulzujúcim ohňom, s vrúcnym, mužným citom bez akejkoľvek zmäkčilosti. Fascinujúca sila jeho prednesu spočíva v budovaní veľkých línií, s nepredstaviteľne širokými, až za hranice klavíra siahajúcimi gradáciami. Vo vonkajšom prejave (v gestách a v mimike) je Ponti dosť exaltovaný. Jeho prednes sprevádza akési vášnivé sostenuto ako oceľové svorníky, čo je okrem iného aj dôsledok skvelého rytmického cítenia.

Iste sa mu dá čo do kultúry úderu vyčítať prílišná tvrdosť, no veľkou hĺbkou a senzitívnosťou, ktoré uplatňuje i posledným vláknom nervu, možno i tieto menej estetické prejavy ospravedlniť. Okrem toho jeho mužný prejav sa ohromne hodí práve na štýl brahmsovskej hudobnej reči.

Ako sprevádzač osvedčil sa Masur ako typ dirigenta, ktorý je popri zachovaní vlastného názoru na interpretáciu diela kedykoľvek schopný okamžite zareagovať na drobné odchýlky u sólistu.

V druhej polovici večera odznela Cecilián-ska óda od G. F. Händla. Ako je už dobrým a zaužívaným pravidlom, pri reprodukcii diela sa najviac vyznamenali Spevácky sbor SF, spoľahlivo pripravený svojím sbormajstrom Jánom Máriom Dobrodinským. Málo istoty v technike a v súhre vplývalo na

pomerne nenapäté, strohé a jednotvárne reprodukovanie orchestrálneho partu, na čom mal nemalú vinu i dirigent.

Pekný dojem — najmä v lyrických partiách a v pekne posadených výškach — zanechala svojím vrúcnym kultivovaným prejavom Anna Peňašková, sólistka opery SND. Ďalší sólista, pražský tenorista Jaroslav Kachel, má príjemný, mäkko zafarbený hlas, solídnu techniku — no v druhej árii miestami spieval prišKrtene (vyššia poloha).

Posledný májový koncert 30. a 31. mája bol v prevažnej časti vydarenou reprízou „talianskeho zájazdového" programu, ktorý mal svoju obnovenú premiéru deň predtým v Prahe. Pod taktovkou Ladislava Slováka odzneli okrem niekoľkých drobných kazov na znamenitej úrovni (zlyhanie fláut i driev v druhej časti Šostakoviča a intonácia plechov v predohre) osvedčené diela kmeňového repertoáru SE, Wagnerova predohra Majstri speváci norimberskí a Šostakovičova V. symfónia d mol, op. 47.

Sympatický výkon podal so SF zaslúžilý umelec RSFSR Jakov Zak, laureát Chopinovského konkurzu vo Varšave, v II. koncerte pre klavír a orchester g mol, op. 16 od Sergeja Prokofieva. Sovietsky klavirista s rozsiahlym arzenálom, vyčerpávajúcim všetky druhy klavírnej techniky a bohatstvo úderových dynamických odtienkov, sa prejavil ako solídny architekt, ktorý buduje iste z veľkých plôch a zaradených do stavby podľa vopred premysleného plánu. Treba vyzdvihnúť najmä jeho istú, nezlyhávajúcu pamäť, ohnivý, no disciplinovaný temperament a suverénnu techniku. Za najpríťažlivejšie v jeho hre však pokladáme to, že vedel vystihnúť pestrý kaleidoskop nálad a že využil pomerne bohatú paletu svojej umeleckej fantázie, vtipu a noblesy.

Vlado Čižik

Hudobná jar v Banskej Bystrici

Banská Bystrica, mesto bohatej hudobnej minulosti, i tento rok prežíva dôležitý rok svojho hudobného života. V júni sa tu založila odbočka Sväzu slovenských hudobných skladateľov pre Stredoslovenský kraj, ktorá sa iste bude venovať riešeniu naliehavých kultúrnych problémov v tomto kraji. Je ich toho času ozaj dosť.

Ďalšou významnou tohoročnou udalosťou bol slávnostný koncert Krajského symfonického orchestra v Banskej Bystrici, ktorý týmto koncertom oslavoval 10. výročie svojho založenia. Na jeseň pravdepodobne vyvrcholia oslavy 120. výročia narodenia v Banskej Bystrici pôsobiaceho hudobného skladateľa Jána Levoslava Bellu.

Do tohto významného roku bola organizačne včlenená i Hudobná jar v Banskej Bystrici a pripravovaná premiéra opery Krútňava. Všetky tieto kultúrne udalosti umocňujú historický význam roku 1963, ktorý azda budeme môcť považovať za medzník v kultúrnom živote Banskej Bystrice.

Prvé kroky v organizácii Hudobnej jari boli ťažké. Už tradične sa zápasí predovšetkým s účasťou obecenstva na koncertoch. Žiaľ, toho roku pribudli i vážnejšie nedostatky. Cyklus piatich koncertov bol totiž naštrbený neuskutočnením koncertu Symfonického orchestra bratislavského rozhlasu. I keď sa náhradný koncert uskutočnil, a myslím, že veľmi úspešne, pretože Komorný orchester Bohuslava Martinů bez dirigenta splnil svoju úlohu nad očakávanie, zmena termínu a iné organizačné nedostatky zapríčinili malú návštevu. Začiatok Hudobnej jari sa viaže na 14. marec — záver na 22. máj. Ak si uvedomujeme, že to bol cyklus piatich koncertov, tak vidíme, že časové rozpätia medzi jednotlivými koncertmi boli nežiadúco dlhé. Ak chceme, aby Hudobná jar splnila svoju úlohu — vychovávala umením a k umeniu, všetky nedostatky, najmä organizačné, treba odstrániť, ba čo viac, treba im predísť. Prvým, azda najzávažnejším krokom v tomto smere by mohlo byť založenie profesionálneho symfonického orchestra pre Stredoslovenský kraj. Kým totiž na orchestrálnych programoch budú účinkovať orchestre zo vzdialenejších miest, budú tieto koncerty (zájazdy), pochopiteľne, nákladné a na druhej strane ojedinelé. Závažným nedostatkom je nevyhovujúca koncertná sieň v Banskej Bystrici. Divadelná sála spevohry DJGT je síce počtom miest vyhovujúca, no po akustickej stránke už menej. Sebalepší orchestrálny koncert, dynamicky jedinečne vyvážený, môže v tejto miestnosti vyznieť matne pre javiskové umiestnenie orchestra. Paralelné riešenie týchto otázok, a to v najkratšom čase, by prinieslo patričné ovocie.

Bystrická hudobná jar sa skladala z týchto koncertov: Št. filharmónia z Ostravy, dirigent Josef Daniel, Milan Bauer — husle (14. marca). Husľový koncert Siria Piovesana z Talianska (29. marca), Koncert Krajského symfonického orchestra, dirigenti Dezider Nágel a Imrich Gažovič, Alica Balažoviechová — spev (26. apríla). Koncert rumunských spevákov: Jon Prisacaro — bas, Maria Crizan — soprán, Viktoria Stefanescu — klavír (10. mája). Komorný orchester Bohuslava Martinů (22. mája). Predovšetkým zaradenie hudby XX. storočia do programu jednotlivých koncertov je prínosom tohoročnej Hudobnej jari. Zazneli diela súčasných skladateľov, a to Klementa Slavického, Dimitrija Kabalevského, Bélu Bartóka, Bohuslava Martinů a Benjamina Brittena. Z prejavu obecenstva bolo cítiť, že i v ďalších programoch bude treba rátať s najmodernejšími skladbami od súčasných skladateľov. Najmä Simple Symphony od Benjamina Brittena v podaní KOBM získala sympatie obecenstva. — Prvá vystúpila Štátna filharmónia z Ostravy. Po slávnostnom otvorení Hudobnej jari zaznela Moravská tanečná fantázia K. Slavického. Koncert pre husle a orchester D. Kabalevského v podaní Milana Bauera nadchol prítomné obecenstvo. Dvořákova VIII. symfónia bola svojou monumentálnosťou dôstojným záverom prvého večera.

Na druhom koncerte vystúpil Sirio Piovesani z Talianska, vynikajúci huslista, ktorý najmä svojou brilantnou technikou presvedčil obecenstvo o tom, že je právom držiteľom Bartókovej ceny z roku 1948. Jeho osobitý vkus a technika premenili staršie diela husľovej literatúry (Tartini: Sonáta A dur pre husle a klavír, J. S. Bach: Ciaccona, L. V. Beethoven: Sonáta A dur, op. 47, Paganini: Variácie na G strune) v pôsobivé skladby s mimoriadnym životným optimizmom a sviežosťou. Žiaľ, v jeho podaní z modernej tvorby zazneli iba Bartókové Rumunské tance. V nich preukázal svoj južný temperament a jedinečne sa vysporiadal s bartókovskou intonáciou. Je znalcom, špecialistom Bélu Bartóka. Vynútenými prídavkami (Paganini) opäť upozornil na svoju techniku.

Klavírny sprievod Libuše Křepelovej bol najmä v muzikálnom poňatí a technicky bezchybnom prednese rovnocenným partnerom. Mimoriadnu pochvalu si zaslúži za Kreutzerovu sonátu.

Koncert Krajského symfonického orchestra v Banskej Bystrici: bol to už spomínaný jubilejný koncert, na ktorom orchester v retrospektívne stavanom programe ukázal svoju úroveň. Je samozrejmé, že kvalitu orchestra treba hodnotiť z hľadiska poloprofesionálneho súboru. V rámci daných možností (dochádzka členov z celého okolia, malý počet skúšok atď.) orchester pod vedením dirigentov Dezidera Nágla a Imricha Gažoviča sa dopracoval k dobrým výkonom poloprofesionálneho orchestra.

Program sa skladal z predohry k Figarovej svadbe a Hubičke, Slovanských tancov č. 4 a 8., Nášho Slovenska od M. Moyzesa a operných árií so sólistkou Alicou Balažoviechovou.

Na koncerte rumunských spevákov s mimoriadnym úspechom ukázali svoje umenie Ion Prisacaro (bas), sólista opery v Jasy a Mária Crisan (soprán), sólistka opery v Bukurešti. U obidvoch sólistov bolo cítiť, že najbližšie majú k operným áriám. Klaviristka Viktória Stefanescu bola spolutvorcom umeleckých výkonov sólistov.

Komorný orchester Bohuslava Martinů (Collegium musicum) príjemne prekvapil. Za jeho programovú zostavu sme úprimne vďační. Banskobystrické obecenstvo malo možnosť počuť v živej interpretácii II. serenádu B. Martinů a už spomínanú Brittenovu Simple Symphony. Jedinečná súhra a dynamická vyváženosť, precítenosť zo strany celého kolektívu sa odzrkadľovala najmä v II. — pizzicátovej a III. časti Brittenovej skladby. I diela starších skladateľov, menovite Corelliho Concerto grosso, op. 6. zapôsobili na mimoriadne pozorných, vďačných poslucháčov dokonalou muzikálnou interpretáciou. Široký tónový tok barokovej hudby verne zaznel predovšetkým v skupine violončiel, účinne podporovaný hlasom kontrabasu. Som plne presvedčený, že banskobystrické obecenstvo rado prijme toto umelecké teleso i v budúcnosti a že členovia Komorného orchestra Bohuslava Martinů radi prídu účinkovať pred takým obecenstvom.

Alexander Melicher

● ● ●

Po skončení prípravných prác na filme o slávnom tanečníkovi a choreografovi Václavovi Nižinskom začal anglický režisér Paul Czinner jeho nakrúcanie v Londýne. Študentské roky a umelecké začiatky Nižinského sa budú nakrúcať v Leningrade. V titulnej úlohe filmu vystupuje Jurij Soloviev, Ďagileva predstavuje Peter Ustinov.

O ANKETE

Hľadáme tanečnú pesničku pre mládež
Posledný koncert ankety pre mládež

Programy Štúdia mladých nadobúdajú čoraz väčšiu popularitu, ich dosah neustále rastie. Túto vzostupnú tendenciu dokazuje i záujem Čs. televízie, ktorá vysielala časť piateho koncertu ankety Hľadáme tanečnú pesničku pre mládež. Škoda, že táto prvá spolupráca Štúdia mladých s televíziou nevyšla podľa očakávania. Televízni i rozhlasoví poslucháči (pre dve poruchy na elektrovodnej sieti) mohli sledovať len malú časť programu. No ani diváci, ktorí mali možnosť sledovať celý program v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu, neboli tentoraz úplne spokojní.



Eva Kristínová (k článku na str. 185)

Zaujímavé bude zamyslieť sa nad príčinou tohto stavu. Veď vystúpili tri známe hudobné telesá, a to Bratislavský tanečný orchester Čs. rozhlasu pod vedením M. Broža, Inštrumentálna skupina Františka Havlíčka, R-club kvinteto Medik a populárni speváci: Gabriela Hermely, Jozef Kuchár a Ladislav Ševčík. Vidno, že usporiadatelia podnikli všetko, čo bolo v ich silách, aby zabezpečili úspešný priebeh podujatia. Nie je ich vinou, že koncert zanechal v mnohých zmiešaný dojem.

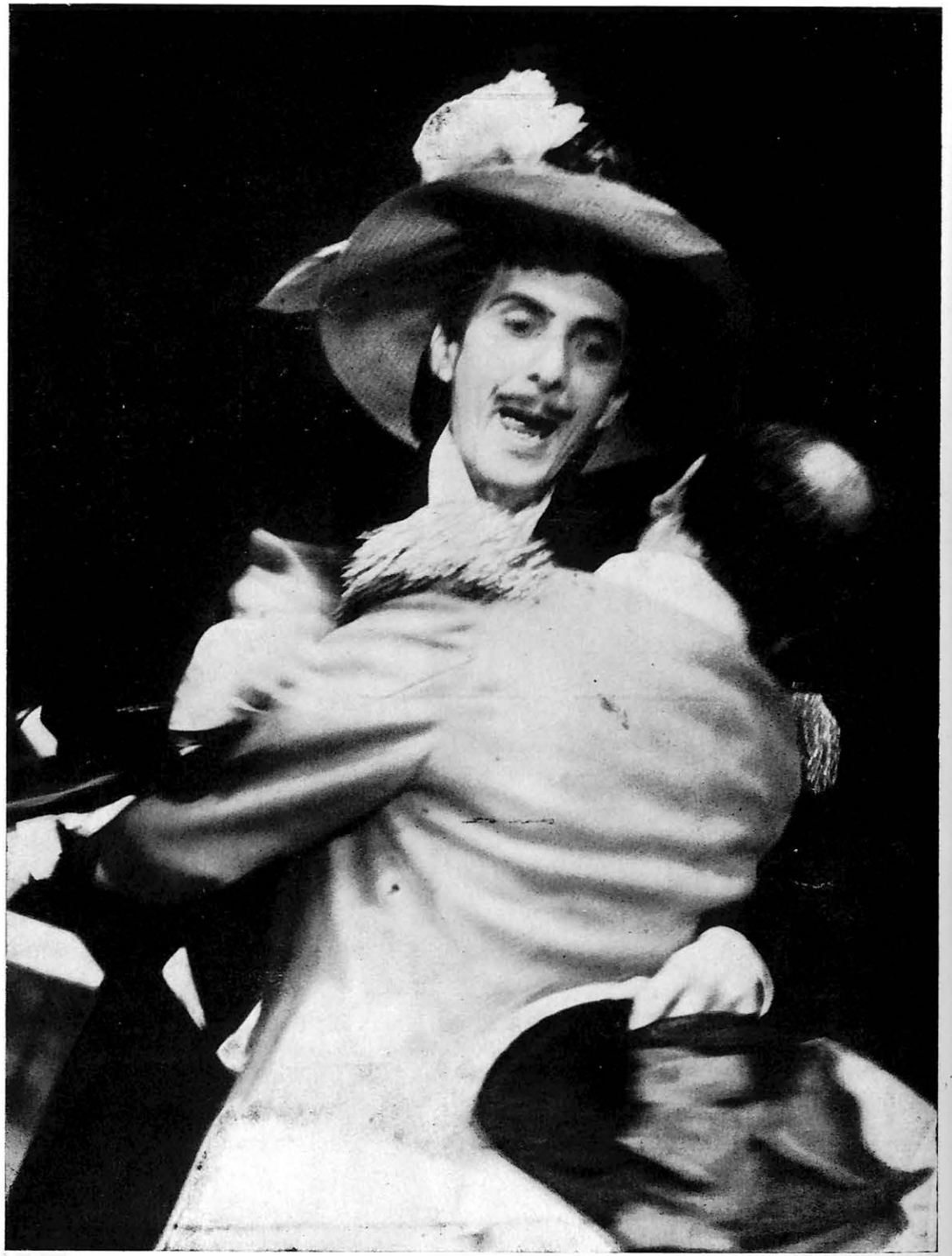
V priebehu koncertov vznikla určitá disproporcia. Záujem a popularita ankety sa síce zvyšovali, no celkove chýba podujatiu potrebná gradácia. Napríklad posledné koncerty v ničom neprevyšujú prvý (januárový). Dochádzame k uzáveru, že podujatie takého rozsahu a umeleckých ambícií sa pri súčasnom stave slovenskej tanečnej hudby nedá dobre zvládnuť. Z toho dôvodu sa uvažuje uskutočniť v budúcnosti v rámci Štúdia mladých anketu v celoštátnom meradle.

Na koncerte bolo uvedených sedem súťažných piesní. Všeobecne možno povedať, že dosahovali obvyklú štandardnú úroveň. Dve z nich, Mám rada rytmus od Ľ. Štassela a Je so mnou koniec od dr. Siváčka-N. Tánskej, dokonca priniesli určitú zmenu k lepšiemu. Štasselova skladba upútala svojím sviežim melodickým nápadom, ako aj spôsobom interpretácie. Gabriela Hermely tu úspešne použila „scat vocal" (vokálne napodobnenie inštrumentálnych improvizácií); tento sa doteraz v slovenských tanečných piesňach takmer vôbec nepoužíval, a tak je u nás vlastne vítanou novinkou. Pieseň Je so mnou koniec upútala zas svojím ironickým obsahom. I keď je možné polemizovať o vkusnosti použitia niektorých výrazov študentského slangu, táto pieseň predstavuje zdravý protipól príliš uhladenej tvorby.

Igor Wasserberger



Záber z 2. obrazu Wagnerovho Tannhäusera v SND. V strede Ján Hadraba (Hermann).
Foto: J. Vavro ▶



Šansóny v Štúdiu mladých

Štúdio mladých, ktoré sa uskutočnilo v utorok 7. V., malo byť pôvodne venované priateľom džezu; plánovalo sa vystúpenie Džezového orchestra Čs. rozhlasu pod vedením Karla Krautgartnera. Pre rôzne nepredvídané ťažkosti sa piaty koncert cyklu Rozhovory o džeze, a tým i vystúpenie Krautgartnerovho orchestra, presunul na 28. t. m., a tak sme v Štúdiu mladých hostili umelcov z Tatra revue. Uviedli najúspešnejšie piesne pásma Sen noci šansónovej. Účinkovali speváci: Eva Kristínová a. h., Zuzka Lonská, Bea Littmannová, Jana Beláková, Zdeněk Kratochvíl, Jozef Krištof, Michal Belák a Harmónia kvarteto, hral Tanečný orchester Juraja Berczellera.

Pásmo šansónov v podaní týchto umelcov uspokojilo i náročných poslucháčov. Niet sa čo diviť, veď Sen noci šansónovej je azda najúspešnejším programom bratislavskej Tatra revue. V programe boli uvedené najúspešnejšie šansóny svetovej produkcie, ako aj niektoré šansóny slovenských autorov. Potešiteľné je, že slovenské skladby obstáli i pri tejto konkurencii a niektoré mali u obecenstva dokonca väčší ohlas ako zahraničné skladby.

Pri sledovaní vydareného pásma šansónov sa často naskytla možnosť porovnať toto podujatie s posledným koncertom ankety Hľadáme tanečnú pesničku pre mládež (vysielaný 19. IV.). Zaujímavé je, že mnohí účinkujúci vystúpili na oboch podujatiach, a úroveň bola veľmi rozdielna. Tí istí účinkujúci, ktorí na koncerte ankety nepodali dosť presvedčivý výkon, v pásme šansónov plne uspokojili. Nad týmto javom by bolo potrebné zamyslieť sa, možno, že i tu väzí jedna z možných ciest k zlepšeniu úrovne slovenskej tanečnej hudby. Veď v pásme šansónov predviedli interpreti štandardne dobrý výkon určite i zásluhou ústavného koncertného reprodukovania tých istých piesní. Naša tanečná hudba zatiaľ takéto možnosti dostatočne nevyužíva. Mal by sa zlepšiť kontakt interpretov tanečnej hudby s rôznymi divadelnými scénami a uvádzať tanečné piesne v programoch, pri ktorých je predpoklad, že sa udržia dlhší čas.

Igor Wasserberger

OPERETA v Banskej Bystrici

Patrí k paradoxom situácie kultúrneho života minulých rokov, že sa na jednej strane hlásala kultúrna revolúcia a na druhej sa mlčky toleroval konzervativizmus, prerastajúci neraz do nevkusu a gýča. Spevohra DJGT v Banskej Bystrici, založená v r. 1959, bola nútená svojím štatútom hrať aj operety, hoci si nemožno predstaviť väčšie kultúrno-výchovné faux pas: veď v Stredoslovenskom kraji opereta nemala tradíciu — vyjmúc predstavení zájazdových tiežidiel anno dazumal a sporadických ochotníckych predstavení. Nie div, že od vzniku spevohry sa vo vnútri divadla i mimo neho viedli neraz urputné boje proti rovnomernému zastúpeniu operety popri opere (i v počte premiér, čo by na divadelnom plagáte bolo znamenalo víťazstvo ľahkej múzy). Vedeniu DJGT i zdravému jadru kolektívu spevohry sa však v praxi podarilo prebojovať, že hlavnou náplňou práce tejto scény bude opera, opereta a balet sa stali iba doplnkom. Od začiatku svojej činnosti r. 1960 inscenovala spevohra DJGT 5 operiet a treba priznať, že vo výbere mala dosť šťastnú ruku: Voľný vietor bol síce stvárnený gýčovite a Módny ateliér bol gýčom už sám osebe, ale ostatné — Netopier, Hrnčiarsky bál a Mamselle Nitouche — sú stále ešte živé. Na okraj Hervého operety-vaudevillu vzniklo i týchto niekoľko poznámok.

◀ *Scéna z hudobnej komédie Slamený klobúk na bratislavskej Novej scéne.*
Foto A. Šmotlák

Predstavenie „Nitušky“ vďaka pohostinskému režisérovi Branislavovi Kriškovi má všetky vlastnosti, ktorými sa vyznačuje atmosféra jedinečného diela: ľahkosť, spád, grációzność, miera vkusu v predvedení — proste esprit. Prispieva k tomu i atmosféra výpravy Pavla Herchla, schválne ladená v toulouse-lautrecovskom a degasovskom du-

chu, a do nej vhodne zapadajúce kostýmy Magdy Radványiovej a. h. K práci inscenátorov sa pridržuje spoľahlivé hudobné vedenie dirigentom René Kubínskym a sbormajstrom Karolom Bélom.

V predstavení 19. mája t. r., ktoré slúži za podklad tomuto referátu (premiéra sa uskutočnila v apríli) dominoval výborný výkon Jozefa Kondera (Celestín), mladistvý zjav i hlas Ľudmily Štamberovej (Denisa), ako aj charakterizačné umenie Oskara Kobelu (major) a Štefania Babjaka (Loriot). Ale aj ostatní herci sa zaslúžili o dobrú úroveň predstavenia. Spomeniem aspoň Corinu Heleny Luhanovej, Champlatreuxa Miloša Šicha a rádové sestry Viery Plecitej a Márie Bélovej.

Neprotirečia tieto riadky úvodu? Nie! Hervého „opereta operiet" je výnimočným dielom. ktoré potvrdzuje pravidlo o dobovej obmedzenosti a v dnešných časoch už anachroničnosti operety ako žánru. Preto i naďalej budem najradšej chodiť do spevohry DJGT na operné predstavenia a z operiet len na rovnocenné Nituške (Bocaccio. Péricola a pod.).

Igor Vajda

ZOMRELA MÁRIA CIKKEROVÁ

Dňa 27. mája 1963 zomrela v Bratislave po dlhšej chorobe Mária Cikkerová, r. Psotková, učiteľka hudby — matka skladateľa, zaslúžilého umelca Jána Cikkera. Skromná žena, ale vzácne ušľachtilého ducha s plodným, pracovitým životom.

Narodila sa dňa 20. marca 1892 v remeselníckej rodine v Banskej Bystrici. Vydala sa ako 18-ročná za gymnaziálneho profesora Františka Cikkera. Šťastných rokov manželstva prežila len málo, lebo jej manžel musel narukovať do prvej svetovej vojny, v ktorej r. 1916 padol. Cikkerová zostala s 5-ročným synom Jankom sama. Malá penzia po manželovi nestačila. Aby uživila a mohla vychovávať syna, doplnila si vzdelanie a s úspechom skončila štátne skúšky zo spevu a hry na klavíri. Začala vyučovať hudbu najprv súkromne, v neskorších rokoch pôsobila aj ako učiteľka spevu na banskobystrickom gymnáziu, potom zase vyučovala hru na klavíri v hudobnej škole. Veľa jej odchovancov získalo u nej základy hudby a vďačne si na ňu spomína.



S nevšednou starostlivosťou sa venovala rozvíjaniu hudobného talentu svojho syna, ktorému sa snažila poskytnúť čo najsolídnejšie základy hry. Janko Cikker si práve od svojej matky osvojil takú lásku k hudbe, že sa stala jeho životnou náplňou. Pritom dbala o jeho čo najharmonickejšiu výchovu, formovala jeho charakter, vysoký zmysel pre estetiku a hlavne — čo popri hudbe sama v toľkej miere mala — lásku k prírode a k športu.

Z umeleckých úspechov svojho syna sa nesmierne tešila. Pritom bola natoľko ohľaduplná, že ho pred nijakou premiérou nevyrušila, pricestovala za ním do Bratislavy alebo do Prahy takrečeno incognito, išla na predstavenie sama a až po jeho skončení sa synovi ukázala a s blahoželaním ho objala.

Mária Cikkerová mala pre každého milé, láskavé slovo. Všetci, čo ju poznali a prišli s ňou niekedy do styku, si zachovajú na ňu tú najkrajšiu spomienku.

Jaromír Bázlik

Dve výročia ukrajinskej hudby

Tohto roku si bratská Ukrajina pripomenula 150. výročie narodenia *Semena Hulára-Artemovského* (1813—1873), autora prvej ukrajinskej národnej opery. A čírou náhodou v tomto roku uplynie aj sto rokov od umeleckého „krstu" tejto opery: r. 1863 na javisku Mariánskeho divadla v Petrohrade bola prvý raz uvedená „originálna maloruská opera" *Záporožec za Dunajom.*

Významný ukrajinský operný spevák a skladateľ S. Hulák-Artemovskyj bol synom básnika charkovskej školy romantikov Petra Huláka-Artemovského. Prvým, kto objavil v ňom hudobné nadanie, bol M. Glinka. 25-ročného S. Huláka-Artemovského zobral do Petrohradu a začal školiť na operného speváka. Na ďalšie štúdiá odišiel S. Hulák-Artemovskyj do Francúzska a Talianska (1839—1842), kde s úspechom vystupoval vo Florentskej opere. Po návrate z cudziny spieval v petrohradskom Veľkom divadle. Vrchol slávy dosahuje v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch XIX. storočia. Vtedy zložil hudbu na veľa ukrajinských balád a romancí, vytvoril divertisment „Ukrajinská svadba" (1851) a i. Zhudobnenie ukrajinskej piesne „Stojiť javir nad vodoju" Semen Hulák-Artemovskyj venoval T. Ševčenkovi, svojmu dôvernému priateľovi, s ktorým sa stýkal aj počas básnikovho vyhnanstva.

Slávu mu priniesla opera *Záporožec za Dunajom,* ktorú zložil na požiadanie svojich ukrajinských priateľov. Za jej námet si zvolil pestrý život ukrajinských kozákov v Tureckej ríši v XVII. stor. Protifeudálne hnutie na Ukrajine vyústilo v mohutnú vojenskú organizáciu „Záporožská Sič", ktorá bránila Ukrajinu pred poľskými magnátmi a inými votrelcami. (Obdobným javom v českých dejinách bol revolučný Tábor.) Boli to obdobia, keď armády šľachtického Poľska zosilňovali tlak na ohnisko ukrajinského národnooslobodzovacieho odboja.

Vtedy celé jednotky záporožských kozákov hľadali prístrešie v ríši tureckého sultána, kde zakladali kozácke osady na brehoch Dunaja. Práve o živote týchto vysťahovalcov a o ich láske k rodnej Ukrajine rozpráva dielo S. Huláka-Artemovského. Je príznačné, že tento námet spracoval umelec nie v pochmúrnych, ale v zreteľných humoristických tónoch, čo si vyžadovala nie iba módna, v tých časoch komická melodramatická opera, ale aj sám príbeh, obsah diela.

Libreto k opere napísal sám skladateľ a vystupoval aj v úlohe Karaša. Charakteristickými črtami diela sú živé a reálne obrazy, plne vystihujúce ukrajinskú národnú povahu, výraznosť a melodičnosť hudby, vyplývajúce z intonácií ľudových ukrajinských piesní, a zdravý a farbistý ukrajinský národný humor. Takto prvá ukrajinská opera obsiahla v sebe všetky podstatné znaky klasickej hudobnej drámy, plne vyjadrila ukrajinský hudobný genius loci a stala sa základom pre ďalší rozvoj ukrajinskej hudobnej kultúry. Po nej prichádza druhá etapa v dejinách ukrajinskej opery, na čele ktorej bol M. Lysenko, talentovaný žiak Rimského-Korsakova a umelec bohatej európskej kultúry.

Nesporným dôkazom životaschopnosti opery Záporožec za Dunajom je skutočnosť, že toto dielo už takmer sto rokov zaujíma čestné miesto v repertoári operných scén na Ukrajine i za jej hranicami.

Na československom javisku bola táto opera uvedená po prvý raz r. 1921 v Užhorode. Toto predstavenie bolo v ukrajinskej reči; operu uviedlo „Ukrajinské divadlo" kultúrno-osvetového spolku „Prosvita", režisérom bol vynikajúci ukrajinský herec M. Sadovskyj, dirigentom Eleksa Prychoďko. Mimoriadny úspech premiéry si vynútil opakovanie predstavenia v Prahe r. 1922 v Švandovom divadle na Smíchove. — V slovenčine mal Záporožec za Dunajom premiéru (preklad Jur. Šeregi) 4. 10. 1947 v ND v Košiciach, v réžii Jur. Šeregiho. Dirigentom bol R. Spišiak, choreografom St. Remar, v hlavných úlohách hrali J. Gál a G. Vetzlová. Na Slovensku sa táto opera hrala ešte v Brezne n/Hr. (1951) a na Novej scéne v Bratislave v réžii Št. Munka (1952). Roku 1947 ju uviedlo aj Ukrajinské ND v Prešove v réžii Jur. Šeregiho. Úryvky z opery vysielal aj bratislavský rozhlas. — V češtine prvý raz uviedli Záporožca za Dunajom r. 1949 v ŠD v Ostrave (v preklade J. Hryvňáka). V tomto znení hrali operu aj v Ústí n/Labem (1953), v Tepliciach, Kladne a v Opave (1954). Vysielal ju tiež Čs. rozhlas v Prahe.

M. Nevrlý

10 rokov KSO v Banskej Bystrici

Desať rokov umeleckej činnosti ochotníckeho (do r. 1958), potom poloprofesionálneho orchestra sa nedá tak ľahko vtesnať do riadkov. Krajský symfonický orchester má dnes za sebou vyše 150 koncertných vystúpení a desiatky výchovných koncertov. Aktívne sa zúčastnil na všetkých verejných slávnostiach.

Dnes, keď máme hodnotiť 10-ročnú umeleckú činnosť orchestra, s uspokojením konštatujeme, že toto teleso splnilo svoje kultúrno-osvetové poslanie. Vyše 27 000 poslucháčov z miest a dedín si vypočulo skvosty hudobného repertoáru svetovej a domácej tvorby. Boli to diela *W. A. Mozarta, L. van Beethovena, J. Chr. Bacha, Stamica, Fr. V. Míču, J. Haydna.* Z romantikov a novoromantikov odzneli diela *Fr. Schuberta, P. I. Čajkovského.* Z našich skladateľov to boli diela *B. Smetanu, A. Dvořáka, J. L. Bellu, L. Janáčka, M. Sch. Trnavského, J. Matušku, M. Moyzesa.* Zo sovietskych skladateľov to boli: *D. Šostakovič, K. Chačaturian, L. Chodža Ejnatov.* Z ostatných skladateľov to boli diela *G. Bizeta, G. Rosiniho, C. M. Webera.* Okrem uvedených diel boli do programu začlenené ľudové, budovateľské a revolučné piesne našich i sovietskych skladateľov. Spolu s orchestrom účinkovali speváčky s. Viera Schererová, Mária Bélová a dodnes spoluúčinkujúca Alica Balažoviechová.

Členmi tohto telesa sú hudobníci z celého Stredoslovenského kraja, ktorí sa do r. 1958 schádzali na skúšky a vystúpenia raz za dva týždne, potom jedenkrát týždenne. Sú to robotníci, učitelia a štátni zamestnanci. Už 10 rokov vedie toto teleso obetavý dirigent D. Nágel a od r. 1958 je jeho druhým dirigentom major Imrich Gažovič a. h. Ako každé začínajúce teleso, i KSO prekonal viaceré ťažkosti, ktoré boli prekážkou jeho umeleckého rastu. Stále zápasil a zápasí s nedostatkom obsadenia jednotlivých nástrojov, s dochádzkou (uvoľňovanie zo zamestnania), musel zviesť boj s ohováračmi, ktorí namiesto pomoci rozbíjali, ohovárali a prorokovali krátku existenciu a krach KSO. Za desať rokov trvania sa v orchestri po krátkom i dlhšom pôsobení vymenilo do 80 členov, takže z prvých členov zostalo len 14. Ale i napriek týmto a mnohým iným ťažkostiam možno dnes povedať, že za posledné tri roky sa kolektív upevnil, technicky zdokonalil, že hranému dielu dáva punc umeleckosti. Zásluhu na tom majú nielen dirigenti orchestra alebo každoročné niekoľkodňové odborno-politické školenia, ale tiež naši poprední dirigenti SF dr. E. Rajter a Zd. Bílek, ktorí okrem odbornej rady dali celému orchestru morálnu podporu a uznanie ako inštruktori. Za túto pomoc treba vysloviť poďakovanie im, ako aj všetkým priaznivcom KSO, členom orchestra na čele s ich dirigentmi, a popriať im do novej desiatky mnoho úspechov v kultúrno-osvetovej práci.

D. Strmeň

HUDOBNÝ NAKLADATEĽ SPOMÍNA

Na svojej ceste od tvorcu k poslucháčovi či divákovi prechádza dielo rukami celého radu ľudí, ktorí väčšou alebo menšou mierou prispievajú k tomu, aby dielo mohlo zaznieť v koncertnej sále, rozhlase alebo byť inscenované na divadelnom javisku. Medzi ľuďmi, ktorí majú zásluhu na tom, že hudobné dielo v pravom význame slova „uzrie svetlo sveta", pripadá dôležitá úloha pracovníkom hudobných vydavateľstiev. Zdá sa však, že pracovníci na tomto úseku nie sú príliš zhovorčiví, takže nemáme nadbytok knižnej ani časopiseckej literatúry, venovanej otázkam hudobnovydavateľskej práce.

Treba preto len privítať, že významný predstaviteľ hudobno-vydavateľského sveta Dr. h. c. Karl Vötterle, majiteľ hudobných vydavateľstiev Bärenreiter-Verlag a Alkor-Edition v Kasseli (Nemecká spolková republika) vydal z príležitosti svojich tohoročných 60. narodenín a 40. výročia hudobnovydavateľskej činnosti vyše 300-stránkovú knihu svojich spomienok. Pre nás je táto kniha o to zaujímavejšia, že jej autor spolupracuje už viac rokov s našimi príslušnými podnikmi a organizáciami a venuje sa propagácii staršej i súčasnej českej a slovenskej hudby. Je preto pochopiteľné, že v jeho knihe, nazvanej „HAUS UNTERM STERN" (t. j. „Dom pod hviezdou", ide tu o hviezdu zo súhvezdia Veľkého medveďa, ktorá sa objavuje v mene vydavateľstva Bärenreiter-Verlag, ako aj — v arabskej forme svojho mena — v označení vydavateľstva Alkor-Edition a stala sa symbolom nakladateľského podnikania dr. Vötterleho), sa viackrát stretávame so zmienkami o našej hudobnej kultúre a jej tvorcoch. Jedna z kapitol knihy je pomenovaná „Od Heinricha Kaminského k Jánovi Cikkerovi" a iná, venovaná výlučne spolupráci autora s Československom, je nadpísaná príznačne „Praha a Bratislava".

Po niekoľkých rozpomienkach na svoje najmladšie roky hovorí autor o svojich vzťahoch k ľudovej piesni a hnutiu speváckych spolkov, čo ho priviedlo na myšlienku vydávať pre ne potrebný notový materiál, a tak sa dostal na dráhu hudobného vydavateľa. Zhodou okolností začala sa táto jeho životná dráha vlastne na území nášho štátu, keď sa mladý 20-ročný kníhkupecký pomocník Vötterle zúčastnil na sústredení speváckych spolkov vtedajšej nemeckej menšiny predmníchovskej republiky. Po skromných začiatkoch sa činnosť vydavateľstva Bärenreiter-Verlag rozširovala a rozrastala a od vokálnej hudby prešla aj do oblasti hudby inštrumentálnej, najmä z období renesancie a ranného baroka. Mladé nakladateľstvo čoskoro nadviazalo spoluprácu s hudobnovednými ústavmi a organizáciami, ktorá vyvrcholuje po druhej svetovej vojne vydávaním doteraz najväčšej hudobnej encyklopédie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart", súborným vydávaním diel viacerých velikánov svetovej hudby (Bach, Mozart, Händl, Gluck, Tasso, Telemann a i.), početných hudobných časopisov a inými podujatiami a edičnými činmi. Stojí snáď za zmienku, že v prípade súborných vydaní Bacha a Händla sa nadviazala úzka vydavateľská spolupráca medzi NSR a NDR. Ťažkou ranou pre vydavateľstvo dr. Vötterleho bolo úplné zničenie jeho budov, zariadení a zásob pri leteckom nálete niekoľko týždňov pred skončením druhej svetovej vojny. Spomienková kniha dr. Vötterleho má preto pod svojím názvom výstižný podtitul „O vzniku, zničení a znovuvybudovaní bärenreiterovského diela".

Z úvah dr. Vötterleho, najmä v kapitole „O nakladateľskom povolaní", ale aj na iných miestach, vyplýva autorovo vysoké ponímanie úlohy nakladateľstva a nakladateľa v spoločnosti a jej kultúrnom živote a jeho úcta k práci najbližších i vzdialenejších spolupracovníkov. Jednou z devíz jeho činnosti je, že najdôležitejším kapitálom nakladateľa je dôvera, ktorú k nemu prechovávajú jeho spolupracovníci, obchodní partneri i ostatná verejnosť. Nakladateľstvo je podľa slov autora viac než hospodársky podnik .

Sympatickou črtou knihy dr. Vötterleho je práve to, že autor nezamlčuje ani menej chvályhodné stránky svojho vývoja a otvorene hovorí o rôznych krízach svojej životnej cesty. Je iste len prirodzené, že v jednotlivých detailoch bude mať náš čitateľ na niektoré odborné i politické skutočnosti od autora odchylný názor a že by inakšie hodnotil najmä určité okolnosti nemecko-československých vzťahov najnovšej histórie. Podstatné však je, že sa po doterajších historických skúsenostiach nájde na oboch stranách dostatok dobrej vôle a úprimné spoločné úsilie hľadať na rôznych úsekoch nové kontakty a styčné body, ako to práve urobil dr. Vötterle v rámci výmeny hudobných hodnôt. Nech je nám dovolené citovať zo zmienenej už kapitoly „Praha a Bratislava" niekoľko slov z autorovho presvedčenia: „... prinajmenej v oblasti umenia je koexistencia nielen možná, ale nevyhnutná. Len stretnutie ľudí, len porovnávanie vedeckých výsledkov, len výmena umeleckej tvorby cez všetky hranice môžu nás uchrániť od toho, aby sa svet nestal znetvorením ..."

Hudobnonakladateľskej činnosti dr. Vötterleho sa dostalo verejného uznania, keď jej význam pre spoločnosť bol svojho času ocenený tým, že dve nemecké univerzity vymenovali dr. Vötterleho za doktora honoris causa, totiž univerzita v Kieli v Nemeckej spolkovej republike a univerzita v Lipsku v Nemeckej demokratickej republike.

V. Dam

Antológia autentických foriem hudobného folklóru

Pod týmto názvom môžeme nájsť hudobno-folklórne ukážky z Čiech, Moravy a Slovenska na mikroplatniach, ktoré zaradilo do svojej edície Štátne hudobné vydavateľstvo.

V rámci tejto edície dostali naši poslucháči 16 mikroplatní (4 z Čiech, 4 z Moravy a 8 zo Slovenska), z ktorých možno získať prehľad o československom inštrumentálnom i vokálnom hudobnom folklóre.

Z českého folklóru je v poredí ľudová hudba z Chodska podľa zápisov Ludvika Kubu, ktorého 100. výročie narodenia si tohto roku pripomíname. Roku 1893 v neuveriteľne krátkom čase zapísal na Chodsku okrem 500 ľudových piesní i 55 partitúr ľudovej nástrojovej hudby. Zápisy uskutočňoval podľa sluchu. (Edisonov fonograf v Čechách použil prvý raz až r. 1909). Kubove zápisy obsahujú nielen sólovú ná-

strojovú hru, ale i spev so sprievodom „dudáckeho tria“ (Es klarinet, husle, dudy).

Ukážky z Kubových zápisov verne interpretujú súčasní juhočeskí hudobníci a speváci. (Pl. 03115 cc)

Ďalšiu pozornosť si zasluhujú „Staršie mechanické záznamy“ chodskej hudby a spevu (nahrávky Českej akadémie z roku 1929), ktoré dokumentujú pôvodný hudobný chodský folklór z prvých gramofónových snímok. Väčšina matríc s chodským hudobným folklórom bola využitá v sérii 42 platní Českej akadémie. Tieto platne nie sú dnes verejnosti dostupné. Súčasná reedícia v Antológii prináša z ôsmich pôvodných platní chodského folklóru výber: 10 typických, technicky najkvalitnejšie nahraných piesní. Tieto v skratke charakterizujú umenie, ktoré v speve a v hudbe reprezentuje obdobie asi od tridsiatych rokov minulého storočia do druhej svetovej vojny na Chodsku. (Platňa 03119 cc)

Súčasný ľudový spev a dudácke muziky z Chodska (z Veľkých Luženíc, z Postřekova, z Klenče, z Milavče, Ždanova, Domažlíc a z Trhanova) dokumentujú snímky s pozoruhodnými interpretmi, ako je Konrádyho dudácka muzika, klarinetisti Frišholcovci, speváčky Kuželkove a pod. (Pl. 03116 cc)

Jihlavsko reprezentuje „skřipácka muzika“ (skřipácke kvarteto Jana Havrdu z Veľkého Beranova). Používa pôvodne domácky vyrobené nástroje zvané „skřipky“ (malé husle, ladené a2, a1, d1, g, veľké husle, ladené a1, d1, g, a skřipácky bas ladený d, d, G, D alebo 3 struny d G D). Skřipácka muzika je v zostave malých huslí, 1 veľkých huslí a basy. Pri reprodukcii ľudových piesní v tradičnom štýle člení muzikanti spev od hudby. Keď speváci dospievajú, začne hrať muzika, ale vždy samostatne, striedavo so spevom. Táto muzika pripomína predklasickú zámockú hudbu z II. polovice 17. a z I. polovice 18. stor.
(Pl. 03120 cc)

Moravu reprezentujú: ľudové hudby zo Slovácka ľudová hudba Jána Norka a Jožka Kubíka z Hrubej Vrbky, ďalej cimbalové muziky súborov: „Břeclavan“ z Břeclavy s primášom Kobzíkom, „Olšava“ z Uhorského Brodu s primášom Procházkom, „Hradišťan“ z Uhorského Hradišťa s primášom Staňkom a ľud. hudba Slávka Volavého zo Strážnice. Interpretujú moravské tance: verbunky, sedlácke, piesne k točivým tancom, ktoré naša verejnosť pozná najmä zo strážnických slávností. (Pl. 03127 cc, 03080 cc)

Cimbalové muziky dopĺňa ľudový spev z Horňácka, z okolia Veľkej nad Veličkou, sú to detské, ženské a mužské spevy v prírode i pred muzikou. Osobitosť valašskej ľudovej inštrumentálnej hudby z Nového Hrozienkova dokumentuje Jožo Országh Vranecký, majster ľudového umenia, s tromi druhmi hranových píšťal, výrobu ktorých sám zdokonalil.

a) jednoručka (píšťala s 3 dierkami, dlhá asi 40 cm)
b) koncovka (bezdierková píšťala, dlhá asi 70 cm)
c) blizňata (dvojitá píšťala, pre dvojhlasnú hru — podobná jednoručke)

(Pl. 03120 cc)

Slovensko-sliezske rozhranie zobrazuje ľudová hudba z Hrčavy a z Oščadnice, v osobitnom združení 1 huslí a gájd (1—2) s tvrdým, výrazným zvukom goralskej mentality. Zasluhujú pozornosť najmä Pavel Zogata — gajdoš a Pavel Krenželok — huslista (skřipek).
(Pl. 03122 cc)

Slovenský hudobný folklór je v Antológii zastúpený:

a) sólovou inštrumentálnou hudbou,
b) ensemblovou inštrumentálnou hudbou,
c) viachlasným vokálnym prejavom.

Do kapitoly sólovej inštrumentálnej hudby patria snímky: Bačovská trúba Š. Mičkalíka z Vydrnej, rífová píšťala J. Fortuníka z Brvnišťa, fujara J. Rybára z Detvy, pastierska píšťala J. Nosáľa z Hriňovej, fanfárka Š. Gašpara z Červeného Kameňa, ďalej dvojhlasné gajdy J. Zboroňa z Oravskej Polhory, trojhlasné gajdy J. Králika z Čiernej Lehoty atď. Treba poznamenať, že slovenská ľudová inštrumentálna hudba zastáva v stredoeurópskej oblasti osobitné miesto, vytvára azda poslednú nástrojovú kultúru, ktorá si až dodnes zachovala svoj autentický charakter. Ukážky z nej sú stručné, náladové skratky, obraz iba načrtnutý, ale plnokrvný.
(Pl. 03084 cc)
(Pl. 03086 cc)

Posledné desaťročie ukázalo, že slovenská ľudová ensemblová inštrumentálna hudba je oveľa bohatšia a rozmanitejšia, ako sa predpokladalo. Je v plnom tvorivom rozvoji, umelecky vyspelá, plná sviežosti. Takmer každé združenie muzikantov má svoj osobitý, špecifický reprodukčný štýl a vyhranený hudobný jazyk, prýštiaci z hudobného dialektu svojho kraja, oblasti. Gemerská ľudová hudba (z Klenovca a Kokavy nad Rimavicou) je poznačená stredoslovenskou cifrovacou technikou, prameniacou z hry na pastierskych hudobných nástrojoch, lyrickou

senzitívnosťou, priesvitnosťou a komornosťou vo výraze, ako ju dokumentuje napr. štvorčlenná hudba Imricha Oláha z Klenovca. (Prím, kontra-viola, cimbal, kontrabas.)
(Pl. 03083)

Ľudová hudba Jozefa Čonku z Východnej, tvrdá, hutná vo výraze, je zase verným obrazom podtatranskej liptovskej ensemblovej inštrumentálnej hry. (Prím, 2 kontry, kontrabas.) Z tejto možno zreteľne pozorovať gajdošské prvky, pozostatky hry gajdošov. (Pl. 03123 cc)

Osobitné znaky nesie i ľudová hudba Jána Berkyho-Paľáča z Hrochote, pozoruhodná nielen cifrovacou technikou, ale najmä osobitým trojhlasným harmonickým sprievodom kontrášov s dvojsmykovou delenou technikou (duvaj). Obdobné osobité znaky a subtílnosť vo výraze má i ľudová hudba Pavla Oláha-Všiváka z Poník.

Svojráznu obec Terchovú reprezentuje troj-štvorčlenná sláčiková hudba, ktorá predstavuje najstaršiu tematickú a regionálnu skupinovú hru u nás. Hudba je vždy nerozlučne spätá so spevom i tancom. Pozoruhodná je forma hry muzikantov. Z ladenia vychádzajú cez krátku rozohru do tempa hry. Potom nasleduje verzia do tanca, rýchlo-sekom, po nej voľnejšia časť — vlekom so spevom. Hudba končí hru ustálenou vlastnou dohrou. (Pl. 03125 cc)

Východoslovenský iskrivý temperament i optimizmus je zachytený v ľudovej hudbe Jána Mikulu z Močarman-Kendíc v Šariši. Predník Mikula patrí medzi živelných ľudových muzikantov, ktorý nespútane, výbušne rozpútava šarišský hudobný dialekt podľa vlastného muzikantského cítenia. Ľubovoľným rubatom, úsečným zdôrazňovaním bodkovaných rytmov, výbornou technikou a vlastným štýlom upozorňuje na muzikalitu, ktorá sa môže zrodiť iba v takom prostredí, v akom vyrástol Ján Mikula i so svojou hudbou. (Pl. 03126 cc)

Osobitnú pozornosť zasluhuje i viachlasný spev z rôznych oblastí Slovenska ako obraz zdravej hudobnosti ľudu. Ako dvoj-, troj- i viachlas ženský, mužský i miešaný reprezentujú spevy z Brvnišťa, z Mestečka pri Púchove, Vernára a Východnej. (Pl. 03124 cc)

Antológia hudobného folklóru v edícii Štátneho hudobného vydavateľstva v spolupráci ČSAV je nevšedným podujatím, ktoré si zasluhuje kladné ocenenie. Poskytuje verný obraz z tvorby interpretácie hudobného umenia ľudu národov našej vlasti v historickom i v súčasnom pohľade.

Bolo by žiadúce, aby táto edícia mala

Odpoveď Kultúrnemu životu

24. číslo Kultúrneho života prinieslo pod názvom Nehoráznosť list I. Zeljenku, ktorý obviňuje Sväz slovenských skladateľov z neschopnosti za to, že nevedel zabezpečiť predvedenie jeho II. klavírneho kvinteta, programovaného na svetovom festivale súčasnej hudby v Amsterodame v júni.

Skutočnosť, ktorá bola zistená dňa 14. júna t. r. za prítomnsti všetkých, ktorých sa to týka — teda autora Ilju Zeljenku, interpretov a výboru Sekcie koncertných umelcov Sväzu slovenských skladateľov — je takáto: Sväz slovenských skladateľov vynaložil maximálne úsilie, aby na amsterdamskom festivale mohlo odznieť II. klavírne kvintento I. Zeljenku tým, že ho vybral pre festival v Holandsku, zaradil ho na prehrávky mladej čs. súčasnej hudby v NDR (za účasti autora) a na 30. júna t. r. programoval dielo na koncerte sväzu. Keď toto dielo bolo zaradené na program festivalu v Amsterdame, postaral sa sväz o devízové prostriedky, aby sa cesta autora a interpretov do Holandska mohla uskutočniť.

To všetko zariadil sväz iniciatívne a nehral teda iba pasívnu úlohu, ako by mohlo vyplynúť z uverejneného listu s. Zeljenku. Avšak pracovník sväzu, ktorý mal na starosti interpretov, neinformoval týchto o návrhoch Sekcie koncertných umelcov, čím sa stalo, že dielo študoval iný klavírista, než pre ktorého sa vybavil pas a vízum. Je tragikou prípadu, že tento pracovník je osobným priateľom I. Zeljenku.

Nazdávame sa, že je nehoráznosťou písať nepravdy, alebo polopravdy. Pravdu bolo možné patričnému redaktorovi KŽ zistiť telefonicky na sekretariáte Sväzu slovenských skladateľov.

Sekretariát Sväzu slovenských skladateľov.

svoje pokračovanie, aby mala vopred vytýčený dramaturgický plán. Výber materiálov na prvých 16 platniach je dosť náhodilý, z archívov ČSAV, SAV a Čs. rozhlasu. Táto edícia by si zaslúžila všestrannú umeleckú i technickú kvalitu pri včasnom plánovaní. Predpoklady pre jej realizáciu sú dostatočné. A nakoniec by tejto edícii pomohla i reprezentačnejšia úprava v samostatných kolekciách podľa oddielov a viacjazyčné sprievodné slovo v doplnkových brožúrach. Ako vzor môže poslúžiť „Antológia muzicii populare Rominesti.“ *Ondrej Demo*

ZPRÁVY

V nedeľu 9. júna t. r. sa v koncertnej sieni Čs. rozhlasu v Bratislave uskutočnil výmenný koncert Ľudovej školy z Pardubíc, ktorá má družbu s ĽŠU Bratislava-Nivy. Na tomto koncerte odzneli prevažne staršie české skladby, podané žiakmi školy, žiackym a učiteľským orchestrom. Výkony žiakov z klavírnej, husľovej, violončelovej, dychovej i akordeónovej triedy boli naozaj pozoruhodné; žiaľ — ako sme si mohli overiť v programoch z minulých rokov — účinkovali prevažne tí istí osvedčení žiaci, čo nedáva prehľad o celkovej práci školy. Okrem toho nebola zo strany riaditeľstva a pedagogického kolektívu pardubickej ĽŠU docenená základná myšlienka tejto družby: poznávať hudbu iného národa z priameho štúdia v škole i pre vystúpenia (ĽŠU Bratislava-Nivy usporiadala vlani v Pardubiciach koncert zo súčasných českých inštruktívnych skladieb a Pardubičania pôvodne sľúbili prísť do Bratislavy s programom slovenským). Dúfame však, že táto skutočnosť nenaruší dobré vzťahy obidvoch škôl; očakávame, pravda, zo strany pardubických partnerov zamyslenie nad cestami k uskutočneniu kultúrneho obsahu družby v plnom rozsahu. *J. P.*

* * *

Tohoročný beyreutský festival je vzhľadom na dvojité wagnerovské jubileum pripravovaný mimoriadne starostlivo. Nanovo bude inscenovaná opera Majstri speváci norimberskí v réžii Wielanda Wagnera. Okrem toho uvedú premiérové predstavenia minulých rokov: Tannhäusera, Parsifala a celú tetralógiu Prsteň Niebelungov. Za dirigentským pultom sa budú striedať R. Kempe, H. Knappertsbusch, a T. Schnippers. Na slávnostnom otvorení festivalu zaznie Beethovenova IX. symfónia v podaní Londýnskej filharmónie.

* * *

V juhomaďarskom meste Székszárd našli maďarskí vedci 58 neznámych listov F. Liszta a jeho denník z r. 1865. T. č. sa pripravuje ich edícia v niekoľkých rečiach.

* * *

Ján Zimmer dokončil operu Kráľ Oidipus na Sofoklov námet.

* * *

Po veľkom úspechu opery Roberta Warda Hrdelný súd (Salemské čarodejnice) v New Yorku chystá jej európsku premiéru bernské divadlo.

* * *

Aramovi Chačaturianovi, ktorý sa 6. júna dožil 60 rokov, bol udelený Leninov rad. To isté vyznamenanie bolo 9. júna udelené Tichonovi Chrennikovovi pri príležitosti jeho päťdesiatin.

* * *

Paul Hindemith sa stal prvým nositeľom Balzanovej ceny v oblasti hudby.

* * *

Hudobnodramatické premiéry v minulej sezóne

Leningradské Malé operné divadlo uviedlo tri jednodejstvové balety na hudbu D. Šostakoviča Stuha (podľa Ilfa a Petrova), Slečna a chuligán (na motívy filmového scenára V. Majakovského) a Stretnutie (na hudbu IX. symfónie). Choreografiu predstavenia pripravil K. Bojarskij.

* * *

Litovské operné a baletné divadlo ako prvé v SSSR uviedlo Offenbachovu operetu Péricola, ktorá je v súčasnosti asi najhranejším skladateľovým dielom okrem Hoffmanových poviedok.

* * *

Baletný večer Mestského divadla v Trieri ukončuje Jack Pudding od Hansa Wernera Henzeho.

* * *

Slávny balet Sergeja Lifara Ikar s hudbou A. Honnegera (pod pseudonymom M. Syfer), inscenovaný r. 1935, bol v minulej sezóne autorom opäť obnovený. V hlavnej úlohe vystriedal Lifara Attilio Labis. Dekorácie navrhol Pablo Picasso.

* * *

Premiéru opery Gran Francesca Malipiera Kapitán Spavento („mascherata eroica") uviedlo Divadlo San Carlo v Neapoli. Dirigoval Feruccio Scaglia, režíroval Enrico Frigero.

Ceny J. L. Bellu a M. Schneidra-Trnavského

A. CENA J. L. BELLU V SUME KČS 10.000,—

vypísaná výborom Slovenského hudobného fondu sa bude udeľovať každoročne počnúc rokom 1963 za najlepšie dielo hudobnodramatické, symfonicko-vokálne, komorné alebo hudobnovedné, zamerané na tieto žánre, dokončené v čase od 1. januára do 31. decembra uplynulého roku.

B. CENA M. SCHNEIDRA-TRNAVSKÉHO V SUME KČS 10.000,—

vypísaná výborom Slovenského hudobného fondu sa bude udeľovať každoročne počnúc rokom 1963 za najlepšiu piesňovú, sborovú, kantátovú tvorbu vrátane tvorby inštruktívnej alebo za hudobnovedné dielo so zameraním na tieto žánre, dokončené v čase od 1. januára do 31. decembra uplynulého roku.

Diela posúdi trojčlenná porota, ktorá sa skladá z dvoch skladateľov a jedného hudobného vedca. Ceny udeľuje výbor Slovenského hudobného fondu na písomný návrh poroty. Ceny možno udeliť len občanovi ČSSR, členovi i nečlenovi Sväzu slovenských skladateľov pôsobiacemu na území Slovenska. Cenu možno udeliť aj za dielo, ktoré už bolo odmenené príp. inými ustanovizňami alebo ktorého vznik podporoval Slovenský hudobný fond tvorivým štipendiom.

V prípade rovnakej kvality a významu diela možno cenu J. L. Bellu i cenu M. Schneidra-Trnavského rozdeliť na dve a dve rovnaké ceny — odmeny po Kčs 5.000,—.

Rozhodnutia výboru Slovenského hudobného fondu o udelení obidvoch cien sa vyhlásia do 14 dní v časopise Slovenská hudba a v dennej tlači.

SLOVENSKÝ HUDOBNÝ FOND

Slovenský hudobný fond

pripravil tieto inštrumentálne skladby slovenskej komornej tvorby:

Alexander Albrecht: Suite concertante pre violu a klavír

Miroslav Kořínek: Sonatíny „Radostnej mladi" pre flautu, hoboj, klarinet, fagot, hornu, trúbku, trombón, violu, kontrabas (každý nástroj zvlášť) a klavír

Miroslav Kořínek: Komorné concertino pre violu a klavír

Miroslav Kořínek: Trio A dur pre dva hoboje a anglický roh

Július Kowalski: Mládežnícke concertino pre husle a klavír

Rudolf Mazudziński: Po stopách kpt. J. Nálepku (Obrázky z výstavy) pre violu a klavír

Rudolf Macudziński: Slovenská sonáta pre husle a klavír

Aladár Móži: Concertino pre husle a klavír

Aladár Móži: Rapsódia na oravské motívy pre violončelo a klavír

Aladár Móži: Rapsódia na slovenské motívy pre husle a klavír

Aladár Móži: Rapsódia na záhorácke motívy pre violu a klavír

Aladár Móži: Serenáda pre dvoje huslí a violu

Milan Novák: Sonatína pre klarinet a klavír

Milan Novák: Sonatína pre violončelo a klavír

Andrej Očenáš: Concertino pre flautu a klavír

Eugen Suchoň: Sonáta in As, dielo 1 pre husle a klavír

Eugen Suchoň: Fantázia a burleska pre husle a klavír (orch.)

Pavol Šimai: Sonatína pre flautu a klavír

Pavol Šimai: Sonatína pre husle a klavír

Michal Vilec: Sonáta pre violončelo a klavír

Michal Vilec: Letné zápisky pre flautu, hoboj, klarinet, fagot, hornu, trúbku, trombón (každý nástroj zvlášť) a klavír

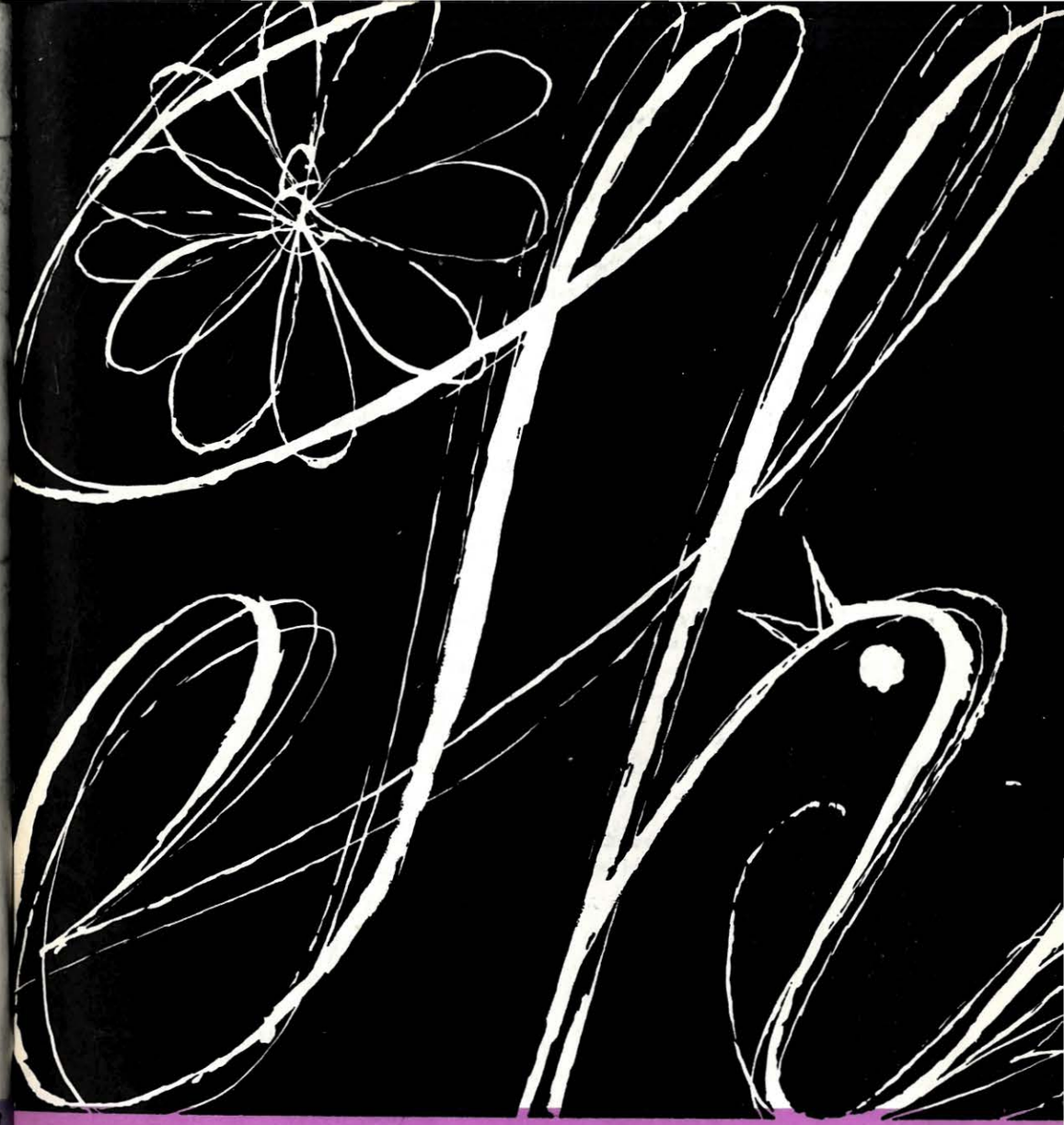
Bartolomej Urbanec: Pieseň pre husle a klavír

Ján Zimmer: Dva slovenské tance pre husle a klavír

Materiály dodá za výrobnú cenu Slovenský hudobný fond, Bratislava, Gorkého 19, tel. 531-50

SLOVENSKÁ HUDBA • Cena Kčs 3,—
časopis Sväzu slovenských skladateľov





7

SLOVENSKÁ HUDBA

Ceny J. L. Bellu a M. Schneidra-Trnavského

A. CENA J. L. BELLU V SUME KČS 10.000,—

vypísaná výborom Slovenského hudobného fondu sa bude udeľovať každoročne počnúc rokom 1963 za najlepšie dielo hudobnodramatické, symfonicko-vokálne, komorné alebo hudobnovedné, zamerané na tieto žánre, dokončené v čase od 1. januára do 31. decembra uplynulého roku.

B. CENA M. SCHNEIDRA-TRNAVSKÉHO V SUME KČS 10.000,—

vypísaná výborom Slovenského hudobného fondu sa bude udeľovať každoročne počnúc rokom 1963 za najlepšiu piesňovú, sborovú, kantátovú tvorbu vrátane tvorby inštruktívnej alebo za hudobnovedné dielo so zameraním na tieto žánre, dokončené v čase od 1. januára do 31. decembra uplynulého roku.

Diela posúdi trojčlenná porota, ktorá sa skladá z dvoch skladateľov a jedného hudobného vedca. Ceny udeľuje výbor Slovenského hudobného fondu na písomný návrh poroty. Ceny možno udeliť len občanovi ČSSR, členovi i nečlenovi Svázu slovenských skladateľov pôsobiacemu na území Slovenska. Cenu možno udeliť aj za dielo, ktoré už bolo odmenené príp. inými ustanovizňami alebo ktorého vznik podporoval Slovenský hudobný fond tvorivým štipendiom.

V prípade rovnakej kvality a významu diela možno cenu J. L. Bellu i cenu M. Schneidra-Trnavského rozdeliť na dve a dve rovnaké ceny — odmeny po Kčs 5.000,—.

Rozhodnutia výboru Slovenského hudobného fondu o udelení obidvoch cien sa vyhlásia do 14 dní v časopise Slovenská hudba a v dennej tlači.

SLOVENSKÝ HUDOBNÝ FOND

slovenská r. 1868 výzvou na pracovníkov zbierať slovenské ľudové piesne a vydávaním ich jej nákladom. Výsledok akcie je potešiteľný a Matica slovenská sa rozhodla vydávať „Sborník slovenských národných piesní, povestí, príslovní, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier". Prvý zväzok, vydaný r. 1870, pripravili do tlače Michal Chrástek a Emil Černý už r. 1868. Obsahuje príspevky 12 zberateľov (M. Chrástek, D. M. Bachát, A. P. Bulla, F. Dobšinský, J. Kalinčiak, J. Korbas, A. H. Krčméry, S. Medvecký, S. Ormis, Št. Rúčka, Fr. Šujanský a A. Timko) so 130 piesňami (66 melódií, 64 textov). Druhý zväzok, vydaný r. 1874, zredigoval Pavol Dobšinský. Obsahuje príspevky od 7 zberateľov (J. Kadavý, P. Dobšinský, A. Halaša, T. Kolányová, D. Kordoš a M. Hrebenda) so 485 piesňami (65 melódií a 421 textov).

Piesne zverejnené v „Sborníku" v svojom výbere zjavne zdôrazňujú sociálne a kultúrne hodnoty širokých ľudových vrstiev a poukazujú na sociálny útlak a zbojnícku tematiku, a podávajú tak účinný umelecký odraz o stave ubiedeného ľudu v období feudalizmu.

Násilné zatvorenie Matice slovenskej v r. 1875 zmarilo jej sľubné započaté úsilie. Myšlienka však ostala živá a naďalej podnecovala milovníkov slovenskej ľudovej piesne v ich zbieraní a vydávaní a inšpirovala prvú slovenskú skladateľskú generáciu, reprezentovanú J. L. Bellom, V. Figušom-Bystrým, M. Schneidrom-Trnavským a M. Moyzesom, v jej skladateľskom úsilí. S nimi spolu Matica slovenská, oživotvorená v roku 1919, pokračovala vo formovaní hudobného života u nás.

* * *

Správa Matice slovenskej po oživotvorujúcom valnom zhromaždení (5. aug. 1919) prikročila podľa pripraveného programu k organizovaniu vedeckej a ľudovýchovnej práce zriadením vedeckých odborov (historický, jazykospytný, národopisný a umelecký). Tretie valné zhromaždenie (3. aug. 1921) spresňuje organizačné a pracovné rozčlenenie umeleckého odboru ustanovením troch sekcií: literárnej, výtvarnej a hudobnej.

Matica slovenská započala svoju činnosť na poli hudobného umenia vydávaním a rozširovaním hudobných diel slovenských skladateľov. Hneď roku 1919 prijala na vydanie „Slovenské tance" od Dezidera Lauku. Tento prvý krok v redakčnom spracovávaní a vydávaní hudobných diel stal sa trvalou pracovnou náplňou hudobnej sekcie, neskôr hudobného oddelenia.

Prehľad o vydavateľskom diele Matice slovenskej nám jasne dokumentuje vytrvalé snahy MS v oblasti hudobnej, ktoré sa v rokoch 1938—1953 sústredili najmä na rozvoj sborového spevu a na rozvoj speváckych i hudobných súborov ľudovej umeleckej tvorivosti.

Matica slovenská v časovom úseku rokov 1921—1953 vydala 263 titulov hudobnoteoretických prác, hudobnín a časopisov. V tomto počte sú zahrnuté hudobno-teoretické práce a hudobniny podľa týchto tematických skupín: teória hudby (6), dejiny hudby (4), publikácie praktického zamerania, ako sú organizácia súborov a pamätnice (5), školy hry na hudobných nástrojoch, a to sólové i sborové (11), vokálna tvorba (116) a inštrumentálna tvorba (113). Do skupiny so všeobecnou tematikou patria časopisy: Hudba-spev-tanec (1949/50—1950/51), Ľudová tvorivosť (1951—1953), Naša práca (1951—1953) a hudobná príloha časopisu Naše divadlo (počnúc 11. ročníkom 1939). Súhrn 263 titulov reprezentuje 10,4 % z titulov vydaných Maticou slovenskou za roky 1919—1953 a 72,8 % z titulov venovaných oblasti umenia. (Peter Liba: Vydavateľské dielo MS, Martin, MS 1963.)

Treba pripomenúť, že hudobná sekcia umeleckého odboru MS úzko spolupracovala s národopisným odborom a viaceré práce ústavu boli výsledkom obapolného úsilia ich pracovníkov.

Keď národopisný odbor r. 1923 vydal a rozoslal návod na zbieranie slovenských ľudových piesní, hudobná sekcia spolupracovala na zveľaďovaní piesňového materiálu. Zároveň bola usporiadaná piesňová zbierka Andreja Halašu (texty) a získala sa zbierka slovenských ľudových piesní a nápevov od Bélu Bartóka. Prvá časť Bartókovej zbierky bola prevzatá r. 1923 a druhá r. 1928 spolu s príslušnými úvodnými, vysvetľujúcimi a doplňujúcimi poznámkami. S prvou časťou sa získali aj Bartókove fonografické valce (248) so zachytenými slovenskými ľudovými piesňami a nástrojovými melódiami. Zbierka mala byť pôvodne vydaná Maticou slovenskou už roku 1932. V ďalších rokoch 1934—1936 oznamoval umelecký odbor v svojich zprávach prípravné práce na odovzdaní zbierky do tlače. Mimoriadne ťažké osudy zbierky zavinili, že mohla byť odovzdaná do tlače po 30-ročnom odstupe SAV (I. zv. 1961). Na konci roku 1923 zaznamenával piesňový archív

MS nepublikovaných 20 245 textov a 4950 nápevov. V roku 1924 MS poverila prof. Karla Plicku zbieraním ľudových piesní v teréne, čím získala za r. 1924—1936 súhrnom 25 135 lístkových zápisov, ktoré obsahovali aj väčší počet ľudových piesní. Zpráva umeleckého odboru o činnosti hudobného oddelenia za rok 1942 zaznamenáva už 55 775 inventovaných zápisov, čo reprezentovalo vtedy spolu 70 000 zápisov textov a melódií slovenských ľudových piesní zo zbierok A. Halašu, B. Bartóka, K. Plicku, školskej mládeže a ďalších menších zbierok. Z nich sa zverejnilo niekoľko 100 piesní vo forme menších zbierok ako ukážky zo zbierky K. Plicku: „Slovenské uspávanky" (1927), „Eva Studeničová spieva" (bibliofilské vydanie z príležitosti výstavy súčasnej kultúry v Brne 1928), „Važtianske piesne" (1931) a „Slovenské pesničky" (texty, 1937).

Umelecký odbor Matice slovenskej združil okolo seba popredných pracovníkov výtvarného a hudobného života. K členom hudobnej sekcie patrili: Miloš Ruppeldt, Viliam Figuš-Bystrý, Alois Kolísek, Frico Kafenda, Ján Krasko, Ernest Križan, Dezider Lauko, Milan Lichard, Ján Valašťan-Dolinský, Mikuláš Moyzes, Mikuláš Schneider-Trnavský a Anna Kafendová, ku ktorým neskôr pristúpili Eugen Suchoň, Andrej Očenáš, Dezider Kardoš, Bohuslav Valašťan, Ján Cikker a dr. Jozef Kresánek. Títo a ďalší pracovníci sa podieľali na mnohých podujatiach, ktoré organizovala hudobná sekcia a celý umelecký odbor i mimo rámca Matice slovenskej.

Hudobná sekcia Matice slovenskej spoločne s hudobnou maticou Umeleckej besedy pražskej riešila roku 1927 otázku súbehu na slovenskú operu, vypísanú Umeleckým klubom v New Yorku; Umeleckú porotu pražskú v porote zastupovali Fr. Neuman, J. Suk a O. Zitek, Maticu slovenskú F. Kafenda, M. Schneider-Trnavský a Št. Krčméry. Z tohto podnetu členovia umeleckého odboru Matice slovenskej žiadali, aby ústav vypísal vlastné súbehy na skladateľské práce. Roku 1934 vypisuje sa takto súbeh na sborové skladby a skladby pre klavír, r. 1936 na skladby pre husle alebo spev s klavírnym sprievodom a r. 1938 na klavírnu skladbu.

Významnou a veľkou akciou Matice slovenskej v oblasti piesňového zberateľstva bolo fonografovanie slovenských piesní, ktoré vykonala na pozvanie Českej akadémie vied a umenia firma Pathé z Paríža r. 1928. Na 150 platniach sa vtedy nahralo vyše 450 ukážok z hudobného folklóru, pričom sa dbalo predovšetkým o záchranu najstarších piesní a ľudovej hudby (pozri Dobroslav Orel: Fonografická akce ze Slovenska, Bratislava, 1929, s. 1137 a n.; Karol Plicka: O fonografických zápisoch slovenskej reči, piesní a hudby ľudovej v Prahe v októbri 1929, Slovenské pohľady 1929, s. 705 a n.). Prvá verejná prehrávka týchto platní bola na Sorbone v Paríži a prvá v republike pri cykle prednášok o slovenskej ľudovej piesni, ktorú usporiadal Slovanský ústav v Prahe r. 1930.

Ďalšou akciou boli „Matičné študentské dni" (18.—19. 5. 1929 a 25. 5. 1930 v Martine), ktorých úlohou bolo vzbudiť a odmeniť dobrú snahu žiactva v recitovaní, v interpretácii hudobných diel, vo výtvarnom umení a pod. Na týchto dvoch podujatiach sa zúčastnilo 78 žiakov, súťažiacich v hudbe a speve. V porote boli M. Schneider-Trnavský, M. Ruppeldt, E. Nademlýnský, Zdeňka Hübschová a Barbora Hochová.

Piesňový materiál, zhromaždený v Matici slovenskej zo zbierok A. Halašu a K. Plicku, Matica slovenská hodlala vydať za spolupráce so Štátnym ústavom pre ľudovú pieseň v Bratislave, žiaľ, pre finančné a pracovno-organizačné ťažkosti k tomu nedošlo.

Vznik rôznych hudobných inštitúcií, ktoré sa postupne starali o sústavné organizovanie umeleckého života, o združovanie umelcov a o ich výchovu, si vyžiadal vyhranenie činnosti umeleckého odboru Matice slovenskej. Odbor zameriaval svoju činnosť okrem vydávania teoretických prác a umeleckých diel hlavne na poskytovanie pomoci takým pracovníkom, ktorí sa v publicistických a bádateľských prácach venovali vedeckým a osvetovým cieľom. Ani napriek tejto skutočnosti Matica slovenská nezabúda na organizovanie hudobného života medzi ľudom. Napomáha rozvoj sborového spevu najmä vtedy, keď pod svoju záštitu prijíma Sväz slovenských speváckych sborov (SSSS, založený r. 1928), ktorý prostredníctvom prof. M. Ruppeldta na VI. valnom zhromaždení sväzu (9. júla 1938 v Martine) vrelo víta toto rozhodnutie. Matica slovenská prijatím SSSS si zaumienila podporovať i zveľaďovať a do istej miery aj usmerňovať spevavosť širokých vrstiev národa. Sväz vydáva už od r. 1939 zošity sborových piesní v rôznych úpravách v edícii „Sborové spevy". Nasledovala ďalšia, vtedy veľmi známa a obľúbená edícia „Varyto".

* * *

Oslobodenie našej vlasti Červenou armádou a ukončenie druhej svetovej vojny, ako aj vyvrcholenie revolučného boja nášho ľudu v národnej a demokratickej revolúcii, znamená novú etapu vo vývoji našej spoločnosti. Vtedy nastalo i pre Maticu slovenskú obdobie nového, sľubného rozvoja. Zasadanie vedeckých a umeleckých odborov v dňoch 21.—22. 10. 1946 za účasti 70 vedeckých a umeleckých pracovníkov riešilo možnosti kolektívnej práce a jej využitia v rámci vedeckých a umeleckých odborov v Matici slovenskej. Na tomto základe sa hudobný odbor celkom osamostatňuje a rozširuje svoje členstvo o hudobných vedcov. Po svojom osamostatnení rastie a stáva sa dôležitým usmerňovateľom mohutnejúceho slovenského hudobného života. Svoju činnosť na organizovanie speváckych súborov vykonáva v rámci Sväzu slovenských speváckych sborov. Výsledky práce súborov hodnotí na celoslovenskej súťaži v Martine (r. 1947) a v Košiciach (r. 1948). O rast speváckych súborov sa stará školením dirigentov na krátkodobých a internátnych školeniach.

Nebývalý rozvoj masovopolitickej práce a rast súborov si vyžiadal nový spôsob podchytenia a organizovania, preto Matica slovenská, poverená touto úlohou, zakladá r. 1949 Sektor ľudovej umeleckej tvorivosti (ĽUT). Sektor vznikol z dvoch samostatných inštitúcií, a to z Ústredia slovenských ochotníckych divadiel (ÚSOD) a zo Sväzu slovenských speváckych sborov. Okrem týchto zložiek sa v rámci sektoru dobudovali aj ďalšie: Ústredie hudobných ochotníckych súborov, Ústredie národopisných a tanečných ochotníckych súborov a Ústredie bábkarských ochotníckych súborov. Celá činnosť sektoru (v r. 1950 Odbor umeleckej výchovy a od r. 1951 Odbor ľudovej umeleckej tvorivosti) Matice slovenskej sa včlenila v 2. polovici r. 1949 do novej situácie, ktorú utvorila najmä organizovanou starostlivosťou poverená štátna osvetová správa a masové organizácie. Odbor ĽUT organizoval ochotnícke súbory na dedinách a mestečkách a jestvujúce včleňoval do jednotlivých ústredí, v ktorých sa organizovali aj súbory masových organizácií. Po týchto zmenách vydáva Matica slovenská od septembra 1949 časopis „Hudba-spev-tanec".

Vplyvom začlenenia ÚSOD a SSSS do Matice slovenskej (predtým samostatných inštitúcií) sa r. 1949 v Sektore ĽUT utvorilo päť ústredí, v ktorých ostali zvyšky spolkárskej izolovanosti. Matica slavenská, vedomá si tejto skutočnosti, po dohode s Ústredím lidové tvořivosti v Prahe a pri rešpektovaní istých našich vývinových osobitností reorganizuje Odbor ĽUT. V jeho oddeleniach sa sústredilo všetko, čo bolo potrebné pre rozvoj všetkých foriem ľudovej umeleckej tvorivosti, teda otázky ideovo-umelecké, repertoárové a materiálne; spracovávali sa prednášky, sylaby a osnovy školení, robil sa výber inštruktorov a plán inštruktážnej činnosti. Organizovali sa prehliadky súborov ĽUT. Styk Odboru ĽUT s osvetovou správou súvisel so stykom Matice slovenskej a s Povereníctvom informácií a osvety ako s koordinačným a kontrolným orgánom všetkej kultúrno-osvetovej činnosti na Slovensku.

Prvá celoslovenská pracovná porada pracovníkov ľudovej umeleckej tvorivosti v Trenčíne (17. a 18. aug. 1951), ktorá sa konala pod heslom „Za vyššiu ideovosť ĽUT", kriticky zhodnotila činnosť Matice slovenskej na poli ĽUT. Na základe záverov porady, vychádzajúcej zo zvýšených budovateľských úloh prvej päťročnice, vyplynuli pre Ústredie ĽUT pri Matici slovenskej tieto dôležité úlohy: viesť ochotnícke kultúrne spolky k začleňovaniu do masových organizácií a vychovať z vyše dvoch tisíc súborov na Slovensku mohutný agitátorský aparát. Aby sa takýto aparát mohol utvoriť, bolo treba poukázať na hlavné nedostatky a vzorné príklady vo vtedajšom štádiu vývoja. Ústredie ĽUT pri MS v septembri r. 1951 začalo vydávať časopis „Ľudová tvorivosť" pre súbory ĽUT, ktorý sa stal v tomto období jedným z hlavných usmerňovateľov vývojovej cesty pre súbory a tribúnou pre výmenu skúseností teoretikov a praktikov na poli masovopolitickej práce, a to za spolupráce všetkých súborov ľudovej umeleckej tvorivosti. V tom istom roku vydáva Matica slovenská časopis „Naša práca", ktorý obsahuje kultúrne materiály pre závodné kluby, JRD, ČSM, ostatné masové organizácie, osvetové besedy a školy. Časopis sa stal paralelou časopisu „Ľudová tvorivosť", s ktorým spoločne utvoril syntézu pomoci pre všetky súbory ĽUT s rôznymi formami umeleckého prejavu.

Postupná špecializácia kultúrnej činnosti u nás si vyžiadala vznik nových spoločenských organizácií. Preto bol r. 1953 založený Osvetový ústav, Ústredie ľudovej umeleckej tvorivosti, do ktorého prešla práca Odboru ĽUT, i časť pracovníkov Matice slovenskej. Vydávanie vedeckých a umeleckých diel prevzali jestvujúce i nové vedecké ústavy, kultúrne inštitúcie a vydavateľstvá. Ďalší vývin Matice slovenskej bol usmernený aj ňou samou. Najbohatšie knižné, rukopisné a obrazové zbierky, ktoré zachraňovala a ochraňovala Matica slovenská od svojho vzniku, naznačili perspektívy jej ďalšieho účinkovania.

Prudký rozmach slovenskej kultúry, súvisiaci s nevídaným rozvojom hospodárstva na Slovensku v období budovania socializmu v našej vlasti, si vyžiadal aj nové začlenenie Matice slovenskej v sústave existujúcich štátnych vedeckých a kultúrnych inštitúcií. Zákon SNR z r. 1954 o Matici slovenskej, ako aj zákon o jednotnej sústave knižníc č. 53/1959 Zb., určili jej čestné miesto v tomto začlenení. Matica slovenská sa stala slovenskou národnou knižnicou a knihovedným ústavom a pripadla jej aj ústredná starostlivosť o všetky historické knižné fondy na Slovensku.

Mimoknižné zbierky, ktoré opatrovala Matica slovenská cez celé obdobie svojej existencie, sú sústredené v Literárnom archíve Matice slovenskej, ktorý podľa organizačného poriadku MS má 3 zložky: a) oddelenie literárnych rukopisov, b) oddelenie hudobných pamiatok, c) oddelenie obrazových pamiatok a dokumentov. Bohatú zbierku slovenských hudobných pamiatok spracováva, ochraňuje a sprístupňuje oddelenie hudobných pamiatok. Dnes je v tomto oddelení vyše 100 000 jednotiek rukopisov a starších hudobnín, hudobné pozostalosti po význačných slovenských hudobných skladateľoch, hudobné archívy spevokolov a kláštorných knižníc i jednotlivé pamiatky svetskej a cirkevnej tvorby.

Matica slovenská sústavne spracúva slovenskú tlačenú hudobnú produkciu, vydanú od r. 1952 v Bibliografickom katalógu ČSSR „Slovenské hudobniny" (1952—1961).

Oslavy 100. výročia založenia Matice slovenskej sú vhodnou príležitosťou pre hlboký marxistický rozbor jej účasti na vývine a formovaní slovenského hudobného života v minulosti i v socialistickej prítomnosti.

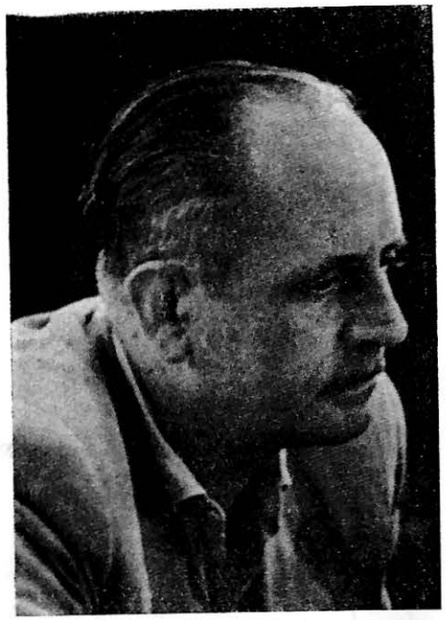
Ladislav Holoubek 50-ročný

Ťažko tomu uveriť, ale je to skutočnosť. Dňa 13. augusta sa slovenský hudobný skladateľ a dirigent Ladislav Holoubek dožil 50-tich rokov. Celým svojím srdcom i umom slovenský muzikant, narodil sa v samotnom srdci Čiech — v Prahe. Len po prvej svetovej vojne sa presťahoval so svojimi rodičmi do Trnavy. Natoľko si obľúbil Slovensko, jeho ľud i prírodu, že od samých začiatkov venoval svoje tvorivé úsilie slovenskej hudbe.

Hudobné nadanie sa u neho prejavilo už v ranom detstve. Rodičia vyhoveli jeho túžbam vstúpiť dôvernejšie do sveta hudobnej múzy a umožnili 13-ročnému chlapcovi štúdium na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave. Študoval kompozíciu u Alexandra Moyzesa, dirigovanie u Jozefa Vincourka a úskaliami štúdia klavírnej hry ho viedol Ernest Križan. Všestranné hudobné nadanie, živelná túžba po intímnom zoznámení s mnohoznačnosťou hudobných krás i usilovnosť, vedená nezlomnou vôľou, mu takto pomohli nahliadnuť do sveta hudby z viacerých strán — pohľadmi tvorcu i interpreta. V týchto rokoch už vznikli aj prvé skladby. Kľúčom k pochopeniu celého dlhého obdobia Holoubkovej tvorby je jeho absolventská práca Sonáta pre husle a klavír, prvé piesňové cykly (najmä Piesne o matke a Mladosť), no na prvom mieste azda najlepšie Holoubkovo komorné inštrumentálne dielo, naplnené vášnivou inšpiráciou dramatického kofliktu lásky a nenávisti v živote človeka — Sláčikové kvarteto „O nenávisti a láske". Skladateľovo hudobné myslenie je v tomto období poznačené prevahou melodičnosti a harmonickej zrozumiteľnosti, ktoré tak kontrastovali s vtedajšími dielami.

Ešte počas štúdií začal pracovať ako korepetítor, neskoršie ako dirigent opery Slovenského národného divadla. No neuspokojil sa so svojimi dovtedajšími kompozičnými vedomosťami a pokračoval v štúdiu u Vítězslava Nováka na Majstrovskej škole v Prahe.

Tridsiate roky v hudobnom živote Slovenska boli rokmi nástupu širokého frontu mladej slovenskej skladateľskej generácie, fundovanej značnými vedomosťami a vedenej smelými a jasnými ideálmi. Ladislav Holoubek sa svojou tvorbou zaradil hneď na začiatku do jedného radu s tými súčas-



nými hudobnými skladateľmi, ktorí sa cieľavedome usilovali o najvyššie hudobné hodnoty so zameraním na vytvorenie hudby modernej, vysoko majstrovskej a typicky národnej. Nie div, že pri každodennej práci v divadle mu prirástla k srdcu opera. Situácia v slovenskej opernej tvorbe nebola v tom čase nijako ružová. Bolo preto značným prekvapením pre slovenskú verejnosť, keď 25-ročný skladateľ napísal operu Stella, ktorá mala v svojej prvej verzii premiéru v marci roku 1939.

V pôvodnom znení libreta, ktoré si napísal skladateľ sám podľa románovej predlohy anglického spisovateľa Ridera Haggarda „Stella Fregeliusová", bolo, ako sám hovorí, veľa mystiky, naivnosti a nelogičnosti. Na opere urobil autor určité opravy v rokoch 1948—49 a zásadne ju prepracoval roku 1955, takže z pôvodného znenia zostalo iba torzo. Úpravy povzniesli libreto na úroveň ozajstnej drámy, previedli dej zo sveta fatalistickej fantázie do sveta skutočnosti, umožnili dominovať hlavnej myšlienke, ktorá obnažuje niektoré rozpory starého feudálno-kapitalistického sveta skrachovaných šľachticov a bohatých kapitalistov. Hudba opery je veľmi pôsobivá. Silne výrazove stavaná melodika prináša niekoľko krásnych árií, ensemblov i sborov a plynulý, spevný recitatív. Na viacerých miestach badať vplyv Dmitrija Šostakoviča, najmä jeho opery Lady Macbeth. Hudobné stvárnenie opery Stella síce neotvára cesty k novým, nepoznaným obzorom, no do vžitých tvorivých oblastí prináša skladateľ veľa originálnej hudobnosti, ktorá robí operu pútavou a svojím spôsobom aj novou. Zaujímavé by bolo jej televízne predvedenie najmä preto, že ústrednou dejovou líniou tejto opery sú počiatky bádania v oblasti televízie.

V ťažkých časoch po Mníchovskej dohode, keď sa rozpadla jednotná Československá republika, v čase, keď fašistické Maďarsko odtrhlo južné územia Slovenska, napísal Holoubek svoju druhú operu, Svitanie. Nedostatočne dramatické libreto Jarka Elena-Kaisera, voľne spracované podľa motívov historického námetu Vajanského Herodesa, nebolo vhodnou základňou pre vznik vynikajúceho operného diela. Ani v oblasti hudobného stvárnenia libreta nedošlo v tomto prípade k výraznejšiemu skladateľovmu úspechu. No v každom prípade sa Ladislav Holoubek dostal v tejto opere podstatne vyššie (v porovnaní so staršími slovenskými operami) vo vytváraní slovenskej opernej deklamácie. Dejovou líniou opery a v hudobnom spracovaní jasným príklonom k českej opernej tvorbe, najmä Smetanovej (v jednom mieste dokonca zrejmým variovaním motívov husitského chorálu „Ktož ste boží bojovníci") vyslovil Ladislav Holoubek touto operou umelecký protest proti nešťastným udalostiam tohto obdobia.

Tretia Holoubkova opera, Túžba, ktorá mala premiéru roku 1944, nedosiahla úspech prvých dvoch. Prekomponovaná hudba na rozprávkový námet nie je umelecky na nižšej úrovni od predchádzajúceho Svitania. No ani v tomto prípade nepomohlo dielu libreto Ferdinanda Gabaja a azda na prvom mieste ani voľba námetu.

Skončila sa druhá svetová vojna, všetok náš ľud začal znova budovať svoju vlasť, svoju novú kultúru. I Ladislav Holoubek vykročil opäť v prvých radoch tých našich hudobných skladateľov, ktorí pochopili, čo doba od umelcov žiada. Prispieva do pokladnice hudby tohto nadšeného, prevratného obdobia novými budovateľskými a zábavnými skladbami. Vznikajú i nové diela komorné a symfonické. Inšpiruje ho zrod družstevnej myšlienky. Píše kantátu „Mesačná noc" na text Ctibora Štítnického, kde obohacuje kantátový monumentalizmus o nové, lyricky cítené hudobné obrazy. Neváha venovať svoje skladateľské a dirigentské schopnosti novovznikajúcemu Umeleckému vojenskému súboru, a keď je to

potrebné, odchádza na istý čas aj na miesto šéfa opery Štátneho divadla v Košiciach, aby pomohol skvalitniť opernú scénu východoslovenskej metropoly. Dobre poznáme viaceré úspechy košickej opery z čias Holoubkovho šéfovania (zvláštnu zmienku si zasluhuje najmä objavné naštudovanie Bega Bajazida a pohostinné vystúpenie s Donom Juanom v Prahe). V tomto období žije neustále naliehavými problémami súčasnosti, nezostáva ľahostajný pred žiadnym pálčivým problémom. Je otcom jedinej dcéry, a nemôže preto zostať ľahostajný ani pred novým nebezpečenstvom, keď už opäť... „siaha laba kradmá na nôž vražedný". Upútavajú ho verše Vojtecha Mihálika a píše jedno zo svojich najkrajších diel, cyklus piesní „Dcérenka moja". Znie ako protest proti vojne a vyznanie umelca.

Tentoraz už ani veľmi neprekvapilo, keď to bol opäť Ladislav Holoubek, ktorý ako prvý predložil verejnosti operu na súčasný námet. Zaujala ho dráma Ilju Prachaťa „Domov je u nás". No neprijal ju bezvýhradne a spracoval si libreto sám. Nepodarilo sa mu síce dosiahnuť ideálnu jednoliatosť libreta, no podstatne úspešnejší bol v snahe o koncíznosť hudobného stvárnenia opery Rodina. V kompozičnom spracovaní pracuje bez rozpakov podľa voľby výrazu s materiálom od náznakov dodekafónie až po prvky novoromantizmu s častými charakterizáciami slovenského prostredia. Najslovenskejšie znie jeho hudba vtedy, keď vykresľuje prostredie dediny. Vtipným spôsobom sú hudobne charakterizované niektoré postavy opery, ako napríklad Zuza Meliška, rázovitá dedinská žena, alebo postavička dedinského blázna Miška. Napriek viacerým polemikám v tlači nemožno Holoubkovej Rodine uprieť, že je prvou operou na súčasný námet, v ktorej sa podarilo skladateľovi vyriešiť niektoré tvorivé problémy, ktoré so sebou takáto úloha prináša.

Na jednom z popredných miest stojí dodnes ešte nie celkom docenená práca Ladislava Holoubka pri organizačnej i umeleckej výstavbe opery Slovenského národného divadla, s malými prestávkami prakticky za celé posledné štvrťstoročie. Jeho umelecká osobnosť vtláčala svojskú interpretačnú pečať desiatkam operných a baletných inscenácií všetkých slohových období. Vysoko treba hodnotiť najmä jeho prácu pri inscenovaní slovenských operných diel, ktoré dosiahli už na svojich premiérach spontánne úspechy vďaka aj mimoriadne serióznemu Holoubkovmu naštudovaniu či už v SND alebo na košickej scéne. Dirigoval svetovú premiéru Krútňavy a jeho interpretáciu Vzkriesenia pozná a vysoko hodnotí i pražské publikum. Holoubek bol tiež poverený obnovením predstavenia Príbeh opravdivého človeka po smrti Z. Chalabalu; túto operu dirigoval aj v rámci prokofievovského festivalu javiskových diel na tohoročnej Pražskej jari. Teraz chystá slovenskú premiéru novej Cikkerovej opery Úžerník Scrooge.

Ladislav Holoubek, pôvodom Čech, splynul s kultúrnym a spoločenským dianím slovenského národa a stal sa takto svojím životom i tvorbou jedným z tých umelcov, ktorí celým zameraním svojej umeleckej práce už v období 30-tych rokov prakticky predstavovali ideály československej vzájomnosti. Holoubek ako dirigent i skladateľ prežíva v tomto období roky najväčšieho tvorivého rozmachu a verejnosť právom očakáva, že podstúpi ešte viaceré tvorivé zápasy a dosiahne i nové umelecké víťazstvá. Také je i naše želanie pri jeho päťdesiatke.

Ľubomír Čížek

V minulom mesiaci sme dostali smutnú správu: zomrel Peter Korvín, dirigent učiteľského spevokolu Tatran v Poprade. Zosnulý bol zároveň členom SSSU a vedúcim i dirigentom mužského a ženského sboru ZK-ROH vo Svite. V jeho osobe stratila obec sborových spevákov obetavého pracovníka.

* * *

Na jeseň zavíta do Sovietskeho sväzu England Opera Group, vedená skladateľom Benjaminom Brittenom.

* * *

Detská opera Allana Busha Verbovacia parta sa koncom minulej sezóny objavila na repertoári divadla v Halle. Inscenácia sa uskutočnila za spolupráce žiakov Weigartnerovej školy (sólisti a sbor). Dirigoval Rolf Rhode. Kedy príde k niečomu podobnému aj u nás?

* * *

Tohoročný edinburský festival v dňoch 18. augusta—7. septembra bol venovaný dielam Hectora Berlioza a Bélu Bartóka. Maďarská štátna opera na ňom spoluúčinkovala bartókovským triptichom — operou Hrad kniežaťa Modrofúza a baletmi Zázračný mandarín a Drevený princ.

Medzinárodný seminár

SOCIALISTICKÝCH MUZIKOLÓGOV V PRAHE

Sväzu československých skladateľov sa podarilo (v dňoch 27. V. až 1. VI. t. r.) usporiadať v Prahe prvý Medzinárodný seminár muzikológov, na ktorom boli zastúpení hudobní vedci zo siedmich socialistických krajín: zo SSSR, ČSSR, NDR, z Maďarska, Bulharska, Poľska a Juhoslávie. I keď tento medzinárodný seminár predchádzal národný seminár v apríli minulého roku, predsa len nebolo také ľahké zvládnuť jeho jednotnú koncepciu. Žiadna veda totiž nie je vedou bez tejto jednotnej koncepcie, bez jednoty systému. A je chorobou vedy, ak sa dnes stretáme s konferenciami, kde sa síce vo forme referátov a diskusných príspevkov znesie množstvo hoci osebe cenných parciálnych poznatkov, ak niet jednotiacich metodologických kritérií a syntézy.

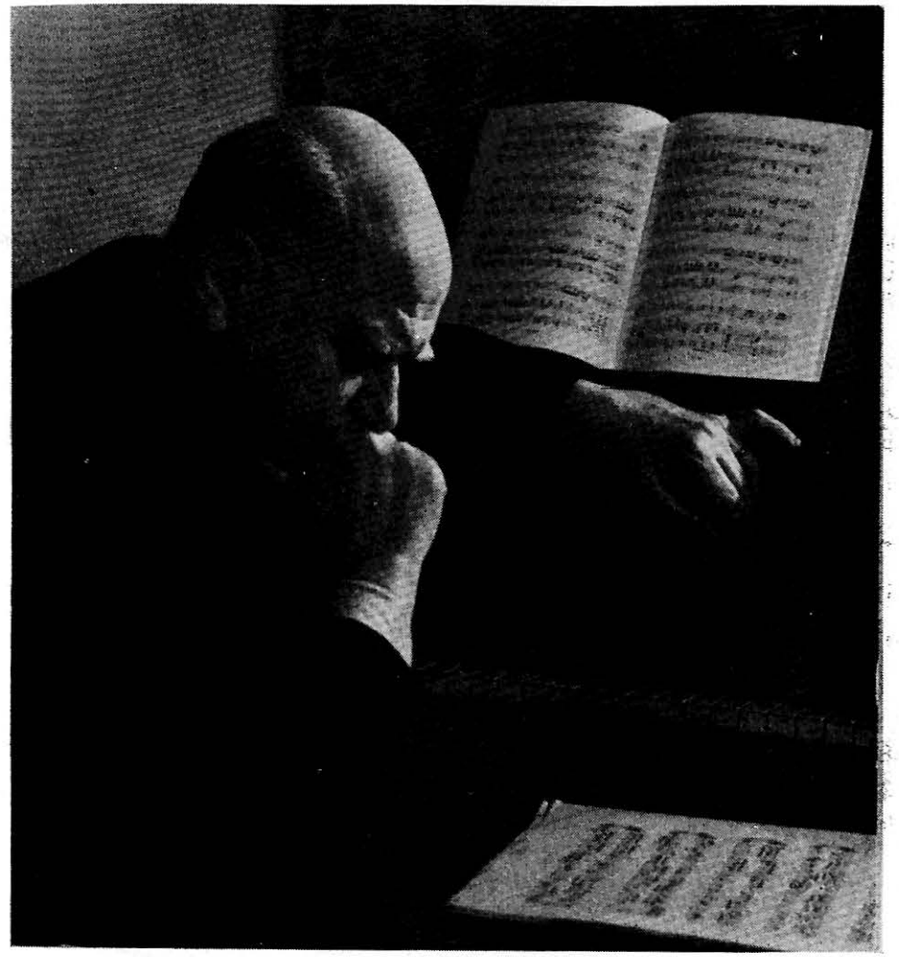
Usporiadatelia konferencie sa preto snažili zjednotiť priebeh seminára okolo základnej otázky vzťahu hudby a skutočnosti, resp. odrazu skutočnosti v hudbe. Je to jedna zo základných otázok hudobnej estetiky a vôbec marxistickej hudobnej vedy. V snahe ešte užšie zjednotiť problematiku odrazu pokúšali sa českí súdruhovia — a z nich hlavne prof. Sychra a doc. Jiránek — koncentrovať sa na problematiku asafievovskej intonácie. Intonáciu nastoľovali pritom ako univerzálnu jednotu všetkých javov zvukového charakteru s obsahom hudby — podľa Asafieva „hudba je umením intonovaného obsahu." Odkedy je hudba hudbou, je evidentné, že zvukové javy — ktoré skladateľ komponuje, výkonný umelec hrá a poslucháč počúva — nie sú samoúčelné, ale sú nositeľom emócií, emocionálneho obsahu, obrazu, a najnovšie sa vraví, že sú nositeľom informácií. Uspokojivé riešenie tohto problému však dosiaľ estetické systémy nepodali. Je otázne, či možno riešiť problém tak, že sa zvolí spoločný termín pre obe oblasti. Spoločná strecha len vo forme termínu intonácie nestačí, že by sa pod ňou i naďalej nevynímali rôznorodé komponenty, ba tým viac dráždi toto riešenie každého, kto tu vidí substanciálnu rôznorodosť komponentov. Vo vede býva zvykom, že „quis bene distinquit, bene docet", a tu, naopak, vedie miešanie nesúrodých komponentov k tomu, že tu intonáciu nemožno ani jednoznačne popísať ani definovať. Zásluhou tohto spoločného termínu by mohlo byť, že upozorňuje na naliehavosť riešenia dialektického vzťahu medzi hudbou ako zvukovými fenoménmi a hudbou ako nositeľom obsahu (výrazu, intonácie a pod.) — v idealistických koncepciách sa na toto často zabúda. Na druhej strane však vzniká nebezpečenstvo, že sa zložitá dialektická jednota začne chápať ako mechanická jednota, čo nezodpovedá skutočnosti a bola by to vulgarizácia (intonačné slovníky).

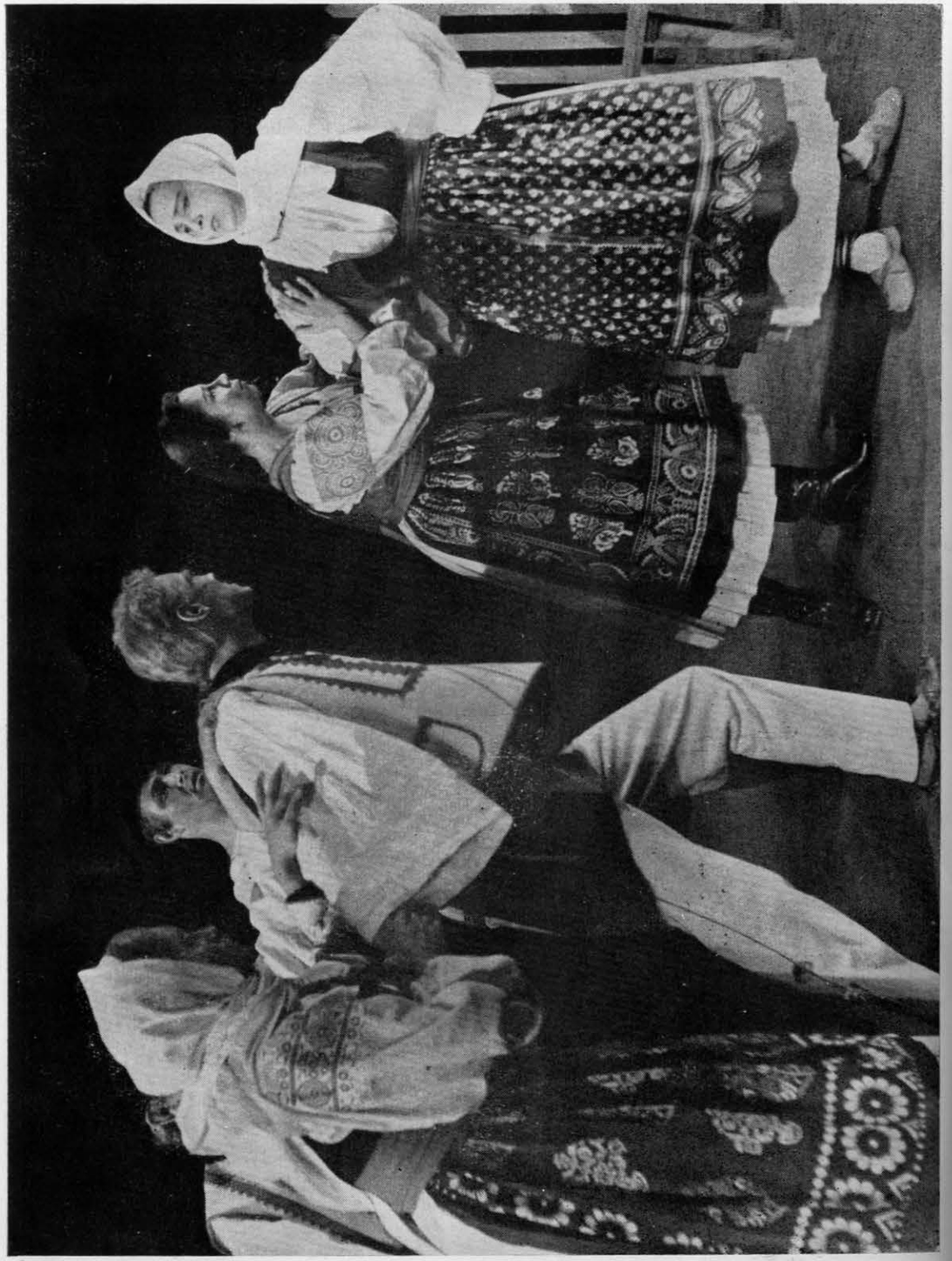
Prof. Goldschmidt z NDR sa pridŕžal riešenia, ktoré rešpektuje tento dualizmus, a to tak, že to zvukové (akustický fenomén) nazýva tvarom (Gestalt) a u obsahovej stránky zaviedol namiesto staršieho termínu „charakter" termín intonácia. Prof. Goldschmidt správne upozornil, že pri všetkej úzkej spojitosti jestvuje určitá relatívna nezávislosť oboch. Táto relatívna nezávislosť umožňuje v praxi možnosti variačného procesu, ako aj vôbec tematickej práce pri formovej výstavbe hudobných diel — a bez tohto si nemožno predstaviť hudbu v zmysle tvarov. Rovnaký tvar interpretovaný v rôznom tempe, agogike, farbe a pod. nemôže byť nositeľom rozmanitého výrazu.

Mnohí referenti zaujímali k intonácii aj inak rezervované stanovisko: napríklad, že nemožno všetko riešiť pomocou intonácie. Tak sa doc. Bimberg z NDR blížil k názoru prof. Goldschmidta tým, že doplnil jeho stanovisko z hľadiska hudobnopsychologického. Prof. Jarustovský (SSSR) ukázal na históriu pojmu intonácia ešte v predrevolučnom Rusku (u Javorského); zároveň hovoril o prednostiach tejto teórie (dynamičnosti a procesovosti) a zároveň o jej slabinách (nerozpracovanosti) i o tom, prečo bola v SSSR táto teória kritizovaná. Prof. Lissa súdi, že termín intonácia možno použiť azda v úzkom vymedzení romantickej hudby európskej, ale viac nie. Prof. Ujfa-

3. septembra t. r. vo veku 80 rokov zomrel nestor slovenských skladateľov, nositeľ Radu práce, profesor

FRICO KAFENDA





Scéna z 2. obrazu opery Krútňava v opere DJGT. Sprava: T. Babjaková (Zalčíčka), M. Urbanová (Katrena) a J. Šomorjay (Štelina)

lussy (Maďarsko) chápal intonáciu v zmysle analógií medzi melodikou v hudbe a intonáciou reči a hlavne ako analógie medzi hudbou a pohybom (kinestézia). Súdr. Chlebarov kritizoval jednostranný postoj, aký sa zaujímal na konferencii pred jeho vystúpením, lebo v intonácii nemôže už ísť výlučne o formulované spôsoby intonácie, ale i o spôsoby ešte len v štádiu zrodu za pomoci energií. Bezvýhradne kladné stanovisko zaujímal k intonácii dr. M. Černý. Naproti tomu zaujal odmietavé stanovisko k teórii intonácie prom. hist. O. Elschek, hlavne preto, lebo tento termín je mnohoznačný a nepodarilo sa nájsť jeho definíciu — ako vraj narábať niečím, o čom nevieme, čo to je!

Viac iniciatívou zdola než zhora sa v rámci konferencie uplatnili aj iné témy než estetické, a to témy historiografické a hudobnosociologické. Dôležité historiografické problémy, ako problém periodizácie (a s tým tiež spojenú kritiku buržoáznej teórie cyklov) a vzťah medzi všeobecnými dejinami a hudobnými dejinami, riešil prof. Knepler (NDR). Poukázal i na mnohé faktory, ktoré komplikujú dialektický vzťah oboch histórií (dlho pôsobiace faktory, nerovnomerný vývoj, relatívnu autonómnosť hudby a pod.). Otázkam prameňov hudobnej histórie sa venovali dr. J. Vanický a dr. M. Černý. Poukázali na potrebu spojovania hudobnej historiografie s estetikou, a tak i potrebu spoločnej kritiky a interpretácie nielen prameňov, ale aj živej hudby. Dr. M. Černý poukázal, že nestačí študovať iba dobu, aby sa mohli interpretovať diela, ale dobu možno interpretovať aj pomocou hudby. Dr. Maróthy (Maďarsko) nastolil niekoľko zaujímavých postojov k problémom meštiackeho a socialistického realizmu, meštiackeho a socialistického prístupu k ľudovej hudbe i otázkam tzv. modernej hudby. V. Krstev (Bulharsko) a M. Sabininová (SSSR) oboznámili konferenciu so stavom a problematikou historiografie u nich.

Piaty deň konferencie bol venovaný prevažne hudobnej sociológii. Prom. hist. L. Mokrý a dr. Mayer (NDR) rozvádzali potrebu hudobnej sociológie a sociálneho výskumu. Mokrý hlavne vzhľadom na hudobnú históriu, pričom zároveň urobil kritiku buržoáznych koncepcií hudobnej sociológie a Mayer vzhľadom na podstatu hudby a na hudobnú estetiku. K otázkam podstaty hudby smeroval i príspevok prof. Kresánka, ktorý v hudbe poukazoval na jej funkciu kolektívnu a funkciu „nakazenia citom." Príspevok prof. Lissej (Poľsko) zasahoval do rôznych oblastí muzikológie, ba i do praktických a organizačných otázok (otázky terminologického slovníka, účasti v medzinárodných muzikologických ustanovizniach a potreby vzájomného poznávania).

Boli voľakedy časy, že filozofia bola vedou vied, ale časom sa od nej oddeľovali samostatné vedecké disciplíny; samostatné čo do predmetu bádania i čo do metodológie. Zástoj filozofie v rámci hudobnej vedy zastávala a stále ešte zastáva hudobná estetika (ani nie pred polstoročím sa ešte v rámci nej preberalo všeličo od fyziky cez harmóniu, náuku o formách a pod.). Vývoj hudobnej vedy však i tu nevyhnutne viedol k osamostatňovaniu i po stránke, resp. hlavne po stránke metodologickej, z čoho vyplýva nemožnosť jednotnej metodológie, ktorú by nastoľovala len hudobná estetika. To neznamená, že by hudobná estetika bola odsúdená na zánik. Naopak, ešte vždy zostane veľa problémov ontologických i gnozeologických, potreba jednotného pohľadu po syntéze najvšeobecnejších zákonitostí vývoja hudby, ktoré zostanú odkázané na filozofickú metodológiu estetiky. No jednotlivé disciplíny, ak chcú dosiahnuť výsledky svojho druhu, musia si budovať svoju metodológiu. Len tak prinesú do pokladnice vedy to, čo sa od nich žiada a čo pre poznanie najvšeobecnejších zákonitostí potrebuje i hudobná estetika. Preto nemožno chcieť vymedzovať metodológiu marxistickej hudobnej vedy len na metodológiu estetiky.

A potom zameranie výlučne len na hudobnú estetiku prináša nebezpečenstvo, že pri budovaní metodológie a vôbec východiska bádaní sa podľa vzoru filozofie (estetika je predsa filozofickou disciplínou) pôjde skôr k matematike, všeobecnej teórii poznania, teórii informácií a kybernetike, že sa začnú riešiť matematické úlohy počtu pravdepodobnosti a pod. a pretrhne sa kontakt s hudbou. Hudobný estetik sa potom síce dohodne spoločnou rečou s matematikom alebo kybernetikom, ale sotva sa dohodne s praktickým hudobníkom — lenže aká by to potom bola hudobná veda!

Jozef Kresánek

REKVIEM

Dimitrija Kabalevského

Medzi hudobnými novinkami rozmanitej a veľmi zaujímavej koncertnej sezóny v Moskve 1962/63 nie je možné nezaznamenať predvedenie nového diela D. Kabalevského — jeho monumentálne Rekviem. Ak nás Kabalevskij v predminulej sezóne potešil krásnou Sonátou pre violončelo a klavír, tak v minulej sezóne bolo jeho Rekviem najväčšou udalosťou sovietskeho hudobného života.

Kabalevského Rekviem je napísané na slová rovnomennej básne mladého sovietskeho básnika Roberta Rožděstvenského. Je venované tým, ktorí padli v boji s fašizmom. Skladateľ takto charakterizoval svoje nové dielo: „Rekviem spieva o mŕtvych, ale je venované živým, rozpráva o smrti, no oslavuje život, je zrodené vojnou, ale svojou podstatou sa usiluje o mier."

Slovom, opäť vzniklo dielo venované aktuálnej téme všetkých ľudí — boju za mier.
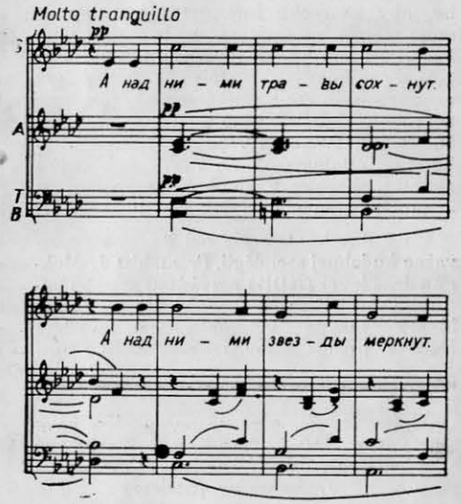
Kabalevskij dokončil Rekviem koncom roku 1962. Toto monumentálne dielo trvá pol druha hodiny. Je písané pre sólový mezzosoprán a barytón, zmiešaný a detský sbor a symfonický orchester. Delí sa na tri časti (jedenásť dielov). Diely jednotlivých častí nasledujú za sebou bez prestávky.
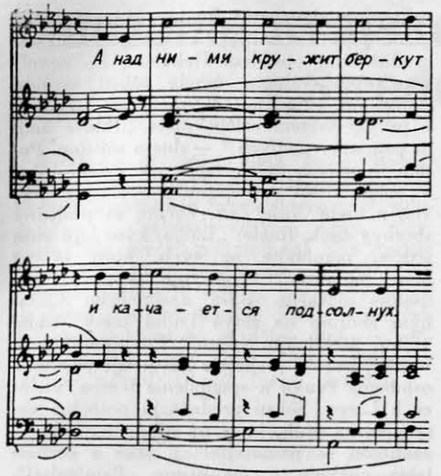
* * *

Rekviem sa začína neveľkým sborovým úvodom; jeho hlavnú myšlienku tvoria slová: „Nezabudnite na tých, ktorí sa nikdy nevrátia! Buďte hodní ich pamiatky!" Táto hlavná myšlienka celého Rekviem slúži ako pripomienka všetkým, ktorí zabudli na hrôzy vojny. V našich dňoch sústredeného boja za mier na celom svete nie je možné zabudnúť na ťažké dni druhej svetovej vojny.
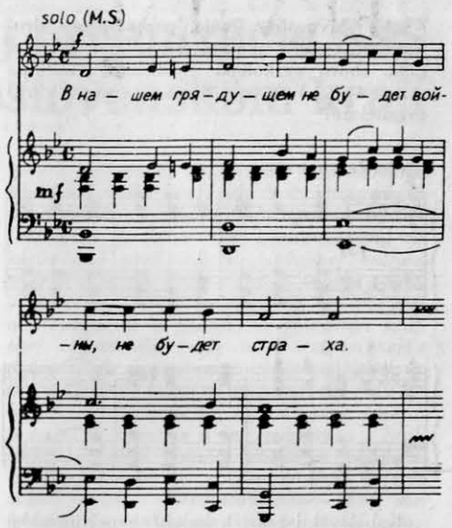
Úvod (Largo) interpretujú sólisti, sbor a orchester. Prechádza bezprostredne do prvého dielu, nazvaného Večná sláva (obsadenie: sbor a orchester). Mužné Allegro maestoso so slovami sboru „Večná sláva hrdinom" s energickým prednesom pripravuje zákonitú otázku sólového mezzosopránu: „Ale načo je im, mŕtvym, táto sláva?" — A predsa nikdy nesmieme zabudnúť na padlých vo vojne, zomrelých v mene života! Druhý diel, „Vlasť" (Lento), predvádza sbor a orchester. Je to hlboká filozofická úvaha „Vlasť, či si mi prikázala zahynúť?", odmeraná, energická, plná viery v to najdrahšie pre človeka — jeho vlasť. Tretí diel, „Neumriem" (Moderato) — barytónové sólo, sbor a orchester — je úvahou človeka o tom, čím bude, keď zomrie. Hudobne je menej výrazný než predchádzajúce. Prechádza vo štvrtý, záverečný diel prvej časti, „Krok divízií" (Marciale pesante e sostenuto); prednáša ho sbor a orchester. Je to veľká bitevná freska, venovaná vojnovému zobrazeniu. Jadrný pochodový rytmus prestupuje celý diel a pevne ho zjednocuje. Ako vysvitá z predchádzajúcich riadkov, prvá časť Rekviem je venovaná oslave hrdinov, ktorí padli vo Veľkej vlasteneckej vojne, a živým pripomína hrdinstvo mŕtvych: „Nezabudnite!"

Druhá časť sa začína piatym dielom skladby „Čierny kameň" (Andante molto sostenuto) pre sbor a orchester. Je to hrob neznámeho vojaka, ktorému sa stal čierny kameň, ťažko dobývaný mozoľnatými rukami v horách — náhrobnou tabuľou. Leží ten, ktorý leží v hrobe, bol prostým človekom so svojimi životnými radosťami i starosťami — a živí spievajú (sbor à capella) krásnu, výraznú melódiu
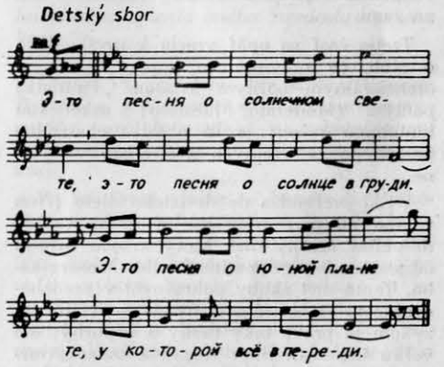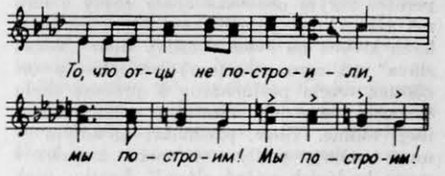




a ako krédo celého dielu prednáša sbor v pianissime „Umieral vojak — známy. Zomrel — neznámy". Je to diel veľkej výraznosti, ktorá sa dosahuje ostinátnym pohybom orchestra na začiatku, ako aj veľmi peknou spevnou melódiou sboru na slová „Lež kedysi niekto vo svete pamätal meno Neznámeho vojaka" (opakovanie melódie: „A nad nimi schne tráva" celým sborom a orchestrom — pozri prvú notovú ukážku!). Vrúcna lyrická melódia narúša asketický charakter dielu a vyvoláva v nás obraz konkrétneho neznámeho vojaka, ktorý sa stal neznámym. Bezprostredným pokračovaním je nasledujúci šiesty diel „Materinské srdce" (Largo) — mezzosopránové sólo s orchestrom, prerušované odpoveďami sboru „Večná pamiatka hrdinom!" Jednoduchá ruská žena-matka oplakáva padlého syna. Je to veľmi silný a presvedčivý diel; jeho základom sú plačky, striedme a výrazne ruské. Matkin žiaľ prechádza v optimisticky ladený siedmy diel „Zajtrajšok" (Sostenuto, Maestoso) pre sóla, sbor a orchester, volajúci nás do radostnej budúcnosti. V tomto zajtrajšku nebude vojen ani strachu, deti sa odučia plakať a v svojom srdci budú opatrovať slávu otcov. Rezká hudba s ostrým rytmom a výraznou melódiou znie v sólach.
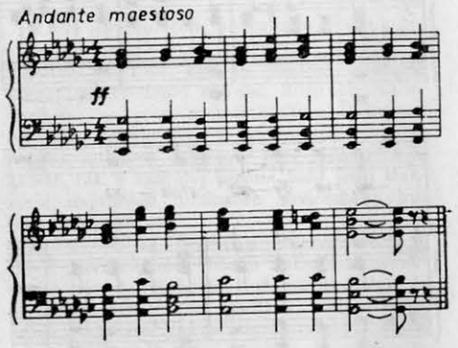


Pokračovanie úvah o budúcnosti tvorí posledný, ôsmy diel druhej časti — „Naše deti" v prednese detského sboru a orchestra. Rezká lyrická pieseň „o slnečnom svetle, pieseň o sinku v hrudi" je intonovaná takto:



Slávnostne a jadrne sľubujú deti: „To, čo nevybudovali otcovia, vybudujeme my!"



Ako slávnostné finále, uzatvárajúce druhú časť, znie v podaní detského a zmiešaného sboru veľkolepá myšlienka (Andante maestoso) „V mene slnka, v mene vlasti prisaháme!“



Kabalevskij patrí k najobľúbenejším skladateľom detského publika. Je ozajstným priateľom detí a má ich veľmi rád; im zasvätil značnú časť svojej tvorby. Preto aj v Rekviem venoval mnoho pozornosti deťom. Deti sú našou budúcnosťou a pieseň o nich je vrcholom tej časti Rekviem, ktorá je venovaná zajtrajšku — mierovému životu na zemi.

Tretia časť sa opäť vracia k myšlienkam o tých, čo zahynuli vo vojne. Začína sa orchestrálnym bôľnym úvodom „Pamiatke padlým“ (Moderato, Maestoso) s asketickou hudobnou rečou; je to akási orchestrálna panichýda za všetkých zomrelých vo vojne.

Úvod prechádza do desiateho dielu (Non troppo allegro) pre sbor a orchester. Je to veľmi účinný diel, ktorý svojou drsnou odmeranosťou pripomína hudbu Musorgského. Tento diel akoby pokračoval v predchádzajúcom orchestrálnom úvode — svojím jazykom je práve taký drsný a úsporný; má veľkú účinnosť. Sbor rozpráva menom mŕtvych, pochovaných v nespočitateľných hroboch, zbavených všetkých radostí žitia na zemi. Toto tvrdé rozprávanie ustavične pripomína živým obrovské obete vojny a najmä tých, ktorí položili svoj život za všetkých živých na svete. Desiaty diel: „Večná sláva“ (Allegro maestoso) pre sbor a orchester vracia posluchačov k prvému dielu I. časti. Ide o jeho čiastočné opakovanie v inej tónine. Sbor prednáša: „Padlým v mene otčiny, padlým v mene živých, v mene budúcich večná sláva!“ Krátky úsek pripravuje slávnostný finálny, jedenásty diel „Pamätajte!“ (Largo) v kompletnom reprodukčnom obsadení Rekviem. Po veľkom orchestrálnom úvode sólisti svojimi zvolaniami „Pamätajte!“ vracajú posluchačov k prvým taktom celého diela. „Buďte hodni pamiatky padlých!“ — dueto sólistov. Potom sa začína detský sbor „V mene slnka, v mene vlasti prisaháme!“, opakujúc úryvok z dielu Naše deti. Začína sa posledný sborový úsek, finále: „Ľudia, kým bijú vaše srdcia, pamätajte na tých, ktorí sa už nikdy nevrátia!“ Pripravuje záverečné fortissimo detského sboru, zosilneného miešaným sborom na slová Ľudia zeme, zabite vojnu, preklínajte vojnu!“ Po grandióznom vypätí sboru a orchestra nastupuje postupné oslabenie zvuku a spomalenie tempa, vedúce k Largu. Sólisti prednášajú posledné verty „No za tých, ktorí už nikdy neprídu — zaklínam — pamätajte!“ a sbor s orchestrom opakuje v pianissime „Pamätajte!“. Tým sa Rekviem končí.

Kabalevského Rekviem je veľkolepá freska občianskej panichýdy, vytvorená rukou veľkého majstra, skladateľa-vlastenca; je výrazným prínosom súčasnej sovietskej hudby. Zdržanlivý, no hlboký žiaľ nad zomrelými vyzýva budúce pokolenia nezabudnúť na nich, pokračovať v ich budovateľskom úsilí za našu radostnú budúcnosť, o ktorej v skladbe tak krásne spievajú deti: „Čo nevybudovali otcovia — vybudujeme my!“

V tomto diele — tak ako v celej svojej tvorbe — Kabalevskij ostáva verný svojim princípom — nič zbytočného, dekoratívneho; všetko je prosté, melodické, ľahko prístupné; všetko je napísané maximálne vrúcne a zároveň majstrovsky. Nijako nechceme zmenšovať prednosti Rekviem, no chceli by sme urobiť malú kritickú poznámku: V tomto veľkom diele je málo tempových kontrastov, a preto vcelku pôsobí trochu monotónne. Vojnová hudba v prvej časti je menej pôsobivá než hlboký, zdržanlivý občiansky smútok bez plačlivosti, vyjadrujúci „Večnú slávu hrdinom“. Práve hlboko zdržanlivá nesentimentálna hudba núti poslucháča pozorne počúvať a dáva zabudnúť na tento nedostatok.

Nie je možné neoceniť prekrásny, hlboký a výrazný text Roberta Roždenstvenského.

Sovietske pubikum s vďakou a veľkým nadšením prijíma dielo populárneho sovietskeho skladateľa. I tieto riadky chceme zakončiť srdečným blahoželaním Kabalevskému k jeho veľkému tvorivému úspechu.

V. Kiselev

Založenie Krajskej organizácie SSS v Stredoslovenskom kraji

V piatok 7. júna 1963 sa v Robotníckom dome v Banskej Bystrici založila Krajská organizácia Sväzu slovenských skladateľov v Stredoslovenskom kraji. Slávnostný akt otvoril podpredseda SSS Andrej Očenáš. Po ňom prehovoril predseda SSS Dezider Kardoš. V svojom prejave zhodnotil prácu všetkých zložiek SSS v minulých rokoch, poukázal na aktuálne úlohy a zdôraznil podiel, ktorý čaká novú organizáciu pri ich riešení. Okrem iného povedal:

„Naša strana je si plne vedomá významu umenia v našej spoločnosti. Dnes je ovšem dôležité, aby sme uznesenia nielen odhlasovali, uznali a propagovali, ale predovšetkým aby sme plnením našich bežných úloh a povinností preukázali, že plne chápeme a osvojujeme si ich zmysel a že konáme všetko v ich intenciách. Na podporu tejto myšlienky pristupujeme dnes k založeniu Krajskej organizácie Sväzu slovenských skladateľov pre Stredoslovenský kraj v Banskej Bystrici. Krajská organizácia nášho sväzu nesmie byť „odbočkou“ v zmysle pobočnej koľaje alebo vlečky, ale plnokrvnou sväzovou organizáciou so všetkými javmi centrálneho sväzového života. Myslím tu predovšetkým na to, že krajská organizácia vo vzťahu k politickým a štátnym krajovým orgánom má mať pomer podobný sväzu a ústredným politickým a štátnym orgánom. Musím povedať, že medzi Svätom slovenských skladateľov a Ústredným výborom Komunistickej strany Slovenska je veľmi srdečný súdružský vzťah, ktorý veľmi často prerastá do foriem úzkej spolupráce. Rovnako štátne a ústredné organizácie a inštitúcie majú k sväzu a sväz k nim veľmi úprimný a korektný pomer. Dôkazom toho je predovšetkým to, že dnes už niet takmer jedinej závažnej otázky v oblasti hudobnej kultúry, o ktorej by sa na orgánoch rozhodlo bez toho, aby sa náš sväz k tomu nevyjadril. Nejdem tu vymenovávať množstvo príležitostí, ktoré bude mať naša krajská organizácia v spolupráci s politickým a štátnymi orgánmi, ako aj inštitúciami v Stredoslovenskom kraji. Vo vytvorení súdružských vzťahov, o ktorých som sa zmienil, medzi krajskou organizáciou sväzu a krajskými politickými a štátnymi orgánmi, je záruka skutočného napredovania hudobnej kultúry v kraji. Sväz slovenských skladateľov sľubuje si od tejto spolupráce jednak to, že bude viac zainteresovaný na konkrétnej problematike hudobnej kultúry v kraji a že tak bude môcť aj svojou váhou a autoritou zdravé myšlienky podporovať a presadzovať a jednak že činnosťou krajskej organizácie bude môcť intenzívnejšie a účinnejšie presadzovať ideovú a kultúrnopolitickú líniu sväzu aj do Stredoslovenského kraja. Domnievame sa, že rozvinutie činnosti našej organizácie a jej spolupráca s krajskými orgánmi pomôže obapolne záujmom kultúry všeobecne a hudobného umenia zvlášť nielen v Stredoslovenskom kraji alebo na Slovensku, ale v celej našej republike, čo je prvoradým záujmom nás všetkých.

Krajskej organizácii Sväzu slovenských skladateľov v Stredoslovenskom kraji želáme šťastnú cestu a úprimnú, súdružskú spoluprácu. Do spoločného pochodu pozývame tiež všetkých funkcionárov a milovníkov hudobného umenia celého Stredoslovenského kraja.“

Vedúci IV. oddelenia KV KSS v Banskej Bystrici s. Beňo privítal v svojom prejave nového spolubojovníka v uskutočňovaní kultúrnej revolúcie v Stredoslovenskom kraji.

Po kultúrnej vložke — Sonáte S. Prokofieva č. 3 a mol v podaní Danuše Jelínkovej — sa odobrali členovia a kandidáti SSS žijúci v Stredoslovenskom kraji na voľbu výboru Krajskej organizácie. Za jeho členov boli zvolení ss. Dezider Nágel, dirigent KSO v Banskej Bystrici, Zita Strnadová-Paráková, riaditeľka ĽŠU v Žiari nad Hronom, Ján Valach, šéf spevohry DJGT v Banskej Bystrici a dr. Vojtech Wick, učiteľ ĽŠU v Brezne. Výbor na svojej prvej schôdzi zvolil za predsedníčku Krajskej organizácie SSS Stredoslovenského kraja Zitu Strnadovú-Parákovú, za tajomníka Dezidera Nágla.

Slávnostný akt založenia Krajskej organizácie SSS v Stredoslovenskom kraji sa skončil krátkym prejavom Z. Strnadovej-Parákovej a pozdravom pionierov.

* * *

Interwiev
s PAVLOM ŠIMAIOM



Aké umelecké a životné problémy ste riešili v doterajšej tvorbe?

Snažil som sa vyrovnať so všetkými žánrami hudobnej kompozície od masovej piesne až po hudobnodramatické dielo. Išlo mi predovšetkým o kontakt s pulzom toho-ktorého žánru a o dosiahnutie maximálnej účinnosti a zrozumiteľnosti. Samozrejme, že ma zaujali predovšetkým tematické oblasti, ktoré súviseli s naším rozvíjajúcim sa spoločenským životom. Skomponoval som spomienku na SNP vo forme piesne na text M. Lajčiaka, neskôr veľký tanečný obraz pre SĽUK. Masová pieseň „Festivalová" bola ohlasom na Medzinárodný festival mládeže vo Varšave, satirické piesne „Zemeguľa", „Pieseň o cvokoch" a iné zaujali bojový postoj proti útočným chúťkam našich nepriateľov v zahraničí. Najpalčivejší problém našej epochy, problém mieru, je námetom komornej melodrámy „Hovorí matka" na slová J. Mareka. Pripomína hrôzy vojny a varuje pred novou vojnou. Z podobnej oblasti načiera aj tematika pantomíny „Naše srdce, náš štít", ktorá bola spolu s melodrámou predvedená v Berlíne.

Zaujal ma i folklór, na prvom mieste — prirodzene — náš. Nejedno z mojich diel čerpá svoju inšpiráciu z ľudových zdrojov. Pokúšal som sa o rozmanité transpozície folklóru do umeleckej tvorby od úprav ľudových piesní pre hlas a klavír (Chodzila Mariška po hrádzi, Prala som ja a iné) cez orchestrálne úpravy pre súbory ĽUT (Tance z Veľkej Kubry, Dievčenský tanec) až po úplnú štylizáciu (klavírna suita „Zo Slovenska", Sonatína pre flautu a klavír, cyklus ľudových balád „V Pezinečku na rýnečku" pre soprán, bas, klavír a čelo, Slovenské tance z baletu „Zuzka" a iné). Očaroval ma však aj folklór iných národov a národností. Cigánska melodika bola inšpiračným zdrojom veľkého hudobno-tanečného obrazu „Búrliváci", ktorý som (na libreto J. Kubánku) dokončil vlani. I džez ma zaujal. Zo zahľadenia sa do nekonečných hĺbok džezového, bluesového prejavu vznikol môj šansón „Zádumčivosť". Vplyv židovského liturgického spevu sa prejavil pri kompozícii „Úvodu a allegra pre trúbku, lesný roh a pozaunu". Študoval som aj ľudovú hudbu rumunskú, bulharskú a čínsku, no výsledky týchto bádaní sa nesústredili do žiadnej žánrovej kompozície, ale rozložili sa v mnohých mojich kompozíciách ako inšpiračný zdroj.

Pri hľadaní vlastnej umeleckej cesty som vychádzal z tvorby našich i svetových majstrov — klasikov. Veľmi blízkymi mi popri Cikkerovi zostali Bartók so svojím fantasticky bohatým exotickým svetom, Šostakovič a Prokofiev. Veľmi ma zaujal i Janáček svojou znalosťou psychológie a vášnivou manifestáciou za právo človeka byť jedinečným, nesmierne zložitým a úchvatne jednoduchým. Počas štúdií v NDR som sa zoznámil s tvorbou Stravinského, neskôr Schönberga a napokon Weberna a Nona. Nechcem tu zostaviť menoslov velikánov našej doby. Uvádzam ich preto, lebo ste sa pýtali na umelecké poblémy, ktoré som v svojej tvorbe riešil; nuž, tvorba každého z týchto majstrov nastolila v mojom vývoji štýlový vývinový problém, s ktorým som sa snažil vyrovnať. Stopy ich vplyvu nájdete v určitých kompozíciách, ktoré však prerastajú rámec týchto vplyvov a sú na ceste k zjednotenému, systematickému prejavu.

Na základe dlhodobého štúdia problematiky hudobných foriem jednotlivých skladobných techník overoval som si účinnosť najrozmanitejších skladobných postupov a farebných sadzieb. Napísal som Sonatínu pre husle a klavír, Sonátu pre klavír, Suitu pre husle a violu, Trio a Kvartetíno, cyklus piesní (na slová Šč. Ščipačova), predohru, inštruktívnu hudbu pre klavír atď. Veľmi ma zaujala i otázka komplexných umeleckých žánrov, v ktorých hudba má významný podiel na účinku a dotváraní diela, ako film, pantomíma, balet a hra s hudbou. Vytváranie môjho profilu filmového skladateľa veľmi podporila súhra šťastných okolností: mohol som asistovať pri zrode hudby prof. Dessaua (NDR) k dokumentárnym filmom manželov Thorndikeovcov (preslávených najnovšie i vynikajúcim „Ruským zázrakom"). Písal som pre jednotlivé nástroje sólové, v komornom obsadení najrozličnejších kombinácií (najmä vo filmových a televíznych prácach napísaných v NDR a v Československom rozhlase), pre veľký orchester, dychový orchester a pre sbor, dokonca i pre rytmické skupiny.

Ako sa dívate na svoju doterajšie tvorbu?

Ako vidno z predchádzajúceho, pracoval som extenzívne. Svoju doterajšiu tvorbu by som prirovnal ku schodom, a to veľmi širokým, ktoré viedli k platforme, odkiaľ je síce veľmi pekný rozhľad, no vidieť už ďalšie schody, užšie a strmšie.

Pri odpovedi na túto otázku nemôžem zamlčať, akou radosťou ma napĺňuje spoločenská účinnosť toho-ktorého z mojich diel, hoci i obľuba „Zádumčivosti" alebo twistu „V nálade na ľade" a iných. Ťažko mi posudzovať svoj balet „Zuzka", ktorého premiéru očakávam v budúcej sezóne u nás i v Rostocku. Práce, ktoré vznikli na objednávku SĽUKu, Lúčnice, Vojenského umeleckého súboru a Maďarského súboru piesní a tancov sa nielenže ujali na repertoári, ale okrem toho vniesli do práce týchto súborov i nové tvorivé prvky. Najmarkantnejšie sa to javí na tanečnej básni „Život zvíťazí nad vojnou" z repertoáru Maďarského súboru piesní a tancov. Je to azda prvýkrát v histórii súborov u nás, že skladba napísaná seriálnou technikou dala podnet k vzniku baletného vystúpenia. Ľudia, jednoduchí pracujúci na maďarskom vidieku, chápu intenciu, zámer tejto skladby a prijímajú jej hudbu (bez predbežného školenia a vysvetľovania!). Z týchto, ale aj iných javov, vidím, že to osobité, čo prinášam do arzenálu rôznych žánrov, sa ujíma, že posluchárov zaujme a obohacuje.

Aké dielo ste dokončili a na čom teraz pracujete?

Dokončil som záverečné práce na balete „Zuzka" a pracujem na kantáte „Vďaka strane" na text G. Hupku.

Aký je váš umelecký program do budúcnosti?

Neustúpim od hľadiska spoločenskej účinnosti svojej tvorby. No poznal som dosah žánrov, viem, ktorý žáner je „rýchlopôsobivý", ktorý menej. Chcem sa venovať vo zvýšenej miere žánrom „pomalšie pôsobiacim", lebo si myslím, že dôkladnejšie pretvárajú psychickú stránku ľudí. Chcem napísať diela pre budovateľov komunizmu.

Čo súdite o ideovom kvase, ktorý u nás prebieha?

Nechcem na túto otázku, ktorá ma vášnivo zaujíma, odpovedať úzko, iba ako skladateľ, no ako nestranník, vidím do problematiky, prirodzene, menej jasne a diferencovane. Je zdravé, že ideme v myslení ďalej, no dôležité je, odkiaľ vychádzame. Myslím, že by sme nemali strácať už raz dobyté pozície, ale stavať na nich. V otázke stranníckosti umenia napríklad boli už dávnejšie vytvorené v zásade správne teoretické uzávery. Ak sa stala chyba, tak to bolo v praxi, kde sa táto teória zužovala a nesprávne aplikovala. Videli sme, že niektorí ľudia ju robili tak, že hnali vodu na svoj vlastný mlyn a prospechárčili. Boli a podnes sú to chyby ľudské, ktoré na seba vzali spoločenskú podobu. Verím, že strana bude mať dosť síl ubrániť svoje učenie marxizmu-leninizmu a uplatniť v živote leninskú prax. *(-ek)*

Popoludní o 14. hodine sa začali aprobačné čakateľské prehrávky koncertných umelcov. Zúčastnili sa na nich členovia spevohry DJGT a učitelia konzervatória v Žiline. Riaditeľ SHF dr. Joze? Samko potom odovzdal novej organizácii darom všetky notové materiály, rozmnožené Slovenským hudobným ?ondom.

Večer o 19.30 hod. sa v Robotníckom dome uskutočnil koncert z diel slovenských a českých skladateľov. V prvej časti zazneli komorné skladby: Prelúdium a Scherzo z Klavírnej sonáty e mol Alexandra Moyzesa (E. Leporisová), Potok a búrka z Tatranských potokov Jána Cikkera (Z. Strnadová-Paráková), piesne Z. Mikulu Načúvaj duši (M. Šich). A. Moyzesa Zhľaďme vrásky a Jeseň (M. Urbanová), Ebenove Piesne z Těšínska (inž. M. Bozděch), Kardošove Zelenejú se chotari (Ľ. Vyskočilová) a 2 časti zo Suchoňovej Sonatíny pre husle a klavír (K. Gábor). V klavírnych sprievodoch sa striedali Z. Strnadová-Paráková a A. Zlámal. — V druhej časti koncertu vystúpil orchester spevohry Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici. Pod taktovkou Jána Valacha zahral Slávnostnú predohru J. L. Bellu, symfonickú báseň B. Smetanu Tábor a 15. a 16. slovanský tanec A. Dvořáka. *(ra)*

Koncerty Pražskej jari 1963

Už druhýkrát sa ťažisko Pražskej jari presunulo na operné pole. Cyklus opier a baletov Sergeja Prokofieva, prvý raz na svete predvedený v takejto šírke, bol hlavnou udalosťou festivalu vďaka sile a presvedčivosti skladateľa.

Ak tohoročné koncerty Pražskej jari nezanechali v nás silné dojmy, dá sa to odôvodniť tým, že ani ich celková koncepcia, ani väčšina jednotlivých večerov nezodpovedala požiadavkám.

Ku kvalite a jedinečnosti možno na hudobných festivaloch dospieť zaujímavou dramaturgiou a mimoriadnou úrovňou interpretácie (najlepšie však spojením oboch). Na rozdiel od mnohých iných posudzovateľov Pražskej jari nevidím jej spásu len v dramaturgickej koncepcii. Pražská jar bola kedysi založená pri príležitosti päťdesiateho výročia prvého koncertu Českej filharmónie a jej prvé i nasledujúce najlepšie ročníky mali podľa intencií usporiadateľov priniesť hlavne interpretačné výkony svetovej úrovne. Tým nie je povedané, že by pražské medzinárodné hudobné festivaly mali byť zbavené povinnosti usilovať sa aj na poli výberu tvorby o nové a neznáme hodnoty. No zatiaľ — budúcnosť to snáď môže zmeniť — spočívala váha významu v čo najvyššej interpretačnej úrovni. Pražská jar patrila a patrí do veľkej skupiny európskych festivalov, ktoré toto hľadisko stavajú do popredia. Myslím na Salzburg, Edinburgh, Luzern. Domnievam sa, že toto poslanie Pražskej jari nie je potrebné meniť ani v budúcnosti. Treba ho len naplniť.

V posledných rokoch badať na našich festivaloch určitú krízu, ktorú však na návštevnosti nepozorujeme. Na tomto mieste nemožno rozobrať všetky príčiny tohto stavu. Ovplyvnili ho určité dôvody ekonomické, pretože vystúpenie svetových dirigentov a sólistov je spojené so značnými devízovými nákladmi. Sú tu nedostatky včasného plánovania a nedostatočnej pružnosti pri rokovaní so zahraničnými umelcami. Je tu však aj skutočnosť, že ozaj veľkých a mimoriadnych umelcov je dnes na „svetovom trhu" absolútne a relatívne menej ako kedysi a že s dokonalým umeleckým vybavením zápasia dnes všetky európske festivaly. Hľadisko určitého reprezentatívneho zastúpenia čo najväčšieho počtu krajín na Pražskej jari tiež nutne vedie — ak sa každoročne aplikuje so stereotypnou dôslednosťou — k nepriaznivým dôsledkom.

Dalo by sa to riešiť napríklad znížením počtu koncertov, ktorý sa stále pohybuje (najmä v orchestrálnej zložke) na výške „svetových rekordov". Ak zostanú vrcholy a zároveň bude obmedzovaná prostrednosť a podpriemernosť (myslené z hľadiska najvyššej náročnosti), automaticky stúpne celková úroveň festivalu. V maximálnej miere bude potrebné vylúčiť všetky zdvorilostné záväzky, a to tak voči umelcom zahraničným, ako aj domácim. Rozhodujúca môže byť jedine najvyššia kvalita, ktorej sa musí podriadiť výber účinkujúcich i skladieb. Treba sa konečne zamyslieť nad tým, že zatiaľ usporiadame festival predovšetkým pre domáce publikum, čo znamená, že púhe opakovanie hoci vynikajúcich udalostí z uplynulej sezóny oslabí v blízkom časovom slede záujem potencionálnych návštevníkov, ktorí dielo alebo výkon sólistu počuli krátko predtým. Situácia by sa, samozrejme, zmenila, keby sa príslušným organizáciám cestovného ruchu podarilo včasnou a účinnou propagáciou Pražskej jari, ktorá nám v zahraničí zatiaľ úplne chýba, získať väčší počet návštevníkov ako dosiaľ. Toho roku sa vďaka Prokofievovi podarilo zainteresovať o Pražskú jar nielen obvyklé zahraničné hudobné časopisy, ale aj do dvadsať významných svetových denníkov zo socialistických a kapitalistických krajín, ktoré k nám vyslali svojich popredných hudobných kritikov a priniesli obsiahle a veľmi priaznivé recenzie.

Je dobré, že tohoročný festival znovu podnecoval k úvahám, ktoré by v budúcnosti mohli viesť k zlepšeniu programu a jeho špičkovej úrovne. Kritické myšlienky však neznamenajú, že Pražská jar 1963 nepriniesla žiadne kladné hodnoty. Zažili sme niekoľko krásnych a zaujímavých hudobných večerov, počet ktorých bol však oproti pôvodnému plánu znížený o vystúpenie Mstislava Rostropoviča, ktorý náhle ochorel a musel zrušiť všetky koncertné záväzky, a posunutím koncertu Viedenských filharmonikov pod vedením Herberta von Karajana, ktorý pre úraz nemohol v danom termíne splniť svoj záväzok.
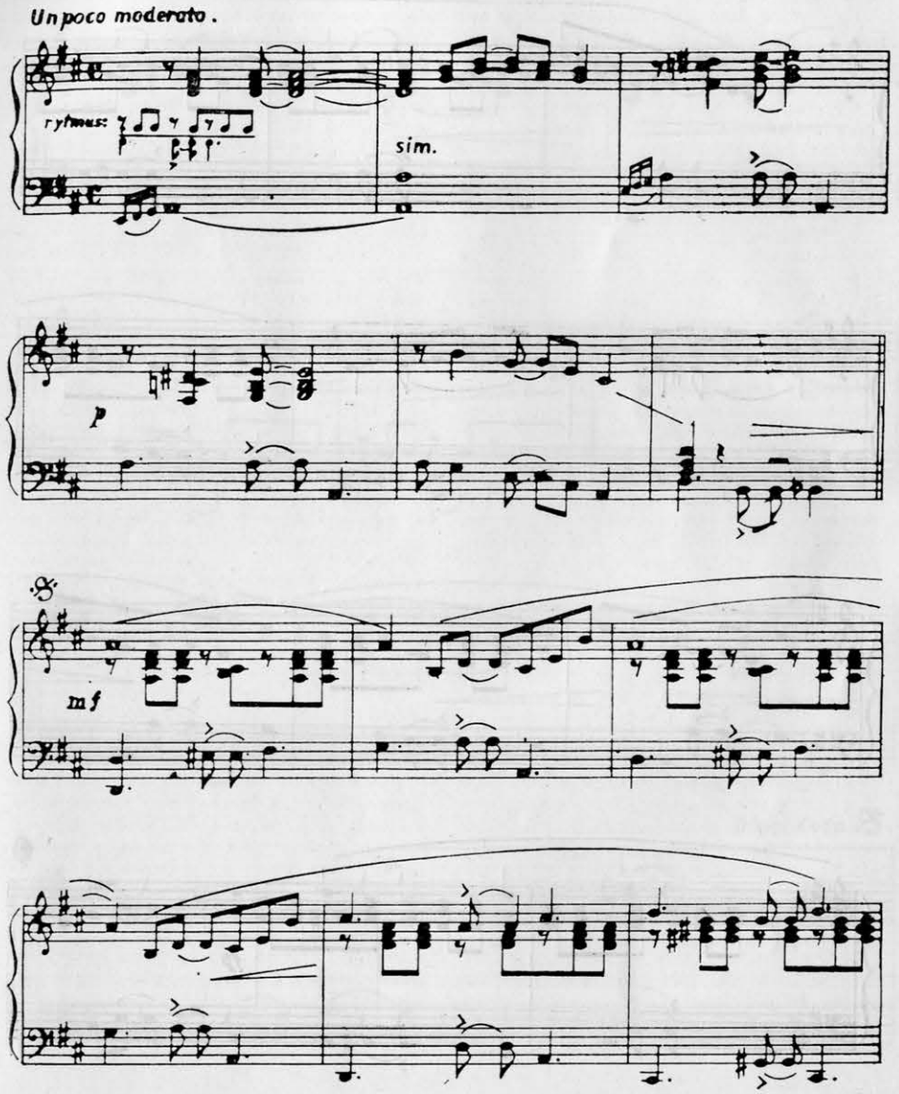
Po úvodnej Mé vlasti pod taktovkou Alojza Klímu a po prekvapujúcom výsledku
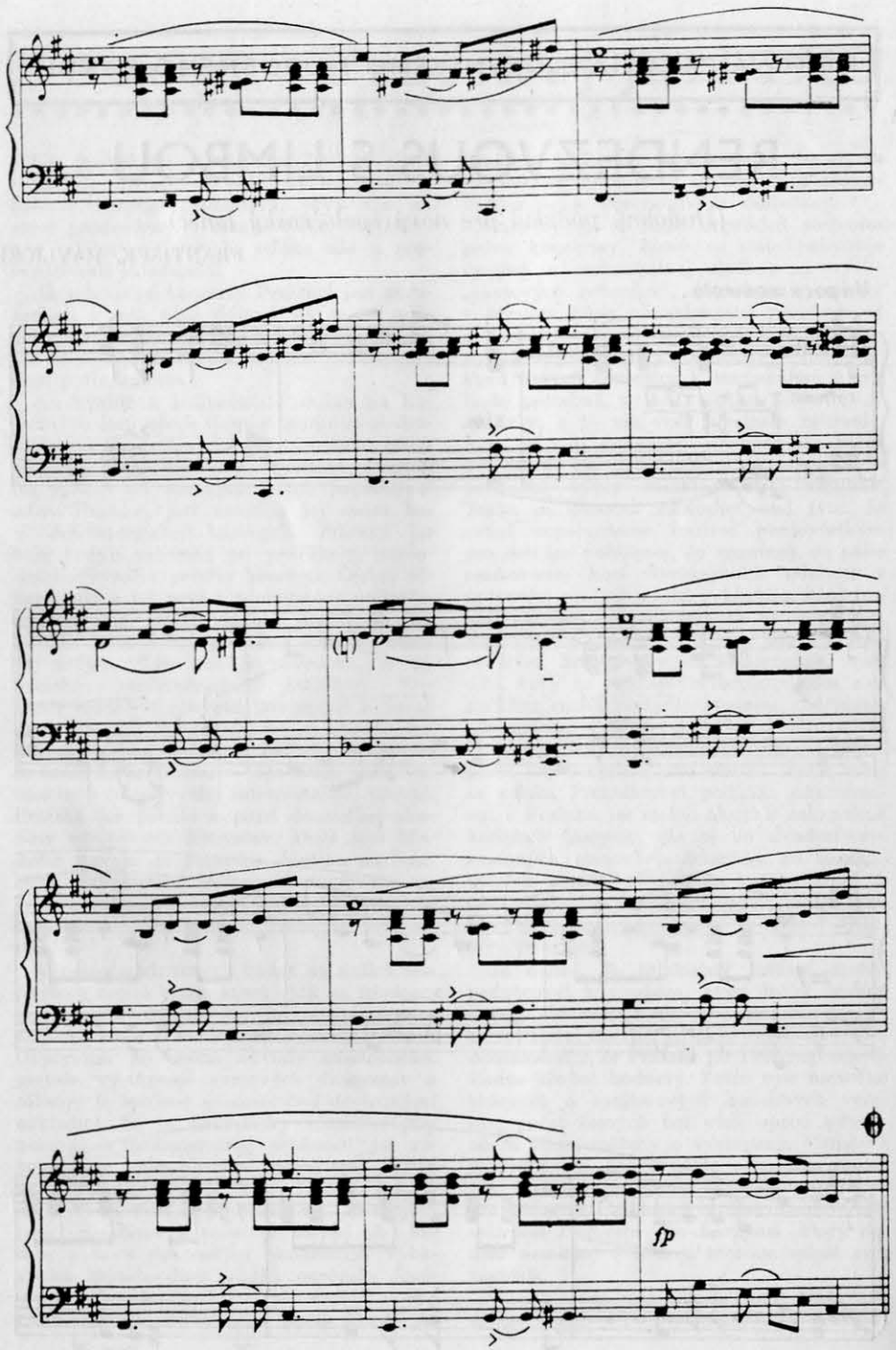
NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU
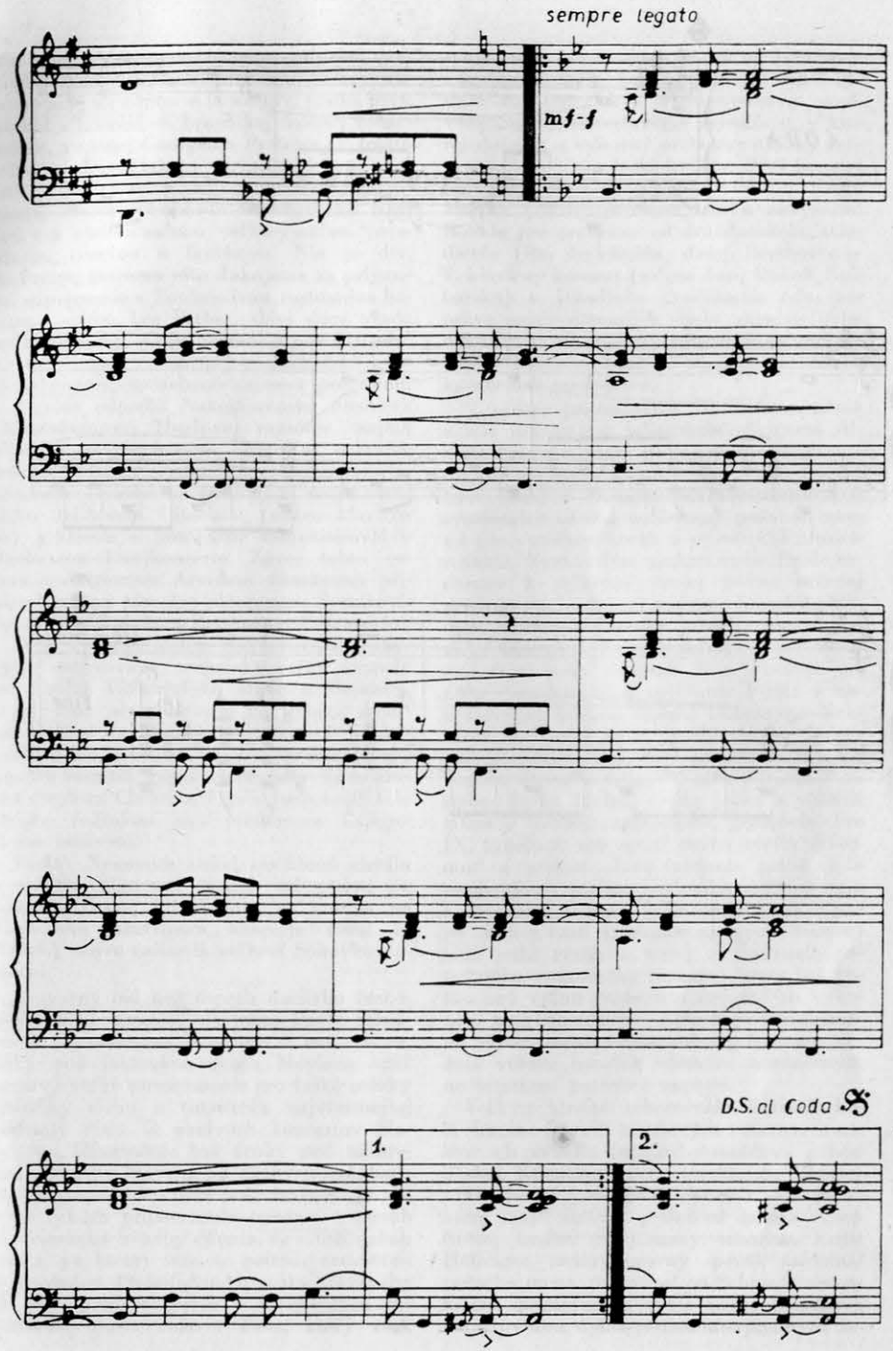
RENDEZVOUS S LIMBOU
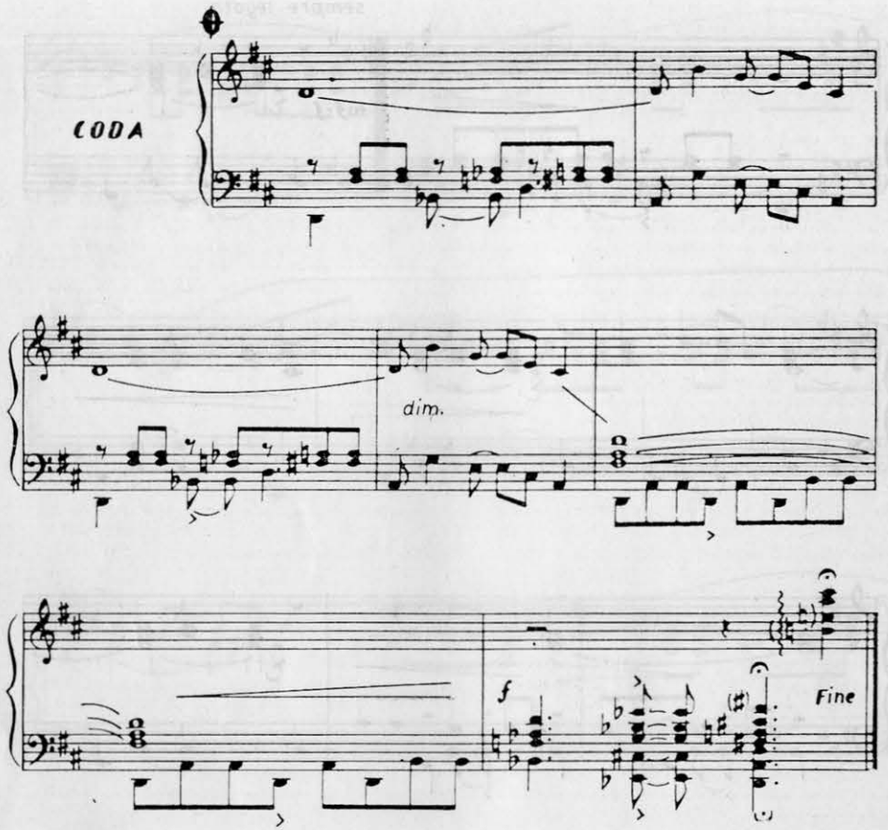
(Hudobný podklad pre nový spoločenský tanec)

FRANTIŠEK HAVLÍČEK




fp


sempre legato
mf-f
D.S. al Coda
1.
2.



klavírnej súťaže s víťazstvom sofijskej pianistky Rumjany Atanasovovej, búrlivo aklamovanej na koncerte laureátov, prišiel prvý vrchol s koncertom brnenskej Štátnej filharmónie, vedenej Georgeom Pretrom. V tomto mladom francúzskom dirigentovi sme poznali vynikajúceho, temperamentného muzikanta, ktorý vybudoval Musorgského Kartinky s obdivuhodnou veľkorysosťou, presnosťou, vervou a fantáziou. Nie je div, že Pretre, ktorému ešte ďakujeme za príjemné zoznámenie s Poulencovou roztomilou baletnou suitou Les Biches, slávi dnes všade veľké úspechy. Vždy ho radi u nás uvítame. Leonid Kogan vynahradil poslucháčom určité sklamanie, spôsobené zmenou programu, v ktorom odpadla československá premiéra Chačaturianovej Husľovej rapsódie, najmä hlbokým a precíteným, preto aj tempove trochu voľným prednesom Beethovenovho koncertu. Uviedol na pódium aj svoju manželku Jelizavetu Gilelsovú (sestru klavíristu), s ktorou si familiárne zamuzicíroval v Bachovom Dvojkoncerte. Záver tohto večera s dirigentom Arvidom Jansonsom priniesol miesto pôvodne plánovanej Šostakovičovej XIII. symfónie Berliozovu Fantastickú.

Ďalší výrazný akcent dal festivalu neobyčajne kultivovaný, technicky veľmi vyspelý francúzsky violončelista Maurice Gendron, ktorý však nemal šťastie vo výbere repertoáru. Hral dva menšie koncerty od Boccheriniho a Jeana Francaixa, ktoré vynikajúceho umelca nenútili vypäť všetky sily. Jeho krajan, huslista Christian Ferras, uspokojil viac svojím recitalom ako prednesom Čajkovského koncertu.

Václav Neumann získal zaslúženú chválu a vysoké ocenenie svojich schopností po koncerte Českej filharmónie, na ktorom po Ebenovom Klavírnom koncerte (hral F. Rauch) znovu zažiarila veľkosť Sukovho Asraela.

Nesporný bol tiež úspech ďalšieho československého umelca, klaviristu Pavla Štěpána. V Mozartovom Koncerte c mol (K. z. 491) pod taktovkou Jeana Meylana opäť prejavil veľké porozumenie pre ťažké otázky špecifiky slohu a tlmočenia najvlastnejšej podstaty diela. Z obidvoch koncertov Slovenskej filharmónie bol druhý pod taktovkou Ladislava Slováka po všetkých stránkach zaujímavejší. Jeho prvá polovica nám po dlhých rokoch pripomenula sviežosť a pôvab Stravinského Svadby (škoda, že sólisti neboli lepší), po ktorej sme sa potešili dravosťou a hravosťou Prokofievovho málo hrávaného II. klavírneho koncertu v interpretácii sovietskeho hosťa Jakova Zaka, ktorý však svoju plnú formu dosiahol až na beethovenovskom recitale. Ladislav Slovák strhol poslucháčov energickým a premysleným predvedením Šostakovičovej V. symfónie, v ktorej dirigent a výborný orchester ukázali svoje vynikajúce umelecké kvality. Prvý koncert bratislavského orchestra pod vedením Kurta Masura (NDR) priniesol trochu nevýraznú Baladu pre orchester od drážďanského skladateľa Otta Reinholda, ďalej Beethovenov V. klavírny koncert (sólista Jurij Bukov, Bulharsko) a Händlovu Ceciliánsku ódu, nie práve najvýznamnejšie dielo skladateľovho odkazu, ktoré opäť utrpelo nevhodným výberom sólistov. Sbor SF spieval na oboch koncertoch spoľahlivo.

V závere prezentovala Česká filharmónia u nás neznámeho talianskeho dirigenta Alberta Eredeho, ktorý pôsobí na mnohých svetových operných scénach ako vyhľadávaný hosť. Hneď v Mozartových a Brahmsových symfóniách ukázal noblesnosť poňatia, zmysel pre vytríbený zvuk a prirodzené muzicírovanie. Neokázalým gestom vedie Erede orchester k splneniu svojej pevne určenej predstavy o hudobnej podstate hraných skladieb, ktorým dal znaky južného jasu a klasicky úmerných foriem. Veľmi šťastný večer mal francúzsky dirigent Jean Fournet pri pulte Symfonického orchestra FOK: s nevýslovným kúzlom tlmočil Debussyho Nokturná a druhú suitu z Ravelovho baletu Dafnis a Chloe. Tradičnú záverečnú Beethovenovu Deviatu dirigoval mladý indický dirigent Zubin Mehta, určite jeden z väčších talentov mladej nastupujúcej generácie. Pre IX. symfóniu mu zatiaľ chýba väčšia skúsenosť a zrelosť. Jeho podanie príliš liplo na detailoch, pričom mu unikla celková línia a obsahová podstata jednotlivých viet. Tempo druhej časti (niekedy aj iných úsekov) bolo príliš rýchle a tretej sa nedostalo potrebného vnútorného prežitia. Záver bol poškodený veľmi chabým a nesúrodým výkonom kvarteta sólistov. Atmosféra slávnostného záveru osemnásteho ročníka festivalu dodala večeru napriek všetkým naznačeným nedostatkom potrebné napätie.

Veľkým kladom tohoročného festivalu bola skupina štyroch piesňových večerov. Šťastlivo ich uviedla Irmgard Arnoldová z berlínskej Komickej opery prednesom Eislerových piesní, pravých klenotov literatúry, ktoré majú celkom jedinečné miesto v súčasnej hudbe. Švajčiarsky tenorista Ernst Häflinger, známy operný spevák medzinárodného mena, prekvapil po Schumannovom krásne zaspievanom cykle Láska básnikova majstrovskou, úplne vernou interpretáciou Ja-

náčkovho Zápisníka zmizelého. Na výšiny piesňovej interpretácie nás viedli večery Zary Doluchanovovej a Stefanie Woytowiczovej. Z oblasti komornej hudby, tentokrát menej zastúpenej, treba vyzdvihnúť programy Českého komorného orchestra a Smetanovho kvarteta.

Zvláštne matiné bolo venované sedemdesiatke Aloisa Hábu. Po dlhom čase opäť zazneli autorove štvrťtónové a šesťtónové diela. Ukázalo sa, že Hábove delenie tradičných intervalov dnes už vôbec nepôsobí tak neobvykle, dokonca šokove ako pred tridsiatimi rokmi. V kontexte celkového vývoja štruktúry súčasnej hudby črtá sa Hábovo novátorstvo ako jedno z možných rozšírení zvukovej palety. Väčšie pochybnosti vzbudzuje tzv. atematický sloh. Amorfnosť hoci menších diel sťažuje poslucháčom vnímanie a pochopenie. V každom prípade bolo dobré, že festival preukázal správnu odvahu uvedením diel, ktoré celkom neprávom boli dlhé roky vylúčené z nášho hudobného života, a tak sa vymkli spravodlivému hodnoteniu a zaradeniu do vývoja našej i svetovej súčasnej tvorby.

Československá súčasná hudba nebola na tohoročnom festivale šťastlivo zastúpená. Ohlásená premiéra nového Havelkovho diela sa neuskutočnila, nakoľko autor včas nedokončil partitúru. Počuli sme len rutinovaný III. organový koncert Jiřího Reinbergra (v interpretácii D. Lédlovej pod vedením G. Lehela), II. symfóniu Jaromíra Podešvu, Ebenov koncert a Hurníkov Koncert pre hobojku a sláčiky. Ištvánova Balada z juhu, jedno z pozoruhodných diel posledných čias, musela odpadnúť pre nepochopenie zo strany belgického dirigenta André Vandernoota. Našej komornej hudbe bolo macošsky vyhradené iba nedôstojné miesto. Toho roku sa jasne ukázalo, že treba definitívne skoncovať s praxou „odsunutých koncertov" len zo súčasných skladieb pre malý okruh poslucháčov, hoci v malebnom prostredí. V tohoročných programoch bola slovenská hudba zastúpená staršími dielami Alexandra Moyzesa a Eugena Suchoňa, česká skladbami O. Chlubnu, K. Reinera, R. Drejsla, I. Řezáča, L. Bártu a V. Felixa.

Čo nového sme počuli zo súčasnej svetovej hudobnej tvorby? Grécke tance Nikosa Skalkottasa (dirigoval Theodor Vavayannis) nám pripomenuli menej známu hudobnú kultúru stredomorskej krajiny a dielo predčasne zosnulého skladateľa z viedenskej Schönbergovej školy. Poulencovu suitu som už spomínal — potešila nás veľkou grandióznosťou, ľúbeznosťou a inteligenciou svojho autora, Pendereckého Thren obetiam Hirošimy znamenal prvý vpád extrémnej modernistickej hudby do kľudnejších festivalových vôd. Henryk Czyż sa snažil o bezchybné, technicky ťažké podanie skladby. Prvýkrát zaznelo u nás i dielo Luigiho Nona. Nie najlepšie bola zvolená staršia skladba Víťazstvo pri Guernike z roku 1954. Nonov svojrázny vývoj šiel rýchle dopredu a jeho novšie skladby sú oveľa zaujímavejšie a charakteristickejšie pre Nonov talent. O klavírnej sonáte ďalšieho talianskeho skladateľa M. Castelnuova-Tedesca, ktorú do svojho ináč vynikajúceho programu zaradil znamenitý taliansky klavirista Aldo Ciccolini (spolu s Koganom a I. Ozimom najlepší sólista tohoročného festivalu), radšej mlčme. Azda prvý raz v Prahe zazneli tiež Hindemithove staršie Symfonické tance.

Najväčším prínosom na tomto poli bolo však Requiem o vojne od Benjamina Brittena. Poznali sme ho rok po jeho premiére, ktorá sa uskutočnila v znovuvybudovanej katedrále vojnou zničeného anglického mesta Coventry. Britten venoval dielo padlým v oboch svetových vojnách. Latinský text liturgickej omše za mŕtvych je popretkávaný básňami Wilfreda Owena, ktorý tiež patrí medzi obete svetovej vojny. Zhudobnenie týchto básní je obzvlášť vydarené. Britten používa ako sprievod sólového hlasu malý, neobyčajne obsadený orchester a pracuje, pravda, nespozorovateľne, miestami dvanásťtónovou metódou. Ale aj veľké sborové a orchestrálne čísla prezrádzajú takmer v každom takte neobyčajne hlboký fond tohto veľkého skladateľa, ktorý hovorí súčasnou rečou bez toho, že by niekde pôsobila násilne. Iba kde-tu sa do hudobného textu vlúdila až prílišná snaha po vonkajšom efekte a istej „ľúbivosti". Nenarušuje to však celkové vyznenie diela, ktoré patrí medzi najvýznamnejšie v posledných rokoch. O jeho pôsobivú interpretáciu sa zaslúžil dirigent Bohumír Liška, sólisti M. Šubrtová, I. Žídek a A. Švorc spolu s Českým speváckym sborom a orchestrom FOK. Bol to večer po každej stránke povznášajúci, zanechávajúci hlboké dojmy — skutočne festivalový večer. Takých malo byť na tohoročnej Pražskej jari čo najviac, aby festival v každom smere splnil svoje významné a zaväzujúce poslanie. Budúci rok bude generálnou skúškou na jubilejný festival. Poučení minuloročným a tohoročným ročníkom, musíme vyvodiť všetky uzávery, aby sme Pražskej jari zachovali popredné miesto, ktoré zaujíma medzi svetovými hudobnými festivalmi.

Pavel Eckstein

Slovenská filharmónia na Bratislavskej jari

Ani prvé dva júnové koncerty Bratislavskej jari veľmi nevybočili z konvenčnej dramaturgickej línie, po ktorej sa uberala prvá polovica festivalu.

Zaslúžilý umelec Lotyšskej SSR, dirigent Arvid Jansons vybral si na koncerty v dňoch 6. a 7. júna opäť dielo P. Čajkovského — predohru „Romeo a Júlia". Dodal jej pôsobivé napätie, otriasajúcu tragičnosť i nežnú lyriku. Interpretáciu tohto dirigenta charakterizuje sústredený výraz, fascinujúce gradácie, plné vnútorného dynamizmu. Jansons je v svojom živle všade tam, kde má možnosť budovať široko koncipované dramatické konflikty. Umelecký naturel dirigenta sa prejavil i v koncepcii Brahmsovej I. symfónie c mol, op. 68, kde najpresvedčivejšie vyzneli okrajové, širšie a konfliktovejšie budované časti.

O výkone francúzskeho pianistu talianskeho mena i školy Alda Ciccoliniho, ktorý vystúpil pod taktovkou sovietskeho dirigenta ako sólista v V. klavírnom koncerte Es dur, op. 73 od L. v. Beethovena, referujeme na inom mieste.

Ľudovít Rajter v dňoch 13. a 14. júna začal svoje vystúpenie Beethovenovou predohrou „Coriolan", op. 62. Pri jej koncepcii vychádzal zo snahy neprekročiť rámec požiadaviek vyrovnaného klasického slohu, a to aj na úkor potlačenia čŕt dramatizmu, takže dielo vyznelo dosť stroho, akademicky jednotvárne a nepresvedčivo.

Sympaticky pôsobilo zaradenie IV. symfónie — Romantickej Es dur od pomerne málo hrávaného skladateľa A. Brucknera. Ak neprihliadame na viaceré väčšie i menšie nepresnosti (časté zlyhávanie najmä plechov, nepresné nástupy), mohli sme nájsť v symfónii mnoho pútavého a pozoruhodného.

S dr. Rajtrom sa bratislavskej verejnosti predstavila i talentovaná laureátka Chopinovej súťaže, poľská umelkyňa Regina Smendzianka. Interpretovala IV. Beethovenov klavírny koncert G dur, op. 58.

Blízkosť dvoch výkonov v dvoch koncertoch toho istého skladateľa núti nás k porovnávaniu individualít Ciccoliniho a Smendzianky. Obidvaja umelci mali totiž celkom odlišný prístup k interpretovanému dielu. Predovšetkým si však treba uvedomiť, že odlišný charakter IV. a V. Beethovenovho klavírneho koncertu si takýto prístup vyžaduje. G dur koncert tiahne skôr k drobnokresbe, Es dur zas viac k monumentalite. No obaja pianisti mali predsa len jedno spoločné: každý z nich sa snažil predovšetkým náležite podčiarknuť túto základnú črtu diela. Poľská umelkyňa nenechala neprecítený ani ten najmenší zlomok hudobného nápadu. Krásna plastika a vrúcnosť priam francúzsky pôvabných perlivých pasáží sprevádzali jej výkon od prvého do posledného taktu. Čistá, priehľadná, krehká a technicky dokonale prepracovaná klavírna sadzba bola Smendzianke podmienkou sine qua non. Celkovú kontinuitu diela zabezpečoval jej skvelý rytmický cit, podložený, a tým ani nenarušovaný bezpečným zvládnutím všetkých technických úskalí diela. Dynamická paleta Smendzianky nemá síce veľké rozpätie, no priam rafinovaná pestrosť v prechodných odtienkoch túto vlastnosť dokonale vyvažovala (krásna gradácia finále I. časti). Jej citlivé podanie, podložené priam rafinovaným zvukovým umením, ani trošku nenarušilo klasický rámec diela. Slovanská citovosť a zasnenosť nedovolila však poľskej umelkyni vyhnúť sa celkom romantickému nádychu v meditatívne ladenej II. časti.

Aldo Ciccolini chápal Cisársky koncert predovšetkým celistvo. Zameriaval sa celkom oprávnene na kontrastné odlíšenie väčších plôch, priam úzkostlivo bdejúc, aby nenarušil klasickú proporcionalitu diela. Jeho krásne uvoľnené ruky a silné prsty vyludzovali z klavíra sýty, ušľachtilý tón. Sýte je i popri svojej jemnosti aj Ciccoliniho pianissimo. Pružné forte i v najsilnejších gradáciách je bez akejkoľvek kŕčovitej tvrdosti; znie mu mohutne a plasticky. Na rozdiel od poľskej umelkyne Ciccolini pracuje viac váhou celého ramena popri ideálne uvoľnenom zápästí, a preto vyludzuje celkom iné, zamatovejšie (nie však zastreté) tóny. Z hry talianskeho umelca cítiť umeleckú rozvahu, disciplinovaný temperament a dokonale premyslenú i realizovanú koncepciu zrelého umelca. Predsa však na niektorých úsekoch pripadal Ciccoliniho výkon málo diferencovaný, pretože rozum príliš zatlačil do úzadia emocionálnosť. Sympatické bolo však, že tento pianista i napriek veľkým technickým možnostiam nikdy neskĺzol na cestu bravúrnej, brilantnej a prázdnej virtuóznej hry. Tvoril vždy, i keď miestami azda s prílišnou rozvahou.

Uspokojivým vynahradením málo inven-

čnej dramaturgie Bratislavskej jari bolo koncertné predvedenie opery „Tristan a Isolda“ od Richarda Wagnera v dňoch 21. a 22. júna. Tento čin bol dôstojným príspevkom SF k ucteniu 150. výročia narodenia skladateľa. Ak si uvedomíme, že hráči pristupovali k naštudovávaniu pre nich nezvyklej a ťažkej partitúry prakticky na záver sezóny, po absolvovaní vyčerpávajúceho turné po Taliansku, po zájazdoch do Prahy a mnohých ďalších miest na Slovensku — čiže nie práve v najlepšej kondícii — a k tomu ešte počet skúšok, ako zvyčajne, bol obmedzený, treba vysloviť uznanie predovšetkým orchestru SF. Ak neprihliadame na detailné kazy a sem-tam i na neisté nástupy, ktoré sa, pochopiteľne, nevyhnutne museli pri predvedení tohto rozsiahleho veľdiela vyskytnúť (početné škrty urobili z opery akýsi výťah dôležitejších scén so sklonom k torzu — úplne bola napr. vypustená povestná gradácia príchodu Isoldy a mnohé ďalšie úseky), skladba ako celok držala poslucháča v napätí. Jednotlivé úseky hudobného prúdu jednak zásluhou skladateľa, muzikality i pohotovosti dirigenta a najmä krajného vypätia hráčov v sólach (krásna sólová partia anglického rohu na začiatku III. dejstva, precítené sóla violy a pod.) i v tutti sa zaslúžili o dôstojný rámec pre sólové hlasy.

Šéfdirigent maďarského symfonického orchestra (MÁV) Miklós Lukács dokázal vybudovať veľmi pôsobivo muzikálne precítene koncipovanú širokú paletu hudobných nálad. Výrazne podčiarkol symfonizmus wagnerovského orchestra. Nechával ho znieť naplno i pri sprievode spevákov. Mohol si to však dovoliť, lebo mal k dispozícii znamenité kvarteto spevákov (škrty totiž vylúčili všetky menšie postavy).

Vedeniu Slovenskej filharmónie sa podarilo zaistiť jednotlivých sólistov len s najväčším vypätím a s veľkými finančnými obeťami. Musíme však konštatovať, že tentoraz malo pri výbere mimoriadne šťastnú ruku. Vzťahuje sa to hlavne na Marianne Schech, členku Bavorskej štátnej opery v Mníchove. Jej prvotriedny hlas spájal v sebe v tej najideálnejšej podobe všetky atribúty, ktoré vyžaduje reprodukcia wagnerovskej partitúry. Je to hlavne mohutný hlasový fond, prvotriedne vypestovaná technika, zabezpečujúca suverénne ovládanie a dokonalú vyrovnanosť všetkých registrov. Jej hlas má sýtosť a silu. Ani najväčšie fortissimo netvorí nikdy násilne. Má krásne zafarbenie, širokú paletu od najjemnejšieho pianissima (i vo výškach!) až po burácajúce fortissimo, korunujúce mohutné gradácie symfonického wagnerovského orchestra. Všetky tieto dary slúžia veľkej speváčke ako prostriedok na vyjadrenie celej palety ľudských citov a nálad — od ľúbostného roztúženia cez ošiale lásky až po záverečnú katastrofu. Marianne Schech podala prvotriedny, nezabudnuteľný, vyrovnaný výkon, ktorý znesie vo všetkých zložkách tie najprísnejšie kritériá. Zostáva nám iba dúfať, že sa i v budúcnosti nájdu financie (i za cenu zvýšeného vstupného) na jej opätovné vystúpenie — na koncertnom pódiu i v opere.

Ostatní speváci mali popri tejto hviezde svetových operných javísk veľmi sťaženú pozíciu, i keď každý napäl sily a snažil sa podať v rámci svojich možností vrcholný výkon. Tristan Józsefa Jovického (sólista Štátnej opery v Budapešti) mal tiež wagnerovské zafarbenie i dosť značnú intenzitu hlasu, popri nemeckej speváčke zdal sa však trochu tvrdý a málo tvárny. V dynamických vrcholoch nemal tú ľahkosť a niekedy veru i násilím tvoril tón. Brängäna Jaroslavy Dobrej z Prahy vyznačovala sa krajšou kultúrou hlasu ako Tristan, väčšou vrúcnosťou, no miestami (najmä vo ff) mala sklon k tremolu. Part Kurvenala v podaní Teodora Šrubaľa, tiež z Prahy, bol síce precítenejší ako výkon Jovického, no chýbala mu wagnerovská sýtosť a intenzita.

Vlado Čížik

Záverečný koncert bratislavskej Hudobnej jari bol dôstojným vyvrcholením koncertnej sezóny 1962/63. Zaznelo na ňom grandiózne Verdiho Rekviem, veľkolepé svojou dramatičnosťou a udivujúce pomerne jednoduchými prostriedkami, vyvolávajúcimi majestátny účinok. Pod pevnou rukou temperamentného Ladislava Slováka podal orchester a sbor (nacvičil ho J. M. Dobrodinský) veľmi dobrý výkon; najmä veľkolepé časti sekvencie Dies irae pôsobili strhujúco. Sólistické kvarteto tvorili členovia SND (resp. jeho stály hosť J. Jakubek). Najlepšie sa zhostili úloh Ľuba Baricová a Ondrej Malachovský svojimi sýtymi hlasmi a neteatrálnym speváckym prejavom. I Anna Martvoňová muzikálne zaspievala svoj part, lež bol by sa žiadal väčší a dramatickejší hlas. Imrich Jakubek hrešil na svoj sonórny fond — v sólových spevoch uplatňoval operistický prednes; v ensembloch bol disciplinovanejší, i keď v druhej časti skladby sa na niekoľkých miestach neštýlovo vynímal z prijateľne pôsobiaceho súzvuku.

Igor Vajda

Košická hudobná jar

Vyvrcholením ôsmeho ročníka Košickej hudobnej jari bolo vystúpenie Štátnej filharmónie z Ostravy (29. V. 1963), ktoré patrilo azda k najlepším orchestrálnym podujatiam tohto festivalu.

Orchester pod taktovkou Josefa Daniela sa košickému publiku predstavil Cikkerovou symf. básňou Leto zo známej trilógie O živote. Cikker má veľký zmysel pre farebné kombinácie, preto sú jeho orchestrálne skladby také pozoruhodné. Pracuje s mohutným zvukom a bohatým rytmickým materiálom. Oproti Ránu (predviedla ho na otváracom koncerte SF Bratislava) je symfonická báseň Leto ešte silne poznačená impresionisticko-expresionistickými znakmi. Jej atmosféru vedel orchester v plnej miere preniesť na poslucháčov. Pri Beethovenovej Osudovej nám miestami chýbal väčší zmysel pre dramatickú výstavbu diela. Filharmónia prekvapila dobrou technickou úrovňou jednotlivých nástrojových skupín (najmä horny, ktoré majú u Beethovena vždy dôležitú dramatickú funkciu, hrali pomerne pekne).

Príjemný umelecký zážitok si odnieslo obecenstvo z Koncertu pre 2 flauty a komorný orchester od Domenica Cimarosu. Svieži predmozartovský inštrumentálny sloh tohto trojčasťového koncertu sme počuli vo vynikajúcom podaní Brunnerovcov (otec a syn) z Bratislavy, ako aj ostravského orchestra. Obecenstvo, ktoré účinkujúcich odmenilo veľkým aplauzom, si vynútilo dva prídavky (Dvořákove Slovanské tance č. 15 a 9).

V rámci KHJ predstavil sa 31. mája 1963 Symfonický orchester košického konzervatória, ktorý dirigoval riaditeľ konzervatória dr. Teodor Hirner. Je chvályhodné, že na konzervatóriu sa zrodilo takéto teleso.

Na koncerte zaznela predohra Naše Slovensko Mikuláša Moyzesa, Veselica Ota Ferenczyho, Koncert pre klavír a orchester b mol od P. I. Čajkovského a Suchoňova Symfonietta rustica. Sólistom večera bol Štefan Hajna, učiteľ Konzervatória v Košiciach. Klavírny koncert dosť nevhodne zapadol do celkovej zostavy programu jednak svojou štýlovosťou a jednak náročnosťou diela. Veď ide o začínajúce teleso, pozostávajúce zo žiakov školy, a tak nie div, že skladba nedosiahla takú interpretačnú úroveň, aká by sa vyžadovala od orchestra i sólistu (dokonca toto dielo bolo predvedené pred týždňom Panenkom). Azda najlepšie vyznela Moyzesova predohra, kladne sa možno zmieniť aj o ostatných skladbách. I keď miestami nebolo cítiť súhru jednotlivých nástrojových skupín, predsa je toto vystúpenie veľmi sľubným úspechom. Očakávame, že na budúcich koncertoch sa predstavia ako sólisti žiaci tejto školy. Veríme, že koncerty takéhoto typu budú aj pričinením Konzervatória v Košiciach pomáhať hudobnému rozmachu na východnom Slovensku.

Mária Ferková

DRAMATURGICKÝ ČIN

V súčasnom neružovom stave nášho hudobného divadelníctva sa výrazne vyníma dramaturgický čin banskobystrického operného súboru: uvedenie Suchoňovej Krútňavy v originálnom znení (okrem činoherných postáv Básnika a Dvojníka, ako aj úvodného sboru, ktorý sa vzhľadom na malý počet banskobystrického sborového telesa vynechal, a preto i záverečný sbor sa spieva s textom „Hľa, vzišla pravda...“). Toto znenie poznali len návštevníci prvého bratislavského naštudovania Krútňavy; odvtedy táto verzia zapadala prachom v archíve SND. Až po 14 rokoch uzrela znovu svetlo rámp — a potvrdila svoje kvality. Ide vlastne „len“ o zmenu záveru, ktorý sa dôsledne pridŕža literárnej predlohy — novely Mila Urbana Za Vyšným mlynom (Katrenino dieťa je od Ondreja), má však ďalekosiahle následky:

Predovšetkým sa prehlbuje kresba charakterov troch hlavných postáv. Štelina, keď má možnosť potrestať vraha svojho syna, odpúšťa mu z lásky k jeho dieťaťu — a to

i napriek tomu, že sa rozplynula jeho nádej, že má vnuka. V osude Katreny sa ešte mocnejšie prejavuje ťažký údel dedinských žien v minulosti: neraz museli vstupovať do manželského zväzku len z prinútenia (ako hovorí Školnica: „Veru nás sa nikto nepýtal! Otec nám len prikázali a poslúchli sme!!"). Ondrejova žiarlivosť na soka, ktorá ide až za hrob, sa ukáže ako neopodstatnená, ale po odpykaní trestu ho predsa čaká rodinný krb; to je jeho odmena za priznanie sa k zločinu.

Vzhľadom na roky, do ktorých Suchoň situuje dej Krútňavy, je toto znenie zároveň realistickejšie a celkovým vyznením diela sa podčiarkuje jeho humanistický charakter.

Vypadne aj zbytočne retardujúca (i keď hudobne nádherná) záverečná ária Katreny; dej graduje od prerušenia púťového veselia radom napätých prekvapivých situácií až k hymne o pravde. Účinok na diváka je otriasajúci.

Je to tak, ak je režisérova práca adekvátna vysokej hodnote Krútňavy — a v Banskej Bystrici to tak bolo! Branislav Kriška, režisér košického Štátneho divadla a. h., detailne prepracoval charakteristiku postáv, skvele rozohral sborové scény a dosiahol v nich dojem veľkého množstva ľudí ustavičným pohybom účinkujúcich, neraz kontranpukticky vedených. Výrazne akcentoval kľúčové scény (Katrena — Štelina v 1. a 2. obraze, Ondrej — Štelina v 2. a 4. obraze, objavenie sa starého Štelinu na svadbe uprostred pôsobivo aranžovaných obradov, celý 5. a 6. obraz; zvlášť záver opery od pastierikovho výstrelu až do konca temer nedovolí divákovi dýchať). Vynikajúce boli svetlá — presne podľa partitúry sa striedali svetlo a prítmie, celostné a detailné nasvietenie.

To však už prechádzame na pole, kde sa bezprostredne stýkali práca režiséra s prácou výtvarníka Pavla Herchla. Táto sa vyznačovala striedmosťou a jednoduchosťou, a práve preto účelnosťou a pôsobivosťou. Rámec predstaveniu vytvára svetlomodrý tyl, na ktorom sú čiernou farbou naznačené hlavné kontúry žiadanej scény (1.—5. obraz — strom a siluety vrchov, dedinské exteriérové obrazy — kontúry dedinských domov, interiérové obrazy — náznak sedliackej izby): vytvára to dojem značnej hĺbky, a to tým skôr, že na šikme sú len najnutnejšie rekvizity. Na spomínanom pozadí sa výborne vynímajú liptovsko-lužnianske kroje podľa návrhov Viery Škrabalovej a. h. K tejto trojici sa rovnocenne priraďuje choreograf Pavol Lukáč; jeho tance prezrádzajú bohaté skúsenosti tohto popredného sólového tanečníka najmä z jeho pôsobenia v SĽUKu. Z celého predstavenia vyžaruje strhujúci temperament; 3. a 6. obraz v banskobystrickej opere sotva najdú konkurentov.

I v hudobnom naštudovaní dosiahli Bystričania veľmi čestný úspech. Je to tým cennejšie, že operu študovali sólisti a orchester iba 2 mesiace (včítane početných namáhavých zájazdov)! Zvlášť príjemne prekvapil sbor pod vedením Karola Bélu — i pri svojom malom obsadení zvládol svoje náročné party technicky spoľahlivo na žiadúcej výrazovej i dynamickej úrovni (s výnimkou zakolísania v úvode 3. obrazu na I. premiére). Ale aj orchester pod taktovkou Jána Valacha prejavil dobrú pripravenosť; občasné rytmické a intonačné chyby (nevyladené drevá najmä na I. premiére) možno do určitej miery pripísať nie obyčajnému psychickému zaťaženiu, vyplývajúcemu z vedomia veľkej zodpovednosti — veď v hľadisku sedel autor a temer celá slovenská obec hudobnodivadelných kritikov.

Hlavné úlohy sú obsadené dvojmo: Katrena M. Urbanovou a O. Hagarovou, Štelina J. Šomorjayom a F. Maceškom; Ondreja a Krúpu striedavo spievajú O. Kobela a J. Konder. Perfektný výkon podáva Urbanová a Konder ako Krúpa (hoci pre indispozíciu nemohol vystúpiť v úlohe Ondreja). Šomorjay má výborný bas, je talentovaným hercom, ale mnohé akcie bude ešte musieť „dotiahnuť"; Maceška je lyrickejší hlas, ale charakter postavy stvárňuje výborne. Hagarová sa potrebuje ešte rozohrať a zlepšiť hlasovú techniku, ale i tak je jej výkon veľkým prísľubom. Kobela rozmnožil rad svojich náročných postáv o doteraz najkomplikovanejšiu; bude však potrebovať ešte intonačné a rytmické upresnenie. Z ostatných účinkujúcich treba spomenúť D. Rohovú (Marka), D. Hanuliakovú (Zuzka), Ľ. Šomorjayovú (pastierik), L. Longauera, F. Tugendlieba (Oleň), Š. Babjaka a M. Bozděcha (Hríň), T. Babjakovú (Zalčička), D. Drobkovú (Školnica).

Premiéra Krútňavy sa stala medzníkom v práci opery Divadla J. G. Tajovského. Medzníkom úspešným, ale aj zaväzujúcim. Banskobystrická opera dokázala svoju vyspelosť a definitívne sa začlenila ako rovnoprávna zložka medzi ostatné slovenské operné kolektívy. Dúfame, že nezaspí na vavrínoch!

Igor Vajda

Oneskorená premiéra Miloša Sokola MÁRNOTRATNÝ SYN

S cennými hodnotami našej umeleckej produkcie sa často nakladá márnotratne. Podceňujú sa ľahkomyselne a povrchne sa hodnotia — akoby sme mali ozajstných hodnôt nadbytok. Taký postoj sa zaujal i k opere Márnotratný syn od Miloša Sokola. 15 rokov jeho dielo ležalo nepredvedené. Vzniklo roku 1948, uvedené bolo po prvý raz až olomouckou operou ako jedna z posledných premiér minulej sezóny. Čudná, smutná i bolestná skutočnosť, ktorá by nemala prejsť bez odhalenia všetkých príčin.

Dnes už ťažko zistiť, kto nesie vinu: či to bola dramaturgia našich operných divadiel alebo niektoré vplyvné inštitúcie. Tak isto žiadne zistenie krutého postupu proti Sokolovej opere nenahradí ani dielu ani jeho tvorcovi neblahé dôsledky, ktoré ich postihli. Ale v každom prípade Sokolova opera by mala byť pojatá do tej skupiny umeleckých diel, ktoré boli v období dogmatizmu zasiahnuté šípom nesprávnych politických a estetických predsudkov a raz budú musieť byť očistené. Tu asi neostane nič iného, než aby Svaz československých skladateľov pojal toto dielo do rámca rehabilitačného konania.

15 rokov čakania neubralo dielu na kvalite. Bola však oslabená jeho aktuálnosť a historická prínosnosť. To olomoucka inscenácia — usilujúca sa vo všetkých zložkách o odčinenie krivdy — dokázala v plnom rozsahu. Snáď práve preto, že sa nikto z piety neodvážil zasiahnuť do jeho štruktúry a že boli uplatnené všetky prostriedky, ktorými sa autor chcel v čase vzniku diela priblížiť spoločenskej potrebe, táto skutočnosť vynikla. Je dôležité pripomenúť, že Sokolova opera vznikla v rokoch 1946—48 a priamo a bezprostredne reagovala na životné pocity ľudu, na radostnosť doby, naplnenej ľudovou spevnosťou a tanečnosťou, a autor jej prostredníctvom vyslovil vtedy aktuálnu symbolickú výzvu vernosti ľudu a vlasti. Je to dielo poplatné atmosfére doby svojho vzniku, ako to dokazuje rozvetvene exponovaný sbor, tanečný súbor a ľudový timbr, ktorý preniká celú partitúru a cieľavedomé hromadné množstvo folkloristických prvkov. To bol jej klad, ktorý jej v časoch vzniku zaručoval nadšené prijatie; dnes však už nepôsobí tak presvedčivo, lebo ťažiská záujmu sa posunuli do iných sfér. Ale vtedy prepestrý, zhustený obraz ľudového, národného života, tendenčnosť prastarého príbehu o márnotratnom synovi, vyhrotená do hesla „nevernosť ľudu sa pomstí" v čistom a priebojnom hudobnom a umeleckom spracovaní, by boli autorovi priniesli presvedčivý úspech a možno i laureátstvo.

Všetci účastníci olomouckej premiéry Márnotratného syna si odnášali ťaživý pocit, že nezmyselný postoj k dielu zašiel až na hranicu tragičnosti. Zrazil nádejného skladateľa pri prvom rozbehu ho hudobnodramatickej oblasti, takže sa 15 rokov neodvážil na nové výboje na tomto poli. A jeho prvotina je viac než prísľubom — je to už pevné dielo tvarom, ukazujúce na vynikajúcu autorovu pripravenosť práve pre tento odbor, je svedectvom vyvinutého dramatického zmyslu i divadelnej zasvätenosti.

Nebol to, pravda, najšťastnejší nápad, že sa skladateľ dal strhnúť Renčovou predlohou a investoval toľko tvorivej energie do biblického námetu o márnotratnom synovi, hoci bol čiastočne zosvetštený a aktualizovaný i prenesený na českú dedinu (a zo staroveku do neskoršej doby). Chýbajú v ňom konflikty a dynamická gradačná línia, vyvolávajúca trvalé dynamické napätie. Je tu však vývojový proces jediného človeka, bohatý na psychologické odtiene, proces, prebiehajúci v zápase o zmysel a poznanie života — na jeho konci je práca ako kľúč k životnému šťastiu. To a potom optimistické ľudové prostredie a hŕstka typov, reprezentujúcich kategórie zla i dobra — si získali tohto skladateľa čistého srdca. Vytvoriť jednoliate dielo sa mu ešte nepodarilo, nevystačil svojím symfonizmom na látku, ktorá má vyslovene oratórny charakter. Spojil ju však hudobným materiálom v pevný tvar, rozvinul v nej vynikajúce charakterizačné umenie, ktoré vrcholí v kartárskej scéne a v celom treťom dejstve, označenom ako Jarmok života. Všetky operné zvyklosti dôsledne dodržuje, nezabúda na široké lyrické plochy a počína si ako polyfonik veľkých skúseností. Jeho rukopis je úprimný, prezradzuje hlbokú znalosť Janáčkovho diela, blízky vzťah k javiskovej tvorbe Bohuslava Martinů a otvorene sa hlási aj k výbojom E. F. Buriana. V tomto prvom diele sa otvorene usiluje

i o renesanciu smetanovskej ľudovosti. Z diela je cítiť, že mladý skladateľ plnokrvne prežíval svoju dobu, že chcel byť do všetkých dôsledkov súčasný aj vo zvuku a v prokofievovsky sfarbenej inštrumentácii. Trocha menej ľudsky zaobchádza s ľudským hlasom. Jeho nároky však olomoucký speváci znamenite uspokojili. Celý operný aparát sa postavil za dielo s plnou presvedčivosťou. Vycítil, že toto dielo bolo skutočným prínosom do novej etapy našej hudby a že si zaslúži oživenie. Bohužiaľ, vkladom v prvej chvíli nepodchyteným a nevyužitým. Škoda! Sokolova opera v čase svojho vzniku vytvorila na úseku opernej hudby pôvabný, ale zároveň aj priekopnícky kontrast komplexu slávnych masových piesní, ktoré okolo roku 1948 vznikali. Je veľkým kladom diela, že v časoch, keď vlna dogmatizmu doliehala na všetky úseky hudobnej tvorby, jeho tvorca šiel svojou cestou a snažil sa opernú tvorbu viesť správnou — nekompromisnou a nevulgarizujúcou — líniou socialistického realizmu. Bohužiaľ, hrubé zachádzanie s dielom zabránilo, aby jeho prínosnosť bola využitá v pravý čas vo vývojovom procese našej hudby. Olomoucka inscenácia režijne i výtvarne, no najmä hudobne zásluhou šéfa P. Pokorného veľmi efektne pomohla tomuto cennému a živému dielu a snáď aj autorovi; možno sa vráti k opernej práci, v ktorej prejavil toľko nadania.

Antonín Hořejš

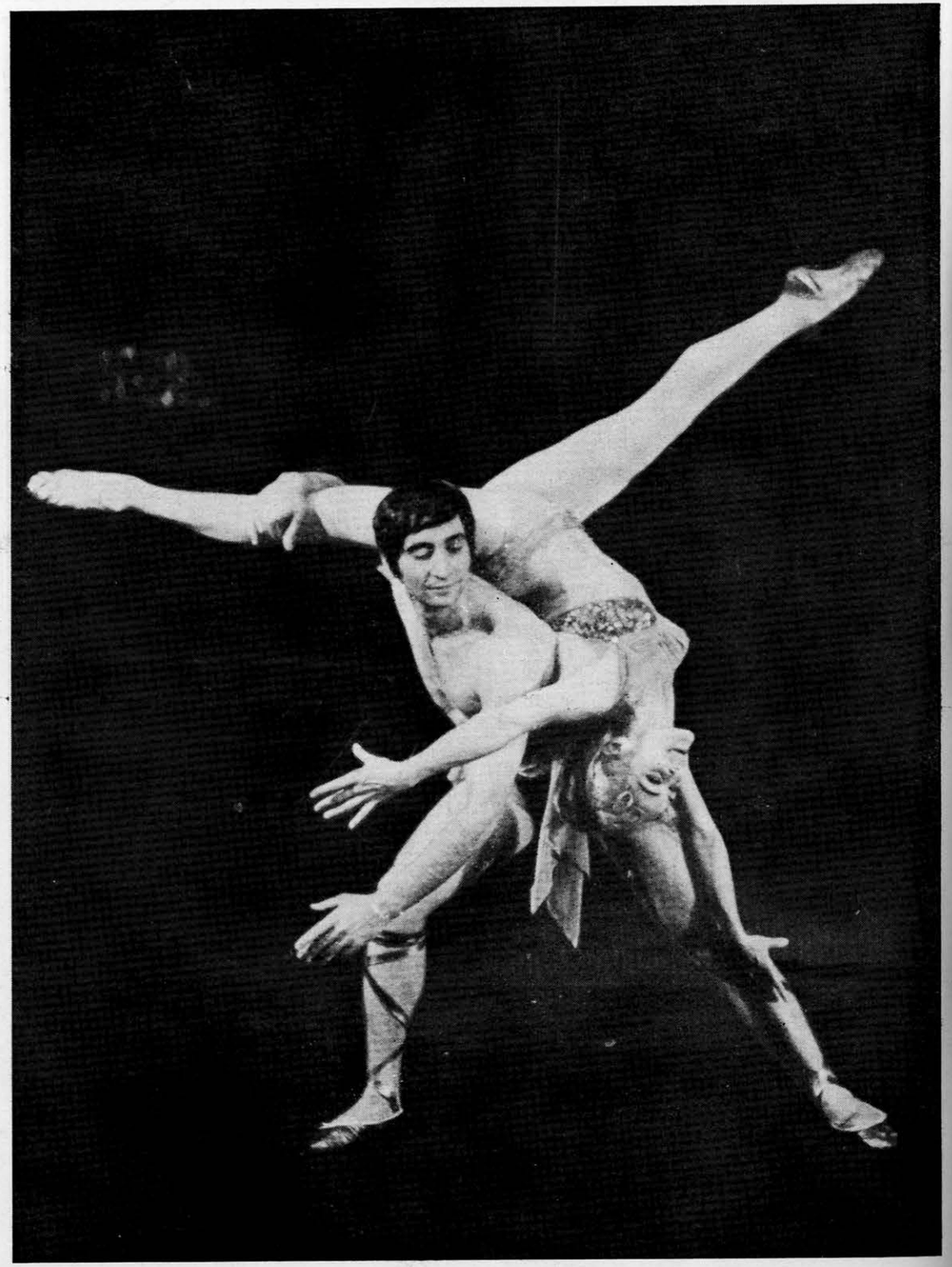
Čomu tlieskal košický divák?

Premiérové predstavenie Dusíkovej novej operety „Karneval na Rio Grande" na scéne košického Štátneho divadla (2. VI. 1963) malo všetky vonkajšie znaky úspechu — preplnené hľadisko, slávnostnú atmosféru, živé reakcie drvivej väčšiny obecenstva, ktoré si spontánnym potleskom vynucovalo opakovanie mnohých hudobných čísel, srdečne sa smialo humorne ladeným činoherným výstupom a odmenilo sa autorovi, libretistovi a všetkým účinkujúcim srdečnými ováciami. I keď nemožno podceňovať túto vzácnu zhodu v reakciách premiérových divákov, predsa ju pri kritickom hodnotení nového Dusíkovho scénického diela treba nechať stranou. Pri silne heterogénnom zložení súčasného košického operetného publika možno totiž predpokladať, že kolektívna zhoda v reakciách bude motivovaná množstvom mimoumeleckých, mimohudobných momentov, ktoré nemajú nič spoločné s objektívnymi kvalitami predvádzaného diela. Nie je však našou úlohou analyzovať receptívny pól košickej premiéry. Ide nám predovšetkým o určenie, či spontánne prijatie bolo vzhľadom na objektívny obsah uvedeného diela adekvátne alebo divergentné. Musíme teda urobiť aspoň stručnú kritickú analýzu obsahu.

Problém libreta v operete je celkom iného druhu ako v opere. Dejový spád a tým i obsažnosť sú vzhľadom na špecifičnosť tvaru oveľa väčšie. V zhode s tým sú aj požiadavky na dramatickú pravdivosť (pravda, v rámci žánru) vyššie ako v opere. Práve to bolo najväčšou chybou staršieho typu operety, že spievané čísla boli iba akýmisi ozdobkami, umele navešanými na chatrnú dejovú kostru, a nevyplývali zo situácie. Chyba bola spravidla v librete, v ktorom chýbala štýlová jednota a vzájomná podmienenosť dynamickej, dejovej zložky s textami spievaných čísel. Aj libreto dr. P. Braxatorisa ku Karnevalu na Rio Grande má podobný základný nedostatok. Reverdy hovorí o štýle ako o forme vyjadrenia myšlienky. Z tohto hľadiska možno hovoriť, že vyjadrovací štýl jednotlivých postáv je v činoherných akciách diametrálne odlišný od spievaných partií. Kým v prvej zložke uplatnil libretista bežný, hovorový spôsob, v textoch k piesňam a šansónom sa hemžia ošúchané veršotepecké postupy, banálne a sentimentálne myšlienky a obrazy. Postavy tak postihuje akási vyjadrovacia schizofrénia, pôsobiaca rušivo. Cesta za súčasným piesňovým textom sa musí uberať iným smerom, smerom, ktorý približne určujú Prévertove texty k Montandovým šansónom, Suchého texty k Šlitrovým pesničkám atď. Na dvojakosť libretistickej koncepcie dopláca aj Dusíkova hudobno-tektonická realizácia, v ktorej sa skladateľ neubránil



Imrich Jakubek a Anna Poláková v hlavných úlohách Verdiho Trubadúra v SND ▶
Foto: J. Vavro





Jolana Koronská a Bohuš Petrík *Foto: M. Litavská*

istej architektonickej labilnosti. Piesne nie sú neoddeliteľnou súčasťou celku, i keď nemožno tvrdiť, že nesúvisia so situáciami, v ktorých sú exponované. No táto súvislosť je poväčšine formálna (Rositina a Francescova pieseň o obrúčke, Pedrova pieseň o zvonoch, Victoriov „Simpanz" atď.). Čo sa Dusíkovi podarilo, je šťastné vystihnutie momentov vhodných na uvedenie reminiscencií na odspievané melódie za účelom psychologického prehĺbenia situácie (napr. návrat Pedrovej melódie „Len kto má rád" pri scéne jeho zatýkania, atď.). Neštýlovo pôsobia miesta, v ktorých sú hovorové, dej posúvajúce slovné partie riešené na spôsob recitatívu, takmer veľkoperným spôsobom. Načo sa spievajú slová „v mene zákona vás zatýkam ap.? Ak chcel skladateľ dramatizovať niektoré úseky hovoreného slova, mal skôr siahnuť k prvkom melodrámy.

Zasadenie deja do latinsko-amerického prostredia dalo skladateľovi podnet, aby v melodicko-rytmickej zložke, v harmónii i v inštrumentácii použil štylizované názvuky na latinsko-americký folklór. Nebol však dôsledný, a tak celková hudobná realizácia je konglomerátom týchto postupov s dobre známymi, hlavne na melodickú invenciu sústredenými dusíkovskými hudobnými útvarmi. Dusík ako skladateľ nepovedal touto operetou nič nového. Popri nespornej svieżosti niekoľkých hudobných nápadov Karnevalu nemožno nevyčítať až prílišnú jednoduchosť a stereotypnosť v harmonickej zložke, v inštrumentácii a vo formovom riešení piesní. I keď si opereta nemôže dovoliť prílišnú zložitosť výrazových prostriedkov, predsa len sa nám zdá, že by skladateľ (i keď ide o skúseného tvorcu) mal svoju pohotovú invenčnú schopnosť viac kontrolovať, uplatňovať prísnejší výber hudobného materiálu a koncíznejšie prepracovať a domýšľať svoje svieže a hudobne zdravé nápady.

Potlesk košického premiérového obecenstva bol teda z veľkej časti motivovaný nie radosťou z poznania nového, ale uspokojením zo znovupoznania už známeho. Svoju úlohu zohralo aj to, že v stavbe i problematike Karnevalu je veľmi ľahká orientácia, pretože v podstate tu ide o klišé. Je však otázne, či v znamení citovej a myšlienkovej pohodlnosti môže vzniknúť v divákovi taká silná estetická emócia, aby sa dielo svojím zábavno-výchovným pôsobením samo „zaplatilo".

Košická inscenácia podčiarkuje zdravé stránky diela. Skúsený operný režisér Kor-

◀ *Gusta Herényiová a Jozef Zajko*
Foto: J. Vavro

Felsensteinovej inscenácii vo svete čoraz viac uplatňuje. Uvádzať dnes taký bežný operný tovar, ako je Traviata, bez zreteľa na súčasný stav jej režijno-inscenačného výkladu je nielen nemoderné a nesúčasné, ale svedčí aj o veľkej pohodlnosti inscenátorov. Platí to v rovnakej miere nielen pre veľké operné scény, ale i pre operné štúdiá. Kdekto môže síce namietať, že žiadame priveľa od školského, absolventského predstavenia. Znepokojuje nás však jedno: totiž to, že operní speváci sú tu vedení k tomu, proti čomu kritika márne bojuje. Kde sa má začať s bojom proti operno-hereckému manierizmu, šablónam, stereotypom, ak nie v opernom učilišti? Kto má byť priekopníkom tohto boja, ak nie mladí režiséri? — Na margo réžie pri absolventských predstaveniach VŠMU už iba toľko: ak máme tieto predstavenia brať vážne, treba skvalitniť ich prípravu. Nemalo by sa v budúcnosti opakovať, aby režisér pracoval súčasne na dvoch inscenáciách, lebo tak sa réžia školského predstavenia dostáva na vedľajšiu koľaj, je režijne nedopracovaná, nedotiahnutá, šitá proste horúcou ihlou.

Najkladnejšou stránkou inscenácie zostali spevácke výkony. Vystúpenie v úlohe Violetty bolo diplomovou prácou Angely Sirokej (tr. prof. I. Godin). Výkon Sirokej možno chakterizovať ako veľmi snaživý a svedomitý. I keď v jej speváckom výkone nebolo vždy všetko bezchybné, vyrovnala sa čestne s náročnou úlohou. Menšie herecké nedostatky a technické kazy sú ľahko odstrániteľné ďalším húževnatým štúdiom a predovšetkým praktickými skúsenosťami priamo na javisku. V úlohách Alfréda a Germonta vystúpili František Livora a Jozef Raninec, dobre známi už z predchádzajúcich absolventských predstavení. Livora ako Alfréd dominoval najmä speváckym výkonom; počínal si veľmi sebavedome a isto. Menej úspešne mu vyznela herecká stránka. I keď sa nám zdalo, že úloha Germonta Ranincovmu hlasovému naturelu celkom nevyhovuje, podal mladý spevák vo všetkých smeroch nanajvýš prepracovaný výkon. Vinou réžie — napriek spoľahlivým speváckym výkonom — vyzneli matne a rozpačite viaceré menšie postavy. Jedine Jurajovi Hrubantovi v úlohe baróna Douphola sa podarilo upozorniť na seba hereckou istotou vystupovania a hlasovou priebojnosťou.

Pri inscenácii Traviaty opäť spoluúčinkoval orchester SND. Keďže Traviata je neustále na repertoári, bol výkon orchestra tentoraz uspokojivý. Ako dirigent sa predstavil Václav Návrat, ktorý predstavením absolvoval (trieda prof. L. Holoubka). Výkon dirigenta zapôsobil veľmi priaznivým dojmom. Zdá sa, že ide o výslovne operného dirigenta, ktorý dobre prenikol do tajov a problematiky operného dirigovania. Predstavenie mal pevne v rukách nielen v orchestrálnej zložke, ale bol výbornou oporou i jednotlivým spevákom. Neustále sa snažil o maximálny súlad medzi orchestrom a javiskom a i tam, kde dochádzalo k narušeniu tejto kontinuity tempovými alebo rytmickými nepresnosťami, udivilo, ako tieto ošemetné situácie mladý dirigent duchaplne a chladnokrvne vyriešil.

Treba ľutovať, že schopnosti tohoročných absolventov neboli využité na dôstojnejšiu, zaujímavejšiu a priebojnejšiu inscenáciu. Zbytočnosť uvedenia Traviaty sa ukázala najmä na repríze, keď v úlohe Violetty a Alfréda vystúpili ako hostia Dagmar Rohová z Banskej Bystrice a košický spevák Stanislav Martiš (študuje diaľkove). Pre koho a načo sa táto Traviata vlastne hrala? .

Alfréd Gabauer

Na okraj Slameného klobúka

Musical Cole Portera, Goldoni v ruchu hudobnej komédie, Straussov Netopier, Burkhardov Ohňostroj, Škandál pre miliardu od autorov Garineia, Giovanniniho a Kramera — tieto tituly ponúka Nová scéna divákovi na poslednej strane bulletinu v rubrike „Hráme pre vás". Bulletin, z ktorého sme si toto prečítali, zostavili k poslednej inscenácii, k vaudevillu z repertoáru Oslobodeného divadla Slamený klobúk. Na záver sezóny uviedla Nová scéna hudobnú komédiu maďarských autorov Sedem faciek. Pestrý repertoár, ale bez domácich autorov. Je viac než zrejmé, že to nie je zdravý a normálny jav.

Diagnózu tejto nemoci sa snažili stanoviť obe strany: vedenie i autori. Každý po svojom, každý s kúskom pravdy. Hovorilo sa o tom na sjazdoch, konferenciách, písalo sa o tom i v tlači. Zatiaľ, ako sa zdá, sa nepodarilo objaviť recept na liek proti tejto nemoci.

Skončila sa jedna divadelná sezóna a začína sa druhá. Nebolo by od veci znovu si pripraviť staré známe fakty: že Nová scéna je v Bratislave, Bratislava je na Slovensku a že tu žijú autori, ktorí majú určitú prax i predpoklady pre tvorbu v hudobno-zábavnom žánri, že experiment i za cenu prípadnej prehry je vždy sympatickejší ako mlčanie.

ZM

MUSICAL – tentoraz v Prešove

Ako poslednú premiéru min. sezóny uviedol dňa 7. júna spevoherný súbor Divadla Jonáša Záborského v Prešove musical Quida Masanetza „San Francisco" (na libreto Otta Schneidereita a Mauryca Janowského).

Dej operety umiestnili nemeckí autori do súčasného San Francisca, no prvotný názov „Kto potrebuje peniaze?" lepšie vystihoval podstatu celého deja, pretože peniaze sú rozhodujúcim momentom v živote Anatola Browna. Po svojom strýkovi totižto zdedil hotel „Nevada", avšak do 24. hodín musí bezpodmienečne zohnať tisíc dolárov, aby mohol vyplatiť Xonge Millerovej (bohatej majiteľke povestného Tampica) strýkov dlh — ináč hotel prepadne v jej prospech. Millerová už sebavedome pripravuje plány s partnerom Ben Bensonom, majiteľom zasielateľstva, u ktorého je Anatol zamestnaný ako riadič barkasy. Spoločným úsilím, ba i dôvtipom priateľov-námorníkov sa predsa stáva majiteľom „Nevady" a otvára hotel pre prostých námorníkov.

I keď sa tentoraz Prešovčania vyhli inscenovaniu klasickej operety — „San Francisco" malo ukázať súčasné pomery v západnom svete — predsa však tento čin dramaturgie nemôžeme považovať za šťastný. Aj v našej hudobnej literatúre by sa boli našli lepšie diela. Masanetzov musical — rozdelený do dvoch dielov a 7 obrazov — vie zaujať diváka iba zo začiatku. V priebehu deja sa postupne vynára slabosť libreta, ktorú nevyvažuje ani hudobná zložka. Masanetzova hudba neprináša nič nového, v jednotlivých hudobných číslach je dosť rozvláčna, málo invenčná (napr. Virginina pieseň v 4. obraze, v poslednom obraze pieseň Joeho „Čiernu tvár mám..." a i.). O niečo lepšie sa mu darí pri ensemblových scénach, kde hosťujúci režisér Karel Smažík do spevu i tanca zapojil celý spevoherný súbor (sbor aj balet) a takto sa snažil vytvoriť revuálnu operetu, hýriacu pestrosťou a priestorom. Je pravda, že oproti posledným inscenáciám môžeme tento musical kladne hodnotiť po režijnej i výtvarnej stránke, no režisér nie vždy vedel plne rozhýbať javiskové akcie. Výtvarník Ján Rott a. h. prekvapil dômyselne riešenými scénami na pomerne malom javiskovom priestore prešovského divadla. Scénickú výpravu vhodne doplnili aj pestré kostýmy Ольги Filipiovej a. h. Od choreografa Jaroslava Bruha žiadalo by sa viac vynachádzavosti v stvárnení tanečných čísel.

Po hereckej a speváckej stránke najlepšie zvládli svoje úlohy Ján Šilan (Anatol Brown), Jozef Hatok (kormidelník Kay) a Gejza Spišák (Ben Benson). Júlii Korpášovej (Virgínia Westová) sa viac darila stránka herecká než spev. Naproti tomu postava Xongy Millerovej v podaní Zlaty Pšeničnej bola dosť strohá, málo rozohratá, jej pekný hlasový fond sa tu málo uplatnil. Pochvalne sa možno zmieniť o temperamentnej tanečnici Chice, ako ju stvárnila Oľga Bruhová. Dvojica prešovských komikov — Július Piusi a Emil Prieložný — (ako telesná stráž X. Millerovej) prechádzala často do lacných efektov, herecké stvárnenie je miestami nevkusné a na nežiadúcej úrovni (zvlášť rušivo pôsobila ich nesprávna spisovná výslovnosť).

Hudobné naštudovanie „San Francisca" bolo zverené dirigentom Antonovi Buranovskému a Jánovi Chlebníčkovi, ktorí s orchestrom podali priemerný výkon.

Mária Ferková

• • •

Opera v Rige naštudovala k tohoročným wagnerovským výročiam Valkýru. Nebude to však jediná spomienka umelcov mesta, v ktorom kedysi Wagner pôsobil, na tohto skladateľa. Vedenie opery chystá inscenácie celej tetralógie Prsteň Niebelungov, ako aj Majstrov speváков (alebo Blúdiaceho Holanďana). Nebudú to osamotené dramaturgické činy: v sezóne 1963—64 chystá rižské divadlo okrem iných aj Šostakovičovu Katarínu Izmajlovovú.

* * *

V Paríži vyšli dve dôležité monografie. H. Gild napísal rozsiahlu prácu o J. Ph. Rameauovi a J. D. Rotschild o L. Boccherinim, v ktorej využil svoje objavy doteraz neznámych skladateľových diel, uložených v španielskych archívoch.

* * *

Umeleckú cenu mesta Berlína za rok 1963 vo výške 10 000 mariek dostal Paul Hindemith. Berlínsku umeleckú cenu mladej generácie udelili Hansovi Martinovi Schneidtovi.

Rozhovory o džeze v Štúdiu mladých

Dvoma rozhlasovými prenosmi, a to z vystúpenia orchestra Karla Krautgartnera (28. V.) v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu a z koncertu slovenských džezových skupín v Nitre (11. V.), skončili v tejto sezóne Rozhovory o džeze v Štúdiu mladých. Môžeme sa už preto zamyslieť jednak nad týmito dvoma podujatiami, ako i nad celkovou úrovňou a významom cyklu.

Vystúpenie Džezového orchestra Čs. rozhlasu (DOČR), vedeného K. Krautgartnerom, poskytlo priateľom džezu zároveň poučenie i pôžitok z precízneho hudobného výkonu. Karel Krautgartner sa totiž na tomto koncerte podujal na neľahkú úlohu: v hodinovom programe dať poslucháčom prehľad o vývoji a o súčasných tendenciách hry veľkých džezových orchestrov. Tento zámer sa mu plne vydaril. Na koncerte odzneli najtypickejšie ukážky z repertoáru slávnych džezových orchestrov od obdobia swingu až po súčasnosť. Je pozoruhodné, že jeden orchester je schopný interpretovať takú širokú paletu štýlov. No možno podotknúť, že jednotliví sólisti sa necítili rovnako „doma" vo všetkých slohoch. Najlepšie sa im hralo v ukážkach z obdobia swingu (Cherokee z reportoáru Charlie Barneta a Opus č. 1 z repertoáru Sy Olivera), kým v ukážkach zo súčasných smerov už bolo cítiť, že sólisti orchestra neprenikli tak dokonale do cítenia súčasného džezu.

Zvláštnu pozornosť si zasluhuje komentár Karla Krautgartnera. Ukázal v ňom, ako možno málo slovami mnoho povedať. Neopakoval už známe skutočnosti, ale nadväzoval na prístupnú literatúru. Podarilo sa mu veľmi zrozumiteľným spôsobom osvetliť vývoj hry veľkých orchestrov a výstižne poukázať na špecifické črty hry jednotlivých slávnych džezových telies.

Orchester ako celok nás presvedčil, že v súčasnosti znesie porovnanie s hociktorým európskym telesom. Jeho najsilnejšou stránkou je presná súhra a precízny výkon jednotlivých nástrojových sekcií, ako i vynachádzavé orchestrálne úpravy. Menšie nedostatky sa vyskytli hlavne v improvizačnom výraze jednotlivých sólistov. Preto v podaní orchestra najlepšie vyznievajú rozsiahlejšie aranžované skladby.

Seriál džezových podujatí v rámci relácie Štúdio mladých sa zakončil koncertom slovenských džezových skupín v Nitre. Koncert sa konal pod patronátom FV — ČSM pri Vysokej škole poľnohospodárskej a vystúpili na ňom: Sexteto Juraja Szabadosa z Košíc a dve bratislavské skupiny — Combo 4 a Traditional club.

Preplnená sála a srdečná reakcia nitrianskeho publika dokazuje, že i mimo Bratislavy rastie počet záujemcov o džezovú hudbu. Vo viacerých slovenských mestách pôsobia schopné džezové skupiny, o ktorých dosiaľ ešte nemáme dostatočný prehľad. Dokázalo to i Sexteto Juraja Szabadosa z Košíc, ktorého výkon je prísľubom do budúcnosti. Skupina mala jednotlivé skladby precízne naštudované a uspokojili aj jednotliví sólisti. Dobrý výkon skupiny je o to pozoruhodnejší, že tu ide o hudobníkov širšej verejnosti dosiaľ úplne neznámych a len Štúdio mladých im umožnilo prvé rozhlasové vystúpenie. Nitriansky koncert ukázal, že v budúcnosti sa (podľa vzoru bratislavských inštitúcií) i kultúrne a osvetové zložky iných miest budú musieť snažiť podchytiť a podporiť činnosť amatérskych džezových skupín.

Ďalšia skupina, Combo 4, už viackrát vystúpila v Štúdiu mladých; posledne v januári na otváracom koncerte cyklu Rozhovory o džeze, a tak môžeme po tomto časovom odstupe posúdiť vývoj skupiny. (O januárovom vystúpení Comba sme písali v článku Džez v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu, uverejnenom v 2. č. nášho časopisu, str. 56—57.)

Za uplynulé obdobie prešlo Combo značným vývojom. V skupine nastali prospešné zmeny (terajšie obsadenie: Karol Ondreička — gitara, Viktor Hidvéghy — klavír, Juraj Novotný — kontrabas, Ján Halász — bicie) a tiež v koncepcii majú hudobníci mnohé progresívnejšie prvky. Odstránili i bývalú stereotypnosť v repertoári, skladby boli zoradené tak, aby sa využil prvok kontrastu. Doteraz slabšia stránka skupiny — rytmická zložka interpretácie — vykázala v Nitre podstatné zlepšenie. Tvorivú atmosféru v Combe 4 dokazuje aj skutočnosť, že zo štyroch skladieb ich programu dve boli vlastné skladby členov skupiny.

Bratislavský Traditional club predviedol v Nitre svoj štandardný výkon. Po koncepčnej stránke i v tejto skupine nastali určité zmeny. Kým na februárovom vystúpení v Štúdiu mladých hral Traditional club všetky skladby v štýle skupiny Yerba Buena Jazz Band, v Nitre — azda pod vplyvom koncertov Cris Barbera — bolo badať orientáciu na anglickú tradičnú džezovú školu. Na nitrianskom koncerte hral Traditional club i skladbu klaviristu skupiny I. Čelku — Chodenie okolo horúcej kaše. Bol to zaujímavý pokus o vlastnú tvorbu v tradičnom džezovom slohu.

Po koncerte bola beseda účinkujúcich s nitrianskym obecenstvom, na ktorej sa nadhodilo a riešilo mnoho otázok džezovej tvorby.

* * *

Cyklus koncertov Rozhovory o džeze bol pre slovenský džez veľmi významným podujatím, a preto je potrebné všimnúť si úroveň a zameranie tohto seriálu.

Koncerty cyklu sa konali pravidelne raz za mesiac (od januára). Bolo to doteraz najrozsiahlejšie podujatie v slovenskom džeze. Na koncertoch sa postupne vystriedali jednak slovenské skupiny, a to: Trio Ladislava Gerhardta, Combo 4, Traditional club, ako aj popredné skupiny z českých krajín — S+H kvarteto, Študijná skupina tradičného džezu, orchester Gustáva Broma a Džezový orchester Čs. rozhlasu pod vedením Karla Krautgartnera. Z tohto výpočtu účinkujúcich vyplýva, že poslucháči, ktorí sledovali jednotlivé koncerty, získali takmer úplný obraz o súčasnej výkonnosti všetkých popredných československých džezových telies.

Dôležitým zámerom cyklu bola i propagácia slovenského džezu. Tento cieľ sa vydaril. Koncerty dokázali, že na Slovensku máme skupiny, ktoré môžu svojou hrou prispieť k zvýšeniu úrovne československého džezu. O úspešnom účinkovaní slovenských skupín svedčí i zaradenie niektorých snímok zo Štúdia mladých na prémiovú platňu Gramoklubu (vyjde začiatkom r. 1964 pod názvom Džez na koncertnom pódiu).

I z výchovného hľadiska mali koncerty Rozhovorov o džeze svoj význam. Komentáre k jednotlivým koncertom sa snažili objasniť problematiku významu džezovej hudby, jej funkciu u nás a pokúsili sa aj charakterizovať jednotlivé smery v tejto hudbe. Dúfame, že i tieto snaženia prispeli k výchove náročného džezového publika. Veď všetci účinkujúci boli veľmi prekvapení vyspelým obecenstvom, u ktorého mali ohlas práve najnáročnejšie skladby. Jednotlivé džezové telesá mohli teda nekompromisne zostaviť repertoár vystúpenia z výlučne umeleckých hľadísk.

Samozrejme, podujatie takého rozsahu nevyhnutne muselo odzrkadliť i niektoré nedostatky nášho džezu. Ukázalo sa napríklad, že na Slovensku nemáme veľký orchester, ktorý by bol schopný hrať džez na prijateľnej úrovni. Ďalej väčšina našich skupín hrá bez dychových nástrojov, a tak bude veľmi dôležité vychovať schopných sólistov na tieto nástroje. U profesionálnych skupín z českých krajín je zas najväčším problémom improvizačná invencia. Niektorí sólisti sa príliš spoliehajú na svoju profesionálnu technickú rutinu, čím trpí ich džezový výraz.

Treba však zdôrazniť, že všetky nedostatky, ktoré sa ukázali na koncertoch cyklu Rozhovory o džeze, sú skutočne iba čiastkového charakteru a tvorivá atmosféra, panujúca v súčasnom československom džeze, je zárukou ďalšieho rozvoja.

Na nasledujúcu sezónu pripravuje Štúdio mladých ďalší cyklus džezových koncertov. Veríme, že správne nadviaže na doterajšie úspešné podujatia a prispeje k ďalšiemu prehĺbeniu spolupráce českých a slovenských telies, umožní dosiaľ neznámym skupinám vystúpenie v rozhlase a pomôže aj pri ďalšej výchove džezového obecenstva.

Igor Wasserberger

● ● ●

Víťazom II. medzinárodnej súťaže v Palme na ostrove Mallorca počas 17. svetového kongresu Hudobnej mládeže sa stal 12-ročný Gottfried Hefele z Augsburgu-Göggingenu.

* * *

Šostakovičovu operetu Moskva-Čeriomušky premietajú v sovietskych kinách vo filmovom spracovaní (uviedol ho aj Dom SČSP v Bratislave). Film nevychádza mechanicky z predlohy, hoci autori scenára sú totožní s autormi operetného libreta. I D. Šostakovič zložil pre filmovú verziu svojej operety mnoho novej hudby.

* * *

Pri príležitosti 130. výročia narodenia Johannesa Brahmsa udelil hamburský mestský senát dirigentovi Robertovi Hegerovi Brahmsovskú medailu ako výraz uznania za jeho prácu s Hamburskými filharmonikmi.

NA OPERNOM FRONTE KĽUD?

3. júna t. r. sa v Prahe uskutočnila operná konferencia. Usporiadal ju Sväz čs. divadelných a filmových umelcov (SČDFU). Malo sa na nej hovoriť o problémoch okolo festivalu javiskových diel S. Prokofieva v Prahe i o súčasnom stave československého operného umenia vôbec. Priznám sa, už dávno som necestoval na podobnú konferenciu s takými nádejami a nedočkavosťou, že sa konečne aj náš operný svet vytiahne z ulity (čo sa stáva zriedkavejšie, ako by sme si to priali) a že sa postaví do radu s našimi spisovateľmi, básnikmi, skladateľmi, filmármi i novinármi v otvorenom boji za lepšie a progresívnejšie umenie — na základe dôsledného odhaľovania pozostatkov kultovej sféry v teórii, myslení i v dennej divadelnej praxi.

Mená Vladimíra Lébla a Jaromíra Průšu boli akoby zárukou, že úvodné slovo do diskusie nebude zahalené do falošných komplimentov a že od začiatku odložíme rukavičky a budeme hovoriť (aj pri známej neochote operných pracovníkov k diskusnému slovu) konkrétne, otvorene o všetkom, o čom treba, aby sa staré chyby neopakovali a neprešli tichým mlčaním.

Rovno poviem, že sa tak nestalo a že sme premárnili veľkú príležitosť. Prečo? Myslím, že na vine bola aj príliš široká téma konferencie, ktorá umožnila hovoriť o čomkoľvek, čo súvisí s naším operným životom, bez akejkoľvek súvislosti a poriadku.

Niekoľko zaujímavých a nových myšlienok zapadlo v chaose a zmätku problémov i problémikov, vo vtipných (i takých, čo len chceli byť vtipné) rečníckych kadenciách, aj v omieľaní známych praktických nedostatkov v našich divadlách, ktoré, pravdaže, neodstráni žiadna konferencia, ale len vedúci pracovníci spolu s umeleckými i technickými kolektívmi v serióznej pracovnej disciplíne.

Z tejto časti diskusie ostane v pamäti dvojaké memento: nepreceňujme zatiaľ možnosti SČDFU, keď sa nepodarilo získať pre sväzovú prácu veľkú väčšinu operných protagonistov, napr. pražského ND, ale i z iných vedúcich operných súborov! Tak isto však treba dôrazne odmietnuť podceňovanie a zaznávanie — tu ako dôkaz nech poslúži zmienka o festivale javiskového diela S. Prokofieva v rámci Pražskej jari 1963, na príprave ktorej sa čestne podieľal SČDFU s Divadel. ústavom a inými inštitúciami. Tento festival svetového významu umožnil komplexný pohľad na dielo geniálneho skladateľa XX. stor., v ktorom plasticky vynikli obrovské hodnoty i problematické stránky Prokofievových partitúr. To všetko si, pravdaže, zaslúži ocenenie i hlboký rozbor. Nám však dnes ide aj o čosi iné.

Obidva úvodné referáty, čo ako prísne a pravdivo súdili (žiaľ, málo konkrétne a menovite), nevyprovokovali žiadúcu diskusiu (aj keď zámerne nadsadzovali) — práve preto, že prepásli veľkú príležitosť. Sú totiž chvíle, keď je dôležitejšie a správnejšie hovoriť o morálke a charaktere umenia a umelcov z hlbšej pozície kultúrnej politiky, a len potom o problémoch operného žánru a inscenačných postupoch. *Obidva referáty v ovzduší takéhoto očakávania vyzneli doslova oportunisticky!*

Nemôžeme sa predsa tváriť, že u nás bolo a je v týchto otázkach všetko v poriadku. Že okrem veľkých úspechov napr. slovenskej opery, o akých sa nám predtým ani nesnívalo — nebolo u nás administratívnych zásahov, diletantských rozhodnutí, neúprimnej dvojakosti kritérií, režisérskych deformácií, násilností a falošných výkladov! Konkrétnych dôkazov pozná každý dosť. Všetci vieme, že sa preceňovalo i podceňovalo a že naša celková informovanosť je stále na nežiadúcej — nízkej úrovni.

Domáce i zahraničné úspechy našej opery sú pre nás zadosťučinením i vzpruhou pre budúcnosť, ale práve tak potrebujeme zistiť a ujasniť si, čo všetko nám v minulosti prekážalo — či už ako dôsledok kultu, dogmatizmu, alebo aj netalentovanosti a diletantizmu — čo spolu hlboko súvisí.

Len diskusné príspevky B. Karáska a J. Szelepcsényiho sa snažili vyhľadať aj tieto súvislosti. Myslím, že práve časopisy Slovenská hudba, Divadelné noviny a Hudobné rozhledy, Divadlo i Slovenské divadlo by mali teraz zohrať čestnú a progresívnu úlohu. Pravdaže, rozhodnú len nové diela a kvalitné inscenácie dennej divadelnej praxe a „prevádzky" — ale predstierať, že nás sa netýkajú otázky, ktoré dnes hýbu celým životom a obzvlášť kultúrnym, to by bolo v danej chvíli prinajmenej trápne a dokazovalo by len pravdivosť Brechtovho označenia opery za umenie labužnícke, vo svojej podstate od života odtrhnuté — a to vari len nechceme.

Branislav Kriška

Novinky Štátneho hudobného vydavateľstva, n. p., pobočky v Bratislave

EDÍCIA GRAMOPLATNÍ:

E. Suchoň: NOX ET SOLITUDO. Cyklus piesní. Spieva V. Soukupová. Symf. orchester Čs. rozhlasu — L. Holoubek
L. Holoubek: DCÉRENKA MOJA. Cyklus piesní. Spieva N. Hazuchová. Symf. orchester bratislavského rozhlasu
Číslo platne: 5976 Cena 22.— Kčs

K. Hába: SLÁČIKOVÉ KVARTETO č. 3. Novákovo kvarteto
E. Axman: SLÁČIKOVÉ KVARTETO č. 3. Pražské kvarteto
Číslo platne: 5906 Cena: 28.— Kčs

D. Kardoš: SYMFÓNIA č. 3. Slovenská filharmónia — L. Slovák (2 strany)
Číslo platne 5977 Cena: 28.— Kčs

GRAMOFÓNOVÝ KLUB:

EJ, HORE HÁJ. Pásmo hudby a poézie o Jurovi Jánošíkovi. Zostavil Miro Procházka. Rež. Ivan Teren. Hudobná spolupráca — Teodor Šebo-Martinský. (2 strany)
Číslo platne: 15172 Cena: 28.— Kčs

EDÍCIA HUDOBNÍN A KNÍH O HUDBE:

Franz Werfel: V E R D I
Populárny román o svetovom opernom skladateľovi, kde na úzadí myšlienkového konfliktu Verdi-Wagner vykresľuje sa Verdiho osobnosť
2. vydanie Cena 35.— Kčs viaz.

Ernest Zavarský: M A U R I C E R A V E L
Prvý zväzok edície „Hudobné profily", novej série populárnych životopisov majstrov svetovej hudby. Výstižný ľudský a umelecký profil veľkej postavy francúzskeho impresionizmu.
Cena 8.— Kčs brož.

Zoltán Hrabussay: J O H A N N E S B R A H M S
„Klasický romantik", veľké B nemeckej hudby, nežistný priateľ Antonína Dvořáka a českej hudby, častý hosť Bratislavy ožíva v druhom zväzku edície „Hudobné profily"
Cena 6.50 Kčs

SÚŤAŽ

Rada ROH-Klubu školstva a kultúry v Trenčianskych Tepliciach vypisuje na obohatenie a zaktualizovanie repertoáru Speváckeho sboru slovenských učiteľov a vôbec à capella mužských sborov speváckych dobovými i cyklickými skladbami so súčasnou, hudobno-vokálne spracovanou, prípadne aj zo slovenskej ľudovej tvorby prevzatou tematikou

SKLADATEĽSKÚ SÚŤAŽ

I. cena Kčs 4000,—

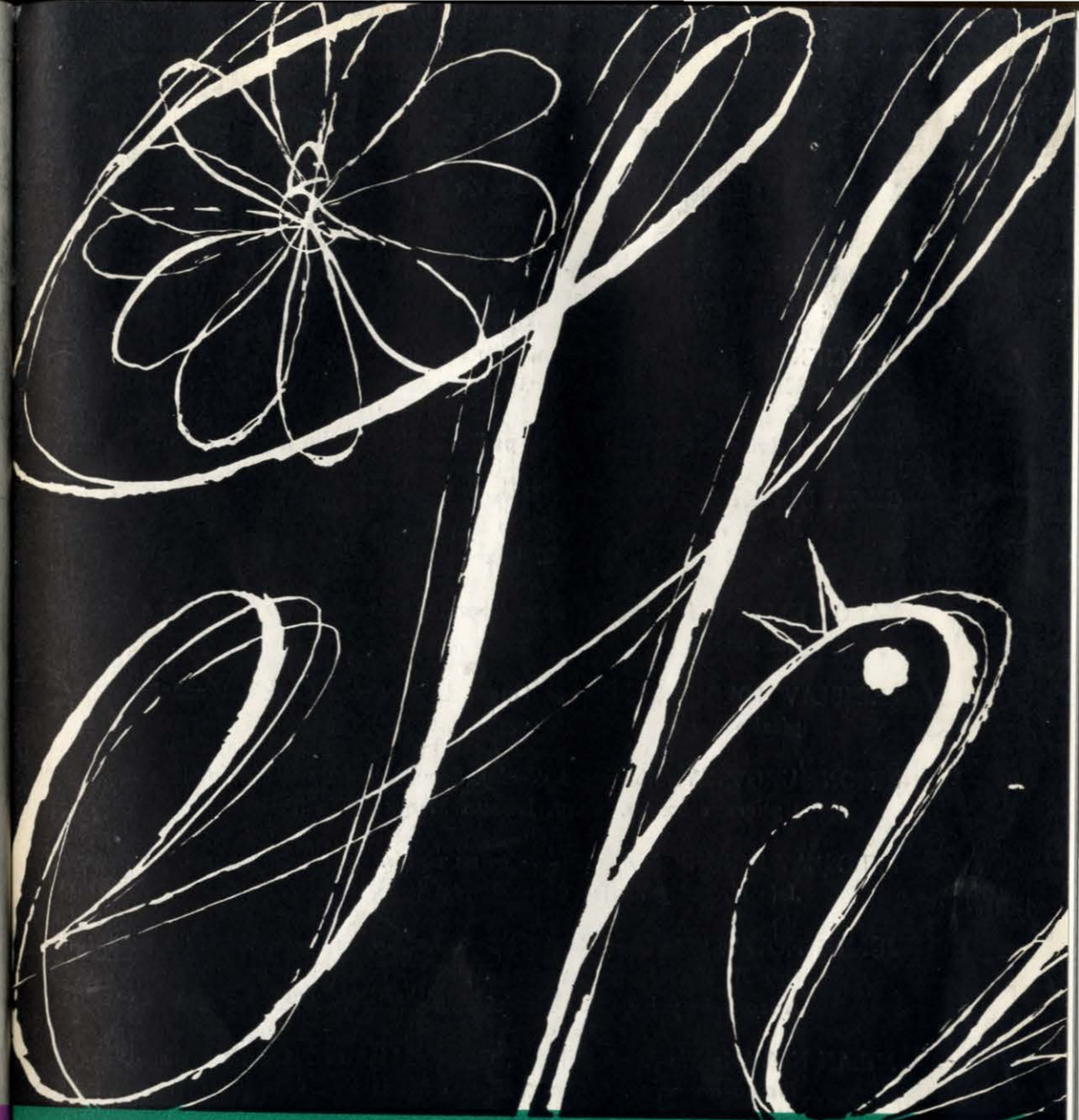
II. cena Kčs 2000,—

III. cena Kčs 1000,—

Súťaž je anonymná a končí 30. novembra 1963. V porote, ktorá môže ceny deliť i presunmi meniť, budú zastúpené SSSU, Sväz slovenských skladateľov a ROH-Klub školstva a kultúry v Trenčianskych Tepliciach, na adresu ktorého treba skladby označené heslom zaslať.

SLOVENSKÁ HUDBA • Cena Kčs 3,—
časopis Sväzu slovenských skladateľov





8

SLOVENSKÁ HUDBA

Slovenský hudobný fond

pripravil klavírne výťahy týchto scénických diel:

TIBOR ANDRAŠOVAN: *Figliar Geľo.* Komická opera. Text napísali: Jela Krčméry-Vrteľová a Martin Ťapák

JÁN CIKKER: *Beg Bajazid.* Opera. Libreto Ján Smrek
Mr. Scrooge. Opera. Libreto podľa námetu Charlesa Dickensa napísal autor
Vzkriesenie. Opera. Libreto podľa L. N. Tolstého napísal autor.

GEJZA DUSÍK: *Hrnčiarsky bál.* Opereta. Libreto Pavol Braxatoris
Modrá ruža. Opereta. Libreto Pavol Braxatoris
Potulný spevák. Opereta. Libreto Pavol Braxatoris

KAROL ELBERT, *Dovidenia, láska.* Opereta. Libreto Ctibor Štítnický a Ervín Jacobs

LADISLAV HOLOUBEK: *Rodina.* Opera. Libreto podľa hry I. Prachaře napísal autor

ŠIMON JUROVSKÝ: *Ábelovské dievky.* Spevohra. Libreto F. Novohradčan.
Rytierska balada. Balet. Libreto Margita Figuli.

MILOSLAV KOŘÍNEK: *Ako išlo vajce na vandrovku.* Detská opera. Libreto Jela Krčméry-Vrteľová

JÚLIUS KOWALSKI: *Lampiónová slávnosť.* Komorná opera. Libreto podľa hry H. Pfeffera napísal Jarko Elen.
Rozprávka pri praslici. Detská opera. Libreto Ľudo Zeljenka

MILAN NOVÁK: *Nie je všedný deň.* Opereta. Libreto Peter Ševčovič
Pieseň na vojne. Opereta. Libreto Milan Ferko
Plná poľná lásky. Opereta. Libreto Milan Ferko

EUGEN SUCHOŇ: *Svätopluk.* Opera. Libreto spracovali: Ivan Stodola, Eugen Suchoň, Jela Krčméry-Vrteľová

PAVOL ŠIMAI: *Zuzka* (Tri priadky). Balet. Libreto podľa slovenskej ľudovej rozprávky spracoval autor

BARTOLOMEJ URBANEC: *Máje.* Spevohra. Libreto Ján Poničan

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 8

ROČNÍK VII

ANKETA

pred II. sjazdom Sväzu slovenských skladateľov

Dezider Kardoš o problémoch nášho hudobného života i tvorby

V celom našom živote prebieha obrodný proces v duchu posledných straníckych sjazdov. Pokiaľ viem, Sväz slovenských skladateľov do tohto procesu verejne *ešte nezasiahol. Čím vysvetľujete, že popri veľkej aktivite spisovateľov v tomto smere skladatelia sú v podstate v pasivite a mlčia?*

Dostávam otázku, na ktorú by vlastne mal odpovedať časopis Slovenská hudba. Ja si myslím, že skladatelia nie sú spisovateľmi. Ak budú spisovateľmi, budú písať dennodenne do SH, KŽ, SP atď., budú vyhľadávať také témy, aby napr. zdvojnásobili počet predplatiteľov Slovenskej hudby. Nie však cestou pikantných historiek z nedávnej minulosti, pretože tých by sa našlo dosť. No to nie je náš ideál. Zatiaľ, chvalabohu, píšeme noty — a to je správne! Nedostatky minulosti odstraňujeme postupne už niekoľko rokov, ale výhradne na pôde SSS. Iste ste o tom dobre informovaný. Obrodný proces v duchu posledných straníckych sjazdov citeľne zasiahol i do nášho života a tvorby. Je chuť smelo pracovať, komponovať, koncertovať — a to je hlavné!

Aký je Váš názor: zviedla tzv. ždanovovská estetika slovenskú hudobnú tvorbu? (Prípadne v čom a v ktorých prípadoch?)

Nezviedla! Ale vývoj našej hudby a tvorby načas zabrzdili vykladači tejto estetiky, kotrí pomerne dlhý čas šarapatili. Ich nemarxistické „aplikácie", hemžiace sa dogmatizmami, vulgarizátorskými výkladmi (napr. ľudovosti, ná-

rodného charakteru našej hudby, experimentu atď.), jednostranným zavrhovaním výrazových prostriedkov hudby nášho storočia, ublížili aj niektorým talentovaným autorom a dielam. No vývoj šiel ďalej — a naša hudba obstála v dielach našich popredných tvorcov znamenite. Príklady snáď nemusím uvádzať. Dobre sú známe i našej širokej verejnosti.

V 7. čísle Slovenských pohľadov na str. 138 sú veľmi ostré poznámky voči Sväzu slovenských skladateľov. Chceli by ste na niektoré ako predseda sväzu reagovať?

Veru nie, nechcem reagovať! Ani som dosiaľ nečítal 7. číslo Slovenských pohľadov. Ale to nie je podstatné. Ide o to, že hysterické „kvíkanie" niektorých našich časopisov, ich hudobných „redaktorov" alebo i niektorých našich členov, adresované Sväzu slovenských skladateľov, nám v práci nepomôžu. Ani teórie „spozabučkizmu", „kuloárizmu" alebo „taktika" zahmlievania v práci nepomôžu. Útočiť a kritizovať Sväz slovenských skladateľov — je veľmi ľahké. Sväz slovenských skladateľov je predsa široký pojem (je to 145 členov a kandidátov) — preto nemusí menovať konkrétne osoby. Ja, ako autor útoku alebo kritiky, si to predsa u nikoho nepokazím. Čo keby . . .! Nuž nie tak — to nie je fair play! Ak teda pomáhať, tak potom rovno napísať alebo povedať: „Ty, Kardoš, robíš to zle, vy x ypsiloni, členovia predsedníctva, nevedome (alebo vedome) škodíte našej tvorbe, vedenie sekcií SSS ine je v dobrých rukách. Vy, súdruhovia Suchoň, Kresánek, Slovák, nie ste na správnych miestach. Ja (x), my (x ypsiloni) sa cítime múdrejší, schopnejší, my sme tí, ktorí to budeme robiť neomylne, bez chýb." Snáď trochu zveličujem, ale si myslím, že kritika, diskusia alebo polemika, ak má byť seriózna, otvorená, chlapská, musí pomáhať riešiť problémy, musí byť adresovaná konkrétnym osobám, ktoré sa dopúšťajú chýb atď. atď., nesmie problémy komplikovať alebo zahmlievať. Ak je diagnóza správna, liečebný postup sa vypracuje na pôde Sväzu slovenských skladateľov. Opačný spôsob „pomoci" putuje do koša na odpadky.

Považujete „priemernosť" za problém slovenskej hudobnej tvorby? V akej miere je u nás problémom a ako by sa malo proti nej bojovať?

Nepovažujem — a takého problému niet! Medzinárodné úspechy niektorých našich operných, symfonických i komorných diel našich popredných autorov považujete za „priemer"? Nezdá sa Vám, že je tu chuť tak trochu nihilizovať? Skladateľ ako tvorca sa vyvíja dlhé roky, teda dlho dozrieva, aby mohol napísať svoje „špičkové" diela. Prevažná väčšina našich skladateľov je v stredných alebo maldých rokoch — a to je radostné. Je sa na čo tešiť. No rovnako je, pravda, zákonité, že okolo veľkých zjavov krúži aj mnoho menších, ktorí tiež pomáhajú dosiahnuť najvyššiu kvalitu. Len nazrite trošku do histórie hudby a vôbec umenia. Teda nieto problému „priemernosti" — ani sa ho pre budúcnosť nebojím! Naša tvorba pevne kráča dopredu, pričom zreteľne vidíme aj jej čiastkové nedostatky, ktorými sa budeme zaoberať na našom II. sjazde.

Zhováral sa dr. Eugen Šimúnek

Nedokončený rozhovor pred sjazdom

V letných mesiacoch nebolo ľahké „zohnať" niekoho na predsjazdový rozhovor. No *Andreja Očenáša* sme predsa „zastihli", hoci sme ani s ním nemohli rozhovor dokončiť. Tak teda aspoň časť plánovaného rozhovoru. Pravda, každý v tejto predsjazdovej diskusii hovorí za seba. Poznamenávame to preto, lebo Kultúrny život uverejnil nedávno poznámku, v ktorej nám vyčíta, že sme k článku Zd. Nováčka „O tvorivý prístup k zložitej problematike" nedali redakčnú poznámku, že Zd. Nováček tu hovorí za seba. U každého podpísaného článku považujeme za samozrejmé, že autor hovorí za seba. Bez toho by časopis nemohol byť tribúnou. Teda aj v tejto predsjazdovej diskusii hovorí každý za seba.

V prvej otázke sme sa spýtali majstra Očenáša, čo by malo byť podľa neho hlavným problémom sjazdu?

„Sjazd nie je formálnou schôdzkou ľudí, ktorí si porozprávajú o nedostatkoch a kvalitách za uplynulé obdobie, ale mal by byť pracovnou príležitosťou i smernicou, ako postupovať čo najlepšie v praktickej oblasti nášho hudobného života v budúcnosti. Predovšetkým treba vidieť mnohosť a bohatosť možností uplatnenia hudby pri výchove všetkých nás v centrách, ako aj v odľahlejších miestach našej krajiny. Sjazd by mal podľa mňa domýšľať, čo všetko treba v hudobnom živote tak pripraviť pre budúce roky, aby toto umenie, tak ako všetko, sa stalo životnou potrebou jedincov, a tým aj celej spoločnosti. Mnohí čakajú od sjazdu, že rozrieši novátorstvo hudobnej reči, že rozrieši tematickú zameranosť tvorby, že rozrieši chúlostivé otázky ideovej orientácie tvorby pomocou definitívnych formúl, podľa ktorých by sa členovia i nečlenovia s týmito ťažkými problémami vyrovnávali. No mne sa zdá, že sjazd sa má venovať predovšetkým organizácii umeleckej práce, a to vo všetkých sekciách sväzu. Nijaký z minulých, nových ani budúcich problémov nerozrieši teória, ale umelecká prax pripútaná k potrebám našej spoločnosti."

V 7. čísle tohoročných Slovenských pohľadov bola vyslovená obava, že z III. sjazdu SČS „kto a do akej miery prenesie uzávery do praxe, kedy sa aspoň jediný sjazd skladateľov dočká toho, aby sa splnilo jeho uznesenie." Aký máte názor na túto poznámku?

„Čudujem sa pisateľovi tejto vety, že nevidí, že život od každého z nás vyžaduje, aby sme svoje umelecké schopnosti v najdokonalejšom tvare uplatňovali všade, kde pracujeme. Každý člen sväzu mal v minulosti a tak isto bude mať aj v budúcnosti povinnosť, aby sväzovú činnosť nebral teoreticky ako činnosť schôdzok a rozprávania, ale ako prácu, ktorú musí aj sám realizovať všade, kde je takáto práca potrebná pri odstraňovaní nedostatkov, pri vytváraní nových hodnôt."

V tej istej poznámke sa hovorí, že „v našej hudbe nie je všetko v poriadku", že schematický postoj k novej tvorbe „podmienil vznik mnohých skladieb podpriemernej úrovne, skrývanej pod ideologickú nálepku."

„Program umeleckého diela je tesne spätý so všetkými činiteľmi, ktoré vytvárajú výšku umeleckého diela. Medzi tieto činitele okrem iných patrí i estetika, ktorá má v sebe časť súvisiacu s vkusom jedinca i spoločnosti. A práve o teórii socialistického realizmu vyslovujú niektorí členovia sväzu také súdy, že táto teória ako estetická kategória brala v minulosti umelcom pri vytváraní diel možnosť zodpovedne dosiahnuť opravdivé umelecké vrcholy.

Umelecké dielo je veľmi zviazané s charakterom tvorivého činu každého umelca. Ak bol tvorca skutočným umelcom, veľkému umeleckému dielu, ktoré v minulosti u nás vzniklo, nechýba ani milimeter z estetických hodnôt. Dôkazom toho je aj množstvo živých diel, ktoré vznikli u nás v tomto období. (Spomeňme aspoň niektoré: Suchoňove Metamorfózy i operu Svätopluk, Cikkerove Spomienky a jeho opery, Moyzesovu VII. symfóniu i piesňový cyklus V jeseni, Kardošov Koncert pre orchester a jeho symfónie, Ferenczyho Serenádu pre komorný orchester, Zimmerove symfónie a klavírne koncerty, Symfóniu in C a Symfóniu Ilju Zeljenku, Husľový koncert Petra Kolmana, Bázlikove Piesne na čínsku poéziu atď., atď.) Znovu prízvukujeme, že otázka umeleckej úrovne bola záležitosťou kompozičnej osobnosti, talentu a skladateľskej pripravenosti. Na týchto a iných dielach možno demonštrovať neopodstatnenosť paušálneho tvrdenia, že „tzv. schematický postoj k novej tvorbe" znižoval umeleckú úroveň. Nedokonalosť akýchkoľvek diel, ktoré vznikli, neväzí, a ak chcete nevyplýva z hlásanej estetiky, ale v samom skladateľovi."

Ako sa dívate na doterajšiu prácu Sväzu slovenských skladateľov z hľadiska obrodného procesu, ktorý u nás prebieha?

„V týchto dňoch sa dosť často stretávame v rozhovoroch s takými poznámkami, ako napr. „čo robíte vo sväze, aby ste otvorili cestu slobodnejšej tvorbe, voľnosti, aby sa hudobné umenie dostalo ďalej, ako ste ho dostali vy?" (vy — rozumej staršia generácia). Je zákonitosťou v živote, že nič nezostáva nemenné z dneška do budúcna. Keď má umelec čo povedať, či je to maliar alebo básnik, výtvarník, niet takej sily, ba ani v minulosti nebolo, ktorá by umeleckú myšlienku, čo umelecká osobnosť objavila, zmietla zo sveta. Nepodarilo sa zastaviť pokrokové hudobné myslenie v celých dejinách, hoci na vývin vždy pôsobili retardačné sily. No museli prísť smelí a objavní novátori, čo svojej novej myšlienke vedeli ukovať také umelecké zbrane, ktoré túto myšlienku vniesli do spoločenského povedomia natoľko, že ich spoločnosť nielen prijala, ale aj obdivovala. Naši mladí schopní umelci musia mať takúto odvahu vyzbrojenú dokonalými umeleckými prostriedkami, aby obidvoma vlastnosťami dali našej spoločnosti to, čo minulé generácie dali svojej súčasnosti. Tomuto ušľachtilému cieľu vývinového dozrievania sa má umelec oddať celý a plne, aj keď tento proces nejde bez ťažkostí."

Neraz bolo počuť vo Sväze slovenských skladateľov obavy, kto preberie po staršej generácii umelecko-ideové vedenie sväzu . . .

„Moja životná skúsenosť je takáto: Môj profesor kompozície nás vychoval viac než desiatku. Dnes je taká situácia, že pripravujeme pre dnešok a pre budúcnosť päťnásobne viac učiteľov. Už len porovnanie ukazuje, že by nás malo byť päťnásobne viac. Vždy sa teším, keď treba vykonať akúkoľvek prácu v hudobnej oblasti, že máme pre ňu pripravenú zálohu do budúcnosti. A nie som maloverný. Som presvedčený, že táto generácia, odchovaná našimi skúsenosťami a úspechmi a pomocou pokrokovejšieho myslenia takými školami, ako sú VŠMU a naše konzervatóriá, o prípravnom odbornom školstve už ani nehovoriac — je lepšie pripravená školou, životom, rozhľadom i nárokmi na život, ako sme boli my, keď sme začínali. A mojou odpoveďou je: už má kto doviesť štafetu do cieľa!"

V spomínanej poznámke Slovenských pohľadov sa hovorí o tom, že na III. sjazde SČS „nepadlo jediné slovo, podľa ktorého by sa dalo usudzovať, že Sväz slov. skladateľov, najmä predsedníctvo aspoň trochu uvažuje o svojej práci a o jej výsledkoch z hľadiska nových nárokov na kvalitu tvorby a demokratizáciu nášho verejného života. Skôr vznikol dojem, akoby sa mnohí spoliehali, že „nová vlna" sa veľkou vzdialenosťou Bratislavy od Prahy zoslabí, najmä keď medzi celoštátnym sjazdom a slovenskou plenárkou je dômyselne naplánovaný odstup deviatich mesiacov . . ." Ako by ste odpovedali najmä na túto poslednú poznámku?

„Nie slovenská plenárka, ale slovenský sjazd!

Každý sjazd sa má konať vtedy, keď si to vynútia okolnosti. Už pri príprave III. sjazdu SČS sa II. sjazd Sväzu slovenských skladateľov naplánoval na jeseň 1963. A to z toho dôvodu, že každý sjazd treba dokonale pripraviť."

Mali sme pre A. Očenáša naplánované ešte ďalšie provokačné otázky. Škoda, že sme mu ich už nemohli položiť. Pravda, nie z jeho viny . . .

Hovorí člen predsedníctva . . .

Zdenko Mikula je členom predsedníctva Sväzu slovenských skladateľov. Ako tvorivý tajomník skladateľskej sekcie chodí denne na sväz vykonávať svoju prácu. Preto ani cez letné mesiace ho nebolo ťažko dostať k predsjazdovému rozhovoru.

Súdruh Mikula, čo hovoríte na to, že v našej tlači zavial nový duch a píše sa o veciach, o ktorých predtým nebolo mysliteľné písať?

„Je dobré a vítané, že sa píše o veciach, ktoré sa predtým na stránkach našich časopisov neobjavovali. Tento fakt treba ceniť. No aby tento radostný proces mal plnú vážnosť a dôveru, treba, aby sa uberal cestou ľudskej pravdy.

Našej verejnosti nie sú dostatočne známe výsledky práce Vašej scény. Čo mienite urobiť, aby sa situácia v tomto smere zlepšila?

Na jeseň tohto roku plánujeme festival najväčších inscenácií posledných sezón banskobystrickej opery i zvolenskej činohry. Dúfame, že nám prídu početní kritici a že okrem tlače mu bude venovať pozornosť i film a televízia. Ekonomické výsledky I. polroka sú potešiteľné — plán tržieb sme splnili na 100 %, návštevnosti na 113,5 % a zároveň sme dosiahli úsporu na mzdovom fonde. Sme však zvedaví na ohodnotenie našich umeleckých výkonov.

Ďalšie otázky sme položili Jánovi Valachovi. Čo chystá banskobystrická opera v budúcej sezóne?

Na začiatku sezóny vystúpil náš súbor v divadelnej časti Sliačskeho hudobného leta s inscenáciami Rigoletta, Carmen, Hrnčiarskeho bálu, Netopiera a amfiteatrálnym predvedením Krútňavy. Prvou premiérou bude Dvořákova Rusalka. Ďalej chystáme Rossiniho Sevillského barbiera, z operiet Millöckerovho Žobravého študenta. Naštudovaním tejto klasickej operety sa chce s aktívnou činnosťou rozlúčiť dirigent René Kubínsky. Baletný súbor chystá predstavenie z Mozartovej variačnej tzv. Sonáty A dur, Schumannovho Karnevalu a Staňkovho baletu Biele v čiernom, za ktoré dostal na tohoročnej súťaži malých baletných foriem v Prahe čestné uznanie. Dva operné tituly sú zatiaľ neurčené; jedným z nich má byť súčasné dielo, ktorým chceme uctiť 20. výročie Slovenského národného povstania.

Pravda, v tomto výpočte nie sú zahrnuté slávnostné akadémie k významným príležitostiam a výročiam, väčšinu ktorých má DJGT tiež na starosti — i keď by azda bolo lepšie presunúť túto čestnú úlohu na ochotníkov a súbory ĽUT vzhľadom na preťaženosť divadelných pracovníkov. Plánujete i samostatné orchestrálne vystúpenia?

Samostatné orchestrálne koncerty sú ambíciou každého divadelného orchestra i dirigenta, veď pre orchestrálne teleso znamenajú možnosť ďalšieho zdokonaľovania svojej práce a rozšírenia repertoáru. Žiaľ, zájazdový režim našej opery, ktorý veľmi sťažuje každodennú divadelnú prácu, nedovoľuje viac ako jeden samostatný orchestrálny koncert; veď i zo vzdialených miest (okrem niekoľkých výnimiek) sa vždy vraciame do Banskej Bystrice.

Kto sa bude podieľať na réžii spomínaných premiér?

Naši stáli pohostinskí režiséri — Branislav Kriška z košického Štátneho divadla a Václav Věžník z Janáčkovej opery v Brne. S oboma máme výborné skúsenosti a dúfame, že spolupráca s nimi potrvá i naďalej.

Zaznamenal Igor Vajda



Ľuba Baricová a Andrej Kucharský v novonaštudovanej inscenácii Čajkovského opery Eugen Onegin na scéne opery SND v Bratislave ▶

Foto: J. Vavro



O SPIEVANOM HLASE*)

JÁN STANISLAV

Veľký pokrok vo foniatrii a experimentálnej fonetike v posledných desaťročiach dal podnet k novým výskumom artikulačnej a akustickej stránky spevácke-ho umenia. Výskumy sa konajú rozličnými prístrojmi. S pokrokom techniky vznikajú aj nové prístroje, ktorými sa robí výskum reči hovorenej a spievanej. Starý problém vzťahu hudby a reči sa skúma prístrojmi a metódami dnešnej vedy. Z posledných takých prístrojov môžeme uviesť automatický analyzátor, zvaný „viditeľná reč", o ktorom písali jeho pôvodcovia R. K. *Potter*, G. A. *Kopp* a H. C. *Green* v diele *Visible speech* (New York 1947), zmienili sme sa o ňom už dávnejšie pri riešení otázok umeleckej reči. Aké znamenité výsledky donáša takýto prístroj pri výskume, dobre vidíme najnovšie v knihe K. Sedláčka a A. Sychru *Hudba a slovo z experimentálního hlediska* (Praha 1962).

Hlas v speve sa skúma dnes metódami experimentálnej fonetiky v mnohých krajinách. U nás sa taký výskum robí v Prahe v kabinete experimentálnej fonetiky Čs. akadémie vied. Množstvo prác z tohto odboru vzniklo na sovietskych konzervatóriách. Nové pohľady doniesli práce Bagadurova, Zasedateleva, Maľutina, Levidova, Robotnova, Organova, Aspelunda, Rudakova a iných. Pre vážnosť vedeckého výskumu a ponímania umeleckej reči v SSSR vznikli laboratóriá experimentálnej fonetiky na každom konzervatóriu. V moskovskom vznikla práca D. Aspelunda *Rozvitije pevca i jego golosa* (Moskva 1962), ktorá u nás vyšla aj v českom preklade. Inak v tomto odbore pracujú aj inde. Najnovšie prevratne zasiahol do tohto odvetvia francúzsky učenec a spevák Raoul Husson. Už r. 1935 písal o tvorení timbru vokálov hovorených a spievaných. Potom nasledovali mnohé ďalšie práce o rozličných otázkach hovoreného a najmä spievaného slova. V nich využíva svoje veľké skúsenosti spevácke a svoje vedomosti v matematike, fyzike, biológii a experimentálnej fonetike. Významná je jeho štúdia z r. 1950 o základných fyziologických a akustických javoch v spievanom hlase (*Étude des phénomènnes physiologiques et acoustiques fondamentaux de la voix chantée*, Paris 1950, 91 str. a 34 obr.). Napísal viac iných prác, napr. o neuro-psychických vzťahoch medzi fonáciou (tvorením hlasu) a audíciou (počúvanie hlasu), a to v Cahiers d'Acoustique III, 1951. Písal o akustike sály zo spevákovho a rečníkovho stanoviska (tamže IV, 1962), o akustických, fyziologických a psychofyziologických podmienenostiach hudobnej estetiky (tamže V, 1953) atď. Z uvedenia aspoň niektorých jeho prác vidíme, aká rozsiahla je problematika

*) *Napísané v spolupráci s Delfínou Stanislavovou*

◀ *Záber z inscenácie Barbiera zo Sevilly na scéne Štátneho divadla v Košiciach*

Foto: M. Litavská

spievaného hlasu. Možno tu spomenúť, že R. Husson s J. B. Slavíkom publikovali u nás roku 1953 krátky príspevok *Architekturní akustika s hlediska výkonného umělce* (Slaboprudý obzor).

Všimnime si však jeho knihu *La voix chantée* (Paris 1960); slovenský preklad titulu knihy je *Spievaný hlas.* Člen Národnej lekárskej akadémie v Paríži A. Moulonguet v predhovore k tejto knihe píše, že sa ňou prvý raz v dejinách ľudstva dostáva úplný vedecký a praktický dokument o hlase.*) R. Husson sa tradičnou fyziológiou hlasu zaoberá len v krátkosti, ale zato viac miesta venuje tým výkladom, ktoré novým spôsobom osvetľujú osobitnú fyziológiu spevu. Zaoberá sa veľmi dôležitou vnútornou senzibilitou a potom venuje pozornosť skúmaniu a významu popudlivého problému triedenia a klasifikácie na tesitúry. Donáša rozbor všetkých vokálnych techník. Podáva fyziologickú analýzu základných metód používaných pri nácviku a vzdelávaní spievaného hlasu.

Sám autor knihy píše v úvode, že výklad týchto javov neexistuje doteraz v žiadnom jazyku. Niektoré jeho výklady sa môžu zdať elementárnymi, ale doteraz ich nikto nepodal tak prehľadne a jasne a okrem toho nik ich doteraz nepodložil experimentálnymi výskumami, ktoré sú potrebné práve aj pre obyčajnú vokálnu výchovu. V tom je veľká prednosť Hussonovho diela. Problémov je mnoho.

Zastavme sa pri požiadavkách divadelného, resp. operného spevu. R. Husson o tejto problematike píše dosť obšírne (str. 101—117). Výsledkom jeho skúmania je, že niet dvojakých fonačných fyziológií pre salónny a divadelný spev, ale v praxi divadelný spev kladie veľké nároky, ktoré presahujú fyziologické podmienenosti za obyčajných okolností a treba ich objasniť. Výskumy sa robili s rozličnými spevákmi, a to najmä z parížskej opery. A tak medzi hlavnými podmienkami sa zistili štyri požiadavky: 1. požiadavka frekvencie, 2. intenzity, 3. timbru a 4. požiadavka neunavenosti. Uvedieme niektoré zistenia.

Pri požiadavke frekvencie muž pri hovorenom hlase dosahuje (v prvom registri) 240 cyklov za sekundu pri hlbokých hlasoch a 280 pri vysokých hlasoch; nikdy neprekračuje 300 cyklov. Iné pomery sú pri spievanom hlase. Tu muž bežne používa vysokú hranicu svojho registra, a to 400 cyklov za sekundu bas a 500 tenor. Ženy hovoria normálne na vlnách od 180 do 220 cyklov prsným hlasom a 300—500 cyklov pri hlavovom hlase. Žena ľahko dosiahne v speve 800 cyklov (kontraalt), 1100 cyklov (soprán), ba aj 1300 cyklov (ľahký soprán). Erna Sacková dosiahla 1800 cyklov a Mado Robinová (Paríž) 2300 cyklov.

Pri intenzite sa uvádza, že zvuková úroveň v intímnej konverzácii nepresahuje 40 decibelov, kým mocné hlasy veľkej opery dosahujú, ba aj presahujú 130 decibelov pri východe z úst. Akustická sila (vo wattoch) vyvinutá od 40 do 130 decibelov je o *miliardu ráz* väčšia. Preto R. Husson nazýva divadelný spev *spevom veľkej sily.*

Timbre hlasu sa experimentálne ťažko meria. R. Husson (102) poukazuje na to, že spevákov hlas musí byť *prenikavý,* aby mal dostatočnú nosnosť.

*) Profesor slavistiky na univerzite v Paríži Marc Vey bol veľmi láskavý a na požiadanie nám poslal Hussonovo dielo. Aj tu mu vyjadrujeme svoju povďačnosť za to.

Tento jav sa určuje osobitosťou, ktorá sa vzťahuje na mimovokálny timbre. Ďalej spevákov hlas má byť *hutný,* aby zachoval tú istú zvukovú kvalitu, keď spevák mení orientáciu zoči-voči poslucháčovi. Musí byť *objemný,* aby sa hodil na reprezentatívny charakter určitých úloh; tu sa berú do úvahy rozmery miestnosti. R. Husson ďalej hovorí, že hlas má poskytovať prijateľné vibrato, ktoré zodpovedá určitým obvyklým normám.

Napokon je požiadavka neunavenosti. V hovorenej reči samohláska trvá približne $^1/_5$ sekundy. Keď sa vyslovuje na 150 cykloch za sekundu, hlasivky sa sťahujú približne 30 ráz. Ak však tenor drží vysoké C 10 sekúnd, jeho hlasivky sa sťahujú 5000 ráz za sebou vo veľmi rýchlom tempe. Husson ďalej podotýka, že spevák okrem toho musí spievať nielen dlho, ale aj často.

Ďalej sa rozvádza požiadavka frekvencie. Divadelný spev požaduje, aby spevák mohol použiť normálny register svojho hlasu (prvý register muži, druhý ženy) až po hornú hranicu, a čo viac, žiada sa, aby bolo možno realizovať efekt sily s ľahkosťou a bez prílišnej únavy. V tomto smere sa robili experimentálne výskumy od roku 1951. R. Husson po nich pokladá tieto problémy za riešené. Našli sa tu tri hlavné podmienenosti: a) treba vyhovieť určitým neuro-motorickým požiadavkám, z ktorých prinajmenej jedna má imperatívny charakter, b) našla sa uľahčujúca neuro-endokrinná podmienenosť, c) zdá sa, že anatomická podmienenosť sa požaduje na použitie spomenutých registrov a táto sa kladie nad uľahčujúcu neuro-motorickú podmienenosť.

R. Husson sa ďalej zaoberá neuro-motorickou podmienenosťou. Hovorí (102), že ľudský hlas nemôže dosiahnuť vrchol svojho prvého alebo druhého registra na hocakej samohláske nenazalizovanej (bez nosovosti), iba ak sa

HUDOBNÉ POSONIENSIA

VO VIEDENSKÝCH ZBIERKACH

O čulom hudobnom živote Bratislavy v minulosti sa v samotnej Bratislave zachovalo veľmi málo prvotných prameňov (a ak sa čím skôr nevyrieši problém centrálneho hudobného archívu, hrozí to aj mnohým prameňom súčasnosti). Väčšie či menšie torzá bratislavskej hudobnej kultúry, počnúc vari jedinečnou kolekciou siedmych stredovekých iluminovaných misálov, zachovali sa však v susedných krajinách, najmä v Maďarsku a Rakúsku. Na podnet dr. Pavla Poláka, C. Sc., z Ústavu hudobnej vedy SAV, som sa informatívne oboznámil s fondmi dvoch centrálnych viedenských hudobných archívov, so zbierkou Spoločnosti priateľov hudby a hudobného oddelenia Rakúskej národnej knižnice (tretia zbierka v hudobnom oddelení viedenskej Mestskej knižnice nebola v dôsledku stavebných úprav prístupná). Obe spomínané hudobné kolekcie obsahujú pomerne veľký počet skladieb bratislavských komponistov, najmä z obdobia klasicizmu. V niektorých prípadoch ide o diela, ktoré boli doteraz neznáme, inde o skladby síce menovite známe, no doteraz neprístupné.

V zbierkach Spoločnosti priateľov hudby sú bohato zastúpení najmä Anton Zimmermann (1741—1781) a Juraj Drušecký (1745—1819). Z Zimmermannovej tvorby, ktorá sa tu opatruje, si zaslúži pozornosť napr. šesť sonát pre husle a čembalo, vydaných v Lyone, 5 sextet pre 2 huslí, 2 lesné rohy, violu a bas (jedno sexteto asi chýba, pretože zrejme išlo o cyklus šiestich sextet — jedno má v názve N° 6), 3 divertimentá pre triové obsadenie, 2 symfónie (C, D), koncert (D) pre čembalo a malý or-

spievaného hlasu. Možno tu spomenúť, že R. Husson s J. B. Slavíkom publikovali u nás roku 1953 krátky príspevok *Architekturní akustika s hlediska výkonného umělce* (Slaboprúdý obzor).

Všimnime si však jeho knihu *La voix chantée* (Paris 1960); slovenský preklad titulu knihy je *Spievaný hlas.* Člen Národnej lekárskej akadémie v Paríži A. Moulonguet v predhovore k tejto knihe píše, že sa ňou prvý raz v dejinách ľudstva dostáva úplný vedecký a praktický dokument o hlase.*) R. Husson sa tradičnou fyziológiou hlasu zaoberá len v krátkosti, ale zato viac miesta venuje tým výkladom, ktoré novým spôsobom osvetľujú osobitnú fyziológiu spevu. Zaoberá sa veľmi dôležitou vnútornou senzibilitou a potom venuje pozornosť skúmaniu a významu popudlivého problému triedenia a klasifikácie na tesitúry. Donáša rozbor všetkých vokálnych techník. Podáva fyziologickú analýzu základných metód používaných pri nácviku a vzdelávaní spievaného hlasu.

Sám autor knihy píše v úvode, že výklad týchto javov neexistuje doteraz v žiadnom jazyku. Niektoré jeho výklady sa môžu zdať elementárnymi, ale doteraz ich nikto nepodal tak prehľadne a jasne a okrem toho nik ich doteraz nepodložil experimentálnymi výskumami, ktoré sú potrebné práve aj pre obyčajnú vokálnu výchovu. V tom je veľká prednosť Hussonovho diela. Problémov je mnoho.

Zastavme sa pri požiadavkách divadelného, resp. operného spevu. R. Husson o tejto problematike píše dosť obšírne (str. 101—117). Výsledkom jeho skúmania je, že niet dvojakých fonačných fyziológií pre salónny a divadelný spev, ale v praxi divadelný spev kladie veľké nároky, ktoré presahujú fyziologické podmienenosti za obyčajných okolností a treba ich objasniť. Výskumy sa robili s rozličnými spevákmi, a to najmä z parížskej opery. A tak medzi hlavnými podmienkami sa zistili štyri požiadavky: 1. požiadavka frekvencie, 2. intenzity, 3. timbru a 4. požiadavka neunavenosti. Uvedieme niektoré zistenia.

Pri požiadavke frekvencie muž pri hovorenom hlase dosahuje (v prvom registri) 240 cyklov za sekundu pri hlbokých hlasoch a 280 pri vysokých hlasoch; nikdy neprekračuje 300 cyklov. Iné pomery sú pri spievanom hlase. Tu muž bežne používa vysokú hranicu svojho registra, a to 400 cyklov za sekundu bas a 500 tenor. Ženy hovoria normálne na vlnách od 180 do 220 cyklov prsným hlasom a 300—500 cyklov pri hlavovom hlase. Žena ľahko dosiahne v speve 800 cyklov (kontraalt), 1100 cyklov (soprán), ba aj 1300 cyklov (ľahký soprán). Erna Sacková dosiahla 1800 cyklov a Mado Robinová (Paríž) 2300 cyklov.

Pri intenzite sa uvádza, že zvuková úroveň v intímnej konverzácii nepresahuje 40 decibelov, kým mocné hlasy veľkej opery dosahujú, ba aj presahujú 130 decibelov pri východe z úst. Akustická sila (vo wattoch) vyvinutá od 40 do 130 decibelov je o *miliardu ráz* väčšia. Preto R. Husson nazýva divadelný spev *spevom veľkej sily.*

Timbre hlasu sa experimentálne ťažko meria. R. Husson (102) poukazuje na to, že spevákov hlas musí byť *prenikavý,* aby mal dostatočnú nosnosť.

*) Profesor slavistiky na univerzite v Paríži Marc Vey bol veľmi láskavý a na požiadanie nám poslal Hussonovo dielo. Aj tu mu vyjadrujeme svoju povďačnosť za to.

Tento jav sa určuje osobitosťou, ktorá sa vzťahuje na mimovokálny timbre. Ďalej spevákov hlas má byť *hutný,* aby zachoval tú istú zvukovú kvalitu, keď spevák mení orientáciu zoči-voči poslucháčovi. Musí byť *objemný,* aby sa hodil na reprezentatívny charakter určitých úloh; tu sa berú do úvahy rozmery miestnosti. R. Husson ďalej hovorí, že hlas má poskytovať prijateľné vibrato, ktoré zodpovedá určitým obvyklým normám.

Napokon je požiadavka neunavenosti. V hovorenej reči samohláska trvá približne $^1/_5$ sekundy. Keď sa vyslovuje na 150 cykloch za sekundu, hlasivky sa sťahujú približne 30 ráz. Ak však tenor drží vysoké C 10 sekúnd, jeho hlasivky sa sťahujú 5000 ráz za sebou vo veľmi rýchlom tempe. Husson ďalej podotýka, že spevák okrem toho musí spievať nielen dlho, ale aj často.

Ďalej sa rozvádza požiadavka frekvencie. Divadelný spev požaduje, aby spevák mohol použiť normálny register svojho hlasu (prvý register muži, druhý ženy) až po hornú hranicu, a čo viac, žiada sa, aby bolo možno realizovať efekt sily s ľahkosťou a bez prílišnej únavy. V tomto smere sa robili experimentálne výskumy od roku 1951. R. Husson po nich pokladá tieto problémy za riešené. Našli sa tu tri hlavné podmienenosti: a) treba vyhovieť určitým neuro-motorickým požiadavkám, z ktorých prinajmenej jedna má imperatívny charakter, b) našla sa uľahčujúca neuro-endokrinná podmienenosť, c) zdá sa, že anatomická podmienenosť sa požaduje na použitie spomenutých registrov a táto sa kladie nad uľahčujúcu neuro-motorickú podmienenosť.

R. Husson sa ďalej zaoberá neuro-motorickou podmienenosťou. Hovorí (102), že ľudský hlas nemôže dosiahnuť vrchol svojho prvého alebo druhého registra na hocakej samohláske nenazalizovanej (bez nosovosti), iba ak sa

HUDOBNÉ POSONIENSIA

VO VIEDENSKÝCH ZBIERKACH

O čulom hudobnom živote Bratislavy v minulosti sa v samotnej Bratislave zachovalo veľmi málo prvotných prameňov (a ak sa čím skôr nevyrieši problém centrálneho hudobného archívu, hrozí to aj mnohým prameňom súčasnosti). Väčšie či menšie torzá bratislavskej hudobnej kultúry, počnúc vari jedinečnou kolekciou siedmych stredovekých iluminovaných misálov, zachovali sa však v susedných krajinách, najmä v Maďarsku a Rakúsku. Na podnet dr. Pavla Poláka, C. Sc., z Ústavu hudobnej vedy SAV, som sa informatívne oboznámil s fondmi dvoch centrálnych viedenských hudobných archívov, so zbierkou Spoločnosti priateľov hudby a hudobného oddelenia Rakúskej národnej knižnice (tretia zbierka v hudobnom oddelení viedenskej Mestskej knižnice nebola v dôsledku stavebných úprav prístupná). Obe spomínané hudobné kolekcie obsahujú pomerne veľký počet skladieb bratislavských komponistov, najmä z obdobia klasicizmu. V niektorých prípadoch ide o diela, ktoré boli doteraz neznáme, inde o skladby síce menovite známe, no doteraz neprístupné.

V zbierkach Spoločnosti priateľov hudby sú bohato zastúpení najmä Anton Zimmermann (1741—1781) a Juraj Drušecký (1745—1819). Z Zimmermannovej tvorby, ktorá sa tu opatruje, si zaslúži pozornosť napr. šesť sonát pre husle a čembalo, vydaných v Lyone, 5 sextet pre 2 huslí, 2 lesné rohy, violu a bas (jedno sexteto asi chýba, pretože zrejme išlo o cyklus šiestich sextet — jedno má v názve N° 6), 3 divertimentá pre triové obsadenie, 2 symfónie (C, D), koncert (D) pre čembalo a malý or-

„krytie“ zvuku realizuje na optimálnej výške, ktorá sa obmieňa trochu s opakovanou popudlivosťou. R. Husson hovorí, že toto krytie otvorených zvukov je spevákou „pasážou‘. Týmto nanajvýš fyziologickým javom sa autor zaoberal osobitne. Zaoberá sa ďalej neuro-motorickou podmienenosťou, ktorá viaže timbre samohlásky na frekvenciu výslovnosti. Výsledkom jeho skúmania v tomto smere je poznatok, podľa ktorého v speve s „veľkou silou“ treba brať do ochrany jemný neuro-motorický mechanizmus hlasiviek a táto okolnosť si vyžaduje obetovať vokálny timbre výške, ktorá sa má dosiahnuť (104). R. Husson podáva výklad o nazalizovaných (nosových) samohláskach zo stanoviska neuro-motorického funkcionovania hlasiviek. Táto otázka sa týka jazykov, ktoré majú nosové, nazalizované samohlásky (francúzsky, portugalský, poľský). Aj u nás však, hoci nosové samohlásky nemáme, počujeme neraz nazalizáciu samohlások v umeleckom speve. R. Husson po výskumoch hovorí, že v divadelnom speve nazalizovaným hláskam, resp. zvukom sa treba vyhýbať za každú cenu. Ak sú v jazyku nosové samohlásky, treba ich ohraničiť na otvorené nosovky, a to tak, aby boli čo najmenej nosové. Pri „pasáži“ treba vylúčiť akúkoľvek nosovosť a nosovú samohlásku — daného jazyka — treba nahradiť zatvorenou samohláskou, ktorá je akusticky danej nosovke najbližšia.

R. Husson hovorí potom o neuro-endokrinných podmienenostiach a napokon o zvláštnych prípadoch sopránov, ktoré spievajú v treťom a štvrtom registri (Mado Robinová, Erna Sacková, Yma Sumac atď.).

Ďalej je otázka správnosti spievaného hlasu. R. Husson hovorí, že by sa zdalo, že z požiadavky frekvencie vyplýva aj správnosť, ale v akustičnosti to tak vôbec nie je. Zvuková správnosť, rozvádza ďalej R. Husson, závisí v speve od auditívneho kortexu subjektu, tak isto aj od prijímacieho a prenášajúceho ústroja, ktorým je ucho. Hlas podľa neho môže mať mimoriadny rozsah bez toho, že by sa požiadavka správnosti plne uskutočnila, čo pri niektorých spevákoch býva, dodáva Huson a hovorí, že rozsah hlasu závisí od neuro-motorického ústroja subjektu, kým správnosť závisí predovšetkým od jeho senzoriálneho ustrojenia.

Raoul Husson sa podrobne zaoberá požiadavkou intenzity. Podáva výsledky skúmania v oblasti neuro-motorickej, hlasivkových väzov, pravého srdca atď. Používa tu aj skúmanie A. M. Di Giorgiovej, *Fisiologia della respirazione nella fonazione* (Corso teoretico-pratico di foniatria, Torino 1956). Celkove sa tu ukazuje, že ochablosť pravého srdca číha na speváka „veľkej sily“, a keď sa táto objaví, robí ťažké prekážky veľkej vokálnej intenzite (str. 108).

Veľmi delikátna je otázka timbru, lebo sa vzťahuje na prenikavosť, resp. ostrosť (lesk) hlasu, ďalej na hutnosť, rozsah a vibrato. Prvoradý význam v divadelnom speve má pri timbre hlasu jeho prenikavosť. Ak je v tomto smere nedostatok v hlase, jeho použitie v divadle, píše R. Husson (111), je skoro nemožné, lebo tu sa hlas zdá hluchý a nemá nosnosť. R. Husson skúmal všetky tieto podmienky divadelného hlasu. Timbre je podľa jeho učenia dvojaký, a to vokálny a mimovokálny. Prvý pochádza z hrdelno-ústnej dutiny, kým druhý z laryngálnych (hrtanových) kvalít (50). Prenikavosť je pri tvorení každej samohlásky daná závažnosťou harmónie obsiahnutou medzi 2500 a 3500 cyklami. Pritom nejde o ich množstvo pri akcii v ústnej dutine, ale o hrtanové kvality. Harmónia vo vokálnom spektre je tým silnejšia, čím vyšší je tonus pri spájaní hlasiviek (111). Časť tonusu vzniká z vôle subjektu pri

chester, no najmä melodrámy Andromeda a Perseus (existujú z nej kompletné orchestrálne hlasy a dvojmo klavírny výťah) a Leonardo a Blandina (iba klavírny výťah, zhotovený Mariannou Lubi). Juraja Druseckého (1745—1819) reprezentujú, pochopiteľne, najmä skladby pre dychové súbory: 17 partít pre 2 hoboje, 2 anglické rohy, 2 lovecké rohy a fagot, ďalej 24 partít pre 2 hoboje, 2 rohy a fagot; z ostatných skladieb sú zaujímavé divertimentá pre čembalo a sinfonia „La Bataglia“ pre dva orchestre. Bratislavský mestský hudobný riaditeľ František Tost (1745—1829) má v tejto zbierke značný počet čembalových redutových nemeckých tancov a menuetov (5 cyklov zväčša po 12 tancov). Pozoruhodné sú aj klavírne („pour le clavecin ou Piano-Forte“) skladby bratislavského klavírneho virtuóza a pedagóga Františka Pavla Riglera. Sú to klavírne rondá (3), sonáty (4) i rozmanité piesy, vydané na rozdiel od predchádzajúccih nie vo Viedni, ale v Bratislave u Schauffa, doteraz neznámeho vydavateľa. To, že Spoločnosť priateľov hudby vlastní celé desiatky tlačených i opísaných skladieb Jána Nepomuka Hummela (1778—1837), netreba zdôrazňovať.

V hudobnom oddelení Rakúskej národnej knižnice majú od Zimmermanna okrem chrámových skladieb hlavne komorné skladby, pôvodne patrili Štýrskemu hudobnému združeniu v Štýrskom Hradci: 12 kvintet pre 2 huslí, 2 violy a bas, 6 kvartet pre 2 husle, violu a bas, 12 Zingaresi (!) pre čembalo a hlasy symfónie č. 3 (B). Katalóg zbierky upozorňuje aj na to, že adagio z Zimmermannovej 3. sonáty pre husle a čembalo vyšlo v diele J. B. Cartiera L'Art du Violon ou Division (Paris s. a.). Druseckého je tu zastúpený okrem troch partít pre dychové súbory najmä cyklom 12 kvartet pre 2 huslí, violu a bas, ako aj niekoľkými tancami. Rigler tu má Anleitung zum Klavier für musikalische Lehrstunden, ktorý mu roku 1791 už v druhom vydaní vydal Schauff. Je to zrejme predchodca jeho veľkej školy, vydanej roku 1798 v Budíne. Tvorba Heinricha Kleina (1756—1832), ktorý bol podľa toho, čo o ňom vieme, hudobníkom európskeho formátu, je tu po prvý raz doložená konkrétnymi ukážkami. Schauffove vydanie jeho šiestich Contre-Danses ho legitimuje ako svetského skladateľa, kým zbierka Devotio Sacris Hymnis, obsahujúca štvorhlasné úpravy duchovných piesní so sprievodom organa, vydané roku 1815 u bratislavského Belnaya, súvisela asi s Kleinovým pedagogickým povolaním. Aj Rakúska národná knižnica vlastní veľký počet Hummelových skladieb.

Z kartoték dvoch najväčších viedenských hudobných zbierok vidno, že tvorba bratislavských reprezentantov klasicizmu nebola lokálne obmedzená, kým skladby komponistov neskorého baroka a klasicizmu, ktorí pôsobili na slovenskom vidieku, do Rakúska neprenikli (Francisci, Budinský, Zlatník, Bilnický atď.).

Vzhľadom na to, že nemálo posoniensií vo viedenských hudobných zbierkach predstavuje unikáty, bolo by potrebné získať z týchto prameňov mikrofilmy — najjednoduchšie na základe existujúcej dohody medzi ČSSR a Rakúskom o výmene mikrofilmov archívneho materiálu, ktorá by sa iste dala rozšíriť aj na hudobné pramene. Získaním mikrofilmov by sa urýchlil nielen výskum všetkých fáz klasicizmu na Slovensku, ale získala by sa i možnosť sprístupniť najlepšie diela tohto obdobia dnešnej interpretačnej praxi (najmä pre mládež študujúcu hudbu). Nazdávam sa totiž, že by v takom type edície, ako je Musica viva historica, ktorú vydáva Státní hudební vydavatelství, mohla vyjsť napr. kritická reedícia Zimmermannových husľových sonát alebo výber z klavírnej tvorby obdobia klasicizmu. Takéto vydania by, prirodzene, neurobili neaktuálnou vedeckú edíciu prameňov hudby na Slovensku, ktorá sa, dúfajme, v dohľadnom čase zrodí pod egidou Ústavu hudobnej vedy SAV.

Spolu s vydávaním prameňov hudobnej minulosti Slovenska bolo by treba začať aj s ich popularizovaním v koncertnej praxi. Rozhlasové naštudovanie Zimmermannovej melodrámy je tak isto aktuálne a reálne ako povedzme uvádzanie Druseckého komorných skladieb pre dychové súbory, ktoré sa u nás v ostatnom čase tak sľubne rozvíjajú.

Ladislav Mokrý

akcii a druhá časť pochádza z aktivácie podnebia, určenej čiastočne vokálnou technikou subjektu. R. Husson podotýka, že tieto dva pramene tónických prínosov určujú výchovný proces.

Čo sa týka hutnosti hlasu, táto je nezávislá od úpravy hrdelno-ústnej dutiny. Podľa výskumov hutnosť timbru rástla s vertikálnou hĺbkou, akou sa hlasivky spájali pri každej fáze fonačného záveru. Z toho vyplýva, že veľké hrtany majú v tomto smere výhodu. Ani tu však všetko neplatí do podrobností. Zaujímavé je, že všetky uvedené speváčky s „vyššími" registrami majú veľmi silné hlasivky, hoci ich larynx (hrtan) má obyčajne nenápadné rozmery (112). Vertikálne hĺbka hlasiviek je väčšia pri hĺbkach ako pri výškach, ďalej je väčšia pri zadných zatvorených samohláskach, ako pri všetkých ostatných. Rastie, keď sa timbre stemňuje, a rastie, ak sa postavenie dutiny rozvíja tým, že sa zväčšuje impedancia (zdanlivý odpor) privodená na larynx (112). R. Husson však podotýka, že hoci hutnosť zvukov vyslovených subjektom závisí predovšetkým od individuálnych anatomických daností, jednako práve uvedené činitele sú fyziologickými prvkami, ktoré netreba zanedbať vo vokálnej výučbe.

Čo sa týka objemnosti hlasu, zisťuje sa, že objemné hlasy majú vždy ľudia s dlhou a priestrannou hrdelno-ústnou dutinou. Objemnosť hlasu pri hociktorej samohláske závisí od intenzity základného tónu. Tento zvuk môže zväčšiť svoju amplitúdu v konečnom vokálnom spektre iba vo funkcii zosilnenia, ktorú možno prípadne nájsť v hrdelno-ústnej dutine. Toto sa môže stať vo farynxe pri samohláskach predného radu a v hrdelnej dutine pri samohláskach zadného radu.

Dlhšie sa R. Husson zastavuje pri probléme „vibrata". Pod týmto slovom rozumie moduláciu nízkej frekvencie, ktorá sa stavia nad moduláciu výšky a môže dosiahnuť aj výšku a aj intenzitu hlasu. Jej periodicita sa kolíše medzi 3 a 8 za sekundu, pričom sa za prostredný normál pokladá 6. Ak sa frekvencia znižuje na 5, dostáva už aspekt vlnenia alebo aj trasľavosti. Ak sa frekvencia dvíha k 7 a 8, často prestáva byť badateľnou a hlas sa javí hladkým. Normálna frekvencia závisí okrem toho od rekurentnej (zvratnej) popudlivosti subjektu. Dvíha sa na 6,5 pri tenoroch a sopránoch a klesá na 5,5 pri basoch a altoch.

Pri týchto otázkach sa používajú výskumy prof. Eugena Rudakova z akustického laboratória Štátneho konzervatória v Moskve. Oznámil ich osobne a R. Husson publikuje základné tézy prof. Rudakova (114). Fyziologický pôvod vibrata, pokiaľ ide o intenzitu a frekvenciu, ešte nie je do podrobností objasnený. Isté je, že vibrato je tónickým prejavom muskulatúry laryngátneho zvierača (sphincter). Preskúmalo sa, že vibrato frekvencie je badateľné najmä pri otvorených samohláskach v susedstve krytia zvuku a že impedencia privodená na larynx sa ho usiluje nepatrne zmenšiť. R. Husson (115) zaznačuje, že výskum toho alebo oného vibrata je veľmi delikátny, ale možno ho robiť kombinovanou hrou opory (opory na timbre) a privodenej impedancie. Posledná sa určuje farbou vyslovovaného hlasu.

Pri probléme neunavenosti ide o dve veci: únavu centrálneho nervstva a únavu laryngálnej muskulatúry. Husson sa nimi obšírnejšie zaoberá.

„Strata hlasu" je pre divadelného speváka vážnym problémom. Nejde tu o afóniu, t. j. stratu hlasu vôbec, ale o stratu intenzity hlasu a súčasne aj čiastočne alebo úplne o stratu timbru — nielen vokálneho timbru, ale aj prenikavosti, ostria hlasu. R. Husson experimentálne skúmal tento problém. Hovorí, že ak spevák má najväčšiu intenzitu 120 decibelov, môže spievať prvé úlohy v opere. Ak sa intenzita zníži na 110 decibelov, môže ešte spievať prvé úlohy v menších sálach, v sálach druhej kategórie, ale môže obsadiť už iba druhé úlohy v opere. Vtedy sa povie, že „stratil časť svojich vokálnych prostriedkov". Výskumy v oblasti intenzity hlasu ukázali, že pokles vokálnej intenzity môže a obyčajne vyplýva z príčin, ktoré vôbec nepochádzajú z larynxu (hrtana). Medzi príkladmi takých príčin uvádza: 1. ľahšiu alebo ťažšiu únavu pravého srdca, 2. pokles brušného tlaku, 3. vyčerpanie nadobličkového kortecu (kôry). R. Husson podotýka, že tieto nedostatky ostávajú nepovšimnuté, ak sa lekárske vyšetrenie robí len laryngologicky.

Uvádzame tu aspoň výsek z toho, čo Hussonovo dielo donáša. R. Husson robil výskum registrov, osobitne v unikátnom prípade parížskej speváčky Mado Robinovej. Obšírne sa zaoberá „krytím' otvorených zvukov. Skúma postavenie trubice hltanovo-ústnej pri fonácii. Tu sa uvádzajú kinoröntgenové snímky. Porovnáva sa spôsob artikulácie v hovorenej reči so spôsobom v spievanej reči. Zase sú tu snímky a nákresy.

Otázok je veľa. R. Husson ich skúma s veľkým talentom, akríbiou a inteligenciou. Noví pracovníci a čoraz novšie prístroje časom iste donesú ďalšie osvetlenie týchto problémov a nastolenie prípadne novej problematiky.

Aj z toho, čo sme tu uviedli, môžeme vidieť, že otázka výskumu spevu, hlasu a spievanej reči je na nových cestách. Vedecké osvetlenie a riešenie prináša napokon vážne opory aj speváckej výučbe. Otázka vedeckého výskumu a vôbec ponímania umeleckého spevu nie je dnes iba problémom vedeckých fonetických laboratórií, lež zasahuje hlboko i do života opery a koncertných pódií. Vedecké diela, rozpravy a štúdie R. Hussona, O. Heymanna, R. Keldorfera, doc. Trojana, Ch. Kennedy Scotta, E. F. Herberta-Caesariho, krásna kniha francúzskej speváčky Madelaine Mansionovej (*L'Etude du chant*, Paris 1956) atď. sú priamo mobilizačnými ukazovateľmi cesty aj k praktickým úspechom v tomto odbore. Aké neblahé následky vo výkonnom speváckom umení má nedostatočná odborná kvalifikácia mnohých učiteľov spevu, poukázal Jean-Claude Rivière v predhovore ku knihe spomenutej francúzskej speváčky. Tu ide o praktickú stránku tých otázok, o ktorých na pozíciách prísnej vedy písal R. Husson.

Poznanie vedeckých výskumov a praktickej práce v odbore umeleckého spevu v cudzine môže len pomôcť snahám o vysokú úroveň tejto umeleckej oblasti u nás.

■ ■ ■

Na zahraničných koncertných pódiách sa objavila nová symfónia P. I. Čajkovského, označovaná ako jeho VII. symfónia. Nejde však o celkom originálne dielo tohto ruského skladateľa; skicoval ju už pred Patetickou (VI.), ale nedokončil. Časť materiálu použil pre svoj posledný klavírny koncert, ktorý taktiež nedokončil (urobil tak po jeho smrti Tanejev). Zo zachovaných materiálov upravil Semjon Bogatyriev štvorčasťovú symfóniu. Tretia časť je Bogatyrievova inštrumentácia Čajkovského klavírneho Scherza, o ktorom sa upravovateľ domnieva, že bolo určené pre túto symfóniu. Tzv. VII. symfóniu P. I. Čajkovského po moskovskej premiére dirigovali okrem iných E. Ormandy a J. Singer. Je však sporné, či bolo správne označiť toto dielo za VII. symfóniu, keď pod týmto číslom sa v literatúre myslí Čajkovského symfónia Manfréd. Nebol by napr. lepší názov Nedokončená symfónia?

ORGAN v časopiseckej literatúre posledných rokov

Naše storočie už hodne prispelo k rozvoju organového umenia: spočiatku technicky pri stavbe nástrojov, potom historicky — objavením a rekonštrukciou hodnotných starých nástrojov a napokon esteticky, hnutím tzv. „organovej reformy", ktoré nadviazalo na klasické ideály. Na tomto základe, ba paralelne s ním, došlo k stupňovaným požiadavkám na hru, ku koncertnému uplatňovaniu organa, k štúdiu a osvojeniu štýlových interpretačných zásad a napokon k vzniku rozsiahlej literatúry o celej organovej problematike. Skladatelia prispeli mnohými skladbami, stavajúcimi nové a obsiahlejšie nároky na nástroje i interpretáciu. Tieto rozvojové tendencie však vôbec nie sú tak jednoliate, ako by sa zdalo. Organové umenie je viazané na svoju „materiálnu základňu" — nástroj, ktorý je už svojím charakterom (je to vlastne z mnohých súčastí zložený komplex) taký variabilný vo zvuku, technike a možnostiach, že každý organ je v svojom priestore individualitou. To je podstatný rozdiel oproti ostatným nástrojom, z ktorého vyplývajú dve skutočnosti: po prvé, organ má svojich milovníkov, fanúškov, ktorí sú zasvätení do problematiky nástroja a niekedy pozoruhodne literárne i umelecky v tomto smere vzdelaní a po druhé, je tu daný takrečeno nekonečný zdroj na diskusie, zrovnávania, a čo viac, každá novostavba nástroja poskytuje možnosti (nie vždy využívané) uplatniť umelecké názory, estetiku, experimenty i technické zlepšenia navrhovateľa a stáva sa automaticky ďalším ohniskom vzruchu. Okolo mnohých, hlavne starých nástrojov je vytvorený celý nimbus — v dobrom zmysle — pretože boli inšpirátormi skladieb slávnych skladateľov, ba majú i význam štýlotvorný a formotvorný (Silbermannove organy pre J. S. Bacha, Schererove, Schnittgerove atď., pre severonemeckých majstrov, Antegnatiho pre Talianov, Rieppove pre južných Nemcov, Cliquotove pre Francúzov, Cavaillé-Collove pre C. Franck a jeho školu a pod.). Je teda stále o čom diskutovať, mnohé ešte možno objavovať, a čo je azda najdôležitejšie, štruktúra organa (pretože našťastie nie je kodifikovaná) pripúšťa stály vývoj, obmeňovanie a zlepšovanie. Nie div, že literatúra o organovom umení je taká rozsiahla a jej problémy si vyžadujú periodické publikovanie — v odborných časopisoch. O niektorých najznámejších (žiaľ, len kontinentálnych) chcem stručne referovať.

Francúzsky štvrťročník L'Orgue dosiahol v roku 1962 svoje 104. číslo. Rediguje ho známy organológ a historik, vydavateľ diel starých francúzskych majstrov Norbert Dufourcq. Časopis je venovaný technike, estetike a histórii organa, pravidelne referuje o významných novostavbách vo Francúzsku a o rekonštrukciách starých nástrojov. Okruh záujmov je rozsiahly. Napríklad v 93. čísle referuje o organovom umení (hlavne staviteľstve) v Kanade, na pokračovanie uverejňuje seriál o anglickej organovej hudbe, celé číslo 81. bolo venované pamiatke významného organového staviteľa V. Gonzalesa. V regionálnej kronike komentuje koncertnú činnosť vo Francúzsku. Zaujímavé sú tiež inzeráty organových staviteľov, ktorí ponúkajú veľmi vkusne vyriešené a priestorove nenáročné domáce cvičné organy!

Holandský štvrťročník De Praestant započal svoj 13. ročník. Rediguje ho organový umelec, skladateľ a riaditeľ Kráľovského konzervatória v Antverpách Flor Peeters s redakčnou radou. Vychádza vo veľkom formáte, prináša historické a životopisné práce vo veľmi peknej úprave a s bohatou obrazovou časťou. Zaoberá sa tiež témou — aktuálnou a veľmi obľúbenou — o mechanickej traktúre, svojho času referoval i o československom organe v Čajkovského sieni v Moskve. Zaujímavé sú uvedené dispozície všetkých novopostavených organov v Holandsku a bohatá rubrika „organové drobnosti", v ktorej sú zprávy o dôležitých udalostiach v organovom svete. Notová príloha obsahuje skladbičku malej formy, obyčajne ľahko predviteľnú, od holandského skladateľa, čím sa chce časopis zavďačiť hlavne radovým odberateľom a súčasne popularizovať vlastných skladateľov.

Ďalším holandským časopisom je *mesačník Het Orgelblad*, ktorý vychádza len od roku 1958, ale získal si obľubu pestrosťou problematiky, ktorú prináša. Na pokračovanie vychádza „Organový cestopis po Európe" od dr. Ir. W. H. Knappa, ktorý s niekoľkými spoločníkmi každoročne podniká
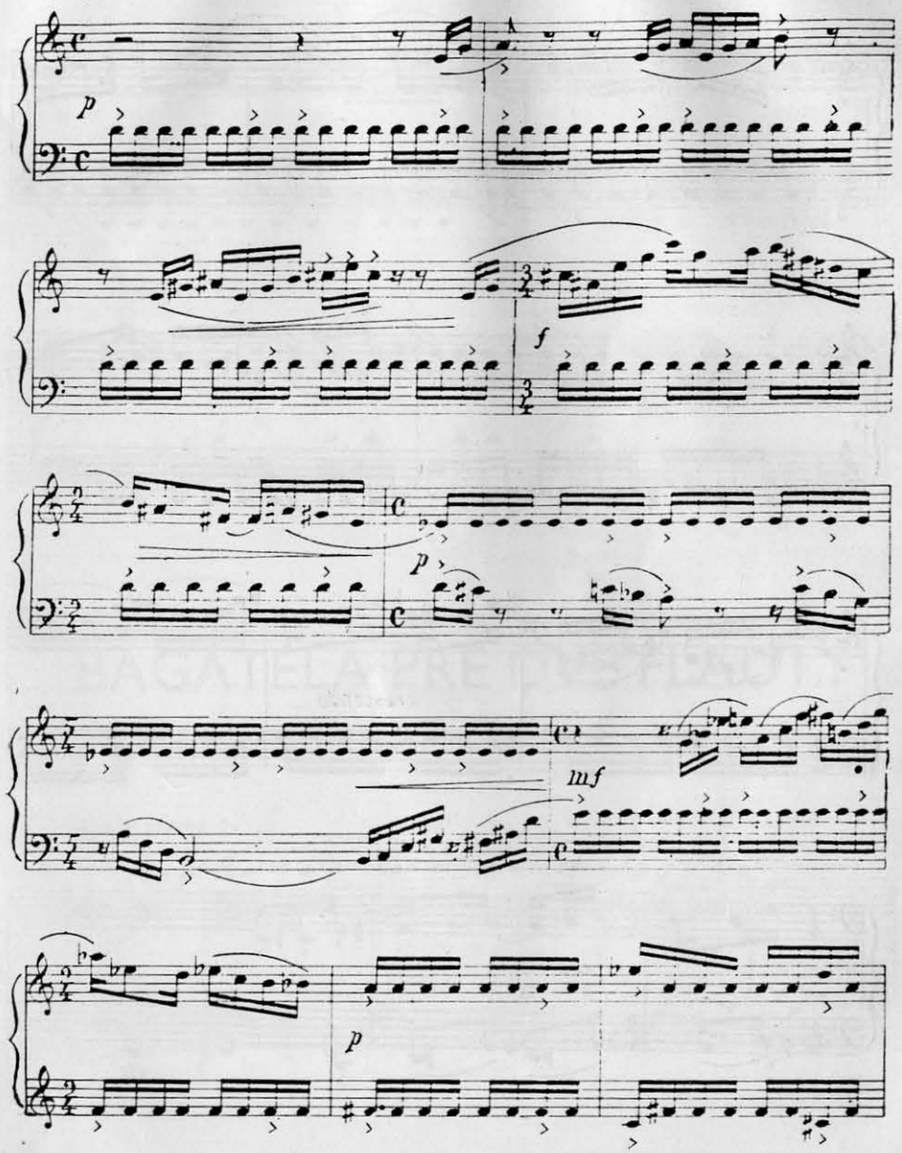
NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU
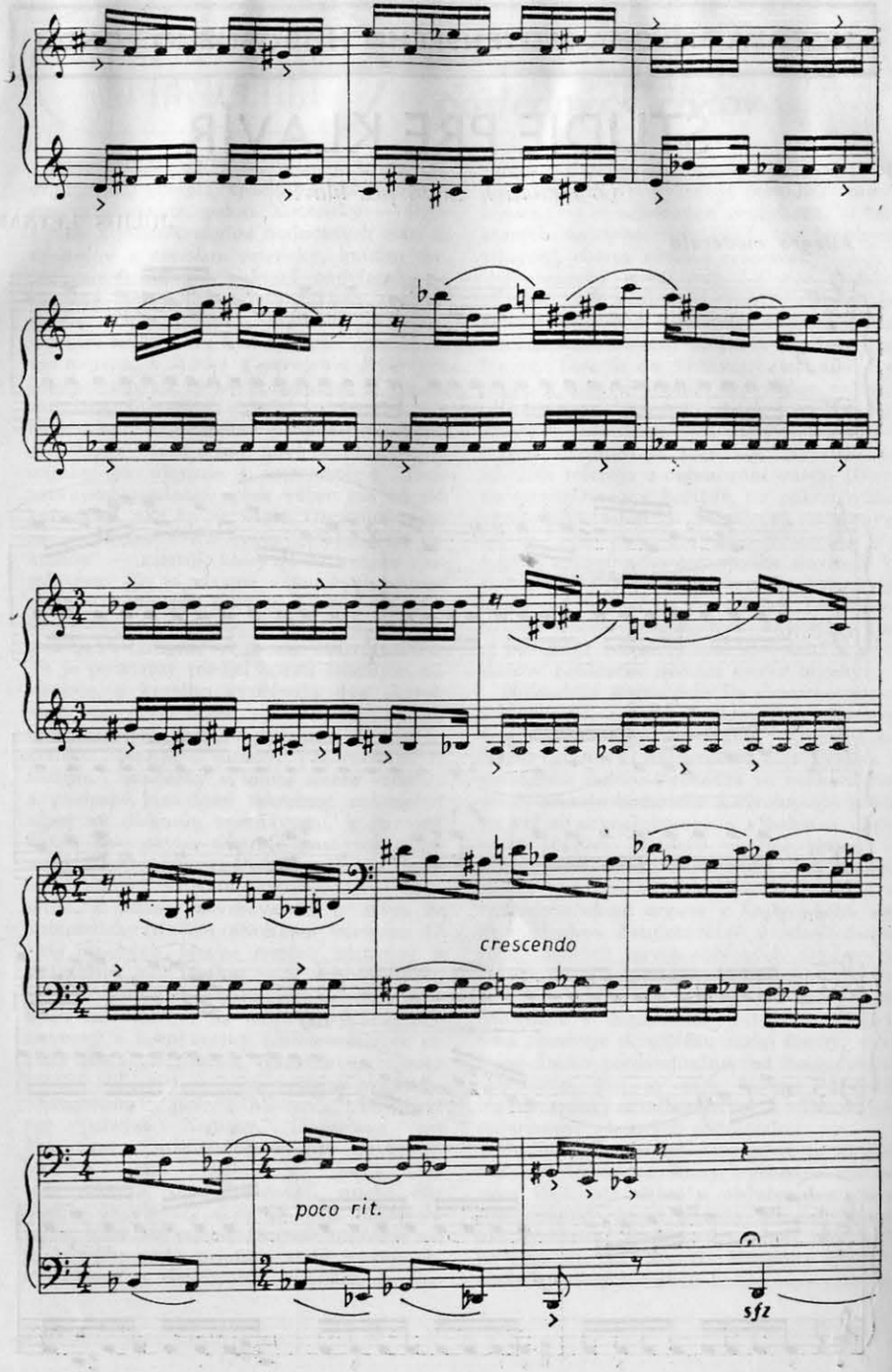
ŠTÚDIE PRE KLAVÍR
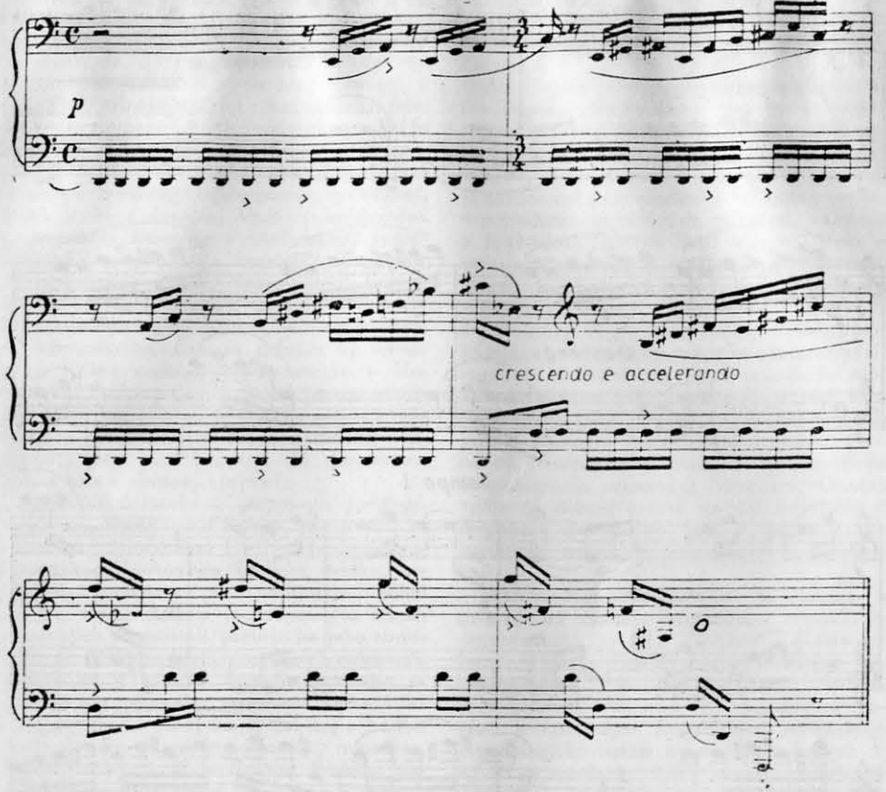
(Z Desiatich štúdií pre klavír)

JÚLIUS LETŇAN

Allegro moderato
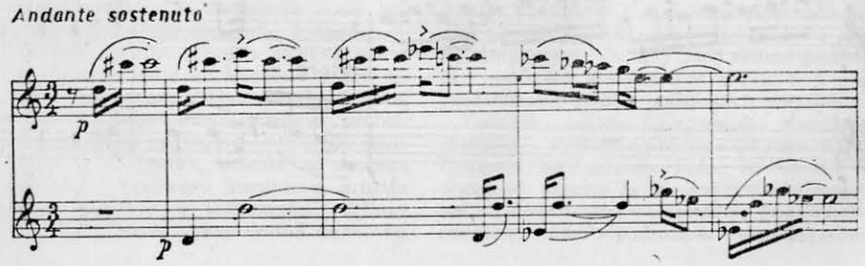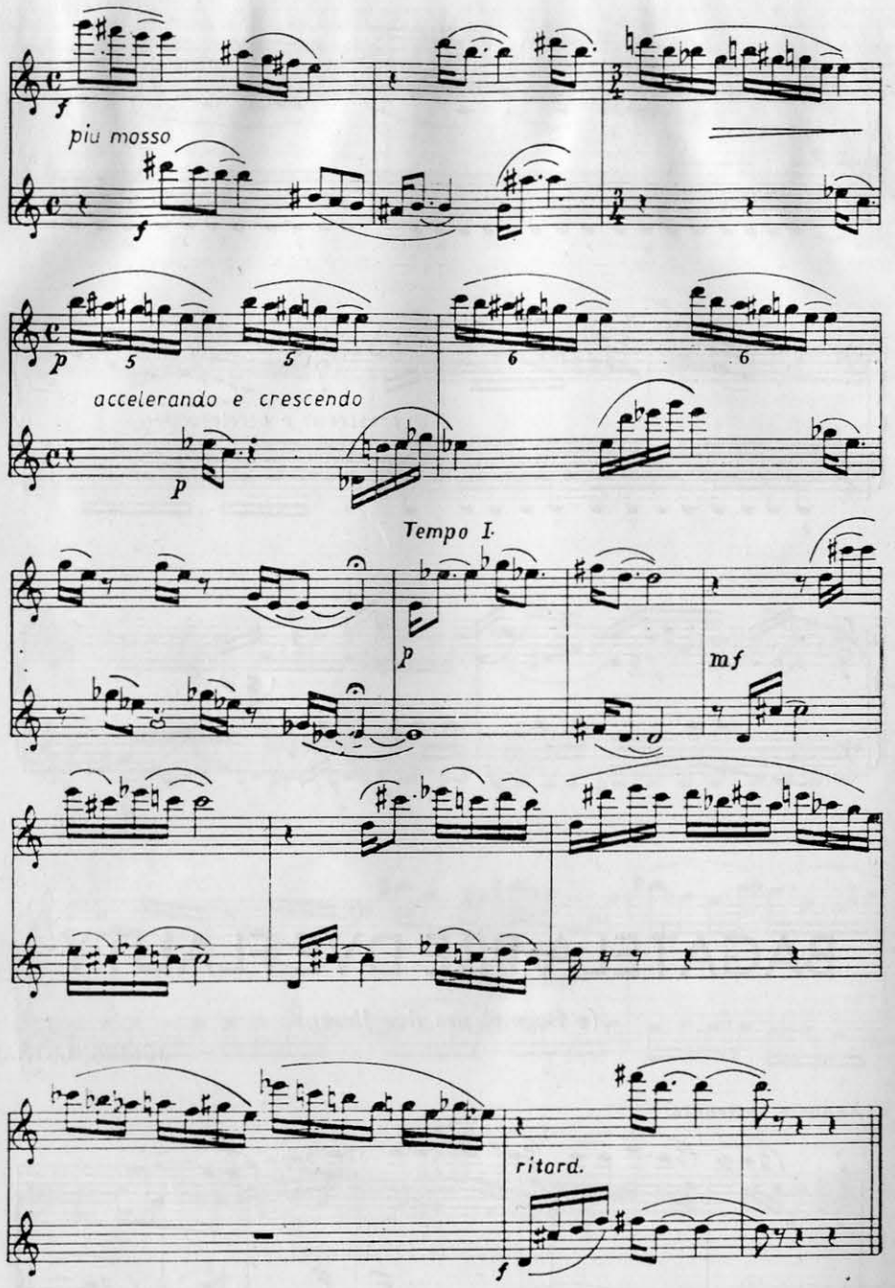






BAGATELA PRE DVE FLAUTY

(z Bagatel pre dve flauty)

JÚLIUS LETŇAN





cestu do niektorej organologicky zaujímavej oblasti alebo krajiny a referuje o tamojších organoch, umelcoch i problematike. Hlavný redaktor, dr. J. van Spronsen sa zaoberá organovým umením východnej Európy a toho času prináša stať o Československu (doteraz uverejnené štúdie siahajú po XIX. storočie). Pravidelne sa referuje o gramofónových platniach a o novej organologickej literatúre. Stichting Orgelcentrum, spoločnosť, ktorá vydáva časopis, vydáva každoročne aj organový kalendár s nádhernými reprodukciami a publikuje umelecké fotografie významných organov. Nepravidelná notová príloha prináša menšie organové skladby jednak v obyčajnej notácii, jednak v notácii klavarskribo. Časopis prináša aj termínovú listinu organových koncertov v Holandsku. Prekvapuje napríklad početnosť organových koncertov: za dva za sebou idúce mesiace hrá napríklad Feike Asma 25 koncertov, Piet van Egmont 14 koncertov, atď. a to vo vlastnej krajine!

Vedúcim nemeckým časopisom je *dvojmesačník Musik und Kirche,* ktorý má za sebou už 32 ročníkov. Hoci sa zaoberá protestantskou duchovnou hudbou vcelku, organové problémy tu zaujímajú čelné miesto. Tento časopis je prvoradým fórom nemeckých organistov, pretože na jeho stránkach sa prebojovávala „organová reforma". Články majú vysokú úroveň, diskutuje sa vášnivo a s odbornou znalosťou. Roku 1956 sa na stránkach časopisu viedol boj o hudbu Maxa Regera. Popredný nemecký organista, znalec Bachovho diela Helmut Walcha, napadol Regerovo dielo ako „neorganové", protirečiace nástroju a jeho estetike. V priebehu diskusie, ktorá vyvolala veľký rozruch, sa vyslovili mnohí známi odborníci a začrelo sa hlboko do organovej problematiky. Po prvý raz sa tiež ukázala jednostrannosť zásad „organovej reformy", ktorá priniesla v dejinách síce nebývalú obrodu organového umenia a jeho očistenie od gýču, ale zatiaľ nevedela dosť presvedčivo preklenúť oblúk od zvukového ideálu barokového organa k požiadavkám dnešného hudobného cítenia. Pravidelne sa recenzujú nové hudobniny a prinášajú fotografie s dispozíciami nových organov. Časopis vydáva edícia Bärenreiter, rediguje ho hudobný vedec dr. Walter Blankenburg. Ostatná časť časopisu, i keď sa nevenuje priamo organovej problematike, je veľmi zaujímavá najmä pre sbormajstrov a dirigentov, pretože sa zaoberá kantátovou a oratórnou literatúrou, prináša rozbory, rozpravy o interpretácii, štýlové otázky atď. Pretože protestantská duchovná hudba si osvojila Bachovo dielo ako základ, venuje sa mu prvoradá pozornosť a časopis sa teda skoro výlučne zaoberá otázkami hudobnými.

Ars Organi je orgánom spoločnosti priateľov organa „Gesellschaft der Orgelfreunde" a vychádza nepravidelne. Cieľom spoločnosti, ktorá združuje organových umelcov, staviteľov, organológov i milovníkov organa, je pričiňovať sa o umelecky hodnotný organ, usporiadanie organových stretnutí, exkurzií a festivalov. Časopis slúži tomuto účelu a venuje sa aktuálnym otázkam a problémom. Mnoho príspevkov sa venuje obhajovaniu organovej reformy a zavádzaniu mechanickej traktúry. Najhodnotnejšie sú články, prinášajúce prednášky a referáty z organových stretnutí a festivalov, ktoré usporiada spoločnosť raz za rok, a to vždy v inej krajine. Roku 1963 je plánovaný spoločný zájazd k vzácnym španielskym organom. Cenné sú i recenzie a obsiahla bibliografická dokumentácia organovej literatúry. Časopis vedie na dobrej úrovni známy organológ a disponent dr. Walter Supper, jeden z popredných nemeckých organových odborníkov.

Walcker-Hausmitteilungen je domáci a propagačný časopis najväčšieho nemeckého organárskeho závodu Walcker v Ludwigsburgu. Uvádza síce dispozície vlastných významnejších novostavieb organov, ale nerobí prázdnu reklamu. Na kriedovom papieri s farebnými fotografiami uverejňuje organologické štúdie na vedeckej úrovni. V č. 28 z apríla r. 1962 prináša napríklad výňatok z dizertačnej práce Wolfganga Linhardta „O vzdušnicových a traktúrových systémoch organa", v ktorej autor skúma a fyzikálnymi meraniami dokladá zvukovú a akustickú rozličnosť tej časti organa, ktorá sa považuje za „stroj". V číslach 1.—5. napríklad bola anketa vedúcich organových umelcov o otázkach traktúry, v č. 22 o akustických hodnotách registrov, píše sa o otázkach ladenia, architektúry nástroja a podobne. Na tomto časopise je sympatické, že neostáva pri starých problémoch a nezjednodušuje situáciu v organovom svete rozdelením táborov na zastaralý, romantický a nový, „organovo reformný", ale skúma problémy podľa ich dôležitosti v živom, t. j. pre predvádzanie hudby podstatnom zmysle.

Taliansky časopis L'Organo má charakter zborníka a vychádza polročne od roku 1960. Redigujú ho hudobný vedec R. Lunelli a organový umelec L. F. Tagliavini. Časopis má výlučne vedecký charakter, prináša obsiahlejšie štúdie s podrobnou dokumentáciou

HUDBA
VO VYSIELANÍ NEHUDOBNÝCH RELÁCIÍ*)

Novinovú stránku, potlačenú zhora nadol i zľava doprava tým istým typom písma, bez variácií obrazu, nikto nečíta rád. Novinár preto používa titulky, medzititulky, rôzne druhy písma, fotografie, aby lepšie rozčlenil optický obraz novín. Ak pri čítaní hrá dôležitú úlohu zrakový vnem, pri počúvaní rozhlasu rozhoduje o úspechu vnem sluchový. Preto obdobný dynamický spôsob „lámania" — ako jedného z formotvorných činiteľov — potrebuje aj dlhšia rozhlasová relácia. To sa dá uskutočniť predovšetkým:

a) striedaním účinkujúcich (ak je speaker iba jeden — zmenou výrazu hlasu, intenzity, tempa),
b) kombináciou rozhlasovo-tvorivých prostriedkov (hovorený text, dialóg, scénky, vmontovanie originálnych snímok a zvukov),
c) funkčným použitím hudobných prostriedkov.

Rozhlas má teda tri prostriedky pôsobenia: *slovo, hudbu a zvukové efekty.* Keďže však svet akustiky je predsa len chudobnejší ako optický svet, snaží sa rozhlas využívať svoje výrazové možnosti harmonicky (maximálnou sporivosťou). V hovorených reláciách napomáhajú rozhlasovú špecifičnosť hudba i zvukové efekty, ktoré účinne *podporujú aktivitu* poslucháča, jeho obrazotvornosť, a tak nahradzujú nedostatok vnemov zrakových. Čiže pri počúvaní rozhlasu „votrie sa do nás sluchom svet ochudobnený o vizuálnu stránku, ale zároveň i obohatený o tento efekt, ktorý však vyvoláva možnosť integrity (plnosti)."**)

Témou tohto príspevku je: *hudba ako dramaturgický prvok vo vysielaní nehudobných relácií,* a to či už *jednoduchých, základných rozhlasových žánrov* (fejtón, črta, poviedka a iné) alebo *rozhlasových foriem zložitých* (montáž, pásmo, revue a i.), ktoré svojimi rozmanitými kompozíciami poskytujú najpestrejšie možnosti pre jej použitie.

Použitie hudby v rozhlasových hovorených reláciách zostáva stále pálčivým problémom. Táto práca neraz vyžaduje podrobnejšiu znalosť hudobného diela než koncipovanie výlučne hudobných programov. Samozrejme, týmto nechceme robiť z hudby akési tabu. Ide len o jej správne využívanie aj v nehudobných reláciách, ktoré racionálnym použitím hudby (alebo štylizovaných zvukov) prejavujú sa stále viac ako akustické zobrazenie skutočnosti. Hudba tu umocňuje text, dáva mu emocionálne zafarbenie, pomáha niesť myšlienku, navodzuje patričnú náladu. Niekoľko hudobných akordov vyvolá i bez siahodlhého vysvetľovania (za predpokladu, že hudba vychádza z textu) predstavu najintímnejších zážitkov, postačia k dokresleniu prostredia, atmosféry, historického alebo chimerického ovzdušia a pod. Teda myšlienky, city sa dajú vyjadriť nielen slovami autora, ale často práve pomocou hudby, ktorá nevytvára iba osviežujúci oddych, ale účinne skoncentrováva pozornosť na ďalšie počúvanie. Bezpochyby existujú i úspešné relácie, kde niet ani jedinej noty. Bolo by však veľkým ochudobnením rozhlasových tvorivých a výrazových prostriedkov, ak by sa nevyužívala možnosť hudbou umocňovať účinok hovoreného slova — pochopiteľne funkčne, organicky, s fantáziou a hlavne s plnou umeleckou zodpovednosťou. Preto sa aj rozhlasová žurnalistika snaží vytvárať rozhovory, fejtóny, črty, skeče a ďalšie druhy svojich žánrových foriem takým spôsobom, aby si konzument mohol počuté domyslieť. Súčinnosť slova a hudby znamená v reláciách tohto druhu spätú organizáciu, jeden rozhlasový žánrový celok, v ktorom hudba plní viacero úloh.

Ak sa pokúsime roztriediť *hlavné funkcie hudby* (alebo štylizovaného zvuku) v slovných reláciách, prichádzame k jej štyrom základným funkciám:

1. funkcia rámcovacia — hudba rámcuje celú reláciu alebo jej časti;
2. funkcia predelu — hudba dotvára obsah textu a zároveň pôsobí ako predel;
3. funkcia ilustračná — hudba vytvára charakteristické prostredie (napr. predstavu zábavnej miestnosti);
4. kombinácia funkcií — hudba okrem uvedených úloh vyvoláva i tematické asociácie so vzťahom k dramaturgickým uzlovým bodom textovej časti relácie.

(V živej praxi stretávame sa ešte s detailnejším delením; hovoríme o motivickej, gradačnej, rozrušovacej funkcii hudby a pod.)

Kde má byť v relácii hudba umiestnená? Ak to berieme vo všeobecnosti, tak zvyčajne už na začiatku, lebo prvé emócie sú pomerne slabé. Hudobný úvod totiž poslucháča „naladí", usmerní jeho pozornosť na nasledujúci zážitok, a tým dáva relácii určitú závažnosť. Preto na tento účel treba využívať nielen premyslený úryvok textu, ale aj funkčnú hudbu, ktorá má úlohu stimulátora, podnecovateľa. Teda vhodným spojením textu a hudby možno navodiť pútavý začiatok, *rozhlasovú* expozíciu, ktorá priťahuje, prenáša poslucháča do takéto duševného stavu, keď ľahšie pochopí, čo mu predkladáme. Koniec koncov vzbudiť iba záujem nestačí. Preto už od prvých slov treba voliť taký štýl, aký sa zachováva i v ďalšom priebehu, aby sa pozornosť počúvajúceho udržala po celý čas trvania relácie.

Ako zaraďovať hudobno-tvorivé prostriedky do hovorenej relácie? Prirodzene, nie svojvoľne. Vonkoncom nesprávne je, keď sa už hotový rukopis vezme ro ruky a jednoducho tam, kde sa to a s i hodí, vpíše: hudba. Naopak. Už pri koncepcii každého žánrového druhu treba uvažovať, na ktorom mieste je hudba potrebná, kde organicky patrí. Tu predpisovať nemožno. Žiadna rozhlasová syntax totiž autora nenaučí, čo mu napovie jeho auditívny inštinkt. Preto najspoľahlivejším vodidlom pri rozhodovaní o dramaturgickom použití hudby je predovšetkým auditívny prístup autora k spracovaniu danej témy a starostlivé preštudovanie relácie pred jej štúdiovým nahrávaním. Iný prístup k veci, „opačné hľadisko zavádzalo by nás do nebezpečia planého, nefunkčného použitia hudby a naša práca by už v tejto koncepčnej polohe nemala zdravý základ ."***)

Pre správny systém zaraďovania hudobných prvkov v hovorenej relácii nie je ľahké nalinajkovať univerzálne platné poučky, pretože individuálnych možností, nevyčerpateľných kombinácií je naozaj veľa. Tieto sú prakticky dokonca také mnohoznačné, že vymenúvanie všetkých eventualít by bolo rozsiahle a vždy neúplné (i keď je táto *voľnosť relatívna* a v istom zmysle obmedzená). Vychádzajúc však z bežnej praxe, možno povedať, že hudba ako dramaturgický prvok je:

1. často už v úvode relácie;
2. v reláciách, ktoré sa skladajú striedavo z dramatických (scénických) a epických (hovorených) foriem, približne v styčných bodoch medzi scénkami a textami;
3. v reláciách, pri ktorých sa čiastočne alebo úplne upustilo od medzitextov (napr. pri krátkych rozhlasových detektívkach);
4. v reláciách, v ktorých sa s prvkami napätia v deji rozvíjajú zároveň aj prvky napätia v hudbe, čo súčasne posúva dej a zvyšuje účinnosť;
5. ako vhodný prostriedok, doplňujúci etnografický materiál (napr. pri rozhlasových cestopisoch prináša hudba svojrázny kolorit kraja);
6. v reportážnych reláciách, v ktorých sa deje, uskutočnené v rôznych časových odstupoch, podávajú ako súčasné (tzv. štýlové hudobné mosty);
7. zvyčajne na záver relácie, kde hudba zhŕňa, necháva doznieť nadhodené myšlienky, dáva za dôležitý obsah konečný bod.

Čitateľ azda vysloví ďalšiu otázku, a to — *akú hudbu?* Jednoducho povedané: každú hudbu; inštrumentálnu i vokálnu, elektronickú, konkrétnu, syntetickú, ktorá môže v danej situácii plniť určitú dramaturgickú úlohu. Priniesť však poslucháčovi *akustický obraz,* plný a bohatý, alebo izolovaný v tichom pozadí, nie je také ľahké. Treba domýšľať *ideový zámer,* možnosti jeho reálneho splnenia, úspešného vyznenia, určiť s najväčšou konkrétnosťou druh hudby, jej povahu, citlivo zvážiť, či hudba je v tejktorej relácii nevyhnutná, kde, v akej miere, v akej podobe, reprodukcii atď. Z tohto vyplýva, že obsah relácie korešponduje s použitou hudbou, ktorá plne zodpovedá

*) *Udo Krause: Die Musik als Element der Dramaturgie und Illustration in der gestalteten Sendung der kleinen Form (Rundfunkarbeit 4, 1961, DDR)*

a súhrnom v troch rečiach. Zo zaujímavejších prác treba spomenúť obsiahlu štúdiu A. Curtisa o čembalovom a organovom diele Tarquinia Merulu, článok o talianskom „Plene" od L. F. Tagliaviniho a dôležitý prínos o svetskom organovom umení v kráľovskom paláci v Neapole v XVII. storočí od U. Porta-Guirleo v 2. čísle. Sborník obsahuje i recenzie, dispozície organov a drobné zprávy. *Ferdinand Klinda*

**) *Panorama dell'arte radiofonica di Enrico Rocca, 1938 Milano*

***) *Miloslav Jareš: K problému hudby v literárních a dramatických pořadech (Rozhlasová práce 1, 1962, Praha)*

zmyslu a je vhodne, správne vmixovaná. Jej výber predpokladá primeranú šírku, no súčasne vylučuje každú nadbytočnosť. A je len samozrejmé, že výber hudobného žánru treba podriadiť progresívnym faktorom relácie.

Závažné požiadavky na zreteľnosť, plastičnosť a intenzitu zvukového obrazu kladú nemalé nároky pri konečnom realizovaní nehudobných relácií. Veď — odhliadnuc od umeleckých prvkov interpretácie — pre kvalitu rozhlasovej práce je rovnako rozhodujúce správne posúdenie celkovej akustičnosti všetkých prvkov. Ostatne, použitie hudby v hovorených reláciách závisí od systematickej aktívnej spolupráce slovesného a hudobného redaktora, ktorá je schopná vyprodukovať rozhlasovo účinné relácie v prospech všetkých poslucháčov.

František Braniš

Memorandum z vědecké konference

o otázkách hudební výchovy mládeže v období dospívání
Pedagogický institut Ostrava, 18. června 1963

V období dotváření socialismu v naší vlasti a ve výchově příštích generací epochy komunismu je třeba zapojit všechny složky k uskutečnění těchto cílů. Jednou z revolučních vymožeností naší doby je jednotná všeobecně vzdělávací škola. Dosavadní její ráz je však příliš jednostranně racionalistický. Příliš málo se stará o citovou výchovu mládeže. A přece nic tak nepřispívá k formování morálního profilu mladých lidí, příštích budovatelů komunismu, jako estetická výchova a z ní v prvé řadě výchova hudební, nepostradatelná zvláště v letech dospívání.

Dosavadní učební plány SVVŠ a odborných škol průmyslových i učňovských k tomu nepřihlížely. Veškerá školská hudební výchova končí u nás v 9. třídě ZDŠ a mládež právě v kritickém věku puberty zůstává bez veškeré estetické výchovy. Její hlas — pěvecky neukázněn a neveden — hrubne, nezřídka dochází k hlasovým poruchám s následky pro celý život. Cit mládeže otupí, ztrácí schopnost apercepce skutečných uměleckých hodnot, k čemuž byly před pubertou vytvořeny jen základní předpoklady. Mládež se ocitá ve svých citových zmatcích bez opory hodnotného umění, a proto si hledá instinktivně náhražku v kosmopolitní hudbě taneční, často umělecky bezcenné, v odrhovačkách a módních šlágrech.

Vytváří si záporný postoj k národnímu kulturnímu dědictví, k lidové písni a klasické i novější hudbě, jejíž znalost patří nesporně k všeobecnému vzdělání inteligentního člověka epochy socialismu a komunismu. K nápravě tohoto stavu, který budí vážné znepokojení, je naléhavě nutné:

1. Doplnit učební plán SVVŠ ve třídách 10.—12. povinnými hodinami hudební výchovy, které by daly absolventům podobný rozhled po naší i světové hudební kultuře, jaký mají mít po naší i světové literatuře.

2. K uskutečňování této hudební výchovy školit odborně vysokoškolsky vzdělané učitele na pedagogických institutech i filosofických fakultách univerzit.

3. Nezapomínat, že dvě třetiny dospívající mládeže dovršují své vzdělání na školách odborných a v učňovských učilištích. I pro tuto příští mladou technickou inteligenci je nutno zavést povinnou hudební výchovu jak receptivní, tak aktivní. Pouhé zájmové kroužky a soubory LUT nebo výchovné koncerty tu nestačí — je třeba systematické odborně vedené výchovy všech mladých lidí tohoto věku.

4. K sjednocení zatím roztříštěných snah různých činitelů v hudební výchově je třeba zřídit jednu koordinující instituci, jak bylo navrženo na III. sjezdu SČS.

5. K zveřejňování nových poznatků z praxe i teorie hudební výchovy, hlavně z výzkumů a vědeckých studií z pracovišť vysokých škol, je třeba obnovit vydávání samostatného časopisu Hudební výchova.

Výchovní pracovníci velkých závodů, hutí a dolů Ostravska dosvědčují ze své praxe, že tam, kde se pěstuje hudba a zpěv a jsou organizovány společné návštěvy divadel a koncertů, lze mluvit o zlepšení povahových a morálních kvalit mladých lidí. Potvrdzují totéž zkušenosti našich sousedů a přátel z NDR, Maďarska, Ukrajinské SSR a j.

Zlepšení hudební výchovy na SVVŠ přinese prospěch i pedagogickým institutům a ostatním vysokým školám, které nyní dostávají maturanty bez jakékoliv hudební průpravy. Budou-li budoucí učitelé hudebně lépe připraveni, projeví se to na všech školách všeobecně vzdělávacích i v osvětovém životě našich obcí a venkova. Podaří se tak bezprostředněji uskutečnit spojení školy se životem i s naší národní kulturou. Prospěch z toho bude mít tak mládež, tak všechna naše společnost, především zvýšením kulturní úrovně všech pracujících, kteří budou schopni konsumovat nejvyšší umělecké hodnoty, jež byly a jsou vytvářeny na celém světě.

Tak si představujeme dovršení kulturní revoluce, jež je jedním z předních cílů naší doby.

KARL VÖTTERLE

PRAHA a BRATISLAVA

(Kapitola zo spomienkovej knihy „Dom pod hviezdou")

V roku 1955 som sa stretol v Bad Schandau s riaditeľom hudobného oddelenia českého Štátneho vydavateľstva[1]) Václavom Mikotom a vedúcim podniku zahraničného obchodu Artia[2]) Matejom Šenarom. Bol to prvý rozhovor o spolupráci.

V myšlienkach som sa mimovoľne vracal do roku 1923, keď som s batožinou na chrbte a s husľami pod pazuchou ilegálne prišiel na prvý nemecký „Týždeň spevu" do Československa. Medzitým došlo medzi obidvoma národmi k mnohému zlému. Mohol tu mať taký rozhovor vôbec nejaký zmysel?

Mal zmysel a neskôr bolo z toho stretnutie v čase, keď politicky boli pretrhané všetky nitky. Aj v tomto prípade sa osvedčila úcta pred veľkými kultúrnymi výkonmi a spoločné uctievanie významných osobností, ktoré oba národy zrodili, osvedčila sa ako dosť pevný most, ktorým možno preklenúť priekopu medzi Východom a Západom a medzi nemeckým a českým svetom. Poli-

[1]) *má to byť vtedajší hudobný odbor Štátneho vydavateľstva krásnej literatúry, hudby a umenia v Prahe (pozn. prekl.)*

[2]) *autor má na mysli riaditeľa nakladateľstva Artia (pozn. prekl.)*

tické doktríny rôzneho druhu zamedzili doteraz nadviazaniu užších stykov medzi Spolkovou republikou a Československom, ako aj ostatnými východnými štátmi mimo Sovietskeho sväzu. Teraz ich prekonala hudba na malom čiastkovom úseku, ktorý sa môže nejakému „len-politikovi" pozdávať nedôležitým, ktorý sa však v tomto prípade viacej než u iných národov dotýka samotnej podstaty bytosti partnerského národa. Pozornosť hudobného nakladateľa, ktorý vyšiel zo speváckeho hnutia, musela sa obrátiť k českému muzikantstvu, k pôde, v ktorej sú korene umenia Dvořáka, Smetanu, Janáčka a Martinů, a muselo naňho zapôsobiť, ako sa tu až po súčasnosť rozvinula európska hudobná krajina par exellence — nie v poslednom rade aj rozkvetom slovenskej hudby, napr. v Eugenovi Suchoňovi a Jánovi Cikkerovi. Tak som sa odvážil aj tu ísť touto cestou sám, vo vedomí, že proti mne stoja významné osobnosti ako partneri rozhovoru. Tento dojem nesklamal. Zmluvy sa osvedčili, oddanosť veci a úcta pred ľuďmi, ktorí sa jej venovali, umožnili vznik skutočného partnerstva.

V tých mesiacoch sa rozhodlo, že nakladateľstvo Bruckner-Verlag vo Wiesbadene presídlilo pod novým menom Alkor-Edition („Alkor" je arabské pomenovanie bärenreiterovskej hviezdy[3]) do Kasselu. Tým, že toto vydavateľstvo obstarávalo rozširovanie viedenského súborného vydania diel Brucknerových, ceneného v celom svete, a tým, že sa k nemu teraz pridružili pražské kompletné vydania Dvořáka a súboru Smetanových diel, všetky s najlepším prevádzkovým materiálom, tým bolo naraz v mojom nakladateľskom katalógu zastúpené 19. storočie, ktoré v ňom dosiaľ chýbalo. K tomu pristúpila ešte skutočne šťastná náhoda: s firmou Bruckner-Verlag prišiel do môjho nakladateľstva dr. Fritz Oeser. Ako znalec opier a tvorby Brucknera, Dvořáka a Smetanu mohol sa teraz výdatne venovať 19. storočiu, a počet diel z tejto epochy, vydávaných sčasti v nakladateľstve Alkor-Edition a sčasti v nakladateľstve Bärenreiter-Verlag, rýchle vzrastal.

Ďalšia zmluva zahrnula o niečo neskoršie aj operné diela československých skladateľov a i tu dovolila vzájomnou dôverou naplnená spolupráca s pražským správcom tohto sektoru dr. Vojtěchom Štrnadom prácu s dlhými perspektívami. Priniesla plodné výsledky. V dr. Kurtovi Honolkovi sa našiel prekladateľ týchto opier, ktorý bol v dvojnásobnom zmysle toho slova „reči znalý", a za niekoľko krátkych rokov dal štrnástim javiskovým dielam nielen „klasikov" Smetanu, Dvořáka, Janáčka, ale aj mladých československých skladateľov, novú podobu v nemeckej reči. Táto práca zadovážila napr. Smetanovým „Dvom vdovám" za tri roky viacej nemeckých prevedení, než sa ich uskutočnilo v priebehu predchádzajúcich sedemdesiatich rokov — bola korunovaná novou triumfálnou cestou „Predanej nevesty": jej originálu verný nový nemecký preklad Kurta Honolku dobyl už tridsaťpäť javísk. Pre Smetanovho „Dalibora" a Dvořákovho „Jakobína" (ako pre mnohé iné opery) ich čas azda len príde. Lebo naše divadlá a naša hudobná kultúra môžu upotrebiť tvorivé podnety z hudobne takej plodnej oblasti a prinajmenšom v oblasti umenia je koexistencia nielen možná, ale nevyhnutná. Len stretnutie ľudí, len zrovnávanie vedeckých výsledkov, len výmena umeleckej tvorby cez všetky hranice môže nás uchrániť pred tým, aby sa svet nestal znetvorením. Aj hudobná veda má tu svoje úlohy. Problémy, ktoré nám uložili dejiny, môžu byť najskôr rozriešené vecným bádaním, ako ho v Spolkovej republike uskutočnili napr. Walter Wiora, Walter Salmen a Michael Komma. Dejiny hudby krajiny v centre Európy musia byť dnes hudobnou vedou napísané bez šovinistických a revanšistických tendencií.

Dr. Oeser a ja sme boli medzitým často v Československu, napr. na Pražskej jari alebo z iného podnetu. Zažili sme ešte tú radosť, že sme sa znovu stretli s Otakarom Šourkom krátko predtým, než zomrel, s mužom, ktorý — možno ho v tom smere zrovnávať s Friedrichom Orysandrom — venoval celý svoj život vyloženiu zmyslu Dvořákovho života a diela; vďakou sme zaviazaní tiež jednému zo správcov jeho odkazu, dvořákovskému bádateľovi a skladateľovi Jánovi Hanušovi. Mohli sme mať pôžitok z pražského hudobného života v celej jeho šírke a vďačíme predovšetkým vynikajúcemu dirigentovi Jaroslavovi Krombholcovi a speváckom a speváckam Národného divadla za nezabudnuteľné operné večery. Vždy na nás urobila silný dojem srdečná, ľudská atmosféra, ktorá je — aj u umelcov — bez manierov operných hviezd a bez arogancie. Zdá sa nám, akoby hudba v tejto krajine „v srdci Európy" (tak sa volá jeden z časopisov vydávaných v Československu v nemeckej reči) mala celkom iné postavenie než u nás: jej sila preniká životom celého

[3]) *ide o symbol nakladateľského podnikania K. Vötterleho (pozn. prekl.)*

národa. Nemusíme byť stále svedkami toho, ako veľmi sa u nás hudobný život rozpadá na jednotlivé veľké oblasti, ktoré nechcú mať spolu nič spoločné? Koho zaujíma hudba v škole okrem tých, ktorí sa ňou bezprostredne zapodievajú? „Odhudobnenie" učiteľského stavu má čoraz silnejšie dôsledky. Nemáme žiadnu ľudovú hudbu v plnom zmysle toho slova, len tu i tam skupiny. V oficiálnom hudobnom živote sa prehlbuje priepasť medzi experimentujúcou avantgardou a masou koncertného publika, pre ktoré je Hindemith ešte vždy strašiakom.

V hudobnom živote Československa sme naproti tomu našli niečo, čo sa u nás už vytratilo: živú účasť ľudu na hudbe — od folklóru až po vážnu umeleckú hudbu, a to aj na súčasnej tvorbe. Potvrdia to dva príklady.

Ešte počas života Bohuslava Martinů bolo v mestečku Poličke, kde sa 8. decembra 1890 narodil ako syn zvonára, zriadené jeho múzeum a pamätník. Je to istotne zásluha ženy, ktorá bola B. Martinů blízka od čias jeho mladosti. Treba si vážiť, že niečo také bolo možné v meste s päť tisíc obyvateľmi, ešte k tomu u skladateľa, ktorý najväčšiu časť svojho života strávil mimo Československa. Sotva sa dá nájsť niečo podobné vo veľkej Spolkovej republike. Dojatí sme sa lúčili s paňou Maruškou Pražanovou, ktorá nás sprevádzala na kostolnú vežu do múzea.

Iný zážitok, ktorý nám objasní situáciu: pohraničná kontrola medzi Československom a Rakúskom. Nemali sme čo zatajovať, no ani celkom čisté svedomie sme nemali, lebo kto mohol vedieť, čo zaujíma slovenského pohraničníka? Vzal z kufra starý kartón. „Prosím, otvoriť!" Prečítal na ňom nalepenú adresu: Profesor Ján Cikker, Bratislava. Skôr než som otvoril kartón, začal rozhovor: „Ján Cikker, veľký slovenský skladateľ; opery Jánošík, Beg Bajazid", na čo som odpovedal: „Ján Cikker je náš dobrý priateľ, práve sme ho navštívili." Tým bola kontrola skončená. Pýtal som sa, či to bol ojedinelý prípad. Keď som nabudúce opúšťal Československo, tentoraz z jeho českej časti priamo do Spolkovej republiky, rozprával som colníkovi, že sa vraciame z Prahy z prvého predvedenia novej opery Jána Cikkera. Bol o tom celkom presne informovaný; Vzkriesenie, najnovšie dielo Jána Cikkera, mu bolo už jasným pojmom. Neviem, či vrstva pohraničníkov v Spolkovej republike má podobný vzťah k majstrom nemeckej hudby. Pohraniční úradníci bývajú istým právom považovaní za reprezentantov svojho národa. Šťastná krajina, ktorej skladatelia sa tešia takej vážnosti u colníkov!

Preložil Vít Dam

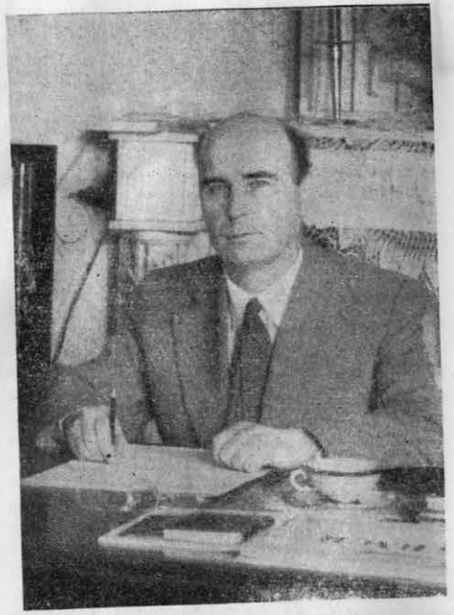
K päťdesiatinám

Dr. ERNESTA ZAVARSKÉHO

Človeka ostrého umu a nezvyčajnej húževnatosti, s európsky rozhľadeným myslením a perspektívami, kritického a náročného voči sebe i voči druhým, britkého slova, ale mäkkého srdca, ľudsky bezúhonného — tak poznám dr. Ernesta Zavarského.

Túžba po poznaní, stále však prerušovaná atakami choroby, viedla ho, rodáka z Varového Šúra, po maturite v Kláštore pod Znievom (1933) na štúdium filozofie a dejín umenia na univerzity do Mníchova, Insbrucku a Krakova. Roku 1944 absolvuje na Filozofickej fakulte SU v Bratislave odbor psychológie, dejín umenia a estetiky. Zápalistý vzťah k hudbe, ktorý nadobudol štúdiom kompozície na konzervatóriu v Insbrucku a neskôr súkromne u Fr. Weidlicha, klavírnej a organovej hry u Št. L. Némethu, nútil ho napokon, keď mal za sebou už 8 rokov vysokoškolského štúdia, zavŕšiť i hudobné vzdelanie. Štyri roky študoval kompozíciu a teóriu na brnenskej JAMU, r. 1951 získal doktorát po dlhoročnej práci v seminári doc. Štědroňa a prof. Racka dizertačnou prácou „Vývoj hudobnej reči Eugena Suchoňa".

Počas vojnových rokov pracoval najprv ako dramaturg Ľudového divadla v Nitre a od r. 1942 sa ako rozhlasový redaktor súčasne zameriaval na hudobnovýchovnú činnosť. V tej funkcii sa bližšie zoznámil so slovenskými skladateľmi svojej generácie, vykonal mnoho najmä pre nastupujúcich a svojimi reláciami položil základ budúcej Hudobnovzdelávacej redakcie. Keď ho po oslobodení vymenovali za riaditeľa Hudobnej



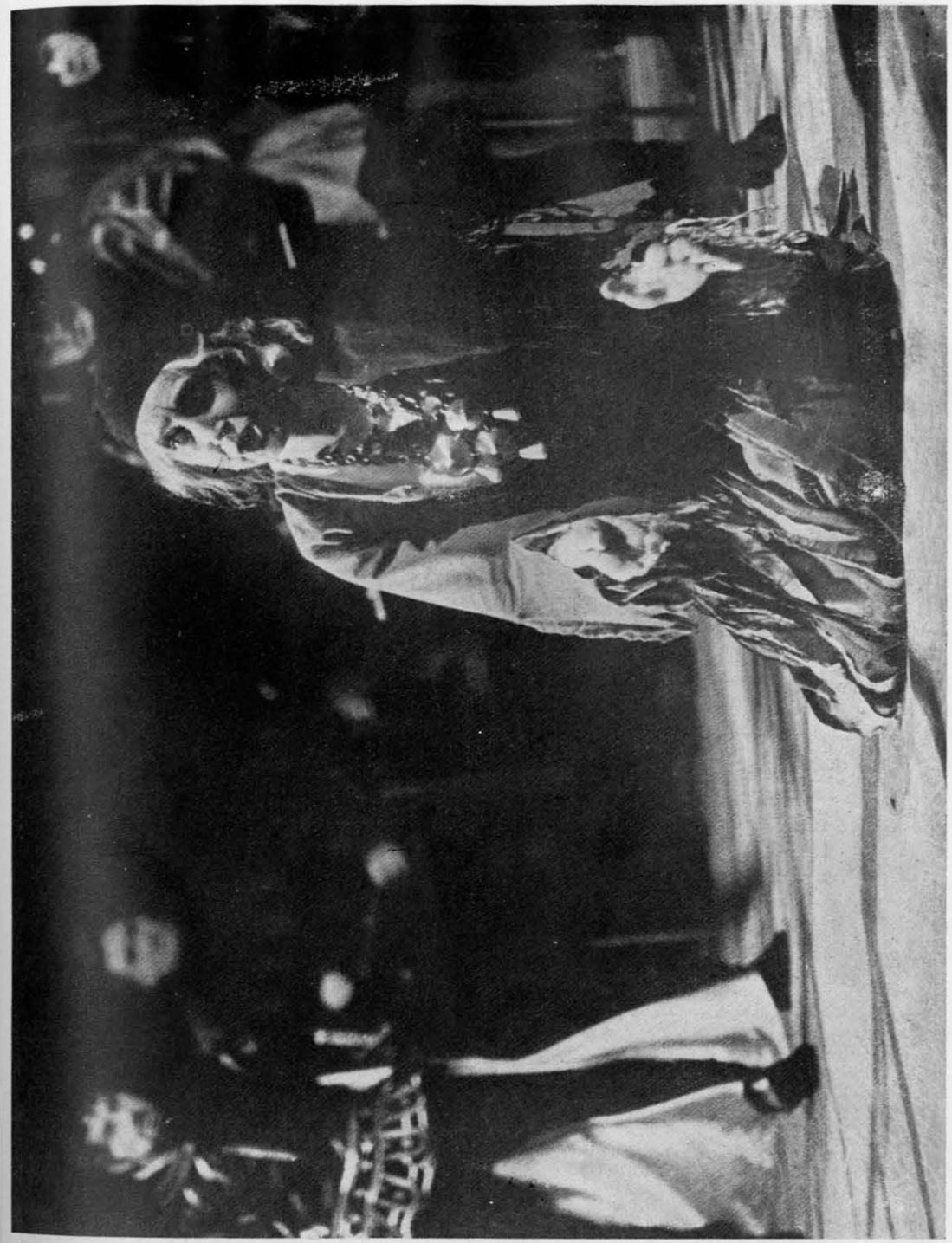
komory, všemožne sa usiloval zo stavovskej organizácie urobiť kultúrnu inštitúciu. Do roku 1948 bola Hudobná komora okrem inej činnosti jediným organizátorom koncertov. S jej pomocou sa vtedy dostávali na pódiá mladí slovenskí interpreti a do Bratislavy, ktorá si sotva vydýchla z vojnovej vravy, vedel dr. Zavarský pritiahnuť aj významných zahraničných umelcov alebo komorné súbory. Roku 1947, dva roky pred založením SF, pracuje Zavarský na založení profesionálneho Komorného orchestra na báze Hudobnej komory. Ciele boli privysoké a neuskutočnili sa. Rovnako i jeho snaha o založenie slovenského hudobného časopisu v rámci Matice (iného patróna vtedy nebolo) stroskotalo na odpore jej zástupcu, hoci slovenskí hudobníci boli nadšení. V Zväze slovenských skladateľov (1953—1958) ako archivár a krátky čas po XX. sjazde KSSS aj ako tajomník vykonal pre slovenskú hudbu neoceniteľnú službu, keď na premiéru Bega Bajazida „na vlastnú bradu" pozval zástupcu nakladateľstva Alkor a Bärenreiter. Taký bol vlastný začiatok prenikania slovenských hudobnín do sveta!

Čo povedať o jeho vlastnej — hudobnovzdelávacej práci? Že vydal (1946) našu prvú takú prepotrebnú „Všeobecnú náuku o hudbe", prvé naše novodobé dejiny „Súčasná slovenská hudba" (1947), postavil vzor vedeckej akríbie obsiahlou biografiou nášho nestora Jána Levoslava Bellu (1955), bol iniciátorom série profilov slovenských skladateľov napísaním prvého titulu „Eugen Suchoň" (1956), nedávno vydal tiež prvú knižočku série „Malých profilov", životopis M. Ravela (1963) a konečne našiel záujem o štyri roky ležiace „Príspevky k dejinám hudby v Kremnici" — u Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte v Kieli. Nenašiel však pochopenie pre obsiahlu biografiu Eugena Suchoňa, pretože vývoj jeho hudobnej reči (ktorou sa zaoberá dvadsať rokov) si vykladal po svojom. Má hotovú zaujímavú štúdiu o modalitných systémoch, dosť ojedinelú v literatúre. Pracuje na veľkom diele o Bachovi, chce tiež ešte povedať slovo do organológie, ktorou sa oddávna zaoberá. Sústavne pracuje ako člen redakcie veľkej svteovej encyklopédie MGG, kde má na starosti slovenské heslá. Medzitým je neprehľadné množstvo drobnej, ale dôležitej publicistickej práce v časopisoch domácich a zahraničných (medziiným redakcia slovenskej časti dvojčísla časopisu Musica r. 1958, ktorá získala našej hudbe mnohých priaznivcov vo svete a vlastne po prvý raz komplexne informovala svet o slovenskej hudbe), v rozhlase, televízi atď.

V celej jeho činnosti a vo všetkých jeho dielach možno od začiatkov sledovať cantus firmus: slúžiť rozvoju slovenskej hudby. Ako tvrdohlavý harcovník bol vždy vpredu, ukazoval na potreby, ciele a perspektívy i vtedy, keď bolo bezpečnejšie ustúpiť. Nevedel zaspať a staral sa, aby ani iní nezaspali na vavrínoch. Bol si vlastným prorokom, keď v istom inkriminovanom článku napísal: „Aké budú následky? Diskusia, ktorá zničí kritika morálne (a nielen morálne), alebo azda — ako jej dôsledok — vznikne tvorba s hlbšími než dosiaľ h o d n o t a m i e s t e t i c k ý m i i i d e o v ý m i?" Na šťastie bol prorokom aj pre našu hudbu a sám má z toho najväčšiu radosť, lebo je s ňou spätý celým svojim dielom.

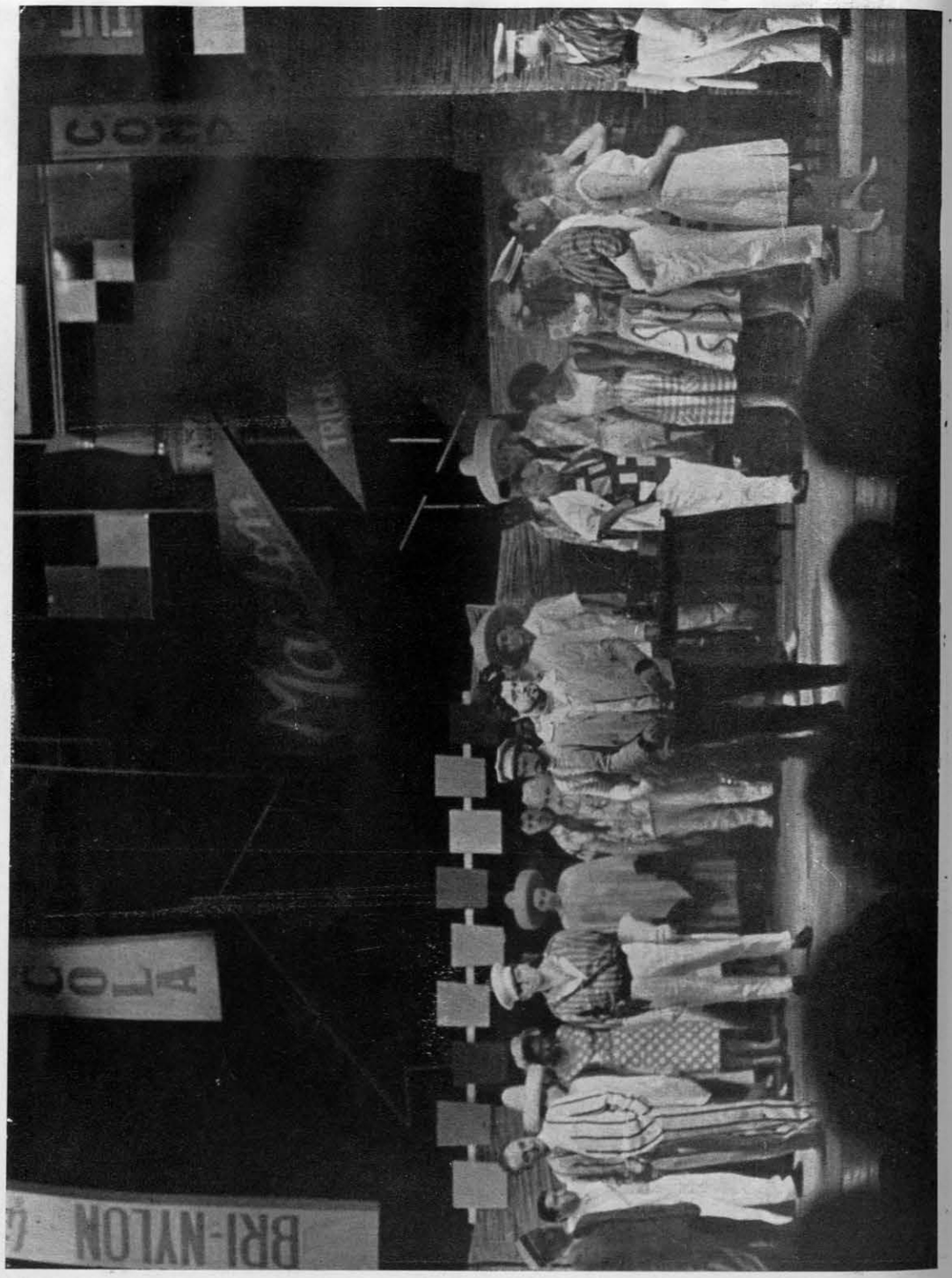
Želáme mu mnoho síl a zdravia, aby sa mohol ešte viac než dosiaľ podieľať na tej druhej časti svojho „proroctva"!

Ferdinand Klinda



Z inscenácie Verdiho Trubadúra na scéne opery Slovenského národného divadla v Bratislave ▶

Foto: J. Vavro



ZAMYSLENIE

NAD ABSOLVENTMI

Dala som si záväzok, že vypočujem všetky absolventské koncerty bratislavského konzervatória i Vysokej školy múzických umení. Záväzok veľmi neuvážený, lebo jeho plnenie značne narušovalo pracovné plány mojich dní, no záväzok užitočný hlavne preto, že viac ako tridsať absolventov na pätnástich koncertoch v pomerne krátkom časovom rozpätí troch mesiacov už dáva objektívny obraz situácie a dostatočné možnosti niektorých záverov.

Predovšetkým som si overila tri zásadné skutočnosti, o ktorých sa už vyslovilo veľa názorov (i nesprávnych) a odznelo veľa diskusií (i tendenčných), a to:

1. že na Slovensku je dosť pozoruhodných talentov, ale nedostatočne rozvinutý hudobný život na našom vidieku nedáva živnú pôdu pre ich ďalší rast, a tak sa vo väčšine prípadov nerozvinú;

2. že naše umelecké školy, konzervatóriá i Vysoká škola múzických umení sú pedagogicky dostatočne fundované, aby pripravili svojich poslucháčov na štart na umeleckú dráhu;

3. že je životne potrebné organizačne čo najužšie zblížiť konzervatóriá s Vysokou školou múzických umení, lebo len tak zabezpečíme komplexnosť prípravy mladých umelcov.

Dôkazov správnosti týchto záverov je dosť. Predovšetkým sú to niektoré pozoruhodné výkony, ktoré prerastajú obvyklý priemer a znesú prísnejšie kritériá. Takéto výnimočné zjavy sa vyskytli práve tak na konzervatóriu ako na VŠMU a výkon na absolventskom koncerte je v konečnom efekte často na rovnakej úrovni u výnimočného absolventa konzervatória ako u bežného absolventa VŠMU. Táto skutočnosť často zrádza k nesprávnym a povrchným záverom, pričom sa neberie do úvahy spravidla celý rozsah výkonu — napr. zrovnáva sa len jedna skladba, ako ju zahral absolvent konzervatória, ktorý ju hral ako jedinú, kým diplomant VŠMU ju mal zaradenú do celovečerného recitalu. Napriek tomu je tu fakt, že veľký talent sa ťažko dá vtesnať do organizačnej štruktúry školy a že v jeho rozlete ťažko určiť, čo s m i e na konzervatóriu a čo až na vysokej škole. I medzi tohoročnými absolventmi sú na to príklady: huslista *Teodor Mészároš* (žiak V. Kořínka) predniesol ako absolvent konzervatória sonátový večer, na ktorom hral Bacha, Mozarta, Beethovena a Brahmsa. Hral s *Tatjanou Fraňovou*, ani nie absolventkou, len poslucháčkou V. ročníka, a nemožno ani pri prísnom meradle hodnotenia povedať, že to bolo nad sily týchto mladých, nadaných ľudí, nakoľko citlivá súhra a komornosť bola taká, akú badáme u umelcov roky spolu hrajúcich. Je to výnimočný prípad a nebolo by správne stanoviť pre absolventa konzervatória ako normu celovečerný koncert. U absolventa konzervatória už vzhľadom na jeho vek nemožno s istotou určiť mieru jeho možností, ale len p r e d p o k l a d y ďalšieho rastu pod vedením pedagóga. Je však potrebné v úzkej spolupráci oboch škôl výnimočný talent sledovať, opatrne usmerňovať už v priebehu štúdia na konzervatóriu s využitím pedagogických skúseností oboch škôl. Práca s talentom je veľmi zložitá a je potrebné ku každému pristupovať osobitne a veľmi obozretne, aby sa mu dostalo čo najväčšej starostlivosti, no na druhej strane i správneho ľudského a občianskeho zamerania, aby sme vychovali z talentovaných jedincov nielen silné umelecké osobnosti, ale i zodpovedných ľudí a občanov nášho štátu. A to je úlohou nielen marxizmu-leninizmu, alebo občianskej výchovy, ale hlavne u č i t e ľ a h l a v n é h o p r e d m e t u, ktorý ako vzor, autorita a priateľ má svojho žiaka viesť i v rozvoji charakteru a občianskeho profilu.

Kým u vynikajúcich absolventov konzervatórií zodpovednosť za ďalší umelecký rozvoj preberá spravidla VŠMU, za ďalší rast a možnosti rozvoja vynikajúcich diplomantov vysokej školy preberá spoločnosť, ktorá mu pre ne vytvára podmienky. Podmienky sú dané stupňom rozvoja hudobného života a tu nás čaká ešte stále veľa práce, i keď sa od oslobodenia a najmä od r. 1948 urobil obrovský krok dopredu. Bol to však rozvoj kvantitatívny. V dnešnej etape je však potrebné zamerať sa predovšetkým na rozvoj

◀ *Záber z košickej inscenácie novej operety Gejzu Dusíka Karneval na Rio Grande*

Foto: M. Litavská

kvalitatívny. Špičkové umenie nám nemôže vyrásť na priemerných možnostiach uplatnenia. Tu nemám na mysli umiestnenie, zamestnanie absolventov, ale možnosti ich ďalšieho umeleckého rastu. U spevákov to nie je taký podstatný problém, pretože napr. uplatnenie znamenitého *Juraja Hrubanta* v opere SND dáva samo osebe možnosti ďalšieho umeleckého rastu tohto nádejného speváka, ale pôsobenie vynikajúceho *Miloša Jurkoviča* v rozhlasovom orchestri — i keď správne a potrebné — ešte samo osebe nie je zárukou ďalšieho rastu, lebo ak sa tento vynikajúci flautista má stať sólistom medzinárodnej úrovne — a všetky predpoklady na to má — musí pravidelne a často vystupovať na koncertných pódiách, inak sa ním nestane. To isté platí o huslistoch a ostatných inštrumentalistoch, no najmarkantnejšie je to u klaviristov a dirigentov, ktorí väčšinou vo svojom zamestnaní (stávajú sa pedagógmi alebo organizátormi) nemajú zabezpečené ani tie najzákladnejšie podmienky, sústavnú prácu na svojom nástroji, pokiaľ sa im nepodarí umiestniť ako korepetítori alebo sbormajstri — lenže koľko je takýchto možností na Slovensku?

Z toho všetkého, čo sa tu povedalo, jasne vyplýva, že za ďalší rast špičkových zjavov medzi absolventmi vysokej školy je zodpovedná predovšetkým štátna správa, t. j. národné výbory všetkých stupňov, ktoré vytvárajú podmienky rozvoja kultúry a riadia ju, ďalej osvetové zariadenia a masové organizácie, ktoré sú organizátormi kultúrneho a spoločenského života, organizácie zriadené a určené konkrétne na rozvoj koncertného života, t. j. Koncertná a divadelná kancelária a Krajské podniky pre film, koncerty a estrády a v neposlednom rade Ľudové školy umenia, okolo ktorých by sa mal hudobný život miest sústreďovať. A tak sa kruh uzaviera a vraciame sa ta, odkiaľ sme vyšli, na konzervatóriá a čiastočne na VŠMU, kde okrem špičiek ročne absolvujú desiatky dobrých muzikantov, ktorí odchádzajú na slovenský vidiek.

Celkový, veľmi dobrý priemer tohoročných absolventov je základným ukazovateľom úrovne pedagogickej práce na našich umeleckých školách. Ani o jednom z tohoročných verejne absolvujúcich poslucháčov nemožno povedať, že nedosiahol úroveň, ktorú máme v našom vedomí tradíciou výsledkov našich umeleckých škôl upresnenú ako normu. A kto sleduje vývoj po niekoľko rokov, musí vidieť vzostupnú tendenciu v tomto priemere. Dokazujú nám to okrem iného aj umiestenia poslucháčov slovenských konzervatórií a VŠMU v STM v medziškolských celoštátnych zápoleniach. Je to prísľub pre umelecký rast slovenských orchestrov (žiaľ, stále ešte počtom vzácnych), ale hlavne pre zvýšenie úrovne hudobných oddelení Ľudových škôl umenia, kde ešte stále máme veľký počet nekvalifikovaných učiteľov. Absolventi konzervatórií, ktorí nepokračujú na Vysokej škole múzických umení alebo nepôsobia v orchestroch, odchádzajú na ĽŠU dnes už ochotnejšie ako pred rokmi. Ešte stále sa však na tento údel dívajú viac ako na existenčnú nutnosť než ako na dôležité a záslužné poslanie. Veď práve oni majú byť tým stredobodom, tou hybnou pákou rozvoja hudobného života mesta. Predovšetkým svojím pedagogickým pôsobením na škole, výchovou žiakov k lásce k hudbe, ale tiež svojou účasťou všade tam, kde sa tvoria podmienky pre budovanie hudobného života: v kultúrnych komisiách národných výborov, vo výboroch Kruhov priateľov umenia, v ľudovej umeleckej tvorivosti — veď ako málo „muzicírovania" je v našej ĽUT! — a, samozrejme, aj v aktívnej umeleckej činnosti na učiteľských koncertoch, ktoré by mali byť súčasťou povinností učiteľa ĽŠU. Zdá sa, že vedenia našich konzervatórií túto úlohu absolventov chápu správne, nakoľko v posledných dvochtroch rokoch už nerobí rozmiestňovanie absolventov také ťažkosti ako v minulosti, čo je výsledkom správneho výchovného zamerania poslucháčov.

Veľmi kladnou časťou tohoročných absolventských koncertov bola hojná účasť hudby XX. storočia v programoch, a to nielen tým faktom, že ju toľkí hrali, ale najmä tým, ako ju hrali. Mladým adeptom umenia je hudba XX. storočia blízka a radi ju hrajú. Spomeňme len *Gerhardtovho, Milkovho* a *Kubíčkovho* Hindemitha, *Cattarinovho* Prokofieva, *Sirokej* Holoubka, *Livorovho* Nováka, *Hrubantovho* Kabalevského a Ferenczyho, *Kerekešovej* Vileca — to boli výkony, v ktorých bolo cítiť skutočné prežitie skladby, stotožnenie sa s ňou, radosť z jej interpretovania. Je to ďalší úspech pedagogickej práce na našich umeleckých školách.

Naproti tomu nemožno nevidieť druhú stránku veci — zanedbávanie klasickej tvorby, o predklasickej ani nehovoriac. Je to rovnaký problém na konzervatóriu i na Vysokej škole múzických umení, a to tak v kvantitatívnom zastúpení na koncertoch, ako aj v kvalite interpretácie. Napríklad J. S. Bach zaznel jediný raz — na spomínanom

sonátovom večere *Mészároša*. Alebo zrovnajme výkon *O. Milka* (horna) v Hindemithovi a v Mozartovi. Okrem precíznej Mozartovej sonáty v podaní *Mészároša a Fraňovej* a štýlove čistého Haydna *Blahušiakovej* sme na absolventských koncertoch nepočuli klasické dielo interpretované na takej úrovni ako diela romantické i diela XX. storočia.

Závažným problémom Vysokej školy múzických umení je výchova spevákov a dirigentov v súvislosti s operným štúdiom a orchestrom. Vysoká škola vychováva spevákov predovšetkým pre operné scény. Veď časť diplomovej práce spočíva v predvedení jednej závažnej opernej postavy na javisku. Ale aké sú podmienky pri štúdiu? Nanajvýš v dvoch operách (a to len vyvolení!) sa dostane v priebehu štúdia poslucháč na javisko, a to vždy na premiére a snáď v jednej repríze (ak je alternantov viac, tak len na premiére). Je mysliteľné pripraviť sa za týchto podmienok na prácu v opere tak, aby bol mladý absolvent pre naše operné scény prínosom?

Ešte paradoxnejší je stav vo výchove dirigentov. Mladý adept dirigovania počas štúdia diriguje pred rozhlasovým vysielačom, pred gramofónom, pred klavírom (tam je aspoň živý človek, ktorého možno vidieť!), len pred svojím vlastným „nástrojom", živým orchestrom diriguje dva-tri razy počas celého štúdia. A veľmi často je jeho diplomovou prácou opera *(Illenberger, Návrat)*, kde má kvalitne zvládnuť cudzí orchester a celú scénu, na ktorej má z vyššie uvedených príčin neistých sólistov a nezospievaný sbor, a to všetko na dve-tri skúšky s orchestrom, lebo angažovanie operného orchestra SND je záležitosť organizačne veľmi zložitá a finančne nákladná. A to je hlavný dôvod, pre ktorý operné štúdio VŠMU je živoriacim útvarom, akýmsi nutným zlom, držaným kvôli diplomantom a nie tým, čím by malo byť: avantgardným operným pracoviskom, plným tvorivého kvasu a mladého elánu, vyhňou toho nového, po čom súčasná opera volá. A snáď je to len preto, že taká výberová škola ako VŠMU nie je schopná z počtu svojich poslucháčov vytvoriť orchester. Ale je tu sesterské konzervatórium so svojím komorným a symfonickým orchestrom. Nedá sa tu spolupracovať? Koľko úžitku by z tejto spolupráce bolo! Inštrumentalisti by získali orchestrálnu prax vrátane koncertných majstrov z radov poslucháčov VŠMU a sólistov z oboch škôl, ktorí by počas štúdia pravidelne vystupovali s orchestrom. Dirigenti by pracovali sústavne pod vedením pedagóga so živým orchestrom. Je to predsa nevyhnutný predpoklad nielen technickej, ale najmä psychologickej prípravy dirigenta. A speváci by na javisku získali hereckú a pohybovú istotu. A režiséri už počas štúdia by mali možnosť venovať sa opernej réžii v praxi. Je to ďalší dokument potreby spolupráce a užšieho skĺbenia práce konzervatórií a Vysokej školy múzických umení.

V tomto stručnom zamyslení nad prípravou a budúcnosťou tohoročných a ďalších absolventov našich umeleckých škôl bolo načrtnutých niekoľko problémov, z ktorých každý by si vyžadoval samostatný rozbor. Snahou článku však je, aby sa s autorom zamysleli všetci, ktorí môžu v riešení týchto problémov pomôcť: štátna správa, organizácie, inštitúcie, vedenia škôl, pedagógovia a v neposlednom rade aj ideová organizácia Sväz slovenských skladateľov so svojimi krajskými odbočkami.

Anna Kovářová

Záver sezóny SND: TRUBADÚR

Na rozdiel od nedávnej inscenácie Tannhäusera, akéhosi bojiska kladov a nedostatkov v inscenačných postupoch, v hudobnom naštudovaní bola posledná premiéra sezóny 1962/63, predstavenie Verdiho Trubadúra, vzácne vyrovnaná. Vyrovnaná preto, lebo súboru sa takmer ideálne podarilo vyhovieť základnej požiadavke Verdiho, autora, ktorý dáva interpretovi veľké možnosti, veľké príležitosti, ale pritom od neho aj veľa žiada. Verdi potrebuje dve veci: dobré hudobné naštudovanie a ľudí, čo vedia spievať v tom pravom zmysle slova.

Za dirigentským pultom stál Viktor Málek, dirigent, ktorý rešpektuje speváka. Tento rešpekt však nejde na úkor stavebnej koncepcie a dodržania tempa celého predstavenia. Pevný, ničím nehatený kontakt javiska s orchestrom pramení skôr v Málkovom svedomitom a presnom hudobnom naštudovaní.

Prevažná väčšina interpretov Trubadúra patrí k mladšej generácii, ktorá teraz ume-

Dnes práve tak ako pred státisícročiami

J. A. VALŠÍK

Je všeobecne známe, že hudba, spev a tanec vznikli v samotných počiatkoch ľudstva a niet takej ľudskej skupiny, v ktorej by — v tej či onej forme — niektorý z týchto prvkov nejestvoval. Málokto však vie, že ešte dnes žijú na našej planéte ľudia, ktorí si zachovali kultúrne prvky z čias vzdialených od súčasnosti snáď aj milión rokov. Je teda pochopiteľné, že štúdium života a hmotnej kultúry týchto ľudí nám podáva aspoň približný obraz o tom, ako žili naši dávni predkovia, ako spievali a tancovali, ako vyzerali ich prvé hudobné nástroje.

Jednou takouto ľudskou skupinou sú obyvatelia Andamánskych ostrovov, ktoré ležia v Indickom oceáne, presnejšie v Bengálskom zálive. Patria k najmenším ľuďom na svete: priemerná výška mužov sotva dosahuje pol druha metra a ženy sú, pravda, ešte menšie. Všetci sú po celom, doslovne po celom tele úplne holí. Iba hlava je pokrytá vlno-vlasmi, stočenými do ruličiek. Čierna pokožka s modravým až fialkastým leskom nápadne kontrastuje s belosťou očného bielka a mohutných zubov. Napriek tomu, že sú to vlastne trpaslíci, je ich telo celkom súmerné a mohutné svalstvo im umožňuje neuveriteľné výkony.

Rovnako ako naši prapraprapredkovia, žijú aj Andamánci v prvotnopospolnej spoločnosti. Politická organizácia takmer nejestvuje: majú síce akýchsi „náčelníkov", ale to sú takí, ktorí si svojimi vlastnosťami získali dôveru a úctu ostatných. Nikto však nie je povinný ich počúvať a náčelníci napokon ani nemajú možnosť vynútiť si poslušnosť. Andamánci sa živia lovom, rybolovom a zberom ovocia, korienkov a hľúz. Štedrá príroda im dodá všetko, čo potrebujú, bez toho, aby boli nútení namáhať sa.

Pre každého človeka je charakteristické, že ho celým životom striedavo sprevádzajú radosť alebo zármutok. Obidvom týmto pocitom dáva výraz hudbou, spevom alebo tancom. Andamánci nie sú výnimkou. Aby sme mohli podrobnejšie hovoriť o tejto problematike, musíme ich geograficky i etnicky rozlíšiť. Z Andamánskeho súostrovia (204 ostrovov o celkovej rozlohe 6995 km²) sú iba tri obývané: Malý Andamán, Veľký Andamán a Severná Stráž.

Obyvatelia Malého Andamánu — Ongiovia — sú ľudkovia neobyčajne milí, dobrosrdeční a príjemní. Táto vlastnosť je však spoločná všetkým Andamáncom, pokiaľ ich, pravda, nenahneváme. Ongiovia tancujú pri najrozmanitejších príležitostiach a nemusí to byť práve svadba, oslava bohatého lovu alebo medová hostina. Tancujú a spievajú takmer vždy, takmer každodenne, pretože radosť a veselosť jedného sa čoskoro stane radosťou všetkých. Majú veľa tancov, no jeden z nich je v každom smere zaujímavý. Ide totiž o unikát, aký nenájdeme nikde na svete. Pri troche fantázie by sme ho pokojne mohli nazvať Tancom zadných tvárí.

Prv ako sa ho pokúsime — rovnako ako spevy, ktoré ho doprevádzajú — podrobnejšie opísať, treba poznamenať, že pre Andamáncov je charakteristické značné stučnenie sedacej časti a hornej tretiny stehien. Toto, pravda, platí v oveľa väčšej miere pre ženy ako pre mužov, a preto aj ženy majú práve pri tomto tanci „prím". Tento jav — nahromadenie tuku v týchto miestach — nazývame steatopýgia a môžeme ju pozorovať aj v Afrike, a to u Krovákov a Hotentotov. Ale teraz už k samotnému tancu:

Povedzme rovno, že príprava naň — rovnako ako na ktorýkoľvek tanec, je oveľa zložitejšia (toto sa týka najmä žien) ako sám tanec. K jedinému ich oblečeniu — pokiaľ tak môžeme nazvať trs sušených palmových výhonkov, k nakinége, pribudne girlanda náhrdelníkov z lístia a kvetov pralesa, ich pokožka je dôkladne natretá korytnačím tukom, zmiešaným s farebnými hlinkami, uši sú ozdobené práve tak ako hrdlo — a tanec sa začína.

Nie, nezaznejú tam-tamy, píšťaly ani zvuky rohov, ba ani zvuky vyludzované z ulít morských mäkkýšov. Táborom ako na povel znie hlasitý tleskot. Ale pozor! Ongiovia pri tom neuplatňujú iba dlane; k tleskotu rúk sa pridružuje zvuk vyludzovaný prudkými údermi lýtok na vlastné sediace časti. Údery sú prísne rytmické a prepis na papier by vyzeral asi takto: (Krátka = .; dlhá = —). —.—.—.—.—. Úder nohy je vždy medzi potleskom rúk. Krátku dobu teda vytvárajú práve nohy, resp. údery o sedacie časti. Muži i ženy vytvoria akýsi kruh, ich rozostavenie býva zvyčajne striedavo muž, žena, muž, žena... Zrazu, v najneočakávanejší okamih, skočí do stredu kruhu muž-spevák a básnik a akousi zmesou spevu a recitovania prednáša staré piesne o bohatých lovoch, o mede, ktorý je na Malom Andamáne jednou z najväčších pochúťok, alebo o hrdinských činoch príslušníkov vlastnej skupiny. Vzápätí ho vystrieda iný, ktorý voľne improvizuje svoje verše i melódiu na aktuálnu tému. Verše sú neobyčajne prosté, ide skôr o prózu ako o poéziu, ale spôsob, akým Ongiovia prednášajú a spievajú, nemožno označiť inak ako poetický. K spevu sólistov sa pridajú aj ostatní, ktorí dlho, nekonečne dlho opakujú refrén práve improvizovanej alebo starej známej piesne.

Je to práve spev a recitácia, pri ktorých sa najlepšie ukáže zvláštny hlas Ongiov. Je tichý a pokojný, ale predsa sa akýmsi zvláštnym, neopísateľným spôsobom líši od nášho. Je v ňom čosi sladké a molové, čosi, na čo by sme márne hľadali vhodný výraz. Nikdy nie je vzrušený, nikdy nie je chripľavý. Barytón ongiských mužov má v sebe hebkosť zamatu a mezzosoprán a soprán žien nie je ostrý. Znejú mäkko a lahodne a ťažko sa na ne zabúda.

Áno, Ongiovia, títo maličkí čierni ľudkovia, ktorí dnes, v dobe atómových elektrární a príprav na kozmické lety, žijú asi tak, ako žili naši predkovia v dobe drevenej, nepoznajú žiadny hudobný nástroj. Ich tance sú zväčša veľmi obscénne; znázorňujú vlastne ich lásku a milovanie, a keď ich rytmus plne uchváti, zabiehajú do detailov, ktoré udivujú nielen majstrovským odpozorovaním skutočnosti, ale aj naturalizmom. Je len samozrejmé, že deti pri takejto zábave nesmú chýbať. Nevdojak napodobňujú pohyby, spev a recitácie dospelých, opakujú si ich, hoci spevy i tanec sa už dávno skončili. Pokiaľ teda bude na Malom Andamáne čo len desať domorodcov, budú, tak ako dnešní Ongiovia, radi tancovať všetky svoje tance, presne a verne odpozorované. Teda práve tak, ako tancujú dnešní Ongiovia tance svojich dávnych predkov.

Na Veľkom Andamáne je situácia trocha

lecky dozrieva a od ktorej možno právom očakávať renesanciu spevácko-hereckého umenia u nás. Anna Poláková, Bohuš Hanák, Ľuba Baricová, Ondrej Malachovský a čiastočne i Juraj Wiedermann predstavujú prvú garnitúru nášho operného súboru. Dva výkony v Trubadúrovi prekvapili. Úloha Azuceny by si žiadala azda hutnejší, tmavší, „ťažší" hlas — teda nie je to celkom domáca pôda pre novú členku súboru Jaroslavu Sedlářovú (máme dojem, že ani pre Baricovú); rozumným využitím svojho — najmä v pianách neobyčajne jemne znejúceho — hlasového fondu a vkusnou hereckou interpretáciou sa podarilo Sedlářovej vytvoriť jednu z najlepších kreácií večera. Ďalej prekvapil Juraj Hrubant v úlohe Ferranda, basista so zdravým, veľmi nosným hlasom a muzikalitou. Yvetta Funková v úlohe Inéz presvedčila, že divadlo správne volilo aj pri výbere absolventov VŠMU (alternovala Marta Meierová).

Dr. Janko Blaho po rade vynikajúcich charakterových postáv vo veľkej tenorovej partii v Manricovi znova udivuje kondíciou, v akej si dokázal po toľkých rokoch udržať svoj has. U Leonóry Margity Česáyiovej dominuje skôr javisková prax, citlivé herectvo a bohatstvo výrazových prostriedkov.

Pri vystúpení tenoristov takmer vždy akosi mimovoľne vzniká v divákovi obava, strach, či spevák spieva svoj part bez úrazu, bez trápnych momentov. Spev Imricha Jakubka hneď od prvého výstupu vzbudzuje pocit istoty. Odspieva predstavenie bez jediného zlomu, bez jedinej hrdzavej škvrny na kovovom lesku svojho krásneho hlasu. Dúfajme, že nie iba náhodou nepripísali k jeho menu v programe dodatok a. h.! Trubadúr nepatrí k najvďačnejším operám pre režiséra. Július Gyermek ostal skromne v pozadí, predstavenie bolo skôr záležitosťou dirigenta a výtvarníka. Pavol Gábor vytvoril jednu zo svojich najlepších a najúčinnejších scén. Je jednoduchá, priestorná, pri rýchlom striedaní obrazov prestavbami nespomaľuje tempo predstavenia.

Preklad Trubadúra robil skúsený operný dirigent Ladislav Holoubek. Ako hudobníkovi šlo mu zrejme hlavne o čo najsprávnejšiu deklamáciu, o spievateľnosť slova. Preklad, i keď dnes nie je už dobrý, aspoň z takéhoto aspektu obstojí.

Sú však i horšie prípady. Dodnes sa používajú preklady (najmä talianskych opier), ktoré priam hýria nezmyslami, nevhodnými kostrbatými veršami, skresľujú pôvodný zmysel textu v origináli a pritom nerešpektujú ani najzákladnejšie pravidlá správnej opernej deklamácie. Pravda, u mnohých opier ani hodnota operného libreta v origináli nie je zvlášť veľká, ale znetvorené podoby operných textov, ktoré putujú po slovenských operných scénach a každý interpret si ich musí sám z prípadu na prípad vylepšovať, priam volajú po náhrade.

Z. M.

iná. Dávni obyvatelia jeho pobrežia — Arioto — z ktorých v roku 1954 žilo už len dvadsaťtri(!), vynašli kedysi dávno jediný hudobný nástroj, ktorý existuje na Andamánskom súostroví. Je to pukuta jemnga — akýsi druh veľkého konvexného štítu z červeného dreva (Pterocarpus dalbergoides). Drevo tohto stromu je neobyčajne tvrdé a zvláštne vonia. Táto aróma odpudzuje termity, a tak nepredstaviteľne namáhavá práca spojená s jeho výrobou nevyjde nazmar pod ich kúsadlami. Na Andamánoch je tento strom práve tak rozšírený ako v našom ihličnatom lese smrek alebo borovica.

„Hra" na tento hudobný nástroj je neobyčajne svojrázna. Bubeník ho kopancami rozozvučí a na toto znamenie sa postavia tanečníci po obidvoch jeho stranách. Červený hudobný štít je pred tancom pomaľovaný čiarami z bieleho okru a ozdobený reťazami lián. Tieto sú popreťahované otvorom, ktorý je vydlabaný naprieč z opačnej strany, ako je tá, do ktorej bubeník kope. Z toho istého otvoru vystupuje povrázok, ktorý hudobník drží v ruke, a tým zamedzuje, aby sa od neho štít vzďaľoval. Aby sme použili veľmi jednoduché prirovnanie: vyzerá to tak, ako keď si chlapec priviaže futbalovú loptu o povrázok, ktorý drží v ruke a striedavo kope do lopty pravou a ľavou nohou. Lopta skáče, preskakuje, ale uniknúť nemôže... Vyklenutý a celkove dosť nepravidelný tvar tohto štítu, ktorý je úzky tam, kde sa opiera o zem a široký na opačnom konci, kde je priviazaný povrázkom, by mohol znamenať nebezpečie, že štít po opakovaných kopancoch ukľzne. Kameň položený pod rovnú stranu, do ktorej hudobník kope, pomáha rezonancii, ale zároveň zabraňuje skĺznutiu štítu.

Jednotliví „majstri" bubna sú nútení z času na čas sa vymieňať, pretože tance sa zvyčajne začínajú večer a končia sa niekedy až nad ránom a sprievod k nim je, pochopiteľne, únavný.

Domorodci z pobrežia Veľkého Andamánu (Arioto) sprevádzajú tanečníkov tlieskaním rúk a spevmi. (Tanec zadných tvárí však Arioto nepoznajú!) Aj tu sa prejavuje obscénnosť, ktorá tvorí základ všetkých andamánskych tancov. Aj napriek tomu je pre nás pohľad na tancujúcich domorodcov úchvatný: Červená žiara fakieľ, rázny rytmus a krásne stavané telá, ktoré sa v tejto žiare mihotajú, hukot oceánu a krik zveri z pralesa, to je obrázok, ktorý nielen uchváti, ale aj strhne do nadšenia nad pradávnym umením maličkých ľudí, čiernych ako andamánska noc.

Jeden z tancov Arioto je iste taký starý ako oni sami. Rytmus je tu trochu voľnejší, spev prešiel od forte k pianu, až pianissimu. Dodnes ho tancujú ženy vymierajúcich Arioto. Je to ich tanec: slabo tlieskajú rukami do rytmu, ale aj dlaňami o lýtka. Ich postoj je pri tomto tanci trocha smiešny, pretože všetky ženy tancujú v podrepe, hlava sklonená až na prsia, jedna ruka drží v zápästí druhú. Tancujú v zástupe a vždy na vykročenie nohy udrú rukou, ktorú drží druhá, do lýtka. Vyznačenie rytmu je prosté: — — — —. Melódia nie je pri tomto tanci stabilná. Mení sa, ale jej rytmus sa tancu vždy dokonale prispôsobí.

Zatiaľ čo ženy tancujú v podrepe, muži stoja a striedavo dupajú pravou a ľavou pätou o zem. V jednom okamihu vykročia s telom zľahka nahnutým dopredu vpred. Medzitým už ženy prestali tancovať a sprevádzajú tanec mužov spevom. Obsahom je — ako by aj nie, veď sme na Andamánoch — sexus.

Je jasné, že sa tu vynára viacero otázok: Aký starý je Tanec zadných tvárí, ako dlho je známy hudobný štít — pukuta jemnga, aký je hlasový rozsah Ongiov a Arioto, ako to po tejto stránke vyzerá na poslednom z obývaných ostrovčekov — na Severnej Stráži. Na tieto otázky môžeme iba zodpovedne pokrčiť plecami: Nevieme. Isté však je, že práve Ongiovia boli celé dlhé storočia uchránení od civilizácie. Ale nielen to! Búrlivé vody Indického oceánu — okrem niekoľkých málo výnimiek — nedovolili pristátie na ostrovoch. Znamená to teda, že — pokiaľ siahneme k veľmi odvážnemu prirovnaniu — Malý Andamán je, možno povedať, dodnes prirodzenou rezerváciou ľudí, ktorých kultúra a celý spôsob života neboli v zásade narušené cudzími vplyvmi.

Iba veľmi podrobné štúdium života Ongiov, týchto maličkých vládcov Malého Andamánu, ktorý je vlastne kúskom zabudnutého raja na zemi, by mohlo dať v budúcnosti na tieto, ako aj na iné otázky, spoľahlivú odpoveď. Čo nám prezradí výskum Severnej Stráže — nevieme. Pristátie na tomto ostrove sa nikomu z vedeckých pracovníkov dodnes nepodarilo. Na výskum Arioto z Veľkého Andamánu je už neskoro. V roku 1954 ich bolo už len dvadsaťtri a niet nádeje, že sa rozmnožia. Za to patrí „vďaka a uznanie" anglickým kolonizátorom...

Ale aj dnes je isté, že tak, alebo aspoň podobne, ako spievajú, hrajú a tancujú Andamánci, spievali, hrali a tancovali v minulosti naši dávni predkovia. V minulosti, ktorá ešte i dnes žije na Malom Andamáne.

ZBLÍZKA ■ ■ ■

o Zdenkovi Košlerovi

Ťažko je napísať niečo nové o umeleckom profile Zdenka Košlera, tridsaťpäťročného šéfa opery Štátneho divadla v Ostrave. Veľa sa už hovorilo o jeho senzačnom víťazstve v súťaži mladých dirigentov o Cenu Dimitrija Mitropoulosa v New Yorku, v ktorej získal prvenstvo medzi 58 dirigentmi. Veľa vieme o jeho skvelom dirigentskom umení, v ktorom sa vzácne spája suverenita a úspornosť gesta s fenomenálnou pamäťou, citlivá muzikálnosť s architektonickým zmyslom pre výstavbu skladby, jedinečné schopnosti symfonického dirigenta s majstrovstvom operného dirigenta. Mnoho sme už počuli o jeho kľude, prehľade, duševnej vyrovnanosti a umeleckej disciplíne.

Je neuveriteľné, že tento usmievavý, optimizmom a životnou pohodou prekypujúci nenápadný mladý človek, neodolateľný rozprávač je tým umelcom, popri ktorom sa ostatní súťažiaci zdali iba „nadanými amatérmi" — ako písala o Košlerovi americká tlač. S úsmevom prichádza k dirigentskému pultu. Niekoľko okamžikov — a jeho tvár je už svedkom úplnej koncentrácie a tvorivého zaujatia pre interpretáciu skladby. Je pôžitkom nielen ho počúvať, ale aj sledovať jeho gestá a najmä jeho tvár; je odrazom všetkého, čo sa deje na javisku i v orchestri. Dirigovanie opier spamäti je u Košlera samozrejmosťou, a tak neustále v pravom zmysle slova vedie, modeluje a koriguje hudobný prúd do neobyčajnej pôsobivosti a dokonalosti.

Zastihol som Z. Košlera v jeho pracovni, práve keď sedel s Júliusom Kowalským nad partitúrou jeho opery Lampiónová slávnosť, ktorú naštudoval v Ostrave pre začiatok tejto sezóny. — Znova rozpráva o tom, ako v čase, keď už ostatní súťažiaci „ležali" v partitúrach povinných skladieb a „obohrávali" si ich, on sa len dozvedel o svojej účasti na súťaži. Bolo to v januári, a v marci už odchádzal do New Yorku, keď krátko predtým dirigoval premiéru Semiona Kotka.

Azda niečo o organizácii súťaže — znie obligátna otázka.

Bola vzorná. Spolu s Poliakom Piotrom Wolným, ktorý však pre onemocnenie odstúpil, boli sme jediní účastníci zo socialistických krajín. Musel som si pripraviť 12 skladieb, medzi povinnými boli: predohra k Čarovnej flaute, Cisársky valčík, sprievody k Chopinovmu Koncertu f mol a duetu z Mozartovho Dona Juana. Ďalej sme si mali vybrať po dvoch skladbách z oblasti klasickej, romantickej a súčasnej hudby. Samozrejme, dostali sme aj skladby, partitúry ktorých sme nikdy nevideli (ani orchester), no po niekoľkominútovej príprave sme už s nimi predstupovali pred orchester (výborný orchester „Symphony of the Air", kedysi vedený Toscaninim). Sitom pre súťažiacich bol náročný sluchový test — zápis predhranej, harmonicky komplikovanej skladby pre neobvyklé komorné obsadenie priamo v transpozíciách.

Čo by ste nám povedali o jednotlivých kolách súťaže?

V prvom kole som dirigoval I. vetu z Dvořákovej Symfónie d mol. V druhom kole som dostal Coplandov „El salon Mexico" a I. vetu z Koncertu pre orchester od Bélu Bartóka. V semifinále na prvom vystúpení — som dirigoval — naspamäť — sprievod k Chopinovmu Koncertu a Mozartovmu Duetu a začiatok predohry Čarovná flauta. Na druhom semifinálovom vystúpení som dirigoval I. vetu z Bartókovho už spomenutého koncertu a v treťom semifinále ako skladbu z listu časť Esejí T. Bairda.

Potom už nasledovalo finále a záver súťaže.

Vo finále som mal najväčší úspech s Dvořákovou Symfóniou d mol, rovnako ako na gala koncerte víťazov. Keď začal aj orchester vyvolávať „bravo", čo ináč nebolo zvykom, verte, bolo to také pôsobivé, že mi naskakovala „husia koža". Počas súťaže vládlo medzi účastníkmi krásne priateľstvo, často sme sa schádzali (času však bolo veľmi málo) a ohnivo diskutovali o aktuálnych hudobných problémoch. Porota pracovala presne a objektívne — nedošlo k žiadnemu protestu.

Súťaž bola verejná?

Až do semifinále nie. Aj porota nás poznala len podľa čísel.

Ako ste prijali zprávu o získaní prvej ceny?

Úprimne povedané, veľa som tušil. Po prvom kole mi totiž chodili gratulovať členovia orchestra k prvému miestu — a takáto kritika a ocenenie práce je pre dirigenta najlepším vodidlom a uznaním.

A nakoniec: čo vyplýva z Vášho víťazstva pre Vašu ďalšiu umeleckú prácu?

V tejto sezóne sa dvakrát vrátim do New Yorku, kde budem pracovať ako asistent dirigenta Bernsteina. Chcem tu tiež propagovať českú hudbu, ktorá je okrem Dvořáka známa len sporadicky (vrátane Janáčka). Obecenstvo je dosť konzervatívne, kto si myslí, že je tu len samá elektronika, dodekafónia a najmodernejšie smery, veľmi sa mýli. Svoje hlavné poslanie však vidím v Ostrave, pretože ako šéf opery cítim prvoradú zodpovednosť za jej ďalší umelecký vzostup.

Veríme, že po návrate z New Yorku, nám poviete niečo zaujímavého o tamojšom hudobnom živote.

Určite si potom budem môcť urobiť celkový obraz. Zatiaľ som mal málo času, hoci som videl predstavenie v Metropolitain opere, počul som koncerty Newyorskej, Bostonskej a Filadelfskej filharmónie.

Zhováral sa Přemysl Vrba

Beethovenovská konferencia v Piešťanoch

V rámci Piešťanského festivalu bola v dňoch 12.—14. júla 1963 v Piešťanoch Konferencia Beethovenovej spoločnosti v ČSSR.

Po slávnostnom otvorení konferencie a zpráve za uplynulé obdobie (M. Malura), odznelo 5 referátov. Anton Klodner v referáte „Beethoven a Slovensko" poukázal na vrelý vzťah Ludviga van Beethovena k Slovensku, spomenul jeho návštevy v Bratislave, Piešťanoch, v Dolnej Krupej a v Hlohovci. V referáte „Beethoven a Hummel" dr. Zoltán Hrabussay objasnil vzťah Ludwiga van Beethovena k bratislavskému rodákovi J. N. Hummelovi. Mária Tarantová v referáte „Beethoven a H. Klein" poukázala na priateľstvo medzi Beethovenom a bratislavským hudobníkom H. Kleinom. Referát dr. Jozefa Tvrdoňa „Beethoven v nemeckej próze a poézii" načrtol vplyv skladateľa na nemeckú literatúru. Pozornosť vzbudil zaujímavý referát dr. Vladimíra Karbusického z Prahy „Beethoven a osvietenská ľudová pieseň". Zaujímavý priebeh mala i živá a podnetná diskusia. Ďalej tu odzneli Beethovenove diela, ktoré majú vzťah k Slovensku, v podaní Rudolfa Macudzińského, Sylvie Macudzińskej a dr. Zoltána Hrabussayho.

Zájazdom do Hlohovca a Dolnej Krupej sa účastníci presvedčili o tom, v akom dezolátnom stave sú beethovenovské pamiatky na Slovensku, čo nás nijako nereprezentuje pred kultúrnym svetom. V Hlohovci sa záujem sústredil na zámocké divadielko z roku 1802 a erdödyovský kaštieľ; beethovenovské pamiatky, ktoré tu boli do roku 1945, opísal bývalý riaditeľ Juraj Toppereer s riaditeľom vlastivedného múzea Mikulášom Valenčíkom. V Dolnej Krupej si návštevníci v sprievode členov miestneho národného výboru prezreli brunswikovský kaštieľ; tu T. Slezák a D. Balažovjech, býv. zamestnanci kaštieľa, podrobne opísali niekdajšie zariadenie kaštieľa, archív, knižnicu, obrazáreň a najmä beethovenovské pamiatky. Súčasný stav kaštieľa zanechal u každého otrasný dojem. Účastníci si prezreli aj zámocký park a kostol s hrobkou Brunswikovcov.

Na záver bola prijatá rezolúcia, z ktorej treba vyzdvihnúť najmä všestranné úsilie o záchranu kaštieľa v Dolnej Krupej, kde sa má vytvoriť hudobné múzeum (historické hudobné nástroje zapožičia Národné múzeum v Prahe) s pamätnými izbami Ludwiga van Beethovena, prípadne aj iných hudobníkov, ktorí majú vzťah k Slovensku. Ďalej bude podaný návrh na premenovanie sadov pri Beethovenovom pomníku v Piešťanoch na Sady Ludwiga van Beethovena a na zakúpenie Beethovenovej busty od akad. sochára Júliusa Bártfaya. Tak isto bude podaný návrh na zakúpenie tejto busty pre zámocké divadielko v Hlohovci. Členovia spoločnosti sa uzniesli, že budúca konferencia Beethovenovej spoločnosti bude v roku 1964 v západočeských kúpeľoch Tepliciach.

Vo výstavnej sieni kina Moskva bola otvorená výstava „Beethoven a naše krajiny".

Na vile Bacchus A. Klodner odhalil pamätnú tabuľu Beethovenovi. Na tejto slávnosti sa o. i. zúčastnili zástupca mestského národného výboru, riaditeľ Čs. štátnych kúpeľov MUDr. Ladislav Hansko (ktorý dal pamätnú tabuľu vyhotoviť) a Tomáš Turčan, riaditeľ kult. a spoločenského strediska.

Večer 14. júla 1963 bol v koncertnej sieni Slovanu koncert Slovenskej filharmónie pod vedením Paavo Berglunda z Fínska, spoluúčinkoval Vibeke Warlev.

Anton Klodner

Novinky Štátneho hudobného vydavateľstva, n. p., pobočky v Bratislave

EDÍCIA GRAMOFÓNOVÝCH PLATNÍ:

D. Kardoš: Symfónia č. 3, op. 33. Slovenskú filharmóniu diriguje Ladislav Slovák.
Obj. číslo: DV 5977 Kčs. 28.—

A. Moyzes: Symfónia č. 4, Es dur, op. 38. Slovenskú filharmóniu diriguje Ladislav Slovák.
Obj. číslo: DV 5947 Kčs 28.—

E. Suchoň: Nox et solitudo, cyklus piesní: Zmráka sa, Balada, Stará romanca, Hľa luna bledá, Topole.
Spieva V. Soukupová — symfonický orchester Čsl. rozhlasu diriguje L. Holoubek.
Obj. číslo: DM 5976 Kčs 22.—

SLOVENSKÁ POÉZIA:

K. Bendová: Mierová noc	rec. M. Kráľovičová
Rozprávka	
J. Kostra: Verš vďaky	rec. M. Huba
V. Reisel: Tak prišli k nám	rec. M. Kráľovičová
Š. Žáry: Pieseň mesiacu	rec. M. Huba
Zdalo sa mi	rec. M. Kráľovičová
A. Plávka: Ako chlapec	rec. M. Huba
Ruky	rec. Ľ. Ozábal
J. Lenko: Mojim žiakom	rec. M. Huba
P. Horov: Mame	rec. M. Kráľovičová
V. Mihálik: Spievajúce srdce (úryvok)	rec. V. Záborský
P. O. Hviezdoslav: Ežo Vlkolinský (úryvok)	rec. V. Záborský
Slovenský Prometeus	rec. Ľ. Ozábal

Obj. číslo: DV 15157 Kčs 28.—

ROZPRÁVKY:

ČIN ČIN — veršovaná rozprávka. Rozpráva V. Bálinthová, M. Úradníčková, Z. Šimečková, H. Kostolanská, E. Fagulová a P. Mikulík. Hudobné úryvky zo Serenády O. Ferenczyho.
PAŠTÉTOVÝ CHLEBÍK
HVIEZDIČKOVÁ ROZPRÁVKA — číta J. Klimo

Obj. číslo DVM 15180 Kčs 22.—

EJ, HORE HÁJ. Pásmo hudby a poézie o Jurovi Jánošíkovi. Výber zo slovenskej ľudovej poézie, z diela Jána Bottu a hudobnej tvorby ľudovej i umelej. Zostavil Miro Procházka. Réžia Ivan Teren. Hudobná spolupráca Teodor Šebo-Martinský.

Obj. číslo: 15172 Kčs 28.—

EDÍCIA HUDOBNÍN A KNÍH O HUDBE:

Ernest Závarský: Maurice RAVEL
Prvý zväzok edície „Hudobné profily", novej série populárnych životopisov majstrov svetovej hudby. Výstižný ľudský a umelecký profil veľkej postavy francúzskeho impresionizmu. Kčs 8.— brož.

Zoltán Hrabussay: Johannes BRAHMS
„Klasický romantik", veľké B nemeckej hudby, nezištný priateľ A. Dvořáka a českej hudby, častý hosť Bratislavy ožíva v druhom zväzku edície „Hudobné profily". Kčs 6.50 brož.

Slovenský hudobný fond

pripravil tieto skladby zo slovenskej piesňovej tvorby.

TIBOR ANDRAŠOVAN: Ozveny z povstaleckých hôr. Cyklus piesní na verše Vojtecha Mihálika.

OTO FERENCZY: Kytica lesná. Cyklus piesní pre barytón a klavír na verše Rudolfa Fábryho (Les v noci — Lesné zvony — Zemežlč — Starý dub)

LADISLAV HOLOUBEK: Dcérenka moja. Cyklus piesní pre mezzosoprán a klavír na verše Vojtecha Mihálika (Spev nad kolískou — Život prekrásny — Ťažké dni — Hajaj, spinkaj)

IVAN HRUŠOVSKÝ: Červený mak. Cyklus piesní pre soprán a klavír na verše Maše Haľamovej (Jar — Stesk — Tulácka — Elégia — V zakliatej hore)

FRICO KAFENDA: Tri piesne pre mužský hlas a klavír na verše Jána Smreka (Prológ bez slov — Listy — Okúzlenie — Pieseň)

FRICO KAFENDA: Štyri piesne pre mužský hlas a klavír na verše Jána Smreka (Nočná pesnička — Spev o domove — Tu, v tomto meste — Vždy nové vzkriesenie)

FRICO KAFENDA: Tri miniatúrne piesne na verše Andreja Plávku (Žravé intermezzo — Pieseň baladická — V sobotu večer)

FRICO KAFENDA: Óda na radosť pre soprán a klavír na báseň Vojtecha Mihálika

ZDENKO MIKULA: Tri piesne pre stredný hlas a klavír (Dnes — Prípitok — Načúvaj duši) na verše Ivana Krasku, Milana Lajčiaka a Štefana Krčméryho

ALEXANDER MOYZES: V jeseni. Cyklus piesní pre mezzosoprán a klavír na verše Jána Smreka (Odpočinok — Zhľaďme vrásky — Nočná ruža — Jeseň — Dážď)

ALEXANDER MOYZES: Dve piesne pre vyšší hlas a klavír na verše Jána Smreka (Pečať mojej zeme — O láske)

EUGEN SUCHOŇ: Ad astra. Cyklus piesní pre soprán a klavír na verše Štefana Žáryho (Pieseň milému — Pieseň vesmírnych milencov — Živlom — Bodka vo večnosti — Návrat)

B. URBANEC: Pieseň o horách pre tenor a klavír na verše Kristy Bendovej (Pozdrav — Ráno v horách — Pri potoku — Ozvena — Na brale)

MICHAL VILEC: Vysoké letné nebe. Cyklus piesní pre stredný hlas a klavír na verše Pavla Horova (Vysoké letné nebe — Kľuje sa spod oblohy — Hľa, zrebné plátno polí — Keď sa kosia sená — Zriedla na úvrati — Než sa mi začnú lúskať)

JÁN ZIMMER: Pamiatke Jiřího Wolkera. Cyklus piesní pre bas a klavír (Noc na kopci — Prvému máju — Umierajúci)

Materiály dodá za výrobnú cenu Slovenský hudobný fond, Bratislava, Gorkého 19, tel. 531-50

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 9

ROČNÍK VII

ANKETA

pred II. sjazdom Sväzu slovenských skladateľov

Mikuláš Jelínek o našom koncertnom umení

Na prvej Prehliadke slovenského koncertného umenia odzneli výkony slovenských interpretov všetkých vekových skupín, od tých najmladších po najstarších, vekové rozpätie štyroch desaťročí. Neuznávam triedenie podľa veku za umelecké kritérium, ale akosi sa zaužívalo takéto označovanie. Preto sa chcem i vás opýtať, či sa počítate k „mladým alebo k „starým".

Obávam sa, že nejde iba o označovanie, ale že ide o hlbší problém v našom koncertnom umení. Hoci jeho vývoj je nesporný, nešlo všetko hladko a domnievam sa, že nie vždy ani celkom prezieravo. V minulosti totiž triedenie na „starých" a „mladých" často platilo ako umelecké kritérium, hlavne pre neodborníkov, ktorí sa zamerali na niekoľko málo vtedy už renomovaných umelcov, takže pre druhých, tzv. „mladých" niekedy nebolo toľko možností, ako by si rozvoj ich talentu vyžadoval. Spomeňme, koľko mojich vrstovníkov dostávalo odpovede, že „mladí" ešte musia počkať. A spomeňme tiež, že v tomto období z rozličných dôvodov, ale vždy aj za pričinenia tejto situácie odpadlo niekoľko talentov, ktoré buď rezignovali, alebo sa dali na cestu menšieho odporu. Išlo v podstate o to, že okruh umelcov, ktorý bol poverovaný určitými reprezentatívnymi úlohami, či už premiérovým naštudovaním závažných diel alebo vystúpeniami doma a najmä v zahraničí, sa rozširoval dosť váhavo, s nedostatočnou dôverou voči nastupujúcim umelcom. Veď iba pred dvoma rokmi sa prelomili ľady v Slovenskej filharmónii a celý rad „mladých" sólistov ukázal, že dôvera nového vedenia SF bola opodstatnená.

Ešte ste ostali dlžný priamu odpoveď.

Už aj odpovedám: bol som príliš dlho — celých 15 rokov koncertnej činnosti — „mladým", a odrazu je tu situácia, keď si tento predikát dáva o desaťročie mladšia generácia, ktorá ma možno radí k „starým". Neviem to, ale nebolo by správne teraz, keď chceme po rozbore starého stavu robiť lepšie, prehodiť toto hodnotenie dole hlavou, lebo zasa by sme sa dopustili rovnakej chyby: vekové kritérium by sme povyšovali na umelecké. Myslím, že teraz, keď prehliadka ukázala široký, ba najširší front nášho koncertného umenia, naším jediným kritériom musí byť len a jedine kvalita. Treba jej dať plnú podporu, so zodpovednosťou a perspektívou na dlhú dobu do budúcnosti. Vývoj umeleckej osobnosti potrebuje svoj čas a, pravda, i pomoc.

Ako si to konkrétne predstavujete?

Umelec rastie s úlohami. Je záležitosťou Sekcie koncertných umelcov, aby mobilizovala umelcov samotných a vecou usporiadateľských inštitúcií, aby dávali dostatočnú možnosť vôbec uplatniť výsledky ich snažení. Priznajme si celkom otvorene, že nemôžeme očakávať patričnú chuť a koncentráciu do práce na tých najvyšších umeleckých úlohách od umelca, keď mu nemôžeme zaručiť, že výsledok jeho práce bude primerane uplatnený v spoločnosti. Napríklad naštudovanie recitalu vyžaduje dlhé a dlhé mesiace sústavnej, neprerušovanej práce. Uplatniť ju možno v terajších podmienkach jeden jediný raz — na recitale v Bratislave. V iných slovenských mestách sa recitaly neusporadúvajú, do českých krajín včítane Prahy sa s recitalom temer vôbec nemožno dostať. Honorár? 600—800 Kčs. Prečo spomínam takéto „prízemné" a vonkoncom „nesjazdové" veci? Lebo jednoducho žiaden náš koncertný umelec nežije z hotového, a teda nemôže mu byť ľahostajný výsledok jeho niekoľkomesačnej, ba aj ročnej práce. Môže nechať toto hľadisko stranou a spravidla to aj urobí z čistého nadšenia pre vec — ale, pochopiteľne, len raz za dlhý čas, s čím sa nemožno uspokojiť. Práve v umení je žiadúca maximálna sústavnosť a sústredenosť. Bez nej sa skutočne vynikajúcich výsledkov nedočkáme. Mnohí, pravda, idú cestou ľahšou, umelecky menej náročnou, avšak lepšie ocenenou. V tomto je paradox, ktorý by mal byť napravený v záujme u m e n i a.

Každý náš občan má právo na prácu a dostane ju, a to vo forme trvalého zamestnania, teda v perspektívnej, celý ďalší život a aj jeho pracovné výsledky ovplyvňujúcej forme. Nemala by byť dosažiteľná aj pre koncertného umelca?

Isteže. Domnievam sa, že inštitúcia štátnych sólistov by mala byť podstatne rozšírená a mala by takto, aj keď nie celoživotne, tak aspoň na kratšie -dlhšie obdobie byť nie „honorom", ale ideálnym podkladom pre stály, konkrétnymi úlohami naplnený rozvoj každého umelca, ktorý sa uplatnil svojím talentom, húževnatosťou a doterajšími výkonmi. Pomohlo by sa tým ďalšiemu rozvoju nášho koncertného umenia.

Zhováral sa Ferdinand Klinda

Peter Kolman hovorí o otázkach súčasnosti

Medzi mladými slovenskými skladateľmi je niekoľko svojráznych individualít zapálených za progresivitu nového umenia, ktorí nielen veľa komponujú, ale aj ohnivo diskutujú, polemizujú a svoje názory vyslovujú verejne na stránkach kultúrnych časopisov. Jedným z najmladších, ale aj najvýraznejších mladých skladateľov je 26-ročný Peter Kolman. V súvislosti s našou predsjazdovou anketou sme mu položili dve otázky.

Dnes sú už našej verejnosti známe viaceré vaše skladby a čítali sme aj niektoré vaše články i polemiky, z ktorých možno usúdiť, aké estetické názory sú vám blízke. Zaujímalo by nás, čo súdite o ďalších perspektívach rozvoja slovenskej hudobnej tvorby?

Problematika súčasnej hudby nie je taká jednoduchá, aby sa dala objasniť bežnou „hrou" na otázky a odpovede. Čo je dobré a čo zlé, čo progresívne a čo reakčné — to sú otázky, ktoré nikdy nebude možné zodpovedať anketami, článkami, sjazdovými rokovaniami (ako sa to kedysi myslelo); odpoveď možno nájsť iba v konkrétnej a neustále sa premieňajúcej praxi (ak nemáme lpieť na dogmách), v neustálom pohybe tvorby (ak nemá stagnovať), v neviazanom umeleckom experimente (ak tvorba nemá zohrávať reakčnú úlohu), vo veľkorysých akciách na propagáciu nového umenia (ak nemá zájsť do provincionalizmu). Akonáhle budú u nás vybudované predpoklady pre všetky tieto faktory, prestane byť otázka novej hudby niečím, o čo treba viesť rozsiahle — a často veľmi trpké — boje, pretože toto umenie začne žiť svojím vlastným normálnym životom. To je jediná forma odpovede na všetky otázky o vývoji, o zmysle experimentu, o progresivite nového umenia.

Mohli by ste nám prezradiť, aký je váš názor na kompozičné využitie nových techník a tvorba ktorých skladateľov je vám z tohto hľadiska najsympatickejšia?

Myslím, že každé umelecké dielo musí priniesť do umenia niečo nové; aby sme sa vyjadrili terminológiou kybernetiky: musí poskytovať informáciu, nie redundanciu. To „nové" možno, pravda, vyjadriť rôznymi spôsobmi, asi tak, ako ľudia hovoria rôznymi rečami. Každému človekovi je však jedna z rečí najbližšia. Je to tá reč, ktorou sa nielen vyjadruje, ale ktorou aj *myslí*. Hudobník tiež „myslí" v určitej reči a tou sa obyčajne aj vyjadruje (ak nie je znásilňovaný). Nazdávam sa, že moderné umenie vedie k istej stručnosti. Je to odôvodnené celým životným štýlom dnešného človeka a rýchlou pulzáciou súčasného života. Sympatická je mi preto tvorba Antona Weberna, ktorý dokáže vytvoriť veľmi zmysluplné celky v minimálnej časovej rozľahlosti. Vážim si Luigiho Nona — ako človeka, ako umelecký typ i ako autora „Il canto sospeso" či „Epitafu na F. G. Lorcu". Cením si novú tvorbu poľských skladateľov. Cesta, ktorú vykonali za posledných sedem rokov, je obdivuhodná — nenachádzam pre ňu obdobu v dejinách hudby. Nemyslím, že by u nás bolo

menej talentovaných skladateľov ako v Poľsku. Mohli by sme byť tam kde oni, ak by sme sa boli bývali i my už v päťdesiatom šiestom roku dôkladne vyporiadali s dogmatizmom a schematizmom. Na to však nikdy nie je neskoro, to, čo sme stratili, môžeme dohnať, máme na to talenty a dnes azda už aj dôveru. Očakávam, že II. sjazd SSS bude výstrelom, dávajúcim povel k štartu.

Otázky kládol Ľubomír Čížek

Od poznania k skutkom

Z umeleckého kvasu, ktorým bolo poznamenané obdobie pred III. sjazdom Sväzu československých skladateľov i sjazdové rokovanie, vidíme stále jasnejšie, že nie je možné zatvárať dvere pred prúdmi, ktoré charakterizujú svetovú hudbu 20. storočia. I u nás na Slovensku majú tieto prúdy svoj ohlas a dávajú predpoklady pre vznik diel, ktoré výrazne obohatia reč slovenskej hudby.

V tomto príspevku by som chcel obrátiť pozornosť na niektoré problémy spojené s touto skutočnosťou. Predovšetkým na to, že ešte vždy nemáme dostatočné predpoklady pre úplné teoretické uzávery v súvislosti s týmito novými črtami svetovej i slovenskej hudby, prejavujúcimi sa u nás nielen v práci mladej generácie, ale i niektorých našich popredných starších skladateľov. Množstvo skladieb dosiaľ čaká na predvedenie; to, čo už odznelo, je ešte početne malým základom pre zovšeobecňovanie nových zákonitostí a ich súvisov s vývinom našej tradície. Je potrebné skúmať aj súvislosti týchto našich domácich javov s ich východiskami svetovými, a to tak pre estetickoteoretické hodnotenie, ako aj z hľadiska potrieb výchovy nových umeleckých generácií. Veď nie je možné, aby sa hudobná teória vyučovaná na našich učilištiach končila v detailnom poznaní zákonitostí klasicko-romantickej hudby, teda toho, čo už je vcelku nesporne známe (i keď toto poznanie bude ešte na dlhý čas základom výchovy našich mladých hudobníkov). V budúcnosti sa nezaobídeme bez dôkladného poznania všetkých snáh hudby nášho storočia včítane tzv. racionálnych systémov. A ak nemáme v tejto oblasti čakať, že túto prácu urobia za nás iní (a pokiaľ ide o paralely týchto snáh v slovenskej hudbe, sotva to za nás môžu urobiť iní!), musíme konštatovať, že prísun materiálov skúmania najnovších skladieb svetovej literatúry máme zatiaľ viac ako nedostatočný. Tých pár exemplárov skladieb (najmä pokiaľ ide o diela klasikov novej viedenskej školy), čo sú v majetku niekoľkých osôb v Bratislave, základňu pre teoretickú prácu vytvoriť nestačí.

Využitie týchto prúdov v pedagogickej praxi sa nám samo núka. Z vlastnej skúsenosti viem, ako často mladí adepti kompozície majú sklon k hľadaniu komplikovaných zvukových útvarov, ktorým môže dať logickú podobu len prísna práca. Pritom je im bližšia práca, ktorá je poznamenaná ovzduším súčasnosti. Ľahšie je priviesť žiaka k prísnemu mysleniu trebárs vhodným použitím seriálnej techniky, ako napr. na podklade bachovského kontrapunktu, i keď ani ten v našej praxi chýbať nesmie. Zvuková predstava sa pritom zdisciplinuje, vyčistí a zjemní. Dôkladná znalosť týchto skutočností preto nemôže chýbať vo výzbroji súčasného pedagóga nielen kompozície, ale i hudobnej teórie na konzervatóriách vôbec.

Je jasné, že tieto prúdy hudby 20. storočia, nech je náš subjektívny názor na ne akýkoľvek, tvoria výraznú kapitolu vývinu hudby, ktorú nebude možné trvale obchádzať. Bude preto potrebné pripraviť tiež mladých interpretov i na takú hudbu, ktorá sa nám dnes zdá extrémnou; veď tie skladby, ktoré osvedčili a ešte osvedčia svoju životnosť, iste v dohľadnom čase obohatia náš koncertný repertoár i celkové naše hudobné myslenie. Táto hudba však prináša nové problémy nielen estetické, ale i technické, ktoré bude treba riešiť už vo výchove žiakov na konzervatóriách. Doterajšie technické cvičenia (azda do istej miery okrem klavírnych) sú zamerané opäť predovšetkým na klasickoromantické problémy. Bude teda potrebné uvažovať, ako začleniť do výchovy i nové prvky. Malo by to podnietiť spoluprácu skladateľov a nástrojových pedagógov k vzniku novej pedagogickej literatúry etudovej i prednesovej v tomto zameraní.

Týmto úlohám sa nemožno vyhýbať alebo ich obchádzať; pravda, pre plnenie nejednej z nich bude potrebné ešte len zhromaždiť skúsenosti. Čím skôr však k nim pristúpime, tým lepšie predpoklady pripravíme pre ďalší vývin slovenskej hudby.

Juraj Pospíšil

O ekonomickom využívaní umeleckých hodnôt

Po XII. sjazde KSČ dostáva sa do popredia nášho hospodárskeho a spoločenského života na všetkých úsekoch ekonomika a dodržiavanie jej zákonitostí. Aj v oblasti umenia. Domnievam sa, že jediným problémom ekonomiky umenia nie je len odmeňovanie umelcov podľa spoločenského významu a kvality ich práce v súlade s požiadavkami spoločnosti. Ekonomika umenia obsahuje celý komplex problémov, z ktorých za jeden z podstatných považujem *ekonomické využívanie umeleckých hodnôt* tak, aby ich pôsobenie zasahovalo čo najširší okruh spoločnosti. Proste povedané: správne hospodárenie s umeleckými hodnotami. Napriek veľkým úsiliam a čiastkovým úspechom v snahe po najširšom uplatnení hudby v našej spoločnosti nemôžeme byť spokojní. Vynaložené úsilie nie je adekvátne výsledkom. Doterajšie formy práce nestačia, treba pristúpiť k riešeniu na vedeckom základe. K slovu sa dostávajú doteraz dosť zaznávané úseky hudobnej vedy: hudobná sociológia a hudobná psychológia. Hudobná sociológia musí zistiť súčasný stav a jeho objektívne príčiny. To by však nestačilo. Nemôžeme vychádzať len zo súčasného stavu. Treba vidieť perspektívy a ciele, ku ktorým smerujeme. A nájsť najsprávnejšie metódy, ktorými k nemu čo najskôr dospejeme. A o tom musí prehovoriť hudobná psychológia. Hudobná psychológia musí viac ako doteraz pomôcť v hľadaní čo najúspešnejších metód k zvýšeniu upadajúcej hudobnosti nášho ľudu, najmä mládeže. Ak sa i organizátorská práca v oblasti šírenia hudobného umenia bude opierať o závery hudobných sociológov a hudobných psychológov, výsledky našej práce budú značne väčšie. Potom prestane byť „dovŕšenie kultúrnej revolúcie“ rečníckou frázou a stane sa skutočným živým procesom.

Od II. sjazdu slovenských skladateľov očakávam, že k týmto otázkam povie zásadné slovo. Lebo si myslím, že v tejto etape vývoja našej socialistickej spoločnosti sú podstatné.

Anna Kovářová

VZŤAH medzi vedeckým a pedagogickým aspektom hudobnej teórie

II.

Bolo by zaujímavé sledovať, ako sa v dejinách našej hudobnej kultúry vyvíjal vzťah medzi vedeckou a pedagogicky zameranou hudobnou teóriou. Z časových dôvodov sa tu musíme obmedziť iba na niekoľko stručných konštatovaní. Po povalení špekulatívnej hudobnej teórie stredoveku do popredia vystúpil vedecký aspekt, symbolizovaný snahou o poznanie základných zákonitostí hudobnej techniky (Zarlino, Rameau, Mersenne a i.). V 18. storočí stáva sa postupne z hudobnoteoretických disciplín *učenie o kompozícii* (Kompositionslehre) a v tomto zmysle 19. storočie len prehĺbilo pedagogicko-metodickú zameranosť jednotlivých hudobnoteoretických disciplín. Možno povedať, že vedecká a pedagogicky zameraná hudobná teória sa vyvíjali ruka v ruke nediferencovane až po koniec 19. storočia. V našom storočí došlo celkom zákonite k diferenciácii týchto dvoch aspektov preto, aby sa vedecká stránka hudobnej teórie mohla vyvíjať bez pedagogických obmedzení a ohľadov, a naopak, aby pedagogické disciplíny mohli prehlbovať svoje metodicko-didaktické zameranie. Všeobecná tendencia vo vede, ktorú pozorujeme ako neustálu diferenciáciu a zrod nových, špecializovaných disciplín má aj svoju druhú stránku, *integračný proces*, teda neustále smerovanie ku komplexnejšiemu pohľadu od množstva čiastkových výsledkov k novému celku. Je zrejmé, že oddelenie vedeckej hudobnej teórie od pedagogicky zameraných hudobných náuk má zmysel iba vtedy, ak sa na novom kvalitatívnom stupni docieli ich vzájomné spolupôsobenie. A práve v tomto vzájomnom spolupôsobení sa ešte nedosiahol súlad do takej miery, aby sme v tomto smere mohli byť spokojní. Zo strany vedeckých pracovníkov, muzikológov, vzniká často pochybnosť voči náukove zameraným disciplínam, istý dešpekt, pretože pochybujú v možnosti pedagogického zvládnutia vzrastajúcej intenzity i extenzity poznatkov, ktoré veda čím ďalej tým viac rozširuje. Pedagogicky zameraná hudobná teória si zasa neraz málo uvedomuje, že prameňom jej matérie sú výsledky vedy a že sa nesmie stať konzervátorom zastaralých predstáv o hudbe. Vedecká teória ako súhrn poznatkov o hudobnom umení je *systémom otvoreným*, ktorý sa neustále vyvíja a podľa toho aj pedagogicky orientovaná hudobná teória musí neustále *obnovovať fond svojich poznatkov* a s porozumením pre vývoj vedy sa snažiť korigovať zastaralé názory.

Na základe už načrtnutej systematiky hudobnej vedy, vzťah pedagogicky zameraných náukových disciplín ku vedecky traktovanej hudobnej teórii nie je vzťahom jediným, teda izolovaným, pretože okrem neho musí hudobná pedagogika počítať s princípom mnohostrannej dialektickej spätosti s disciplínami hudobnej vedy ostatných oblastí, ako aj s disciplínami nemuzikologickými, všeobecnejšími, ako je všeobecná pedagogika (didaktika, metodika), psychológia atď. Z vedeckej hudobnej teórie bude však pedagogicky zameraná hudobná teória čerpať ako vecný základ neustále nové poznatky vzhľadom k súčasnej hudbe, ako i k hudbe starších období. A naopak, aj pedagogicky traktovaná hudobná teória môže podnetne vplývať na vedeckú hudobnú teóriu, resp. prinášať aj vlastné výsledky do vedeckého systému poznatkov. V súčasnej situácii to z hľadiska metodologického znamená korekcie v hudobnej teórii hlavne týmito smermi:

1. Jednotlivé normy, pravidlá a náplň kategórií vzťahovať vždy ku konkrétnemu, časove a historicky vymedzenému štýlovému obdobiu.

2. Docieliť také podanie látky, z ktorého je jasné, že teória jedného systému, alebo niekoľkých systémov nereprezentuje v hudbe všetko — a to aj v tom prípade, že ťažisko pozornosti je zamerané iba na niektoré systémy.

3. Demonštrovať, že doteraz získané poznatky nie sú nemenné a nemajú metafyzický charakter.

Samotný vzťah vedeckej a pedagogicky zameranej teórie nie je a ani nemôže byť vzťahom strnulým alebo jednoznačne vymedzeným. Vyplýva to zo skutočnosti, že pedagogicko-výchovný aspekt treba chápať ako aspekt diferencovaný, a to jednak podľa *charakteru výchovného objektu* a tiež podľa *cieľov výchovy*. Podľa charakteru výchovného objektu vzhľadom na vek, predprípravu, všeobecné vzdelanie, jeho časové možnosti atď.; podľa cieľov výchovy vzhľadom na to, či ide o súčasť všeobecného vzdelávania, či odborného, odstupňovane podľa školského stupňa a potrieb budúcej profesie. Je zrejmé, že pedagogický aspekt si vynucuje isté *obmedzenia a modifikácie* výsledkov vedeckej hudobnej teórie, i keď tieto sú a musia byť rôznej povahy i miery.

Pokiaľ ide o obmedzenia látky vedeckej hudobnej teórie, tu treba počítať s nutnosťou, že aj popri *pluralistickom poňatí* súčasnej hudby ťažisko látky sa musí preniesť na oblasť širšie chápanej európskej kultúry, ktorej súčasťou je aj naša hudba. Ďalej, že z množstva poznatkov sa sústreďuje pedagogicky orientovaná hudobná teória na vystihnutie podstatných a najdôležitejších princípov a noriem tejto oblasti. Pri uplatnení vývojového aspektu je nutné zameranie na tie štýly, ktoré v súčasnosti tvoria komplex živej hudby a to ešte s dôrazom na tie, ktoré tvoria jej základ.

Druhým obmedzením, s ktorým treba počítať, je obmedzenie čo do stupňa zložitosti javov a ich interpretácie. Pod týmto, samozrejme, nemožno rozumieť akési rozriedenie vedeckej hudobnej teórie cestou simplifikácie, ktorá koniecconcov ide spravidla proti vedeckej pravde už dosiahnutej. Ide naozaj o tvorivé a aktívne zhrnutie poznatkov tak, aby z nich nevyprchala podstata úrovne dnešných znalostí o hudbe a aby jednotlivé formulácie neskresľovali túto podstatu, ale aby poskytovali dostatočný priestor na neskoršie doplnenie systému poznatkov, ich vyargumentovanie a rozšírenie spoznaním ďalších súvislostí tak, aby pri tom nevznikali protirečenia medzi osvojenou látkou a látkou novou, látkou vyššej úrovne.

Vzhľadom na nutnosť odstupňovania naznačených obmedzení podľa výchovného objektu i podľa cieľov výchovy možno predpokladať, že rozsah a intenzita týchto obmedzení bude v nepriamej úmere ku celkovým predpokladom študujúceho a ku výške vzdelávacieho stupňa, to znamená, že na vysokoškolskej úrovni sa bude pedagogicky zameraná hudobná teória blížiť k vedeckej náročnosti hudobnej teórie, resp. že pri skladateľskom štúdiu nebude už len prípravou k praxi už dosiahnutej úrovne, ale že domyslením jednotlivých vývojových tendencií bude vplývať podnetne aj na novú prax.

Pozastavme sa pri probléme, či a do akej miery je správne obmedzenie pedagogicky zameranej hudobnej teórie z hľadiska historicko-vývojového. Sme toho názoru, že týchto obmedzení by malo byť čo najmenej, pretože práve touto cestou sa možno vyhnúť *dogmaticko-normatívnemu charakteru* doteraz traktovaných hudobných náuk. Jednako len hudobná teória na istom stupni svojho zamerania nemôže byť mozaikou výkladu jednotlivých štýlov a musí sa oprieť o jednu základnú bázu ako východisko. Dôsledné vývojové skúmanie napr. harmónie je možné už vtedy, keď žiak zvládol úvod do niektorého harmonického systému, teda zväčša na vysokoškolskej úrovni. Takouto, v našej teoretickej literatúre ojedinelou prácou, je Úvod do štúdia teórie harmónie, I. diel teórie hudby od dr. Ivana Hrušovského (SPN, 1960), ktorá v mnohých smeroch prerastá úroveň bežného typu učebnice a stojí veľmi blízko práci eminentne vedeckého charakteru. Pedagogický a vedecký aspekt sa tu navzájom stretávajú v ideálnej vyrovnanosti. Na argument, že súčasná hudobná teória musí odpovedať na problémy súčasnej hudby a nie hudby všetkých storočí, možno odpovedať najpádnejšie analýzou toho, čo *rozumieme vlastne pod hudbou dneška*. Naše storočie prinieslo do hudobnej kultúry zvláštnu črtu: že sa totiž nehrá *len súčasná tvorba* a tvorba predchádzajúcej epochy ako dožívajúca — tak tomu totiž bolo predtým v minulosti — ale že na súčasnom repertoári žije od renesančného madrigalu až po Šostakovičovu najnovšiu symfóniu všetko, čo preverila hudobná história ako trvalú hodnotu z vývoja uplynulých piatich i viac storočí. Už táto skutočnosť si vyžaduje primerané zachytenie a odraz príslušných techník a štýlov v rámci hudobnej teórie, teda diferencovanosť, nehovoriac už o tom, že hudobná tvorba nášho storočia sa nedá redukovať iba na jeden vedúci štýl alebo techniku. Táto horizontálna i vertikálna zložitosť súčasnej hudby si vynucuje uplatnenie vývojového hľadiska v hudobnej teórii, no neslobodno sa domnievať, že tento postulát sa dá alebo má uskutočniť cestou mozaikového rozpoltenia hudobných náuk na kapitolky o jednotlivých štýloch a obdobiach *dovedením princípu relativizmu ad absurdum*. Hudobná teória musí súčasne ukázať, čo je na jednotlivých obdobiach, či štýloch z hľadiska hudobnej techniky dobové a čo obecnejšie platné, *nielen čo delí, ale aj čo spája* jednotlivé obdobia nášho vývinu. To sa dá realizovať na základe správneho odlišovania nerovnakej priestorovej i časovej platnosti jednotlivých noriem a princípov, správnym rozlišovaním stupňa ich všeobecnosti. A tak na otázky *ako dnes?* a *ako u nás?* možno najlepšie odpovedať komparáciou ako kedysi? a ako inde?

Uplatnenie vývojového hľadiska v hudobnej teórii je možné viacerými cestami a ťažko by bolo predpísať, ktorá z nich je pre ktorú disciplínu najvyhovujúcejšia. Prvá z nich by bolo stavanie *vývojového radu* od najstarších čias až po súčasnosť. Druhá: vyjsť zo *súčasného stavu* hudobnokompo-

zičnej techniky a potom robiť historickú retrospektívu. Tretia: vyjsť *z niektorého dôležitého štýlového obdobia* a odtiaľ viesť výklad smerom do ďalšej minulosti a smerom k súčasnosti. Napr. pre harmóniu voliť ako východisko klasickú a romantickú hudbu a odtiaľ potom postúpiť smerom dozadu, k baroku atď. ako aj smerom k hudbe 20. storočia až po súčasnosť. Pre kontrapunkt napr. voliť ako východisko vokálny renesančný kontrapunkt a bachovskú polyfóniu a odtiaľ potom rozširovať okruh smerom do minulosti i k súčasnosti. Zdá sa, že kvôli zachovaniu vývojovej kontinuity doterajších hudobnonáukových disciplín s novými tendenciami by bolo možné voliť spôsob tretí, ktorý by si vyžadoval v minimálnom programe predbežne iba rozšírenie celkového horizontu a nie ich úplné prebudovanie. Budúcnosť ukáže, ktorá z týchto metód a v ktorej disciplíne sa ukáže ako najvyhovujúcejšia a to aj z hľadiska didaktického a metodického tak, aby sa zachoval postup od jednoduchšieho k zložitejšiemu, od známeho k neznámemu. A ešte jedna pripomienka: Ak zdôrazňujeme nutnosť rozšíriť hudobnú teóriu poznatkami súčasnej etnomuzikológie, nesmieme pod tým chápať len akési vnesenie exotizmu do hudobnej teórie. Rovnako neboli zúžitkované v nej ani hodnoty našej vlastnej *ľudovej hudby* ako aj výsledky jej vedeckého skúmania. Ešte stále nemôžeme povedať, že by slovenská ľudová hudba bola dostatočne využitá v hudobnej výchove našej mládeže, napriek tomu, že ona v rýdzej, umelecky cennej a pritom jednoduchej forme kondenzuje mnohé základné princípy hudobného myslenia v takej pestrosti možností, o akej sa hudobnej teórii 19. storočia ani nesnívalo (napr. problém tonality, formového mikrokozmu, melodiky, princípu variácie a i.).

Pokiaľ ide o modifikácie vedeckej hudobnej teórie so zameraním pedagogickým, myslíme predovšetkým na vybavenie aplikačné a ilustračné. Toto sa zrejme zdokonaľuje s celkovým vývinom hudobnej pedagogiky ako aj so zdokonaľovaním technických prostriedkov, ako je gramofón, rozhlas, televízia, magnetofónová technika a pod. Doteraz sa pomerne zanedbávalo demonštrovanie technických javov na príkladoch z konkrétnej hudobnej tvorby, ku ktorým by bol pridaný vysvetľujúci komentár. Tak je tomu napr. nielen v harmónii, ale aj v kontrapunkte a v náuke o formách (ako antológia hudobných druhov). Ešte menej sa využívajú u nás ako doplnok k vyučovaniu hudobných náuk gramoplatne, napriek ich bohatému výberu na našom trhu. Spojenie učebnice s gramoplatňou alebo MG pásom môže doviesť v názornosti vyučovanie hudobných náuk na novú kvalitatívnu úroveň. Rovnako by sa mali lepšie využívať v oblasti hudobnej výchovy ako celku rozhlas a televízia — no v tomto smere máme ešte veľa problémov, najmä organizačných a dramaturgických.

Súčasný stav technických možností poskytuje predpoklady aj na to, aby sme nahradili slovný popis hudobného javu všade tam, kde ho môže lepšie nahradiť bezprostredne hudobný príklad, citát alebo priamo skladbička určená na reprodukciu samotným žiakom. Toto je zatiaľ ešte málo využitá metóda, ktorej perspektívy načrtol Carl Orff svojím dielom Das Schulwerk.

(Pokračovanie v jednom z nasledujúcich čísel.)

LADISLAV BURLAS

● ● ●

Americký skladateľ Samuel Barber (o jeho opere Vanessa sa hodne písalo aj u nás) napísal prvý klavírny koncert. Americká kritika ho označila za najlepšie dielo tohto druhu od dôb Sergeja Rachmaninova a Sergeja Prokofieva.

* * *

Z príležitosti tohoročného wagnerovského výročia spoločnosť Decca vydala stereofonickú nahrávku jeho Siegfrieda. Titulnú úlohu spieva Wolfgang Windgassen, v ostatných vystupujú Brigit Nilsson, Hans Hotter a Joan Sutherland. Orchester Viedenskej filharmónie diriguje Georg Solti.

* * *

V súčasnej dobe sa na svetových javiskách objavilo niekoľko nových baletných titulov. Royal Ballet v Covent Garden v Londýne pripravil choreografické stvárnenie I. symfónie Dimitrija Šostakoviča (choreografia Kenneth MacMillan). Moskovské divadlo Stanislavského a Nemiroviča-Dančenka uviedlo jednodejstvový balet Don Juan na hudbu rovnomennej symfonickej básne Richarda Straussa. Libreto baletu je založené na Puškinovej malej tragédii Kamenný hosť. Autorom predstavenia je Alexej Cincadze. Baletný súbor Veľkého divadla v Moskve uviedol premiéru Poručík Kiže na hudbu Sergeja Prokofieva k rovnomennému filmu. Niektoré hudobné čísla boli prevzaté z Prokofievovho baletu Oceľový skok.

Dňa 8. novembra 1963 zomrel

ŠIMON JUROVSKÝ

nositeľ vyznamenania „Za zásluhy o výstavbu", hudobný skladateľ, šéf opery Slovenského národného divadla v Bratislave. Slovenská kultúra v ňom stratila významného budovateľa našej hudobnej kultúry i vynikajúceho organizátora slovenského hudobného života.





Nedožité osemdesiatiny *Frica Kafendu*

Osemdesiatka je už vek, keď treba byť pripravený prijať zprávu o smrti človeka, hoci sa to týka človeka najbližšieho. U Frica Kafendu bol tento predpoklad o to väčší, že už niekoľko rokov bol ťažko chorý a iba vďaka svojej silnej telesnej konštrukcii pacienta, vždy veselej mysle a hlavne lekárskej vede podarilo sa nestora slovenských skladateľov zachovať pri živote o niekoľko rokov dlhšie. Iba dva mesiace nás delili odo dňa, keď sme chceli osláviť jeho osemdesiate narodeniny. Nohy mu síce neslúžili, ale celkove sa Kafenda do poslednej chvíle cítil dobre, ba viac, sústavne pracoval na nových dielach, majúc konkrétny plán, čo všetko by rád ešte napísať. Neúprosná smrť však zastavila činnosť srdca, plného lásky k človeku, k našej národnej kultúre, na raste ktorej sa podieľal plným priehrštím. A tak prichodí nám zamýšľať sa o práci a výsledkoch, ktoré Frico Kafenda za takmer 60 rokov umeleckej činnosti zanechal.

Pohľad na jeho celoživotné dielo nás jednoznačne presvedčuje, že Kafenda svojou všestrannou činnosťou mal na zreteli predovšetkým rozvoj slovenskej národnej kultúry. Túto skutočnosť potvrdzuje množstvo argumentov. Kafendovský rod pochádza síce odkiaľsi z južných Čiech, z okolia Českých Budějovíc, ale jedna vetva rodového kmeňa sa natrvalo usadila na Slovensku a natoľko splynula s týmto prostredím, že rodičovský dom a najmä matka Cecília, rodená Kerková, silne ovplyvňovala výchovu jediného syna v duchu tých tendencií, ktoré nastoľovali národovci, ako Viliam Paulíny-Tóth, Svetozár Hurban-Vajanský a neskôr aj Jozef Škultéty a ďalší. S nimi a ešte s ďalšími slovenskými vzdelancami udržiavali Kafendovci priateľské styky, schádzajúc sa nielen na každoročných matičných slávnostiach, ale aj mimo nich. Pod týmto dojmom utváral sa aj Kafendov vzťah k Slovensku ako k rodnej vlasti a tento vlastenecký cit sa upevňoval aj pravidelným sledovaním Národních novín, ktoré Kafendovi dochádzali aj do Nemecka v rokoch 1901—1906 ako poslucháčovi lipského konzervatória, kde súčasne študoval aj filozofiu a estetiku na tamojšej univerzite, ako aj po ďalšie roky, keď už bol dirigentom v rôznych nemeckých divadlách až do roku 1915, keď odišiel na vojenčinu a odtiaľ na front. Ideové zameranie Národních novín, redigovaných Svetozárom Hurbanom-Vajanským, ešte viac upevňovalo Kafendovo národné povedomie, a preto už v začiatkoch prvej svetovej vojny našiel správnu orientáciu. Čoskoro našiel možnosť dostať sa do ruského zajatia, odkiaľ prichádza do Bratislavy s programom: budovať základy slovenskej hudobnej kultúry, riadiac sa osobným heslom, že „treba nájsť cestu k ľudu, a to aj za cenu zrieknutia sa osobnej slávy". Kafenda mal k svetovosti veľmi blízko — hlavne zásluhou veľkého osobného talentu, ktorý mu sľuboval veľkú klaviristickú kariéru. Aj jeho dirigentské schopnosti ho predurčovali na umeleckú budúcnosť. Týchto predpokladov sa však vzdal, keď si uvedomil, že je jedným z mála odborníkov, ktorí môžu začínajúcej slovenskej hudobnej kultúre vychovať nových adeptov. Iba kvôli tomu nastupuje miesto učiteľa kompozície na novozriadenej Hudobnej akadémii v Bratislave, kde sa o dva roky stal jej riaditeľom. V tejto funkcii zostal Kafenda až do roku 1949, hoci pôvodný útvar školy sa neskôr zmenil na Hudobnú a dramatickú akadémiu a v roku 1941 na Štátne konzervatórium. Táto umelecká samožertva priniesla Fricovi Kafendovi aj veľké zadosťučinenie. Veď o niekoľko rokov vyšiel z jeho školy jeden zo skutočných tvorcov slovenskej národnej hudobnej kultúry, dnes už národný umelec, prof. Eugen Suchoň a zakrátko po ňom klavírny umelec Michal Karin. Veľa ďalších mien absolventov školy by bolo treba vymenovať, ktorých vychoval Frico Kafenda. Vyzbrojení umeleckými znalosťami a pedagogickými schopnosťami postupne obsadili mnohé významné miesta v hudobnoumeleckej oblasti a tak priamo napomáhali utvárať tradície kafendovskej klavírnej školy. Priamym nositeľom týchto hudobnoumeleckých tendencií sa na koncertných pódiách stali sólista SF Michal Karin a Štefan Móži, dnes žijúci v Amerike, kým Eva Fischerová-Martvoňová popri koncertnej činnosti sa v plnej miere venuje aj povolaniu pedagóga klavírnej hry na Vysokej

◀ *Operný súbor SND v Bratislave naštudoval Weberovho Čarostrelca. Na snímke Anna Peňažková a dr. Gustáv Papp v titulných úlohách.* Foto: J. Vavro

škole múzických umení. V klavírnej hre si Frico Kafenda dôkladne osvojil technické princípy svojho lipského učiteľa Teichmüllera, ktorý hlavný význam pripisoval „váhovej hre". Tohto spôsobu hry sa dodnes pridržiavajú viacerí významní umelci. Základným problémom tejto metódy je koordinácia vedome uplatňovanej fixácie prstov s určitým množstvom zhora uvoľňovanej váhy. Kým princíp váhy spočíva v ovládaní a ekonomickom využití „ťarchy" celého hracieho aparátu, princíp fixácie zasa v jeho správnom uplatňovaní. Pomer váhy a fixácie má v Kafendovej klavírnej hre priamy vplyv na pohyb, ktorý je vždy prejavom muzikálnych kvalít interpreta; pri nich sa akékoľvek mechanistické tendencie (samoúčelnosť pohybu) celkom vylučujú. Princíp váhovej hry je v klavírnej metodike všeobecne známy a rôzni metodológovia ho aj rôzne využívajú. V Kafendovom ponímaní bol prostriedkom na dokonalé ovládanie techniky klavírnej hry a táto sa plne podriaďovala umeleckosti interpretácie. Samotná Kafendova hra sa vyznačovala nielen technickou suverenitou, ale aj veľkou umeleckou pravdivosťou a poetičnosťou. Tieto estetické názory uplatňoval v svojom pedagogickom poslaní. Vytvoril tým však prísne kritériá, ktoré mnoho jednotlivcov, prijatých na hudobné učilište, nestačilo zvládnuť.

Tým, že Frico Kafenda prevzal na seba úlohu hudobného pedagóga a súčasne organizátora prvého slovenského hudobného učilišťa, prevzal aj nesmiernu ťarchu starostí, ktoré znamenali roky úsilia a bojov, kde sa často uvažovalo už len o zachovaní existencie školy, o zabezpečení platov pre učiteľský sbor, nehovoriac o tom, že úspechy školy si súčasne prebojovávali aj jej ďalší vývin. Tieto starosti sa odbúrali až založením Štátneho konzervatória. Tým sa však zabezpečila iba hospodárska stránka pre ďalšiu prosperitu školy, ale ani dodnes sa neodstránil jeden zo základných problémov — totiž samostatná budova, súca na všetky účely konzervatoriálneho učebného plánu, hoci aj tomuto problému Kafenda venoval neuveriteľne veľa času. Na druhej strane však vytvoril typ školy s prísnym „kafendovským režimom", ktorá odchovala nášmu hudobnoumeleckému životu celé generácie hudobných skladateľov, koncertných umelcov a hudobných pedagógov.

Pedagogická a organizačná práca zaberala všetok Kafendov voľný čas. Na kompozíciu, ktorej sa s obľubou venoval za svojho pobytu v Nemecku i v ruskom zajatí, nebolo ani pomyslenia. Už jeho školské práce — Suita v starom slohu, Sonáta pre čelo a klavír a najmä jeho vokálne skladby, ako Ofertórium pre miešaný sbor, malý orchester a organ, neskorší cyklus Štyroch piesní na slová Sv. Hurbana-Vajanského a ďalšie, nasvedčovali, že Kafenda si dokonale osvojil technické majstrovstvo skladby. Okrem toho — najmä v spomínanom cykle piesní — sa Kafenda úspešne pokúsil riešiť problém slovenskosti melodiky v umelej piesňovej tvorbe. Treba mať totiž na zreteli, že lipské konzervatórium sa dlho pridržiavalo veľkej schumannovsko-mendelssohnovskej tradície, a v tomto duchu rástol aj Frico Kafenda. Na druhej strane však Kafendovi nebola cudzia melodičnosť slovenčiny, rytmus slovenského slova, a práve tieto, skôr cítené než uvedomované kritériá boli skladateľovi meradlom a usmerňovateľom hudobného myslenia pri Vajanského ľubozvučných veršoch a rytme slova; táto tvorivá metóda, pripomínajúca tvorivý postup Schumanna, nevyhnutne viedla k pomerne značnej melodickej členitosti, niekedy až s melodramatickým nádychom, čím Kafenda dosahoval aj väčšie napätie hudobného obsahu. Už v týchto piesňach sa začala kryštalizovať aj jeho náklonnosť k deklamačnému štýlu, ktorý sa v Kafendovej tvorbe výraznejšie prejavil, keď po tridsaťročnej prestávke znova pristúpil k práci na nových dielach, ako je napr. známenitá sborová Pieseň mieru, kde melodické ťažisko preniesol skladateľ skôr do partu spoluúčinkujúceho klavíra než vokálneho telesa. Podobnými vlastnosťami sa vyznačuje aj jeho ďalší sbor Sláva národu, písaný na vlastné slová, a čiastočne aj sborová zbierka Okienko do minulosti. No vari najkrajší umelecký odkaz v oblasti piesňovej tvorby zanechal Frico Kafenda v cykle troch piesní na slová Jána Smreka, s jednotlivými názvami: Listy, Okúzlenie, Pieseň.

Zdravé umelecké cítenie, jasná predstava a umelecká orientácia znova iba potvrdili, že Kafenda skutočne obetoval viac než dosť,

ODIŠIEL

Písať o našom milovanom, nezabudnuteľnom je mi, ako najstaršiemu žiakovi z jeho klavírnej triedy, bolestivou cťou. Tento úmysel nie je ani taký jednoduchý, lebo zaradiť ho do niektorej kategórie je dosť ťažké. Ako sme ho poznali?

Je ešte v živej pamäti staršej generácie nášho hudobného života plodná činnosť Bratislavského tria, a to v prvom obsadení s profesorom Gustávom Náhlovským a Rupnikom, ktorého neskôr po jeho odchode z Bratislavy vymenil profesor Tomáš Svoboda. V tomto triu dominujúcou osobnosťou bol ideálny komorný pianista profesor Frico Kafenda. Keď v klavírnej triede zaznel jeho prekrásny prednes z klavírnej literatúry, nech to už bol Mozart, Beethoven, Čajkovskij, Dvořák alebo Brahms, človek sa nemohol nepozastaviť nad tým, že tento rodený pianista, ktorému každý štýl bol priam akoby šitý na telo, zanechal tak skoro sólistickú činnosť. Mal som 13 rokov, keď som sa na profesora Kafendu obrátil s neočakávanou a do určitej miery i trúfanlivou otázkou, prečo zanecháva sólistiku. „Starý" si ma dlho prezeral, a potom vravel: „Sólistická činnosť vyžaduje oveľa viacej času, ako si ja nájdem pre klavír. Som rád, že som si našiel toľko času, aby som bol pre Vás dobre pripravený ako hudobník i ako pianista." No predsa sme ho s profesorom Moyzesom dostali neskôr tak ďaleko, že nám pripravil Beethovenov Klavírny koncert d mol, ktorý potom odznel aj v bratislavskom rozhlase pod taktovkou Františka Babuška. Keby bola technika v tých časoch taká vyspelá, ako bola onedlho potom, mali by sme dnes dokumentáciu o tomto koncerte. Málo klaviristov by sa vedelo priblížiť tomuto náročnému koncertu s takým pôvabom ako profesor Kafenda.

Okrem uvedených dôvodov museli tu byť aj iné vážne dôvody, pre ktoré sa profesor Kafenda vyhýbal sólistike. Jeho skromnosť nemohla byť jediným dôvodom. Hádam sa cítil v tom ušľachtilom súťažení, ako to vyžaduje klavírne trio, šťastnejší. Zaiste ho lákala krásna komorná literatúra, v ktorej mohol tak nezabudnuteľne uplatniť svoj jemný, nenapodobniteľný úhoz, ako keby bol býval na klavíri hrajúcim sláčikárom. Toľko hádam o Fricovi Kafendovi — pianistovi.

Nezabudnuteľným zostáva Kafenda i ako pedagóg. Bol rozhľadeným hudobným estétom a veľkým učiteľom. Kafenda bol pri vyučovaní nenásytným; len čo docielil u žiaka, čo si zaumienil, už aj žiadal niečo nového. Nikdy sa neopakoval vo výklade o hudbe. Jeho slová, predvádzanie, boli jasné; preto bolo každému jasné, čo chcel. Bol pedagógom, lebo bol aj vzorom. Vedel byť učiteľom, kde to bolo potrebné, bol však aj umelcom, veľkorysým, moderným, živým, mnohostranným. Bol ďaleko od akéhokoľvek „Spezialstentum". No príležitostné karhanie, prísne slová padli tiež. Boli to slová prísne, vyslovené však v záujme veci. Nevyčerpateľné boli jeho sily i v neskorších rokoch. Priam neuveriteľné bolo, keď so svojimi reumatickými bolesťami často vyskočil a sadol si na žiakovo miesto, aby mu predviedol to alebo oné miesto. Sú nezabudnuteľné jeho prednášky v náuke o harmónii, hudobné formy a kontrapunkt so svojou charakteristickou, neopísateľnou presnosťou a pripravenosťou, z ktorých priamo žiarili vedomosti.

Hudobná a dramatická akadémia sa stala skutočnosťou a z niekdajšej hudobnej školy narastali a stále pribúdali ďalšie povinnosti riaditeľa. Po absolvovaní Eugena Suchoňa sa Kafenda rozlúčil s katedrou teoretických predmetov, ktoré videl už vtedy v spoľahlivých rukách Alexandra Moyzesa a Eugena Suchoňa a venoval sa hlavne klavírnej triede, ktorú viedol i napriek riaditeľskému miestu na Štátnom konzervatóriu až do založenia Vysokej školy múzických umení. Zostal jej verný aj naďalej, kým ho choroba neprinútila pomýšľať na čiastočný oddych. Čiastočný oddych preto, lebo i naďalej žil s nami ako skladateľ, ako poradca, prísny a konštruktívny člen nášho hudobného života.

Pribúdalo rokov a hoci bol svieži a plný pracovného elánu, nemohol nám zatajiť, že ho trápi choroba, že je zo dňa na deň vysilenejší — až prišiel deň, na ktorý sme sa báli pomyslieť. Opustil nás človek, dobrotivý muž, spoľahlivý, rozvážny priateľ, gentleman klavíra a posledný zástupca jednej hudobnej generácie. Bude vecou jeho nasledovníkov, aby žili a pracovali podľa jeho vzoru s pocitom zodpovednosti voči dielu, ako on hovoril a žil, lebo zodpovednosť a prísnosť je dnes, ako aj vždy, jediným kritériom pre ozajstného umelca. A takým bol profesor Frico Kafenda.

Michal Karin-Knechtsberger

VZÁCNY ČLOVEK

keď sa pre učiteľsko-organizátorské úlohy musel zrieť úlohy tvorivého umelca. Tridsaťročnou prestávkou nenastala pauza iba v jeho vlastnom skladateľskom vývine. Známe je totiž, že Kafenda sa veľmi svedomite zaujímal a priamo študoval kompozičné princípy Schönberga, Berga, že sa živo zaujímal o tvorivé výsledky Bélu Bartóka, preto nie je vylúčené, že jeho zásahom by bol aj celkový vývin slovenskej národnej hudobnej kultúry zaznamenal včasnejší vzostup. Máme na mysli napr. jeho veľký záujem o hudobno-dramatickú tvorbu, keď ešte pred prvou svetovou vojnou sa pripravoval písať operu, pre ktorú si u Vajanského objednal aj libreto. Vajanský však, preťažený redaktorskou prácou v Národních novinách, dodal skladateľovi iba prvé dejstvo a k dokončeniu libreta sa už nedostal. Vzápätí vypukla svetová vojna, Kafenda narukoval a Vajanský zomrel. Zo zámeru opery na staroslovanský námet zostalo iba torzo.

Akou veľkou umeleckou erudíciou disponoval Kafenda ešte v sedemdesiatich rokoch, dokazujú jeho tri klavírne skladby Na prelome, v ktorých sa umelecky vyrovnával s niektorými osobnými problémami minulosti; na týchto dielach je priam cítiť veľký tvorivý elán a skladateľovu umeleckú vitalitu, po toľké roky hatenú inými úlohami. Ešte výraznejšie sa Kafenda umelecky prejavil v Klavírnych variáciách na vlastnú tému. Dielo veľkého rozsahu a hlboko pôsobivého umeleckého obsahu patrí medzi cenné diela našej klavírnej literatúry. Pevná štruktúra jeho hudobných myšlienok, spôsob ich rozvíjania s veľkým porozumením pre plastičnosť a tvárnosť melodiky, jeho harmonická bohatosť a polyfónna väzba, to všetko napomáhalo vytvárať bohatstvo nálad, ktoré sa vtierajú do duše posluchača, znova a znova si uvedomujúceho veľkosť umelca, hudobného skladateľa Frica Kafendu. Toto konštatovanie nie je iba prejavom úcty mŕtvemu majstrovi, ale chcelo by byť aj výzvou na zvýšenie pozornosti umeleckému odkazu Frica Kafendu.

V strohých rozpomienkach na Frica Kafendu sa sotva možno dotknúť všetkých oblastí, do ktorých za 60 rokov činnosti v oblasti umenia zasiahol. Kafenda, presný v myslení a prísny, nekompromisný v práci, vykonal pre rast našej kultúry veľa. Popri všetkých zásluhách zostáva v našich spomienkach ako srdečný, vždy skôr žartovný ako vážny, ľudsky príjemný, bezprostredný, vždy krajne úctivý, a pritom umelec. Taký bol Frico Kafenda, budovateľ slovenskej hudobnej kultúry.

Michal Palovčík

SVETOVÁ PREMIÉRA

V západonemeckom Kasseli, najväčšom meste severného Hessenska, medzi Hannoverom a Frankfurtom nad Mohanom, neďaleko hraníc Nemeckej demokratickej republiky, usporadúva sa každoročne hudobná slávnosť. Toto podujatie, naširoko známe pod názvom „Kasselské hudobné dni", má svoj zvláštny ráz v tom, že sa na ňom, na rozdiel od zvyčajných medzinárodných hudobných festivalov, zúčastňujú aj tí milovníci hudby, čo sa navyše aj sami prakticky venujú hudbe, takže tu môžu čerpať podnety pre svoje domáce hudobné produkcie. Preto sa na týchto podujatiach vyhradzuje časť aj hudobnej praxi. Sú to teda koncerty mládežníckych orchestrov aj laických súborov, predvádza sa hudba renesančná i baroková na pôvodných starých nástrojoch alebo na nástrojoch zhotovených podľa starých predlôh; usporadúvajú sa tu prednášky, časť ktorých tlmočí najvyššie hľadiská o všeobecnej situácii vývoja hudby, a ďalšie, ktoré sa zapodievajú otázkami interpretačnej praxe; napokon je tu každý rok takzvaný „skladateľský portrét", prednáška, v ktorej hovorí o sebe a o svojom diele sám autor. (Tohoročný autoportrét poskytol veľmi sympatickým spôsobom Ján Cikker.) Okrem toho sa na koncertných a operných predstaveniach uvádzajú významné diela modernej i starej hudby. Deväťnáste storočie, ktorého diela zvyčajné koncertné programy i tak plne ovládajú (aspoň v Nemecku je to tak), sa na Kasselských hudobných dňoch značne „obchádza". Hudobným dňom r. 1963 vtisla zvláštny dôraz premiéra tretej opery dnes už ani v Nemeckej spolkovej republike nie neznámeho slovenského skladateľa Jána Cikkera. (O dobrom pomere Kasselského Štátneho divadla k slovenskej hudbe svedčí i skutočnosť, že sa tu pred nikoľkými rokmi hrala aj Suchoňova Krútňava.) Kasselské predstavenie „Mr. Scroogea" (v nemeckom preklade „Večer, noc a ráno") sa uskutočnilo ešte pred slovenskou premiérou, ktorá je v Bratislave plánovaná na koniec novembra. Kasselské Štátne divadlo — ktoré má popri veľkých operných scénach, ako je hamburská, západoberlínska, stuttgartská a mníchovská, vedúce postavenie v západonemeckých divadlách „strednej kategórie" — nešetrilo námahou, aby pripravilo dielu slovenského majstra dôstojné prijatie, a skutočne, námaha sa oplatila: Cikkerova opera bola vedúcimi osobnosťami verejného a kultúrneho života, zástupcami iných nemeckých javísk a kritikmi popredných nemeckých novín, prijatá nadšene a neobyčajne srdečne, na zahraničné dielo takmer neočakávane. Záverečný potlesk neprestával po celú štvrťhodinu, a keď sa Ján Cikker objavil, vystupňoval sa na hotové ovácie.

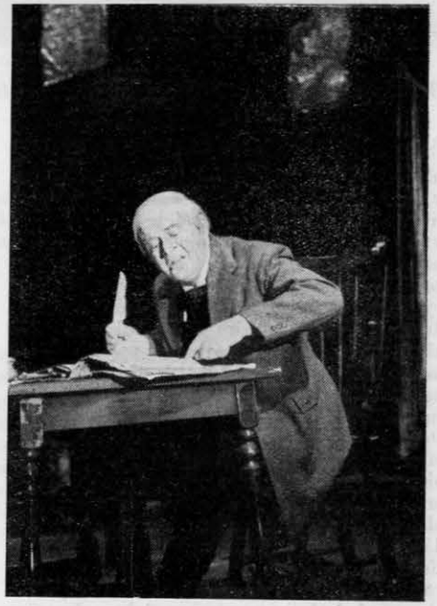
TRETEJ CIKKEROVEJ OPERY

Svojho „Mr. Scroogea" napísal Cikker v r. 1958/59 za 18 mesiacov na vlastné libreto (za spolupráce Ján Smreka) podľa známej Dickensovej poviedky „Vianočná koleda". Takéto dramatizovanie epického diela núti mnohé skrátiť a zjednodušovať. Z rozprávky, bohatej na romantické detaily, s mnohými postavami a vedľajším dejom, stáva sa javiskové dielo, ktoré v kasselskej realizácii trvalo presne pol druha hodiny. Autorom tohto spracovania možno len potvrdiť, že sa im nielen v zmysle príslovia: „Menej reči viac presvedčí" podarilo vytvoriť libreto, ktoré nebolo ani len na chvíľu zdĺhavé a nudné, ale aj v mnohých poetických detailoch a veľmi umne zhustenom dialógu vedeli zachovať čaro a svet veľkého anglického spisovateľa.

V deji ide o príhodu Mr. Scroogea, lakomého a skývražívého kupca, čo po smrti svojho rovnako bezcitného spoločníka jednoznačne pohŕda ľuďmi a na Štedrý večer, keď bol posmešne odmietol srdečné pozvanie synovca Freda a svojho pisára Boba, sa utiahne do svojej mizantropickej samoty; náhle sa mu zjavujú duchovia minulosti a predvádzajú zastávky jeho pomýleného bytia, ako aj duchovia budúcnosti, čo mu prorokujú strašný, no jeho bezcitnému životu primeraný koniec. Po týchto hrôzostrašných vidinách sa Scroogeovo srdce napokon predsa len zmení, a tak sa rozhodne žiť ľudsky dôstojný život, rozdeliť sa o svoje bohatstvo a v zvyšnom živote konať dobro. Kým v Dickensovej poviedke sa Mr. Scrooge vracia do lona svojej rodiny a vedno s ňou slávi vianočné sviatky; Cikker v tomto mieste prerúša dej, aby sa vyhol dosť sentimentálne pôsobiacej časti pôvodiny; Scrooge umiera, keď predtým požiadal svojich blízkych o odpustenie a bohato ich obdaril.

Cikker rozdelil dej na štyri približne rovnaké časti: 1. Scrooge v svojej kancelárii, ukončiac pracovný deň, myslí ďalej iba na svoje obchody, posmievajúc sa všetkej vianočnej nálade. 2. Scrooge na ceste domov, sprevádzaný duchmi svojho bývalého spoločníka a svojej bývalej verenice, čo si pre jeho lakomosť vzala život, a ďalšími duchmi, ktorí s ním konfrontovali jeho pomýlený život. 3. Scrooge v predsieni svojho bytu, gniavený strašnými vidinami následkov svojho zlého konania a svojho zlého konca. 4. Scrooge, po prebudení celkom zmenený, začína nový život a so slovami: „Teraz som šťastný — naozaj šťastný," umiera. Oba krajné obrazy sa odohrávajú v reálnom svete, prvý v chlade zahmlenej zimnej záhrady a v srdci Mr. Scroogea, posledný v ovzduší vianočnej radostnosti, oba prostredné obrazy sú zase prenesené do neskutočného sveta sna a mátožných zjavení.

Hudba Jána Cikkera vyčerpáva najrozličnejšie výrazové prostriedky našich čias, no bez toho, že by sa čo len na jednom mieste zvrhla na číru experimentálnosť či samoúčelnosť. Okrem staroanglickej piesne: „Svätý Václav, dobrý kráľ ..." nebol po-



Aage Poulsen vytvoril titulnú úlohu v Cikkerovej opere Mr. Scrooge

Foto: Sepp Bär

Hudba v Košiciach v období klasicizmu

Hudobný život Slovenska najmä od polovice 18. storočia sa odrazil nielen v domácej tlači, ale sporadicky aj v zahraničných periodikách, najmä v odborných hudobných časopisoch. Tento vzácny pramenný materiál nebol doteraz v našej hudobnohistorickej spisbe takmer vôbec využitý, vyjmúc azda údaje, na ktoré upozornili maďarskí bádatelia. Preto treba i excerpovanie zahraničnej dobovej tlače pojať medzi pracovné úlohy slovenskej hudobnej historiografie.

Ukážkou, aké zaujímavé údaje a impulzy môže pre ďalší výskum poskytnúť pramenný materiál z periodík, je správa Františka Zomba o košickom hudobnom živote, uverejnená v 2. ročníku (č. 27 zo 4. júla 1818) viedenského hudobného časopisu Allgemeine Musikalische Zeitung. Pisateľ tejto správy, profesor hudby František Zomb (1779—1823), sa podobne ako jeho menovec Jozef Zomb významne zapísal do hudobných dejín východoslovenskej metropoly ako pedagóg, dómsky regenschori a skladateľ svetskej (o. i. aj scénickej) i chrámovej hudby.

Zomb v svojom príspevku píše:

„Podrobné opísanie meniacich sa epoch našej hudby od dávnej minulosti by príliš rozšírilo hranice vášho umeleckého časopisu, a preto sa obmedzím na malé siluety.

Prvé zore hudobného umenia sa tu objavili v roku 1771, jeho najhorlivejšími ctiteľmi boli gróf Ján Csáky, Michal Staray a František Klobusitsky, u ktorých sa striedavo dávali najobľúbenejšie skladby starších čias; popritom poskytli páni dr. Fucker a Fried mnohým neznámym adeptom umenia príležitosť rozvinúť svoj talent. V pánoch Kochovi, Schulzovi a Szabatinym sme mali dobrých inštrumentalistov, chrámová hudba dosiahla vysokú úroveň, všetky druhy speváckych hlasov bolo možné veľmi dobre obsadiť, iba javisková hudba bola ešte nerozvinutá.

Druhé obdobie začalo sa roku 1789 nezabudnuteľným profesorom hudby Michalom Beessom. Tento dôstojný učiteľ harmónie neoživil iba praktickú hudbu, ale vyjasnil aj otázky vyučovacej metódy; stupňovitým školením viedol od elementárneho vyučovania k najvyššiemu vrcholu dokonalosti; a keď aj viaceré nepriaznivé okolnosti viedli k náhlemu úpadku chrámovej hudby, o to vyššie vystúpila komorná hudba. Umeniamilovné dcéry pána dr. Mayera mali veľmi úspešných nasledovníkov; pán Jozef Koschovits získal si povesť virtuóza na violončele a je nevyčerpateľný v komponovaní uhorských národných tancov; postavilo sa tiež divadlo, v ktorom hlavné mesto Horného Uhorska po prvý raz videlo dobrú operná spoločnosť a kde sa Čarovná flauta dávala po celý týždeň vždy v plnom dome.

Viacerí priatelia hudby sa aj teraz obzvlášť ujali hudby, z ktorých p. slobodný pán Emericus Fischer a pán v. Landerer zasluhujú spomenutia ako vynikajúci. Ich ušľachtilému snaženiu ďakujeme za predvedenie Stvorenia a mnohých ďalších klasických diel; založili týždenné kvartetá, na ktorých slobodní páni Fischer a Joseph Bersovitzy s veľkým výrazom hrajú na husliach. Geniálny pán Seidl, ktorý v opere Miranda osvedčil mnohostranný talent ako básnik a skladateľ, odovzdal divadlu niekoľko ďalších pokusov o charakteristické tónomaľby, v ktorých nepopierateľne vládlo smerovanie k vysokým ideálom.

Tretia perióda sa začala roku 1810. Odteraz okrášlili tunajší hudobný život viacerí umelci. Pán Alexander Leeb, umelec dôkladne školený v novej husľovej technike, vniesol lepší prednes do orchestra; pri operných predstaveniach a koncertoch rozširoval orchester o súcich a šikovných samoukov, ktorí čoskoro predčili starších hudobníkov, pokiaľ ide o precíznosť. Klavírny majster pán Fridrich Möller sa živo zúčastňoval krásneho umenia; Ing. Niegreis oživil štúdium partitúr, živil čitateľský záujem hudobným časopisom a spísal pre svojich žiakov najobsažnejšie umelecké diela; pán Abbé Sailer je jedným z najsprávnejších a najistejších hráčov na klavíri. Aj divadelná hudba je teraz v oveľa lepšom stave, lebo pána kapelníka Platzera a lepších členov orchestra oduševňuje najchvályhodnejšia horlivosť.
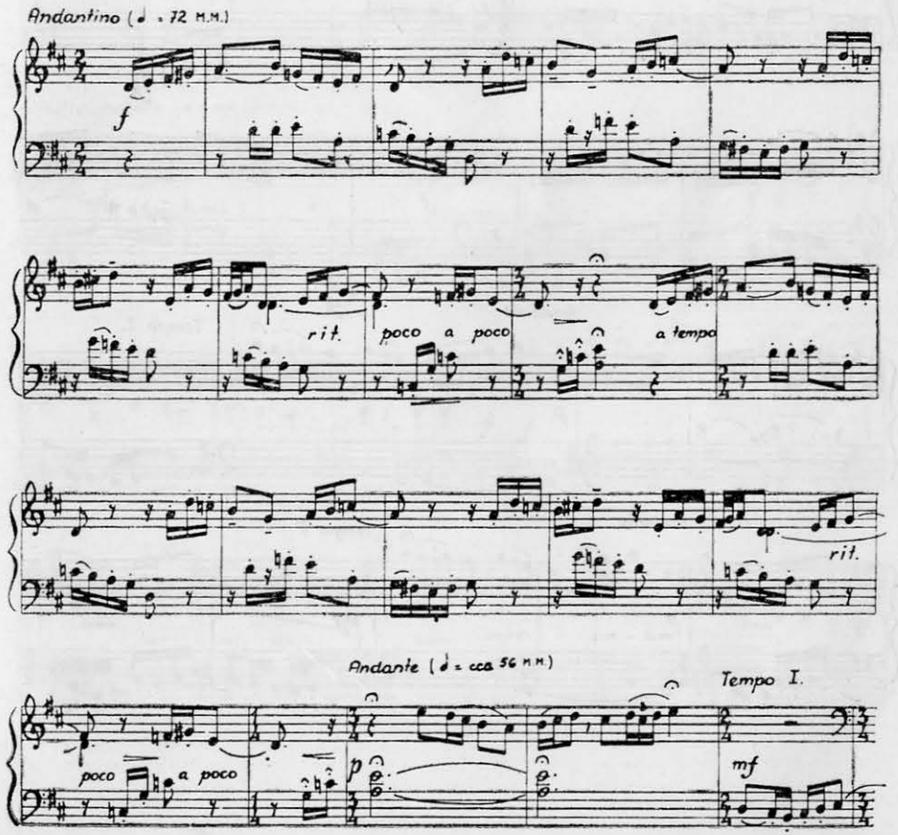
Teraz sa konajú u slobodného pána Antona Fischera, grófa Malaspinu, profesora Wolfsteina a učeného právnika v.
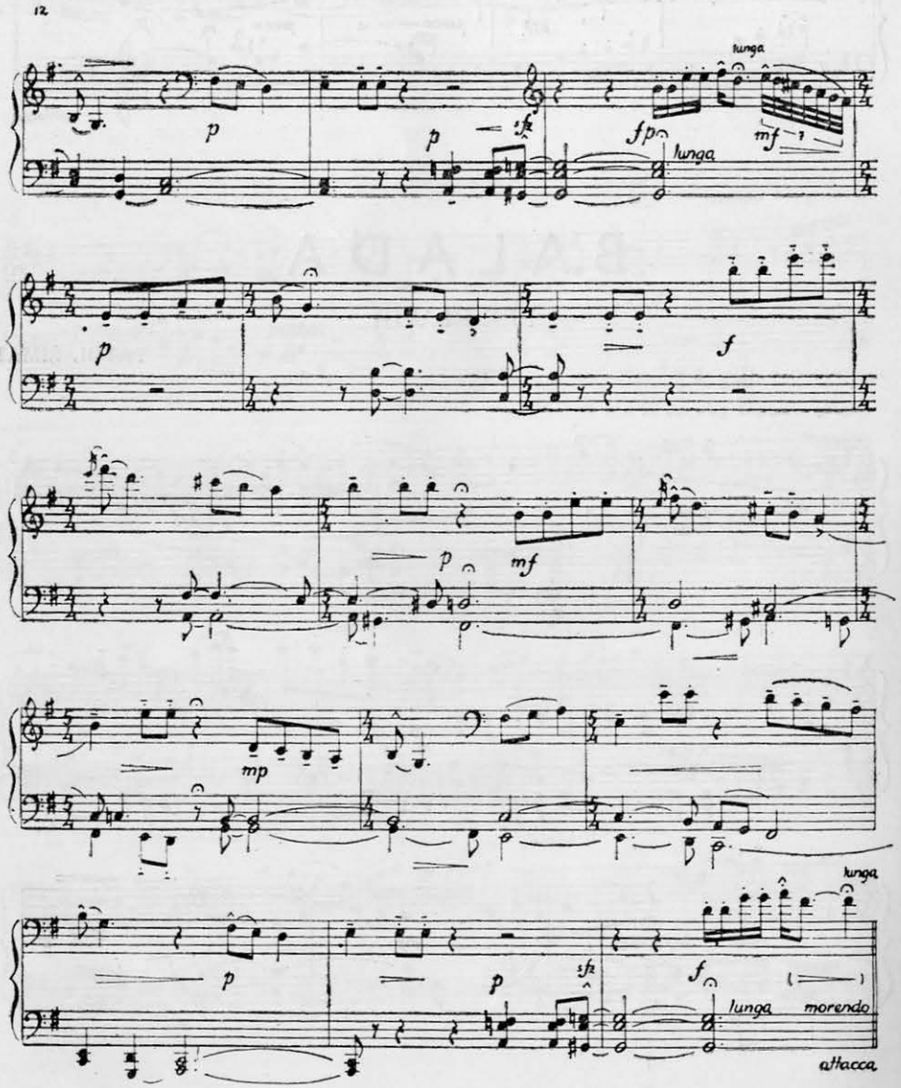
NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU

PASTORALE

PRE KLAVÍR

PAVOL ŠIMAI





L a n g a hudobné zábavy všetkého druhu; iba v ctihodných sieňach nášho tunajšieho chrámu znesväcujú sväté mystériá fušeri; sú tu len zastaralé omše a nástroje, na nápravu nemyslí nik.“

Tento obraz košického hudobného života doplňuje zpráva z lipských Allgemeine Musikalische Zeitung, uverejnená v nasledujúcom roku (roč. 21, č. 20 z 19. mája 1819). Neznámy pisateľ pripomína významnú činnosť hudobného združenia, ktoré si získalo veľké zásluhy o rozvoj vyspelej hudobnej kultúry. Oceňuje umenie huslistu A. Ed. Leeba, violončelistu Jozefa Kossovitsa (Cossovitz) a Františka Zomba, ktorý si vraj veľmi pozoruhodné i praktické hudobné znalosti získal iba vlastnou usilovnosťou. Zmieňuje sa aj o repertoári košickej „Hausmusik“: *„Na týždenných večierkoch u p. kapitána v. Maltera, vynikajúceho, podľa Rodeho školy vyškoleného huslistu, a u p. nadporučíka Schmidta sa predvádzajú kvartetá Haydna, Mozarta, Beethovena, Hummela a Onslowa. Aj u p. prof. Wolfsteina, horlivého priateľa umenia, predvádza jeho syn väčšie klavírne skladby Dusseka, Beethovena, Riesa, Fielda atď.“* Zhodne s Františkom Zombom konštatuje úpadok chrámovej hudby, no dodáva: *„Čo by sa dalo aj tu dokázať, potvrdilo pred niekoľkými rokmi veľmi dobré predvedenie Mozartovho Requiem.*

Z časopiseckých zpráv teda vidno, že košický hudobný život sa v období klasicizmu rozvíjal v troch smeroch: prvý reprezentovali verejné operné a koncertné podujatia, druhý domáce pestovanie hudby v sídlach šľachty i v domoch meštiackej inteligencie a tretí upadajúca chrámová hudba. Výkonní umelci pôsobili jednak v divadle alebo ako pedagógovia štátnej hudobnej školy, jednak ako členovia vojenskej hudby alebo ako šľachtickí zamestnanci (Leeb a Kossovits boli v službách grófky Andrássyovej). Pozoruhodná je aj zrejme vysoká úroveň šľachtických i meštianskych diletantov. Symbióza šľachtického a meštianskeho elementu je príznačná pre hudobný život väčšiny nacionálne nevyhranených kultúrnych centier Slovenska po celé 19. storočie a súvisí s tým, že šľachta si aj v období nástupu meštianskej hudobnej kultúry zachovala pozície, zodpovedajúce jej postaveniu v monarchii, ktorá sa až do svojho zániku nezbavila zvyškov feudalizmu.

Košický hudobný život na sklonku 18. a na začiatku 19. storočia absorboval vrcholy vtedajšieho hudobného umenia (stačí odkázať na zmienky o úspechu Mozartovej Čarovnej flauty, ktorú v Košiciach hrali tri roky po premiére, Requiem i Haydnovho Stvorenia). Stálo by teda za to podrobnejšie preskúmať toto obdobie a venovať pozornosť i tvorbe tamojších skladateľov (Zombovci, Kossovits, Janigh atď.), ktorá sa zachovala v náhodných, no jednako charakteristických opusoch, dovoľujúcich odhadnúť tvorivú potenciu a profesionálnu úroveň spomínaných komponistov. Pozoruhodná je i zmienka o hudobnom časopise Ignáca Niegreisa; ak ňou Zomb myslel časopis v pravom zmysle slova, bolo by to najstaršie doteraz známe hudobné periodikum vydávané na Slovensku.

Pripravovaná publikácia o hudobných dejinách východného Slovenska, ktorú redakčne a z veľkej časti aj autorsky zabezpečuje inž. Mária Potemrová, akiste splní veľa z práve vyslovených želaní, týkajúcich sa preskúmania košického hudobného života (v smere, ktorý naznačila Potemrovej priekopnícka práca o košickej hudobnej škole).

lv

● ● ●

Dňa 16. septembra t. r. prezident republiky na návrh vlády udelil Ladislavovi Holoubkovi pri príležitosti jeho 50. narodenín vyznamenanie Za zásluhy o výstavbu. — Sväz slovenských skladateľov — krajská organizácia v Bratislave — usporiadal 10. októbra koncert z tvorby jubilanta, na ktorom odznela Sonáta e mol pre husle a klavír, cyklus piesní Dcérenka moja, Ária pre lesný roh a klavír a cyklus piesní na básne P. O. Hviezdoslava K ľudu.

* * *

Najvyššie rakúske štátne vyznamenanie za vedu a umenie udelili Hansovi Knappertsbuschovi a Herbertovi von Karajanovi. Rakúskym krížom za vedu a umenie vyznamenali Josepha Keilbertha.

* * *

Podľa štatistiky uverejnenej v Musical America je ČSSR na prvom mieste v počte profesionálnych orchestrov na svete vôbec (16), za ňou nasledujú Anglicko (15), Holandsko (14), Francúzsko (11), Švédsko (7), Taliansko (7). V operných scénach vyzerá situácia takto: Nemecko (NSR i NDR) ich má 25, ČSSR 12, Taliansko 12, Francúzsko 5. ČSSR má však len jednu koncertnú agentúru, Rakúsko až 16, Francúzsko 18, Nemecko 30 a Anglicko 20. USA dokonca 64 — pravda, táto štatistika neuvádza údaje z SSSR.

Ľudová hudobná akadémia

(POZNÁMKY K ROZHLASOVÉMU CYKLU)

Ľudová hudobná akadémia (ĽHA) je hudobnovzdelávací cyklus, rozplánovaný na tento, resp. i budúci rok. Hlavná redakcia hudobného vysielania (HRHV) v Bratislave rozhodla sa klásť dôraz na tieto relácie, ktorých „náplň a forma má sprístupniť komplexné pohľady na hudobné umenie z rôznych aspektov, a to predovšetkým s ohľadom na súvislosť kultúrnych a spoločenských zmien v ľudskej spoločnosti". Cyklom — ktorý prebieha — majú teda poslucháči získať akýsi prehľad o hudobnej problematike a pomerne ucelené poznatky. Pre zamýšľanú úroveň cyklu dala mu HRHV spomínaný honosný názov.

Pozrime sa, čo priniesla redakcia v doterajších reláciách ĽHA. (V poznámkach sa nevyhnem tomu, aby som sa nedotkol niektorých zásad, platných v širšom zmysle slova pre celú oblasť hudobnovýchovných programov.)

V uplynulom šk. roku odznelo vo vysielaní päť 60-minútových relácií:

1. Revolučná pieseň — jej miesto v umení a v živote (20. 12. 62)
2. Ľudová pieseň — inšpirátorka (17. I. 63)
3. Čo možno o tanci neviete (14. 2. 63)
4. Vznik národných škôl v hudbe (11. 4. 63)
5. Odraz spoločenských premien v hudbe (24. 6. 63).

V letných mesiacoch si poslucháči mohli vypočuť:

6. Vzťah hudby a poézie (22. 7. 63 a 19. 8. 63 reprízu z 20. 12. 63, v septembri znovu pauza!).

Je zrejmé, že dramaturgiu cyklov nemožno vypracovať zo dňa na deň. A ešte ťažšie je vytýčený plán úspešne realizovať. No pre *nerozhlasový prístup k veci* už v príprave cyklu možno vysloviť voči ĽHA určité pochybnosti. Keď sa totiž vraví, že vo vzdelávacej práci všeobecne najvhodnejší je p r a v i d e l n ý styk s človekom (čo platí aj pre našu činnosť), tento základný moment v pláne cyklu nevidno. Je ozaj nereálne nazdávať sa, že v niekoľkých hodinových reláciách poskytneme *komplexný* pohľad poslucháčom, ktorí si nemôžu vypočuť všetky relácie, lebo *stabilný vysielací termín neexistuje.* Vychádzajúc z týchto aspektov — ako aj z odpočúvania relácií ĽHA — je evidentné, že cyklus je postavený na hypotézach, ktoré v rozhlase neobstoja. Odvysielané relácie sú tematicky také široké, že každá z nich vyžaduje viac parciálnych relácií, skoncentrovaných na príslušnú tému. Takto sa realizovali v jednej hodinovke väčšinou len výpočtom faktov, a nie osvetľovaním príčin a syntetickými zhrnutiami. Ale aj keď pripustíme predpokladaný záujem o cyklus, vysielaný vo veľkých a nepravidelných odstupoch, poslucháč si neudrží kontinuitu. Je síce pravda, že relácie chcú byť samostatné, ale načo sú potom cykly s honosnými titulmi? (Označenie ĽHA je teda nanajvýš problematické.)

Vzhľadom na toto sa nazdávam, že treba skorigovať názory o rozhlasovej ĽHA (nejde len o názvy cyklov, ale hlavne o zámer). Žiada sa bližšie poznať možnosti, ale i hranice rozhlasu. Napokon určitý krok vpred urobil rozhlas pravidelnými programovými typmi — Rozhovory o hudbe, Hudbou do rodín, Besedy o modernej hudbe, Ľudová pieseň rozpráva dnešku a pod. — ostáva len skvalitniť prvé začiatky. Tieto cykly poskytnú presvedčivý dôkaz, že *poslucháčov možno navyknúť na kontinuitu počúvania.*

K obsahu relácií ĽHA sa žiada poznamenať, že *zaráža nedostatočná koncepcia a koordinácia celého cyklu.* Napriek pekným titulom ide v podstate o históriu hudby. To by napokon aj mohlo stačiť, keby poslucháči ozaj dostali, čo im názvy relácií ponúkajú. Sú to krásne, veľké témy, ktoré nie je ani možné vyčerpať v jednej hodine. Preto sú v reláciách state lepšie i slabšie. Vari najlepšie zásobená historickými faktami je relácia „Čo možno o tanci neviete." Dobre sa snaží odpovedať na nevyslovené otázky relácia o vzniku národných škôl v hudbe. Nepodáva síce jednotiace hľadisko, ale aspoň pri niektorých školách (česká a trocha aj ruská) vysvetľuje vznik národnej hudby zo širších príčin. No zbytočne príliš zdôrazňuje dokonalosť Verdiho opier. Je to absolutizovanie jednej vývinovej etapy, ktorá nesporne má svoje klady. Lenže takéto „vrcholy dokonalosti" sú relatívnymi hodnotami a vždy vo vzťahu k predchádzajúcemu a nasledujúcemu. V rozhlase sa nemožno spoliehať na subjektívne názory. Práve tieto relácie sa majú pričiniť o *nový pohľad* i na kvalitu súčasnej hudobnej tvorby. Tak by rozhlas pomohol odstrániť často demagogicky zveličovaný „rozdiel" medzi tradičnou a modernou hudbou.

Anonymita skladieb. Priviesť poslucháčov k súvislostiam dejín hudby prostredníctvom z n e j ú c i c h príkladov je možné práve v rozhlase. Preto prekvapuje, že *HRHV sa nevyhýba anonymite programovaných diel.* S touto otázkou súvisí aj nedocenenie významu sprievodného textu. Napr. 24. 6.: Autor správne naznačuje myšlienkové smery, ktoré predchádzali zrod hudobného klasicizmu, no neohlási Haydnovu hudbu. Poslucháč vlastne nevie, čo si má všímať, a to tým viac, že ukážka nie je najlepšia. Takto iba zbytočne „dráždi" poslucháčov. Postačilo zopár výstižných slov, ktorými by počúvajúcim pomohol vniknúť do myšlienkového a emocionálneho sveta skladateľovej tvorby. Konečne — viackrát sa hovorí o skladbách v superlatívoch, a pritom odznejú i nekvalitné snímky. Prirodzene, že poslucháča-laika to dezorientuje. (Napr. 17. 1. ukážka z tvorby Chopina, talianskej ľud. piesne a iné.) Tieto relácie by vôbec mali byť impulzom na *doplnenie hudobných snímok kvalitnými nahrávkami* — z našej alebo zahraničnej produkcie.

Forma relácií. Niektorí pracovníci úporne „bránia" dialogizovanie hudobno-slovných programov. Nemožno to odporúčať vždy a za každú cenu, pokiaľ nejde o dobre postavené dialógy, bezprostredné besedy alebo scénky. V odpočutých reláciách (okrem 22. 7.) rozdelenie na hlasy nemá vnútorné opodstatnenie a neobstojí ani tvrdenie, že takéto „spestrenie" ich urobí zaujímavejšími. Často práve naopak — rozptyľuje. Preto *v tomto cykle* — okrem výnimočných prípadov — odporúča sa *zveriť text jednému hlasu.* Takto môže autor vložiť do textu veľa z vlastného nadšenia, a to býva predsa len najpresvedčivejšie. Okrem toho má dominovať výrazná *snaha o nenásilné, príťažlivé spracovanie celej relácie,* čo vyžaduje taktný, nie priamočiary prístup. Poslucháčom neimponuje, ak im dáme rovno najavo, že ich ideme vzdelávať. Prirodzene, každá hodina vysielania je hodinou vzdelávania (v širokom a čo do hodnoty voľnom zmysle slova). To však neznamená postupovať ako napr. v relácii 11. 4., v ktorej sa zúčastnení priam pretekajú vo vzájomnom poučovaní. Preto sa — pokiaľ ide o rozhlasovú formu — očakáva viac vynaliezavosti, väčší zmysel pre hľadanie. *Špecifičnosť rozhlasovej práce sa predsa prejavuje aj v nevyčerpateľnosti materiálov a foriem.*

V textovej časti relácií sa neraz stretávame skôr s hromadením prívlastkov a synoným než s vysvetlením. Počet strán síce rastie, ale poslucháči sa nedozvedia veľa nového. Vyhýbať sa treba i prázdnemu krasorečneniu, napr. 17. 1.: „rukou schopného, nadaného hudobníka, bohatého na ľudskosť a umelecké invencie." Neslobodno to zamieňať s poetičnosťou textu. Tá je v čomsi celkom inom. Rozhlasová reč má byť realistická, bezchybná, vyžaduje čistotu, korektnosť, nedvojzmyselnosť, názornosť, silu zobrazenia.

Málo vidno výsledok takého dôležitého faktoru, ako je práca režiséra s účinkujúcim. Od réžie sa žiada zmysel pre mieru, vkus, ba čo viac, nakoľko ide o hudobno-slovné relácie, aj *citlivý vzťah k hudbe.* Tieto slovesné prednesy — v porovnaní s hudobnovýchovnými reláciami iných staníc — si vyžadujú podstatné skvalitnenie.

Doterajší spôsob realizovania ĽHA núti zamyslieť sa, ako postupovať ďalej. Ak má cyklus v budúcnosti dosiahnuť zásadné zlepšenie, a tým konkrétny cieľ (v podobe, v akej ho predstavujú odvysielané relácie, patričný *rozhlasový prínos nemal),* musí redakcia najprv *zrevidovať dramaturgický plán,* odstrániť tematickú rozptýlenosť a pokračovať iba s premyslenou koncepciou. Žiada sa tiež *rozhlasovo* domýšľať, *čo* a *ako* zaradiť do vysielania (pričom „ako" nemožno oddeliť od „čo"). Venovať treba systematickú pozornosť i rozhlasovej forme. Namiesto prehľadných relácií *viac sa sústrediť na menšie tematické celky,* v ktorých by sa akcentovaním informatívnej stránky podal (bez vzletných viet) dostatok konkrétnych vedomostí. A nie menej dôležitá požiadavka — vybojovať si *stabilný vysielací termín* i s reprízou, a tak upevniť styk s poslucháčmi.

František Braniš

◆ ◆ ◆

Riaditeľ Concert Bureau v New Yorku Norman Singer ohlásil cyklus piatich koncertov, na ktorých bude uvádzaná výlučne hudba Franza Schuberta a Leoša Janáčka.

* * *

Prvú cenu na Medzinárodnej husľovej súťaži belgickej kráľovnej Alžbety získal Alex Michalin a druhú Simeon Snitkovskij, obidvaja žiaci Davida Oistracha. Tretiu cenu si odniesol Američan Arnold Steinhardt.

* * *

Medzinárodná kompozičná súťaž princa Rainera III. v Monacu priniesla tieto výsledky: cenu za Sláčikové kvarteto získal Japonec, ktorý súťaž oboslal pod pseudonymom Kyoko Nukuda. Ándrzej Panifnik bol odmenený za svoju Sinfoniu sacra. V oblasti scénických diel ceny získali Witold Rudziński a Augustyn Block.

Salzburský festival

Sedem operných inscenácií, desať orchestrálnych koncertov, sedem komorných koncertov, päť mozartovských matiné, osem serenádových večerov, päť koncertov cirkevnej hudby, tri recitaly, šesť piesňových večerov, tri vystúpenia holandského baletu, dve činoherné predstavenia — to je štatistická bilancia tohoročného salzburského festivalu. Na týchto podujatiach sa vystriedali vynikajúci umelci a umelecké telesá. Popri Viedenskej filharmónii, ktorá absolvovala päť symfonických koncertov a operné predstavenia, vystúpila na piatich koncertoch Česká filharmónia. Z komorných telies spomeniem Záhrebských sólistov, Maďarský komorný orchester a Holandský komorný sbor. Za dirigentským pultom sa medzi inými vystriedali K. Ančerl, K. Böhm, G. Georgescu, H. v. Karajan, L. Maazel, Z. Mehta, W. Sawalisch, G. Szell. Z inštrumentalistov spomeniem R. Firkušného, S. Cherkasského, N. Milsteina, W. Schneiderhana, J. Suka, zo spevákov vystúpili v operách i na samostatných koncertoch W. Berry, D. Fischer-Dieskau, S. Jurinacová, W. Kmentt, E. Learová, Ch. Ludwigová, H. Prey, A. Rottenbergerová, G. Sciuttiová, E. Schwartzkopfová a ďalší.



Sena Jurinac (Octavian) a Anneliese Rottenberger (Sophia) v Straussovom Gavalierovi s ružou.
Foto: Pressebüro Salzburger Festspiele

Pre každého vykonného umelca je možnosť zúčastniť sa na salzburskom festivale niečo mimoriadne. Vysoká úroveň festivalových podujatí a vystúpenia vynikajúcich umelcov sú zárukou, že si každý odnesie skvelé zážitky a cenné impulzy pre svoju prácu.

Keďže som sa tohto roku zúčastnil až záverečného týždňa festivalu, mal som možnosť počuť, žiaľ, už len jeden symfonický koncert Viedenskej filharmónie za dirigovania Lorina Maazela. Na programe bola Berliozova Fantastická symfónia, Beethovenov I. klavírny koncert s perfektným Gézom Anda a Till Eulenspiegel od R. Straussa. Maazel je dirigentom s výbornou technikou, mnohotvárnym gestom, s ohromnou hudobnou pamäťou (dirigoval spamäti všetko, sprievod, ba aj operné predstavenie); je to po tejto stránke mimoriadny zjav. Vyspelá technika, vypracovanosť detailov, brilantnosť, vonkajšková virtuozita sa však nie vždy úmerne dopĺňa s ozajstným muzicírovaním, idúcim do hĺbky hudobného obsahu skladby. Preto podľa mňa mu lepšie vyznel Till Eulenspiegel ako Fantastická, ktorá sa mi v podaní Českej filharmónie pod taktovkou A. Jansonsa na tohoročnej Pražskej jari lepšie páčila práve v hlbokom prekreslení hudobných obrazov. Ešte viac výhrad by sa dalo vzniesť proti Maazelovmu pochopeniu Mozartovej Figarovej svadby. Jemu by som kládol za vinu, že spevácky výborne obsadené predstavenie vôbec nezodpovedalo štandardnej výške kritérií tohto festivalu a bolo neštýlové.

O koncertoch Českej filharmónie som sa dopočul a dočítal v kritikách slová vysokého uznania a nadšeného obdivu. Kritika vysoko hodnotila výbornú technickú vyspelosť, precíznosť, disciplinovanosť tohto umeleckého kolektívu, jeho muzikantské zanietenie, vrúcnosť a precítenosť hry, sýty, teplý zvuk sláčikov a noblesnosť dychových nástrojov. Vo viacerých kritikách sa zdôrazňovala príbuznosť školy viedenskej a pražskej; (dokonca dr. A. Mayer hovorí o „Viedenčanoch od Dunaja a Viedenčanoch z Prahy"). Búrlivé úspechy mali skladby A. Dvořáka, no kritika kvituje s veľkým uznaním aj podanie Beethovena, najmä jeho III. symfónie, kde tento orchester tiež ukázal svoje mimoriadne kvality. Všeobecne to bolo veľké víťazstvo nášho prvého symfonického telesa na tomto ozaj náročnom medzinárodnom fóre.



Elisabeth Schwarzkopf a Waldemar Kmentt v Mozartovej opere Cosi fan tutte.
Foto: Pressebüro Salzburger Festspiele

Z operných inscenácií, ktoré som mal možnosť vidieť, najviac ma strhlo predstavenie Mozartovej opery Cosi fan tutte. Dirigent K. Böhm tu vytvoril niečo také krásne, že to ťažko možno opísať slovami. Bolo to predstavenie vzdušnej mozartovskej ľahkosti, gracióznosti, svieže ho humoru. Pozornosť upútali recitatívy: boli tak výrazove bohaté, prekreslené, že i poslucháč, ktorý taliansky nerozumel (opera bola naštudovaná v pôvodine), mohol pochopiť každý jemný nádadový odtienok. Hudobné naštudovanie spolu s vynikajúcou Rennertovou réžiou, vkusnou scénou jemnej farebnosti (L. Bauer-Ecsy) a obdivuhodnými speváckymi výkonmi (E. Schwarzkopfová, Ch. Ludwigová, G. Sciuttiová, H. Prey, W. Kmentt, C. Dönch), to všetko spolu vytvorilo dokonalý umelecký skvost.

V Čarovnej flaute v réžii O. Schenka a scénickom riešení J. Zimmermanna rozohrala sa pestrá škála tónov, akú umožňuje jedinečné priestorové a technické vybavenie nového Festspielhausu. Podľa môjho názoru scéna a jej časté obmeny a rôzne efekty čiastočne odpútavali diváka od koncentrácie na hudbu a spev. No na tom má iste určitú vinu aj pomerne málo výrazné, šedé hudobné naštudovanie I. Kertésza. Na vysokej úrovni boli spevácke výkony W. Kmentta v úlohe Tamina, W. Berryho v úlohe Papagéna a ďalej P. Lorengarovej ako Paminy, R. Petersovej ako kráľovnej noci, A. Rottenbergerovej ako Papagény. Z menších úloh ma upútal pekné zafarbeným hlasom a speváckou kultúrou predstaviteľ prvého kňaza M. Häusler a predstaviteľka prvého chlapca Lucia Poppová (spievala aj na festivalovom predstavení Gluckovej opery Ifigénia úlohu bohyne Artemis).

Veľmi mi bolo ľúto, že som nedostal vstupenky na Karajanove operné predstavenia (dirigoval Straussovho Gavaliera s ružou a Verdiho Trubadúra), o ktorých som sa dočítal v kritikách najväčšie chvály. Práve to

by boli pre mňa ako dirigenta nesmierne cenné zážitky a poznatky. No tieto predstavenia boli však už mesiace vopred vypredané a ojedinelé vstupenky na „čiernom trhu“ stáli okolo 500 šilingov.

Dramaturgia Salzburského festivalu má svoju špecifickú tvár uprednostňovaním klasickej hudby, najmä diel W. A. Mozarta. Do r. 1961 bolo tradíciou vžité i každoročné uvedenie nejakej opernej novinky; škoda, že usporiadateľstvo od tejto tradície upustilo. Bol to nesporný klad festivalu, ohnivko, ktoré ho spájalo so súčasnosťou. V budúcom roku má údajne prísť na festival Leningradská filharmónia a uvažuje sa o naštudovaní Musorgského opery Boris Godunov s jej sprievodom.

Na záver vďaka SNR (odboru pre školstvo a kultúru) za umožnenie zúčastniť sa na tomto festivale, rozdávajúcom plným priehrštím umelecké zážitky a drahocenné poznatky. Bol by som rád, keby čím viac našich umelcov malo možnosť ísť obohacovať a učiť sa do nádherného Salzburgu. *Ladislav Slovák*

EURÓPSKE TÝŽDNE V PASSAU

V západonemeckom meste Passau sa uskutočnil v dňoch 27. 6. 1963—15. 7. 1963 XI. Festival umenia pod názvom „Európske týždne“ (Europäische Wochen). Po prvýkrát sa ho zúčastnil i Slovenský ľudový umelecký kolektív. Pred odchodom písali niektoré naše noviny, že SĽUK odchádza do Passau na stretnutie folkloristických skupín. Ako sa však ukázalo, išlo tu o veľmi významné umelecké podujatie a SĽUK bol vlastne jediným telesom tohto žánru a spolu so Symfonickým orchestrom maďarského rozhlasu z Budapešti zastupoval umelecké telesá socialistických štátov. Festivalu sa ďalej zúčastnili dve činohry; Štátne divadlo Mníchov a Zemské divadlo Linz.

28. júna sa predstavili obecenstvu Regensburskí speváčkovia repertoárom z diel Lanza, Sciferta, Reineho, Palestrinu, Händla a Lassa. 30. júna bola na programe Mozartova opera Zaida v inscenácii Viedenskej komornej opery s hlavnou predstaviteľkou Evou Máriou Baumovou a dirigentom Hansom Gaborom. Juhoslávia zastupovali na festivale Záhrebskí sólisti s dirigentom Antoniom Janigrom. 4. júla na nádvorí zámku účinkovalo „Quartetto di Roma“, na komornom večere sa predstavili 6. júla francúzski umelci Maurice Gendron (čelo) a Jean Francaix (klavír) s dielami Debussyho, Schuberta, J. Brahmsa a S. Prokofieva. Významná západonemecká sopranistka Elisabeth Grümmerová na samostatnom recitale uviedla 20 piesní F. Schuberta. 11. júla si poslucháči vypočuli dychové kvinteto „Garde Republicaine“ z Paríža. Uviedli diela Desomiera, Mozarta, Rossiniho, Milhauda, Jolivetta a Hindemitha. Symfonický orchester maďarského rozhlasu s dirigentom Györgym Lehelom a huslistkou Edith Peinemannovou (NSR) uviedol Symfóniu č. 48 C dur J. Haydna, Koncert pre husle a orchester B. Bartóka a Brahmsovu symfóniu č. 2 D dur, op. 73. V dňoch 13., 14. a 15. júla bol Festival ukončený operetou J. Straussa „Noc v Benátkach“ so sólistami štátnych opier zo Stuttgartu, Mníchova, Drážďan, Karlsruhe a Norimbergu. V miestnych kinách uvádzali diela filmovej klasiky (napr. z SSSR Pudovkinovu „Búrku nad Áziou“) a prebehla tiež výstava súčasnej francúzskej grafiky.

Toľko aspoň v skratke o podujatiach XI. Európskych týždňov v Passau. Tým radostnejšie možno konštatovať, že medzi nimi zaujal svoje miesto i SĽUK vystúpením v passauskej Nibelunghalle dňa 29. júna 1963. Pred vypredaným hľadiskom (1500 miest na sedenie) predčil všetko očakávanie usporiadateľov a zožal obrovský úspech. Záverečný potlesk trval vyše päť minút. V dvaapolhodinovom programe odzneli sborové a tanečné skladby E. Suchoňa (Spievanky, Terchovské spevy); Zvolenské piesne, Trávnice a Tanec z Javoriny A. Moyzesa; Cikkerov Dupák a Kurucký tanec, Andrašovanove Žďiarske piesne a cigánsky tanec Vlachiko, Urbancove svadobné piesne; Zbojnícke piesne a Karičky J. Móžiho a České piesne J. Štelzera.

Možno povedať, že SĽUK sa týmto vystúpením vynikajúco zapísal do reprezentačnej knihy nášho umenia a rozšíril dobré meno slovenských skladateľov na pôde západnej Európy. *Jozef Jendraššák*

Barbier zo Sevilly v Štátnom divadle v Košiciach

Ako poslednú premiéru sezóny 1962/63 uviedlo v dňoch 4. a 6. júla Štátne divadlo v Košiciach operu G. Rossiniho Barbier zo Sevilly.

Mnoho momentov z dramatickej osnovy i celkovej problematiky Rossiniho opery sa úzko viaže na dobu, v ktorej vznikla Beaumarchaisova veselohra, keď meštiansky živel začína hospodársky i mocensky definitívne prevládať nad aristokraciou. No v postave Figara i v celej opere je ukrytých niekoľko mimonadstavbových prvkov, pre ktoré takmer o sto rokov siahol po Beaumarchaisovom texte Rossini a pre ktoré siahajú po Rossiniho buffe i dnešní operní dramaturgovia a režiséri. Je to predovšetkým zdravý Figarov vtip a humor, jeho z ľudových koreňov vyrastajúca múdrosť a dnes už síce opotrebovaná a banálne pôsobiaca, ale z ľudského hľadiska nezavrhnuteľná myšlienka o víťazstve nesebeckej lásky nad intrigánstvom, egoizmom a zlobou. No to, čo najviac púta súčasných inscenátorov na tejto opere — a komických operách vôbec — je hyperbolické ponímanie postáv, riešenie výstupov, zápletky a celkového rozuzlenia. V súhlase s tým je aj typová paleta tohto žánru plná nadsadene a schematicky chápaných typov, pričom je zaujímavé, že hyperbola sa prejavuje hlavne u postáv záporných a komických, voči ktorým sú kladné postavy čo do výraznosti (nie čo do významu a dejovej dôležitosti) neraz len trpne pôsobiace figúrky. Šťastnou výnimkou v tomto zmysle je, pravda, práve Figaro. Ináč má však Rossiniho opera všetky práve uvedené črty, a tak dáva veľkú príležitosť režisérovi umocniť v nej uložené zveličenie, a tak zakryť banalitu a ošúchanosť vlastného obsahu.

Touto cestou sa vydal i košický operný režisér Kornel Hájek v spolupráci s výtvarníkom Jánom Hanákom a reprodukčným kolektívom. Novú dimenziu celej opere dalo vtipné použitie bábok na spôsob comedie dell arte, ktoré sa pohybujú na náznakovo riešenom pozadí scény — po uličkách dolu v diaľke pod Bartolovým domom ležiacej Sevilly. Tento nápad však nie je vo všetkých momentoch dotiahnutý. Vedenie bábok je nepresné, technicky nedokonalé, medzi živými postavami a z diaľky sa približujúcimi bábkami citeľne chýba medzičlánok — bábka väčšej veľkosti, ako ani možnosť vytvoriť použitím bábok dramatický kontrapunkt k dianiu na scéne, nie je plne

Ferdinand Klinda v NSR

Ferdinand Klinda patrí medzi koncertných umelcov, ktorí húževnatosťou a vytrvalou prácou vyrástli v skutočných umelcov-interpretov, uznávaných nielen doma, ale aj v cudzine, kde s úspechom reprezentujú naše koncertné umenie. Jeho organové koncerty v NDR, NSR a SSSR boli prijaté publikom i kritikou a zabezpečili mu miesto v rade známych organových umelcov.

Festivalý výbor organovej hudby v Slezvicko-Holštýnsku pozýva každoročne okrem domácich aj päť organistov z cudziny. Tohto roku boli pozvaní organoví umelci zo Švédska, USA, Dánska, Maďarska a Talianska. Taliansky organista Achille Berutti odriekol však v poslednom okamihu svoju účasť. Namiesto neho pozvali na Slezvicko-Holštýnske organové koncerty dr. Ferdinanda Klindu. V čase od 23. VI. do 1. VII. t. r. absolvoval päť organových koncertov, a to v Hamburgu-Rissene, Schleswigu, Flensburgu, Wyku a Eutine, kde uviedol diela J. S. Bacha, J. Seegera, L. Janáčka, O. Messiaena a Peetersa. Kritiky jednoznačne vyzdvihli vysokú technickú i umeleckú úroveň jeho organovej hry a osobitne zdôrazňujú syntézu myslenia a prežívania v dielach J. S. Bacha, a to v Toccate D dur a d mol koncerte, ktorými mimoriadne upútal. Toto konštatovanie nemeckej kritiky je o to cennejšie, že išlo o diela, ktorých sú Nemci sami najlepšími interpretmi. Prenikavý úspech organových koncertov Ferdinanda Klindu v NSR vyniesol mu pozvanie aj na budúci rok.

V auguste t. r. zúčastnil sa Organového festivalu v Olive v Poľsku. —*ok.*

využitá (s výnimkou III. obrazu) a skĺza do púhej, použitie bábok nedostatočne odôvodňujúcej ilustratívnosti.

Vtipne vystihol režisérov zámer podčiarknuť hyperbolu opery výtvarník J. Hanák v riešení scénickej výpravy. Jeho snaha v tomto smere sa však takmer úplne vybila na postave Bartola (písací stôl, na ktorý sa lezie rebríkom, obrovská doktorská pečať, kľúč od brány, ktorý slúži aj ako palička na podopieranie atď.). Rekvizity ostatných postáv okrem Figarovho barbierskeho náčinia nie sú už v zmysle tohto zámeru tak vtipne domyslené.

V súhlase s tým sa prejavuje aj istá nerovnováha v použití hereckých výrazových prostriedkov u jednotlivých postáv. Najlepšie zapadá do režisérovej koncepcie Ladislav Neshyba ako Bartolo, ktorému sú okrem niekoľkých herecky slabších momentov rovnocenní Anton Matejček ako don Basilio a Karol Mareček ako Figaro (recenzent videl len prvú premiéru). Títo traja sú pohybove i mimicky na úrovni toho, čo od nich požadoval režisér. Už spomenutú občasnú typovú nevýraznosť kladných postáv v buffe, prejavujúcu sa aj u Rossiniho v postavách milencov — grófa Almavivu a Rosiny, len podčiarkujú svojím herecky menej presvedčivým výkonom Július Regec a Lucia Ganzová. Herecky vtipnými figúrkami sú Marcelína Oľgy Golovkovej a dôstojník Jána Pasiara.

Hudobné naštudovanie je zo strany dirigenta i spevákov vzácne precízne. I tu však treba diferencovať medzi jednotlivými výkonmi. Výkony L. Neshybu, A. Matejčeka a K. Marečka znesú i veľmi prísne kritériá. Svoje technicky náročné party zvládli títo speváci s ľahkosťou, čo im v neposlednom rade umožnilo i uvoľnený herecký prejav. S obrovskými ťažkosťami svojho partu zápasil J. Regec, ktorého hlasová pohyblivosť nestačila na obťažné koloratúry Almavivu. Ganzová spievala Rosinu precízne, no jej podaniu často chýbala sviežosť a ľahkosť, akú sme pozorovali u prvých troch menovaných sólistov. Dirigent Boris Velat štýlovo vedie nie vždy dosť presný orchester.

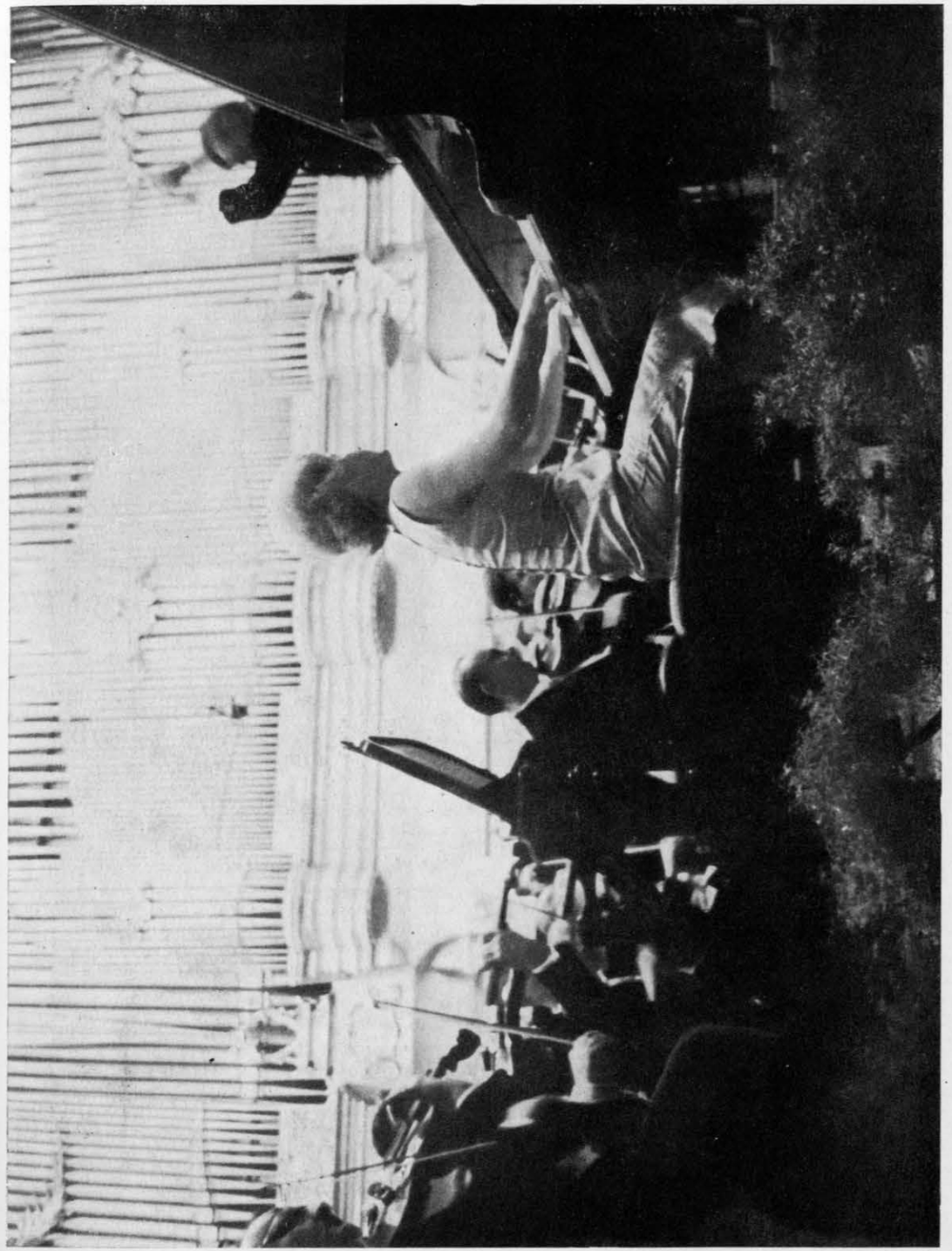
Barbier zo Sevilly je vhodným a na úrovni prevedeným osviežením repertoáru košickej opernej scény. *Juraj Hatrík*

Brnenská opera
V NOVEJ SEZÓNE

Brnenská opera dosiahla v poslednom čase značné úspechy. Spomeňme aspoň uvedenie Prokofievových opier Ohnivý anjel, Vojnu a mier na Pražskej jari 1963 a Grécke pašije Bohuslava Martinů, ktoré boli označené ako víťazná inscenácia v sezóne 1961/62 v umeleckej súťaži k 20. výročiu ČSSR.

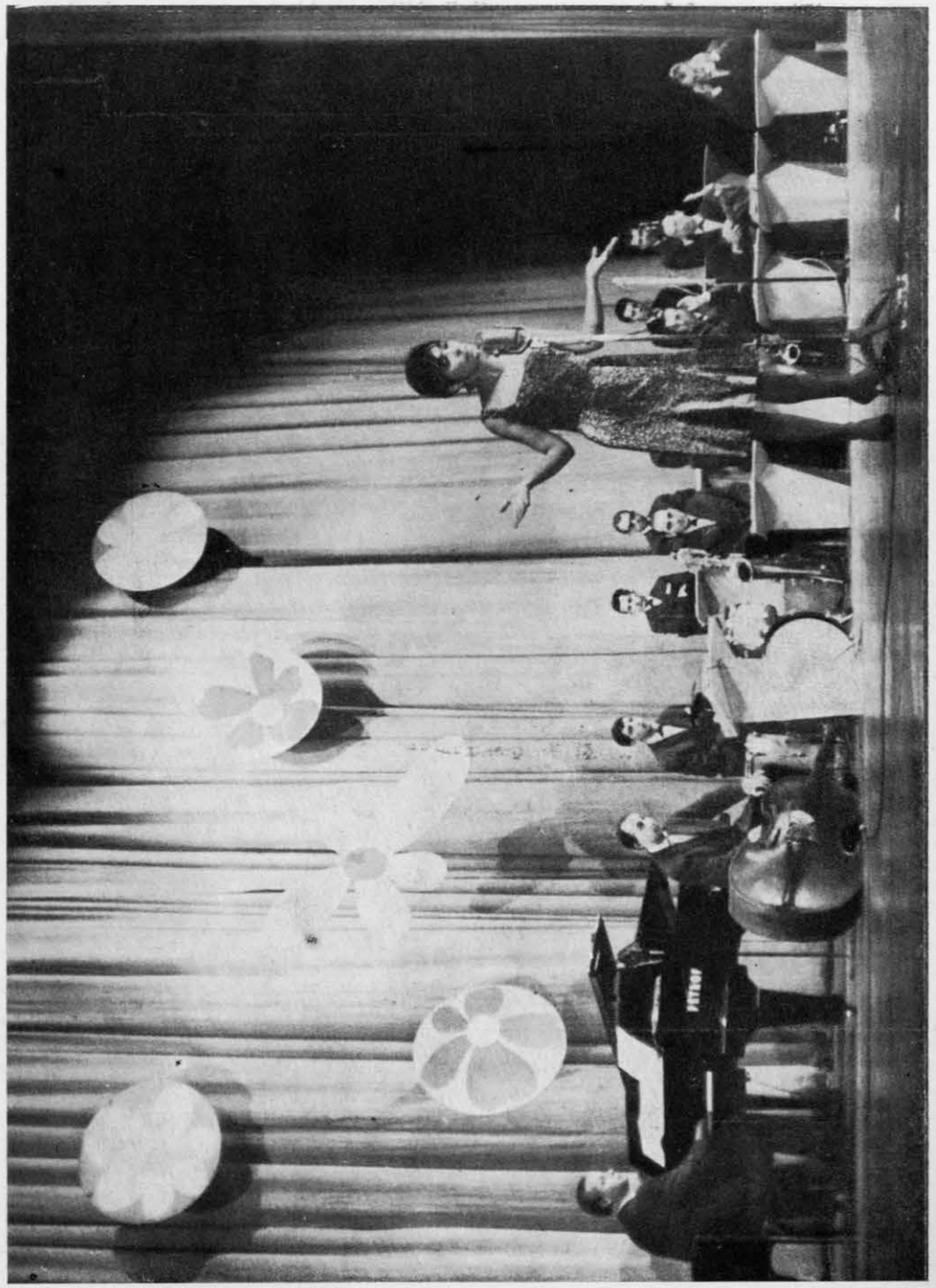
Opera i balet Štátneho divadla, ktoré sa pripravujú na slávnostné otvorenie nového divadla (9. mája 1965), znovu nacvičujú starý repertoár a skúšajú nový, starostlivo vyberajú inscenácie, ktoré pôjdu do nového divadla. Súbor teraz disponuje veľmi dobrými silami z mladých kádrov a je schopný vynikajúcich činov. Stojí však pred vážnou úlohou získať nového dirigenta, prípadne šéfa opery. Po odchode Jiřího Pinkasa do Štátnej filharmónie pozvalo divadlo na pohostinské dirigovanie niekoľkých dirigentov, z ktorých zaujal najmä Rudolf Vašata, doterajší šéf opery v Liberci. Zdalo sa, že angažmán tohto plnokrvného dirigenta je mimo diskusie, že bude angažovaný od sezóny 1963/64, ale nestalo sa tak. Liberecké divadlo v pohraničí je si dobre vedomé významu svojho šéfa. A tak Janáčkovo divadlo nastúpi do novej sezóny so šéfom opery Fr. Jílkom a len jedným dirigentom V. Noskom, ktorý je súčasne dramaturgom, teda bez náhrady za Jiřího Pinkasa. Nie je nijakým tajomstvom, že terajší šéf opery František Jílek je po desiatich rokoch svojho veľmi úspešného vedenia opery rôznymi zákulisnými intrigami a nepríjemnosťami administratívneho rázu natoľko znechutený, že bol blízko rezignácie na miesto šéfa opery. Nevieme presne, čo je príčinou tohto stavu, ale pomery medzi sólistami, súborom a šéfom určite nie sú zdravé, čo spôsobuje napätie a kladie prekážky úspešnej práci. Konečnému riešeniu otázky nového šéfa opery sa divadlo nevyhne. Pred otvorením nového divadla bude musieť byť otázka dirigenta vyriešená, sólisti a sbor budú musieť byť konsolidovaní a vedení k novým umeleckým činom a výbojom.

Do novej sezóny oznámila dramaturgia päť



V dňoch 22.—29. septembra t. r. sa v Bratislave uskutočnila I. prehliadka slovenského koncertného umenia. Na snímke Eva Fischerová (uviedla Debussyho Fantáziu pre klavír) s dirigentom Zdeňkom Bílkom a Symfonickým orchestrom Čs. rozhlasu v Bratislave. — Zhodnotenie prehliadky prinesieme v jednom z nasledujúcich čísel. ▶

Foto: J. Herec



Vynikajúca šansoniérka Hana Hegerová vystúpila s Tanečným orchestrom Siloša Pohanku v bratislavskom Parku kultúry a oddychu. Foto: Roller

nových naštudovaní opier: Smetanovu Čertovu stenu, pripravujú celý Smetanov cyklus opier, Musorgského Borisa Godunova, Šostakovičovu Lady Macbeth, Mozartovu Čarovnú flautu a Monteverdiho Korunováciu Poppei. Nie je to šťastný dramaturgický plán, lebo zastúpenie jednotlivých národných opier nie je dostatočne vyvážené. Slovenská opera alebo balet pre Brno neexistuje od roku 1957. *Janáčkovo divadlo patrilo skoro k posledným scénam, ktoré naštudovali Suchoňovu Krútňavu. Nie je správne, že tu dosiaľ neodznela žiadna Cikkerova opera, že dosiaľ Brno neuviedlo Jurovského balet Rytierska balada.*

Dramaturgia síce neobchádza české opery, ktoré vznikli v Brne, čo sa prejavilo napr. v predvedení opier K. Horkého, O. Chlubnu, Zd. Blažka, F. Suchého v minulých rokoch, ale k sedemdesiatke O. Chlubnu, nositeľa vyznamenania Za vynikajúcu prácu, ukázalo na jeho operný prínos Operné štúdio Janáčkovej akadémie múzických umení, a nie Janáčkova opera. To je neodpustiteľné, najmä ak uvážime, aké opery tu často mali svoju premiéru a aký nepatrný ohlas dosiahli.

Je známe, že brnenská opera takmer nevšímala si výročia, ktoré stanovuje Svetová rada mieru. Tak napr. nereagovala na 200. výročie narodenia Händla, hoci iné scény, dokonca menšie, uviedli Händlove opery.

Niečo podobné sa v ohlasovanom repertoári opakuje znovu. Keď už vypadlo naštudovanie niektorej Wagnerovej opery pri príležitosti 150. výročia narodenia skladateľa, nemožno obísť 150. výročie narodenia G. Verdiho. Nech by mala dramaturgia hocijaké námietky proti majstrovskému odkazu Verdiho, nesmie zabudnúť, že je to predovšetkým verdiovská opera, ktorá plní divadlá a ktorá i brnenskému divadlu udržuje dobrú návštevnosť. Iné divadlá boli k Verdiho odkazu vďačnejšie a dokonca uskutočnili cyklus Verdiho opier. Naša opera, obmedzujúc sa pravdepodobne na úzky okruh bežnej českej, ruskej, talianskej a nemeckej opery, nepotrebuje priniesť novinku z opier Verdiho. Uvedenie niektorej poľskej opery Janáčkovo divadlo iba sľubovalo.

Ak teraz plánuje Janáčkovo divadlo uvedenie Monteverdiho Korunovácie Poppei, je to určite pozoruhodný čin, ktorý nenájdeme na iných scénach v Československu, ale súdiac podľa vlastnej skúsenosti z predvedenia v berlínskej opere, sotva dosiahne Monteverdiho opera väčší ohlas. Jeho Orfeo by bol vhodnejší.

Môžeme povedať, že nový dramaturgický plán vyhovuje len čiastočne a neprináša priebojný repertoár, lebo Musorgského Boris Godunov i Šostakovičova Lady Macbeth už boli v Brne inscenované. Okrem toho dramaturgický plán neprihliada na rok českej hudby 1964, čo vyčítame i brnenskej Štátnej filharmónii.

Pochybujeme, že dramaturgický plán naznačených vlastností nadchne obecenstvo k väčšej návštevnosti a dôvere k Janáčkovmu divadlu, ktoré spolu s činohrou oslávi budúceho roku 80 rokov svojho trvania.

Bohumír Štědroň

SLÁVNOSTNÉ DNI
FRYDERYKA CHOPINA
V MARIÁNSKYCH LÁZŇACH

Spoločnosť Fryderyka Chopina pri kultúrnom a spoločenskom stredisku v Mariánskych Lázňach usporiadala v dňoch 17.—24. 8. ako záver medzinárodného hudobného festivalu IV. slávnostné dni Fryderyka Chopina. Na koncertoch usporiadaných z tejto príležitosti účinkovali: poľská klaviristka Halina Siedzieniewska, Mirka Pokorná a Dagmar Baloghová z Prahy a vynikajúci francúzsky klavirista Bernard Ringeisen. Slohove sem vhodne zapadli tri „nokturná" — večery poézie a hudby — v ktorých dr. O. Pujmanová, O. Neveršilová a dr. V. Holzknecht pripravili pásmo o vzťahoch Chopina k významným osobnostiam, ako boli francúzsky maliar Eugene Delacroix, poľský básnik Cyprián Norwid a český huslista Josef Slavík.

Zaujímavá bola i výstava „Chopin a poľská kniha", ktorú usporiadalo Polskie Wydawnictwo muzyczne v Krakove.

Súčasne prebiehala aj výstava „Chopinove putovanie po Čechách", inštalovaná v mestskom múzeu.

Aj sám „dom Chopin" (v ktorom býval Chopin v roku 1836 a ktorý je venovaný Chopinovej pamiatke) sa obohatil doplnením a novou inštaláciou zbierok o Chopinovi, ako aj o živote a diele huslistu Josefa Slavíka.

Usporiadatelia nezabudli ani na film, ako na dôležitého popularizačného činiteľa, v nie-

koľkých dokumentárnych filmoch premietli obrazy zo Chopinovho života v Poľsku.

V rámci slávnostných dní prebiehala aj II. celoštátna Chopinova klavírna súťaž. Bolo radostné sledovať úsilie našich mladých adeptov v náročnej interpretácii Chopinovho diela a vidieť vysokú úroveň ich pripravenosti. Laureáti súťaže (II. cena R. Melmuka — Praha, III. cena J. Horák — Ostrava, M. Kühlová — Praha a I. Bázlik — Bratislava, čestné uznanie M. Mikula — Praha a M. Starosta — Bratislava) vystúpili 22. VIII. na spoločnom koncerte, ktorý bol dôstojným vyvrcholením celej súťaže.

V tomto podnetnom prostredí sa odohrala III. Chopiniana Bohemica. Na slávnostnej otváracej schôdzi 17. augusta sa zúčastnili okrem členov tejto spoločnosti aj poľskí delegáti, menovite prof. Žurawlew, prof. Jarociński a profesor Zalebski, ako aj početné obecenstvo.

Rokovanie vedeckej komisie sa začalo 19. augusta. Po uvítaní účastníkov a pozdravných prejavoch zahraničných hostí odznelo viac hodnotných referátov. Anton Klodner z Bratislavy rozoberal vzťahy Chopina k Josefovi Javurkovi, českému učiteľovi na varšavskom konzervatóriu. Univ. prof. B. Štědroň z Brna zhodnotil vo svojom príspevku kult Chopinovho hudobného odkazu v Brne v minulosti i v prítomnosti. Jaroslav Procházka z Prahy poukazoval na Chopinove styky s českým Siiezskom. Karel Nejdl z Karlových Varov osvetlil postavu speváčky Kemble v živote Chopina, dr. Pachovský z Karlových Varov rozoberal miesto Chopinovej hudby v českej literatúre a v podaní českých klaviristov. Inž. Malijevský z Mariánskych Lázní prednášal o Chopinových významných krajanoch v Mariánskych Lázňach a M. Tarantová sa v svojom referáte zamerala na vlastenectvo Chopinovho učiteľa Václava Würfla.

Na zasadaní vedeckej komisie 20. augusta dr. Jitka Snížková z Prahy osvetlila vzťahy českého skladateľa Vojtecha Jírovca k Chopinovi, dr. Josef Plavec z Prahy porovnával piesňovú tvorbu Fryderyka Chopina a Bedřicha Smetanu. Jaroslav Simonides hovoril o nových chopinovských objavoch v Dusznikách (kúpele v Poľsku). Jiří Fukač z Brna poukazoval na príbuzné momenty v štruktúre klavírnych skladieb Fryderyka Chopina a Leoša Janáčka. Dr. Z. Hrabussay rozoberal odraz tvorby J. N. Hummela v diele Fr. Chopina. J. Simonidesová upozornila na poľské motívy v klavírnej škole českého hudobníka Klementa Živného.

Mimo rámca riadneho programu konferencie predniesol univ. prof. dr. Mateusz Clinski z Detroitu (USA) obšírny a veľmi zaujímavý príspevok o otázke pravosti listov Fr. Chopina adresovaných Delfíne Potockej.

Priebeh slávnostných dní bol vyhodnotený na spoločnej schôdzi v Chebe, kde prítomní zástupcovia poľských hudobných ústavov a vedeckých ustanovizní opätovne zdôraznili vysokú úroveň celoštátnej súťaže, verejných koncertov a noktúrn, ako i vedeckej konferencie.

Vzorná a obetavá starostlivosť i nevšedná ochota Kultúrneho a spoločenského strediska, ako aj členov riadiaceho výboru Spoločnosti Fryderyka Chopina, spríjemnila pobyt všetkým zúčastneným a vytvorila skutočne srdečnú a tvorivú atmosféru nielen počas rokovania, ale i vo všetkých umeleckých a spoločenských podujatiach, za čo im patrí naša vrelá vďaka!

Zoltán Hrabussay

Prehliadka dychových hudieb v Košiciach

Krajské osvetové stredisko v Košiciach a Osvetový dom v Kežmarku usporiadali v dňoch 24.—25. augusta 1963 III. krajskú prehliadku dychových hudieb (I. — jún 1959, II. — august 1962). Zúčastnili sa jej najlepšie dychové súbory z Východoslovenského kraja: Košice (Východoslovenské železiarne, Východoslovenské strojárne, Letecké učilište), Rožňava-baňa, Michalovce (Okresný osvetový dom), Slavošovce (Celulózky a papierne), Prešov (Okresný dom pionierov a mládeže) a Kežmarok (Osvetový dom).

Hlavným podujatím bol nedeľňajší koncert, v ktorom vystúpili účastníci so samostatným programom. Zaslúžený úspech patril právom mládežníckemu súboru DPaM v Prešove (dirigent Tariani, zástupcovia Boldižár a Olejárnik). Chlapci i dievčatá vystupovali disciplinovane s maximálnym úsilím podať čo najlepší umelecký výkon. A treba priznať, že dobre zvládli aj náročnejší program. Pedagogická a koncertná činnosť tohto mládežníckeho súboru by sa mala stať vzorom, veď otázku výchovy dorastu pre dychové hudby sa nepodarilo všade tak vyriešiť ako Prešovčanom.

Meno najlepšej dychovky v našom kraji si opäť obhájil súbor VSS z Košíc (dirigent Polaško), hoci sme očakávali náročnejší a objavnejší repertoár. Veríme, že nielen zmenou dirigenta, ale aj väčšou starostlivosťou závodného výboru ROH sa tu situácia podstatne zlepší.

Dobre sa uviedol aj dychový orchester VSŽ (kapelník Sedláček, zástupca Mottl), i keď súbor vznikol iba pred rokom — no podarilo sa mu získať dobrých hudobníkov, takže svedomitá práca a vyššia náročnosť vedúcich môže priniesť žiadaný úspech. Je chvályhodné, že dychové hudby obyčajne reprodukujú skladby svojich kapelníkov, lenže výber pre krajskú prehliadku by mal byť kritickejší. Súbor by mal užšie spolupracovať s mladým skladateľom T. Breuerom, ktorý pracuje na VSŽ a pre budovateľov tejto stavby vytvoril už viac diel.

Pochvala patrí aj Michalovčanom (dirigent Bera) za príkladné vystupovanie a disciplinovanú hru. Našej pozornosti neušiel ani tvorivý prístup k partitúre — ukázali, že aj z tradičného repertoáru možno citlivým zásahom a vhodnou úpravou veľa vyťažiť. Súbor by si zaslúžil väčšej pozornosti miestnej Ľudovej školy umenia, veď poslaním tejto ustanovizne je napomáhať umelecký rast súborov ĽUT. Konkrétnou patronátnou činnosťou by mohol získať a vychovávať mladých hudobníkov.

V našom kraji, žiaľ, ojedinelým javom sú malé dychové zoskupenia. V prehliadkovom koncerte sme uvítali súbor z košického leteckého učilišťa (vedúci Adam). Avšak aj tu vidieť, že repertoár a zloženie dychových súborov je veľmi vážnym problémom. Dychové hudby ešte stále a rady prehrávajú skladby viac ako desaťročné, dokonca i staršie (tzv. rakúska inštrumentácia má domovskú príslušnosť u mnohých súborov. Najpresvedčivejšie sú tu čísla: z 35 diel, čo tu odzneli, boli len tri nové (autori Voříšek, Beleš, Sedláček).

Tretia krajská prehliadka ukázala klady i nedostatky na úseku dychových hudieb. Treba otvorene povedať, že súbory si zaslúžia väčšiu pozornosť (a to nielen pred 1. májom!) po stránke organizátorskej no hlavne umeleckej. Úroveň prehliadkového koncertu a rastúci počet rozpadávajúcich sa dychoviek nás varuje. Situácia je kritická, no riešiteľná. Cieľavedomú pomoc, systematickú a serióznu metodickú starostlivosť právom očakávajú všetky súbory.

Ľudo Beleš

Slovenský spevokol v Martine - spolok z matičných čias

Šesťdesiate roky minulého storočia na Slovensku charakterizuje zvýšená politická aktivita. Jej ovocím bolo Memorandum a splnenie jednej z memorandových požiadaviek — založenie Matice slovenskej. Tieto roky znamenajú aj oživenie divadelnej činnosti a zakladanie spolkov hospodárskeho i osvetového zamerania. Zo skupiny osvetových spolkov mali osobitný význam spevokoly. V zložitých politických pomeroch najmä po rakúsko-uhorskom vyrovnaní v roku 1867 boli Slovákom tribúnou pre hlásanie svojich národno-buditeľských a národno-výchovných cieľov. V roku stého výročia založenia MS žiada sa aspoň stručne spomenúť Slovenský spevokol v Martine, ktorý vznikol v matičných rokoch.

Spevokol vznikol síce už roku 1864, o schválenie stanov ministerstvom však zažiadal až roku 1871. Stanovy — ako predpoklad verejného účinkovania spolku — boli schválené 9. 2. 1872. Podľa stanov formoval sa spolok ako mužský spevokol, pozostávajúci z členov výkonných, zakladajúcich, prispievajúcich a čestných. Výkonným „údom" mohol byť z praktických potrieb nacvičovania repertoáru iba občan Martina. Prispievajúcimi členmi viacerí matiční pracovníci, o. i. tiež V. F. Sasinek. Prvým verejným vystúpením spevokolu pred schválením stanov bola účasť na otvorení budovy MS v auguste 1865, kde potom dostal spolok prístrešie a postavil si tam i javisko. Po násilnom zatvorení MS musel sa spolok z budovy vysťahovať. Napriek mnohým prekážkam zo strany maďarských úradov pokračoval v činnosti v prenajatej dvorane J. Ivanku až do postavenia „Domu", zakázaného menovať sa Národným domom, koncom roku 1889, ktorého sa stal spolok spoluvlastníkom. Od tohto obdobia začína prudko stúpať počet predstavení, ktoré tvorili besedy, speváce, fašiangové i silvestrovské večierky — spestrené okrem spevu, hudby a divadelných predstavení často i ukážkami z diel slovenských spisovateľov — a samostatné celovečerné divadelné predstavenia.

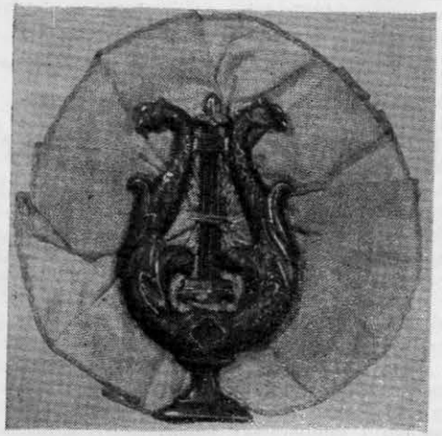
Spevokol sa delil na 2 odbory: spevácky a divadelný, ktorý nakoniec v činnosti prevládol. Okolo roku 1910 vznikol v rámci spolku i tamburášsky súbor.

Od roku 1879 začal spevokol vystupovať na valných zhromaždeniach Živeny, usporiadaných podľa tradície valných zhromaždení MS v auguste. Neskôr — po založení Muzeálnej slovenskej spoločnosti v roku 1893 — usporadúvali svoje valné zhromaždenia Živena a MS spoločne. Augustové slávnosti sa stali pre spevokol príležitosťou reprezentovať pred širokým a náročným publikom slovenské ochotníctvo. Je zaujímavé, že na trojdenných augustových slávnostiach mal spevokol svoje vystúpenia o. i. i na usporadúvaných výletoch, o pravidelných divadelných predstaveniach ani nehovoriac.

Zo Slovenského spevokolu v Martine vyšli viaceré cenné podnety, ktoré pomáhali ostatným speváčko-divadelným spolkom v ich práci a napredovaní. Tak už roku 1874 sa spolok rozhodol vydať tlačou prvý zošit Slovenských štvorspevov, ktoré vyšli až roku 1895. Priekopnícku prácu znamená i začatie vydávania edície divadelných hier — Slovenského divadelného ochotníka, ktorého prvé zväzky vyšli v náklade samotného spolku v Kníhtlačiarsko-účastinárskom spolku v Martine v r. 1871. Takto sa dostali do rúk divadelných krúžkov hry, preložené zväčša členmi spolku — štúrovským básnikom a nár. dejateľom Jánom Franciscim a Andrejom Halašom. K tejto dvojici obetavých pracovníkov predprevratového obdobia treba priradiť režiséra a dekoratéra Jozefa Kohúta.

Spolok často zapožičiaval iným speváčko-divadelným spolkom notové materiály i divadelné hry, ako aj jednotlivé úlohy, a tak udržoval spojenie s týmito spolkami.

Spevokol pri svojom vzniku sotva 20-členný, mal v roku 1885 už 36 mužov a 16 žien. Jeho činnosť si získala uznanie i mimo Slovenska, ako môžeme usudzovať o. i. aj z faktu, že pražský speváčky spolok Hlahol ho pozval na sjazd českých speváckych spolkov (16. mája 1891) v Prahe. Spolok sa však na sjazde nemohol zúčastniť.

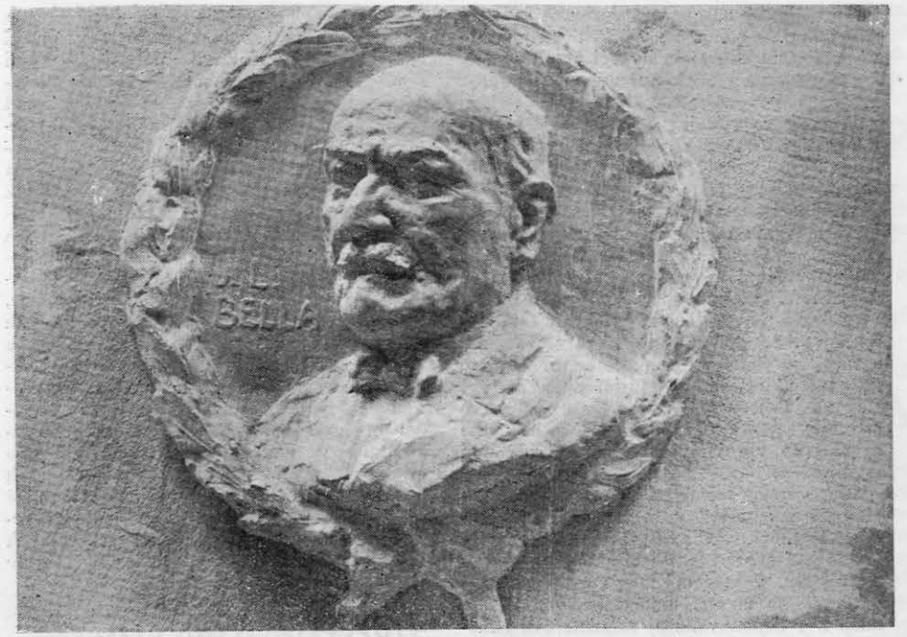


V prvom období existencie spolku častými programovými číslami boli okrem umelých i ľudových slovenských a českých piesní vlastenecké piesne srbské, chorvátske, slovinské, menej už bulharské, poľské a ruské, spievané v origináli. Príklon k piesňam južných Slovanov ovplyvňoval zaiste i pocit solidarity s podobne ujarmenými južnými Slovanmi v rámci jedného štátu. Spevokol spieval i veľa piesní našich skladateľov a bol akousi skúšobnou scénou diel slovenských dramatikov, najmä novších, z ktorých M. O. Horváthová, P. Socháň, Bl. Bulla i Jozef Gregor Tajovský boli aktívnymi členmi spevokolu. Najväčšou umeleckou udalosťou predprevratového obdobia bolo naštudovanie Weberovej opery Čarostrelec v roku 1912, uvedenej i na augustových slávnostiach toho istého roku.

Spevokol usporiadal viacero besied z príležitosti jubileí významných slovenských kultúrnych a národných dejateľov. Spomeňme z nich aspoň niektoré: v marci 1885 na oslavu 100. narodenín Jána Hollého, v októbri 1897 na oslavu 100. narodenín Štefana Moyzesa, v novembri 1906 oslávil spolok 100. narodeniny dr. K. Kuzmányho, vo februári 1907 pripomenul 60. narodeniny Hviezdoslava, v júni 1911 oslávil polstoročné jubileum Memoranda, vo februári 1912 usporiadal spoločnú besedu pri príležitosti 100. výročia narodenia D. Licharda, J. Záborského a S. Chalupku. Do prvej svetovej vojny uskutočnil spevokol dovedna vyše 350 predstavení.

Scéna Slovenského spevokolu v Martine bola pre nás v minulosti v určitom zmysle slova akýmsi konzervatóriom a súčasne aj dramatickou školou. Vychovala veľa schopných hercov a herečiek, z ktorých viacerí patria dnes k popredným umelcom našich profesionálnych scén. Z kruhu spevokolu vyšiel Arnold Flögl, neskorší sólista opery SND, ako aj Naďa Pietrová-Hejná, dnešná členka Divadla SNP v Martine, Ján Bzdúch, laureát štátnej ceny, terajší člen ŠD v Košiciach, Hana Kováčiková, členka činohry Novej scény v Bratislave, a mnohí iní. Slovenský spevokol by si zaslúžil samostatné monografické spracovanie.

Štefánia Poláková



Rudolf Uher: Ján Levoslav Bella, štúdia, sádra, 1954

J. L. Bella a dnešok

Vari pred pätnástimi rokmi napísal básnik Ján Smrek „Ódu na starú belu". V dobrej nálade sa pohral s menom Jána Levoslava Bellu a namiesto oslavnej jubilejnej básne vznikla žartovná paródia na vtedajšie slovenské hudobné pomery. Pre Smreka to bola slovná hračka, keď z Bellu urobil starú belu. No ak pouvažujeme nad tým, čo dnes znamená Bella v našej hudobnej kultúre, slovná hračka dostáva iný zmysel. Z Bellu sa stala mŕtva veličina, chvíľkove oživovaná pri jubileách. Jeho meno sme ozdobili honosnými prívlastkami, ale na jeho tvorbu sme zabudli. Nepomohla ani dôkladná vedecká analýza jeho tvorby, ktorá vyniesla na povrch to, čo z jeho skladieb má i dnes právo na život. Nie je toho príliš veľa, no ani nie tak málo, aby sme mohli prehliadať. Vieme napríklad, že Bellovi sa darilo hlavne v komornejších žánroch, no čo z toho je k dispozícii v notách alebo na gramofónových platniach? Jeho rané kremnické piesne hodne prevyšujú úroveň našej romantickej piesňovej tvorby pred Schneidrom-Trnavským a nie náhodou ich vysoko oceňoval Liszt. Dnes sú prakticky neznáme, ba jedna tlačou (!) vydaná zbierka sa považuje za stratenú. Sonáta pre troje huslí, op. 4, vydaná svojho času Breitkopfom, by sa dobre dala využiť v hudobných školách, keby existovalo nové prístupné vydanie. Toho roku bolo 250. výročie Jánošíkovej popravy, no zrejme nikomu z organizátorov osláv nezišlo na um zorganizovať predvedenie Bellovej kantáty Svadba Jánošíkova, čo aj za účasti ochotníckych spevokolov. Takto by sa dalo spomenúť ešte nejedno dielo, no zvlášť sa treba zmieniť o Kováčovi Wielandovi. Tých, čo si pamätajú poslednú, vojnovú inscenáciu tejto opery, je už málo, a preto nemôže existovať v širšej verejnosti spoľahlivá predstava o hodnotách Bellovho ambicózneho hudobnoscénického pokusu. Je takmer isté, že nová inscenácia by nepriniesla podstatný obrat v hodnotení tohoto diela, tým viac, že sme si na domácej tvorbe stihli spresniť a klásť vyš-

šie požiadavky na opernú tvorbu. A jednako si myslím, že pokus o novú kritickú javiskovú realizáciu Wielanda by bol aktuálny nielen z piety voči priekopníkovi našej hudby, ale aj pre potrebné rekonštruovanie istej kontinuity vo vývoji našej národnej hudby. Iba živé javiskové stvárnenie Kováča Wielanda by totiž mohlo ukázať, či a v čom táto kontinuita existuje.

Pred istým časom sa hovorilo o tom, že Kováča Wielanda chcú inscenovať v Banskej Bystrici. Zdá sa, že z dobrého úmyslu zišlo. Budeme teda i naďalej musieť čakať, či sa v niektorom našom opernom divadle nájdu umelci, schopní realizovať Wielanda tak, aby čo najvýraznejšie vystúpili kvality diela, nezastreté zbytočnými nedostatkami. Dúfam, že odvahu im nebude musieť dodať nejaké Bellovo jubileum, tým viac, že už ani tieto „stimuly" podľa všetkého nestačia, aby sme sa aktívne vyrovnávali s našou hudobnou minulosťou.

120. výročie Bellovho narodenia (4. septembra) nevzbudilo pozornosť našich hudobných inštitúcií. Jediným ziskom z neho by mohlo byť skoré realizovanie zámeru vytvoriť z bytu, v ktorom Bella prežil posledné roky svojho života, malé múzeum. Tu by mala byť deponovaná aj skladateľova rukopisná pozostalosť, majetok československého štátu, ktorá obsahuje t. č. takmer neprístupné prevádzkové materiály. Mohli by sme si tak povedať aspoň to, že keď už nevieme včleniť Bellov odkaz do nášho hudobného života, budeme ho vedieť aspoň lepšie opatriť a vytvoriť formálne predpoklady pre jeho uplatnenie. *lv*

Za Zdeňkom Zajícom

23. augusta pri automobilovej nehode tragicky zahynul Zdeněk Zajíc, redaktor pražského nakladateľstva Svazu československých skladateľov Panton. Naša hudobná kultúra v ňom stratila človeka, čo jej slúžil s veľkou obetavosťou a nadšením na jednom z najnáročnejších a najkomplikovanejších úsekov. V období po oslobodení, keď sa v procese výstavby socialistickej kultúry celkom reorganizovala vydavateľská činnosť, sme mali málo ľudí, čo tak dôkladne a všestranne rozumeli edičným otázkam ako Zdeněk Zajíc. A ešte menej tých, čo sa tejto neefektnej a neraz nevďačnej práci venovali s toľkým nadšením a obetavosťou. Zdeněk Zajíc mal rozhodujúcu zásluhu na tom, že Panton, vydavateľstvo špecializované na súčasnú hudbu, vedelo urobiť to, čo sa i vo svetových reláciách považuje za nemožné — spojiť seriózny vydavateľskú činnosť v oblasti súčasnej hudby s aktívnymi hospodárskymi i odbytovými výsledkami. To mohla docieliť len nesmierne obetavá, iniciatívna, pred prekážkami necúvajúca práca človeka, ktorému bol rozvoj našej hudby životným poslaním. No Zdeněk Zajíc nebol len znamenitým vydavateľským praktikom. Ako pracovník MSK a neskôr ako expert v hudobnej komisii býv. Združenia knižného obchodu i na iných fórach, ako aj publicisticky, sa usiloval o dôsledné ozdravenie pomerov v oblasti vydávania hudobnín a ich distribúcie. Spolupracoval tiež na príprave dôležitých smerníc a vyhlášok. Tragický skon Zdeňka Zajíca je bolestnou stratou aj pre nás v okamihu, keď sme práve od neho čakali, že svojimi bohatými skúsenosťami pomôže pri budovaní slovenskej pobočky Pantonu. Jeho pamiatku si vo vďačnej pamäti uchovajú jeho priatelia a spolupracovníci i autori, ktorých diela vydával. Budú ju pripomínať mnohé cenné edičné podujatia, z posledných reprezentatívne albumy árií z nových českých a slovenských opier. *lv*

ŽIVOTNÉ JUBILEUM

F. M. HRADILA

Ôsmeho decembra sa dožije 65 rokov plodného života zaslúžilý školský pracovník F. M. Hradil, ktorého meno ako vynikajúceho sbormajstra, organizátora, popredného pracovníka v hudobnom školstve, hudobného skladateľa a spisovateľa je pevne zapísané do histórie nášho hudobného života. F. M. Hradil, moravský rodák zo Vsetína, pôsobil 40 rokov na Ostravsku, kde stál v čele hudobného a kultúrneho života a vybudoval tam vzornú organizáciu široko rozvetveného hudobného školstva nižšieho aj stredného, ktoré položilo základy dnešnému konzervatóriu v Ostrave. Za jeho vynikajúce úspechy v socialistickej výchove a vyučovaní našej mládeže udelila mu vláda ČSSR v roku 1956 čestný titul zaslúžilého školského pracovníka. K pedagogickému a organizátorskému pôsobeniu pristupuje tiež jeho činnosť dirigentská v popredných ostravských speváckych združeniach, s ktorými si vydobil Hradil mnoho umeleckých úspechov vo vlasti i v zahraničí (Juhoslávia, Poľsko, Rakúsko).

V kompozícii, kde je F. M. Hradil žiakom Leoša Janáčka, ktorého majstrovskú školu absolvoval spolu s Pavlom Haasom, Břetislavom Bakalom a Osvaldom Chlubnom, vytvoril viac ako 60 skladieb sborových, piesňových, inštrumentálnych a symfonických. Vyniká zvlášť jeho symfonická báseň „Za Ostravicí", kantáta „Spev mieru", symfonická melodráma „Hrdina" a i. Výrazné miesto medzi Hradilovými skladbami zaujíma i jeho tvorba so slovenskou tematikou na pôvodné texty slovenských básnikov. V našej hudobnej literatúre predstavuje reprezentačnú prácu rozsiahle dielo „Sborová tvorba česká a slovenská", za ktoré mu udelili čestné uznanie v celoštátnej jubilejnej súťaži k 15. výročiu ČSSR v roku 1960. Dielo, do ktorého vložil Hradil svoje bohaté celoživotné sbormajstrovské skúsenosti a vedomosti, zachycuje vývoj sborovej skladby od začiatku 19. storočia až po súčasnosť a zvláštnu pozornosť tu zasluhuje oddiel o slovenskej sborovej tvorbe, ktorý je najúplnejším a najobsiahlejším prehľadom sborovej literatúry slovenských skladateľov.

Z príležitosti jeho životného jubilea zaslúžilo by si toto dielo vytlačenie, nakoľko je zdrojom našich vedomostí na dosiaľ nespracovanom úseku slovenskej hudby.

Jubilantovi želáme veľa ďalších radostných tvorivých i životných úspechov.

Július Kowalski

VZOROVÁ MONOGRAFIA

Jozef Kresánek: *Národný umelec Eugen Suchoň.* Knižnica národných umelcov československých. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1961.

Keď roku 1958 prezident republiky udelil Eugenovi Suchoňovi titul národného umelca, patrilo k viac-menej samozrejmej povinnosti SVKL, aby sa postaralo o napísanie základnej monografickej práce o diele tohto skladateľa — vzhľadom na tradíciu Knižnice národných umelcov československých (preto i vyšla v koedícii s pražským SNKLHU). Jeho pracovníci mali mimoriadne šťastnú ruku, keď pre tento cieľ vybrali univ. prof. dr. Jozefa Kresánka. Kresánek totiž spája v jednej osobe mnohostrannú hudobnovedeckú činnosť s pomerne skromnou, ale kvalitnou skladateľskou tvorbou — verejnosti, žiaľ, málo známou. Táto syntéza vedca a skladateľa ho priam predurčila na dokonalé zvládnutie tejto neľahkej úlohy. Vytvoriť živý obraz o osudoch a tvorbe jednej zo zakladateľských osobností slovenskej hudby a zaradiť ju do vývojového kontextu nielen našej, ale aj európskej hudby, a zároveň hlboko vniknúť do jeho tvorivej dielne sa totiž mohlo podariť len človeku so znalosťami všetkých hudobných disciplín a zároveň aktívnemu tvorcovi-skladateľovi.

Kresánkovu suchoňovskú monografiu možno bez zveličovania označiť za vedecky rovnocenný pendant významu a hodnoty opisovanej kompozičnej tvorby. Podobne ako Suchoňovo dielo tvorí jednotný celok — i keď stále sa rozvíjajúci a obohacujúci — i monografia o ňom je kompaktným celkom. Kresánek vychádza z podrobného a hlbokého poznania celej Suchoňovej tvorby a jej jednotlivé súčasti posudzuje z hľadiska celku. Pozná veľmi dobre suchoňovskú literatúru — vydanú i rukopisnú, na naše pomery relatívne bohatú — lež nepreberá mechanicky jej súdy, naopak: preveruje ich a — ak sú správne — rozvíja, dopĺňuje, resp. opravuje, zároveň však zdôvodňuje. V centre jeho pomerne stručnej, pritom však veľmi výstižnej monografie je zákonite samotné Suchoňovo dielo; lež ani doba, v ktorej vznikalo, ani životná cesta jeho tvorcu nie sú vykreslené o nič menej plastickejšie, sú len nutne stručnejšie. Monografia o Suchoňovi je názornou ukážkou konkrétnej aplikácie Kresánkovej rozsiahlej štúdie o sociálnej funkcii hudby. Práve dôverné poznanie Suchoňových diel a jeho životných peripetií v spojitosti so spoločenskou, a teda i národnou problematikou posledných desaťročí umožnilo Kresánkovi revidovať určité nesprávnosti a polopravdy, ktoré sa v súvislosti so Suchoňovým dielom tradovali a zdôrazniť črty, ktoré sa uňho nevideli, resp. obchádzali. Tak napr. rúca mýtus o samospasiteľnosti vysvetlenia Suchoňovho štýlu z celoa poltónovej stupnice, poukazujúc konkrétnymi príkladmi na skutočnosť, že 1. pre Suchoňa nie je vybrúsený štýl nemenný, 2. obsahovou základňou jeho zrelých diel je národno-sociálna idea, 3. technologicky je Suchoň i napriek vynikajúcemu ovládaniu kontrapunktu viac homofónnym typom, ktorý primárne vychádza z akordov, resp. zo súzvukov, čím je zároveň i moderný — veď vychádzanie zo zvukov ako základného stavebného materiálu je charakteristické pre súčasný stav hudobného vývoja. Podobne opravuje názor o mimoriadnom tematickom

bohatstve Sláčikového kvarteta op. 2, dokazuje, že v Suchoňových operách sa témy viažu na city (žiadalo by sa mi doplniť: a situácie), upozorňuje na Suchoňovu symboliku, výchovné zameranie jeho diela a činnosti, ako aj na primárne celostnú staviteľskú črtu jeho tvorby, charakterizujúc zároveň mnohotvárne možnosti jeho dynamickej formy, umožňujúcej Suchoňovi zjednotiť v rozsiahlych opusoch kontrastnosť klasicizujúceho pozadia a rapsodických detailov. Kresánek tiež vyzdvihuje základnú črtu tejto hudby, ktorá má málo obdoby v 20. storočí — optimizmus, vyvierajúci z viery v človeka, v jeho zdravé etické jadro.

Kresánkova monografia je mimoriadne zaujímavým čítaním o živote a diele dnes verejnosti nesporne najznámejšieho súčasného slovenského skladateľa. Je skutočne obdivuhodné, akým jednoduchým slohom je možné napísať vedecky takú závažnú prácu (zásluhu na vybrúsenosti literárneho prejavu má tiež redaktorka publikácie Naďa Földváryová). Pred čitateľom plasticky vystávajú udalosti zo skladateľovej mladosti a jeho mladých rokov. Kresánek tu zužitkoval svoje poznanie Suchoňových raných diel — inak verejnosti pre skladateľovu autocenzúru neprístupných. Vzhľadom na spomínané jednotiace hľadisko vedel nájsť nitky, ktoré od nich vedú k zrelým výtvorom. Podľa zásluhy zhodnotil význam Suchoňových učiteľov Kafendu a Nováka, poukázal na vplyvy kultúrnych prúdov za prvej republiky na mladého tvorcu a správne vystihol úlohu autentických foriem slovenského ľudového folklóru pri tvorbe Suchoňovho slohu; tu zároveň vzdal hold Suchoňovmu neraz intuitívnemu postihnutiu charakteristických zvláštností našej ľudovej tvorivosti, vedecky systematizovaných až ním samým v knihe Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného. V ďalších kapitolách nájde čitateľ doslova vzorové rozbory Suchoňových diel — za všetky treba spomenúť aspoň rozbory Žalmu zeme podkarpatskej, Krútňavy, Metamorfóz a Svätopluka; sú zároveň prekvapivé tým, že dokumentujú, ako je možné o dobre známych veciach napísať toľko objavného. Kniha ako celok podáva vyčerpávajúcu charakteristiku Suchoňovho štýlu — samozrejme, nie v jednej sumárnej kapitole — s jeho stabilnými i variabilnými znakmi v dialektickej súvislosti so životným a umeleckých vývojom tvorcu. State o suchoňovskej melodike, tonalite, harmonike, rytmike, dynamike (chýba len ucelenejšia stať o inštrumentácii), o typickej suchoňovskej grandióznosti, výbuchu, architektonike, o oscilácii medzi monotematizmom a polytematizmom vzhľadom na umelecký zámer sú názornou ukážkou slovnej transformácie hudobného diania; čitateľa priam uchvacujú svojou jednoduchosťou a zároveň úplnosťou; tým aj nepriamo vyzývajú napísať práce obdobnej kvality aj o ostatných našich významných skladateľoch a citlivo sledovať tvorbu všetkých i mladých talentov.

Do určitej miery popularizačné zameranie knihy nedovolilo, pravda, obnaženie obvyklého vedeckého aparátu, sledovanie ohlasu Suchoňovej tvorby v dobových kritikách, používanie väčšieho množstva (najmä rozsiahlejších) notových príkladov. Zároveň si pisateľ týchto riadkov dovoľuje upozorniť na niektoré menšie nedostatky: Suchoňov vzťah k ľudovosti a ľudovýchove by bolo azda bývalo lepšie sledovať nie vo zvláštnej kapitole — alebo keď už, tak túto kapitolu bolo treba zaradiť neskôr, lebo v nej sa hovorí o dielach, s ktorými sa dovtedy čitateľ v knihe nestretol. I tvrdenie o ostinate ako o prvku, ktorý nie je pre Suchoňovu tvorbu charakteristický, sa mi žiada spresniť v tom zmysle, že síce nie je príznačné pre jeho neoperné diela, lež v operách a skladbách, ktoré slúžili ako vedomé či nevedomé štúdie k operám, Suchoň používa ostinato — vyplýva to napokon zo samotného Kresánkovho textu. Myslím si tiež, že nielen Žalm, ale aj Krútňava je monotematická; jej základným hudobným jadrom je hudobná podoba výkriku „To nie ja!" — ostatné témy sú jej variáciou. A ešte jedna výhrada vzhľadom na Krútňavu: v monografii sa nehovorí o pôvodnom závere opery.

Technické prevedenie monografie je veľmi pekné; kriedový papier umožnil uverejniť veľké množstvo dokonalých reprodukcií (škoda len, že pri snímkach z opier nie je vždy uvedené, o akú inscenáciu ide; chýba i záber z košickej inscenácie Svätopluka, výtvarne a režijne veľmi dobre komponovaného). Pekný je i typ písma, ako i forma notových príkladov (len na str. 156 sú prehodené).

Suchoňov tvorivý vývoj pokračuje i po Svätoplukovi, ktorým Kresánek končí svoje skúmania a robí hlboko fundované uzávery. (Mimochodom: 25. septembra sa Suchoň dožil 55 rokov.) I napriek tomu — i včítane práve uvedených výhrad, ktoré nijako neznižujú jej hodnotu — je Kresánkova monografia základným kameňom skúmania Suchoňovho diela. Jej význam však presahuje i tento rámec: patrí k významným úspechom slovenskej hudobnej vedy. Je vzorom svojou vedeckou hodnotou a širokou prístupnosťou.

Igor Vajda

bohatstve Sláčikového kvarteta op. 2, dokazuje, že v Suchoňových operách sa témy viažu na city (žiadalo by sa mi doplniť: a situácie), upozorňuje na Suchoňovu symboliku, výchovné zameranie jeho diela a činnosti, ako aj na primárne celostnú staviteľskú črtu jeho tvorby, charakterizujúc zároveň mnohotvárne možnosti jeho dynamickej formy, umožňujúcej Suchoňovi zjednotiť v rozsiahlych opusoch kontrastnosť klasicizujúceho pozadia a rapsodických detailov. Kresánek tiež vyzdvihuje základnú črtu tejto hudby, ktorá má málo obdoby v 20. storočí — optimizmus, vyvierajúci z viery v človeka, v jeho zdravé etické jadro.

Kresánkova monografia je mimoriadne zaujímavým čítaním o živote a diele dnes verejnosti nesporne najznámejšieho súčasného slovenského skladateľa. Je skutočne obdivuhodné, akým jednoduchým slohom je možné napísať vedecky takú závažnú prácu (zásluhu na vybrúsenosti literárneho prejavu má tiež redaktorka publikácie Naďa Földváryová). Pred čitateľom plasticky vystávajú udalosti zo skladateľovej mladosti a jeho mladých rokov. Kresánek tu zužitkoval svoje poznanie Suchoňových raných diel — inak verejnosti pre skladateľovu autocenzúru neprístupných. Vzhľadom na spomínané jednotiace hľadisko vedel nájsť nitky, ktoré od nich vedú k zrelým výtvorom. Podľa zásluhy zhodnotil význam Suchoňových učiteľov Kafendu a Nováka, poukázal na vplyvy kultúrnych prúdov za prvej republiky na mladého tvorcu a správne vystihol úlohu autentických foriem slovenského ľudového folklóru pri tvorbe Suchoňovho slohu; tu zároveň vzdal hold Suchoňovmu neraz intuitívnemu postihnutiu charakteristických zvláštností našej ľudovej tvorivosti, vedecky systematizovaných až ním samým v knihe Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného. V ďalších kapitolách nájde čitateľ doslova vzorové rozbory Suchoňových diel — za všetky treba spomenúť aspoň rozbory Žalmu zeme podkarpatskej, Krútňavy, Metamorfóz a Svätopluka; sú zároveň prekvapivé tým, že dokumentujú, ako je možné o dobre známych veciach napísať toľko objavného. Kniha ako celok podáva vyčerpávajúcu charakteristiku Suchoňovho štýlu — samozrejme, nie v jednej sumárnej kapitole — s jeho stabilnými i variabilnými znakmi v dialektickej súvislosti so životným a umeleckých vývojom tvorcu. State o suchoňovskej melodike, tonalite, harmonike, rytmike, dynamike (chýba len ucelenejšia stať o inštrumentácii), o typickej suchoňovskej grandióznosti, výbuchu, architektonike, o oscilácii medzi monotematizmom a polytematizmom vzhľadom na umelecký zámer sú názornou ukážkou slovnej transformácie hudobného diania; čitateľa priam uchvacujú svojou jednoduchosťou a zároveň úplnosťou; tým aj nepriamo vyzývajú napísať práce obdobnej kvality aj o ostatných našich významných skladateľoch a citlivo sledovať tvorbu všetkých i mladých talentov.

Do určitej miery popularizačné zameranie knihy nedovolilo, pravda, obnaženie obvyklého vedeckého aparátu, sledovanie ohlasu Suchoňovej tvorby v dobových kritikách, používanie väčšieho množstva (najmä rozsiahlejších) notových príkladov. Zároveň si pisateľ týchto riadkov dovoľuje upozorniť na niektoré menšie nedostatky: Suchoňov vzťah k ľudovosti a ľudovýchove by bolo azda bývalo lepšie sledovať nie vo zvláštnej kapitole — alebo keď už, tak túto kapitolu bolo treba zaradiť neskôr, lebo v nej sa hovorí o dielach, s ktorými sa dovtedy čitateľ v knihe nestretol. I tvrdenie o ostinate ako o prvku, ktorý nie je pre Suchoňovu tvorbu charakteristický, sa mi žiada spresniť v tom zmysle, že síce nie je príznačné pre jeho neoperné diela, lež v operách a skladbách, ktoré slúžili ako vedomé či nevedomé štúdie k operám, Suchoň používa ostinato — vyplýva to napokon zo samotného Kresánkovho textu. Myslím si tiež, že nielen Žalm, ale aj Krútňava je monotematická; jej základným hudobným jadrom je hudobná podoba výkriku „To nie ja!" — ostatné témy sú jej variáciou. A ešte jedna výhrada vzhľadom na Krútňavu: v monografii sa nehovorí o pôvodnom závere opery.

Technické prevedenie monografie je veľmi pekné; kriedový papier umožnil uverejniť veľké množstvo dokonalých reprodukcií (škoda len, že pri snímkach z opier nie je vždy uvedené, o akú inscenáciu ide; chýba i záber z košickej inscenácie Svätopluka, výtvarne a režijne veľmi dobre komponovaného). Pekný je i typ písma, ako i forma notových príkladov (len na str. 156 sú prehodené).

Suchoňov tvorivý vývoj pokračuje i po Svätoplukovi, ktorým Kresánek končí svoje skúmania a robí hlboko fundované uzávery. (Mimochodom: 25. septembra sa Suchoň dožil 55 rokov.) I napriek tomu — i včítane práve uvedených výhrad, ktoré nijako neznižujú jej hodnotu — je Kresánkova monografia základným kameňom skúmania Suchoňovho diela. Jej význam však presahuje i tento rámec: patrí k významným úspechom slovenskej hudobnej vedy. Je vzorom svojou vedeckou hodnotou a širokou prístupnosťou.

Igor Vajda

Výsledky súťaže na novú sborovú tvorbu

Osvetový ústav v Bratislave vypísal dňom 1. marca 1963 tvorivú hudobnú súťaž na nové piesne pre spevácke súbory všetkých druhov, ktoré by sa dali využiť v masovom merítku, najmä v spojených sboroch, pri amfiteátrových vystúpeniach, na speváckych festivaloch a slávnostiach.

Do uzávierky súťaže, ktorá bola 31. júla 1963, prišlo 22 skladieb od 13 autorov. I keď s počtom skladieb nemôžeme byť spokojní, nemôžeme sa zmieriť s úrovňou, umeleckou hodnotou, ako aj s použiteľnosťou jednotlivých skladieb. Týka sa to nielen hudobnej, ale aj textovej stránky skladieb. Vedľa skladieb profesionálnych skladateľov objavili sa aj pokusy amatérov, z ktorých mnohé nezodpovedali ani základným umeleckým požiadavkám. Teda aj táto súťaž, ktorá mala obohatiť a spestriť repertoár amatérskych speváckych sborov, nesplnila dôsledne svoje poslanie.

Porota v zložení: prof: Alexander Moyzes — predseda poroty, členovia doc. dr. Juraj Haluzický, Miloš Kořínek (za Sväz slovenských skladateľov), Anton Krištof a Cyril Gáll — tajomník poroty (za Osvetový ústav), rozhodla udeliť tieto ceny a odmeny.

I. kategória — sborové skladby à capella, prípadne s klavírnym sprievodom:

1. cena — 3000.— Kčs — neudelená
2. cenu — 2500.— Kčs — získal Vlastimil Jarůnek z Bratislavy za sborový cyklus „Detské hry" (heslo „A capella")
3. cenu 1500.— Kčs — získal Václav Félix z Prahy za pionierske piesne: Ráno v tábore, Taká láska a Pešky (heslo „Radostný deň 1, 2, 3")

Odmeny po 1000.— Kčs získavajú títo autori:

Ondrej Francisci z Bratislavy za skladby „Pieseň života" a „Pred sľubom" (heslo „Pieseň života a Sľub")

Ján Truhlář z Prešova za skladbu „Zatíchol dom" (heslo „November")

II. kategória: — oslavná vlastenecká pieseň, prípadne kantáta:

1. cena — 6000.— Kčs — neudelená
2. cena — 5000.— Kčs — neudelená
3. cena — 4000.— Kčs — neudelená

SÚŤAŽ

Rada ROH-Klubu školstva a kultúry v Trenčianskych Tepliciach vypisuje na obohatenie a zaktualizovanie repertoáru Speváckeho sboru slovenských učiteľov a vôbec à capella mužských sborov speváckych dobovými i cyklickými skladbami so súčasnou, hudobno-vokálne spracovanou, prípadne aj zo slovenskej ľudovej tvorby prevzatou tematikou

SKLADATEĽSKÚ SÚŤAŽ

I. cena Kčs 4000,—

II. cena Kčs 2000,—

III. cena Kčs 1000,—

Súťaž je anonymná a končí 30. novembra 1963. V porote, ktorá môže ceny deliť i presunmi meniť, budú zastúpené SSSU, Sväz slovenských skladateľov a ROH-Klub školstva a kultúry v Trenčianskych Tepliciach, na adresu ktorého treba skladby označené heslom zaslať.

SLOVENSKÁ HUDBA • Cena Kčs 3,—
časopis Sväzu slovenských skladateľov





10

SLOVENSKÁ HUDBA

Slovenský hudobný fond

pripravil tieto skladby zo slovenskej piesňovej tvorby.

TIBOR ANDRAŠOVAN:	Ozveny z povstaleckých hôr. Cyklus piesní na verše Vojtecha Mihálika.
OTO FERENCZY:	Kytica lesná. Cyklus piesní pre barytón a klavír na verše Rudolfa Fábryho (Les v noci — Lesné zvony — Zemežlč — Starý dub)
LADISLAV HOLOUBEK:	Dcérenka moja. Cyklus piesní pre mezzosoprán a klavír na verše Vojtecha Mihálika (Spev nad kolískou — Život prekrásny — Ťažké dni — Hajaj, spinkaj)
IVAN HRUŠOVSKÝ:	Červený mak. Cyklus piesní pre soprán a klavír na verše Maše Haľamovej (Jar — Stesk — Tulácka — Elégia — V zakliatej hore)
FRICO KAFENDA:	Tri piesne pre mužský hlas a klavír na verše Jána Smreka (Prológ bez slov — Listy — Okúzlenie — Pieseň)
FRICO KAFENDA:	Štyri piesne pre mužský hlas a klavír na verše Jána Smreka (Nočná pesnička — Spev o domove — Tu, v tomto meste — Vždy nové vzkriesenie)
FRICO KAFENDA:	Tri miniatúrne piesne na verše Andreja Plávku (Žravé intermezzo — Pieseň baladická — V sobotu večer)
FRICO KAFENDA:	Óda na radosť pre soprán a klavír na báseň Vojtecha Mihálika
ZDENKO MIKULA:	Tri piesne pre stredný hlas a klavír (Dnes — Prípitok — Načúvaj duši) na verše Ivana Krasku, Milana Lajčiaka a Štefana Krčméryho
ALEXANDER MOYZES:	V jeseni. Cyklus piesní pre mezzosoprán a klavír na verše Jána Smreka (Odpočinok — Zhľaďme vrásky — Nočná ruža — Jeseň — Dážď)
ALEXANDER MOYZES:	Dve piesne pre vyšší hlas a klavír na verše Jána Smreka (Pečať mojej zeme — O láske)
EUGEN SUCHOŇ:	Ad astra. Cyklus piesní pre soprán a klavír na verše Štefana Žáryho (Pieseň milému — Pieseň vesmírnych milencov — Živlom — Bodka vo večnosti — Návrat)
B. URBANEC:	Pieseň o horách pre tenor a klavír na verše Kristy Bendovej (Pozdrav — Ráno v horách — Pri potoku — Ozvena — Na brale)
MICHAL VILEC:	Vysoké letné nebo. Cyklus piesní pre stredný hlas a klavír na verše Pavla Horova (Vysoké letné nebe — Kľuje sa spod oblohy — Hľa, zrebné plátno polí — Keď sa kosia sená — Žriedla na úvrati — Než sa mi začnú lúskať)
JÁN ZIMMER:	Pamiatke Jiřího Wolkera. Cyklus piesní pre bas a klavír (Noc na kopci — Prvému máju — Umierajúci)

Materiály dodá za výrobnú cenu Slovenský hudobný fond, Bratislava, Gorkého 19, tel. 531-50

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 10

ROČNÍK VII

Správa

o priebehu II. sjazdu Sväzu slovenských skladateľov

V dňoch 29. a 30. novembra 1963 sa zišiel v Bratislave II. sjazd Sväzu slovenských skladateľov. Sjazdu sa zúčastnila prevažná väčšina členov a kandidátov sväzu.

Na sjazdovom rokovaní bola prítomná delegácia Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska, vedená členom ÚV KSS, povereníkom Slovenskej národnej rady pre školstvo a kultúru s. dr. Matejom Lúčanom. Členov delegácie tvorili básnik Milan Lajčiak, laureát štátnej ceny, a vedúci pododdelenia sekretariátu ÚV KSS s. Ladislav Ťažký. Sjazdu sa ďalej zúčastnila delegácia predsedníctva Sväzu československých skladateľov na čele s prvým tajomníkom SČSS s. Jiřím Pauerom. Delegáciu tvorili predseda sekcie hudobných vedcov a kritikov s. Antonín Sychra, predseda sekcie koncertných umelcov s. Karel Pravoslav Sádlo a hlavný redaktor časopisu Hudební rozhledy s. Bohumil Karásek. Medzi hosťami sjazdu boli zástupcovia umeleckých sväzov, predstavitelia kultúrnych inštitúcií, zástupcovia umeleckých škôl a pedagogických inštitútov, vedeckých ustanovizní, umeleckých súborov a zástupcovia tlače.

Rokovanie sjazdu otvoril podpredseda Sväzu slovenských skladateľov súdr. Andrej Očenáš. Do pracovného predsedníctva sjazdu boli zvolení súdruhovia Ján Cikker, Oto Ferenczy, Teodor Hirner, Dezider Kardoš, Jozef Kresánek, Zdeno Mikula, Alexander Moyzes, Andrej Očenáš, Ladislav Slovák, Eugen Suchoň, Ján Strelec a Gejza Dusík.

Sjazd zvolil návrhovú komisiu v zložení: Ladislav Burlas, Oto Ferenczy, Mikuláš Jelínek, Zdeno Mikula a Ladislav Mokrý. Do volebnej komisie zvolal sjazd súdruhov: Oskára Elscheka, Ivana Hrušovského, Júliusa Letňana, Milana Nováka a Vojtecha Wicka.

Účastníci sjazdu uctili povstaním pamiatku zomrelých členov Sväzu slovenských skladateľov.

Zasadnutia sjazdu striedavo viedli súdruhovia Andrej Očenáš, Oto Ferenczy, Jozef Kresánek a Zdeno Mikula.

Správu výboru Sväzu slovenských skladateľov o hudobnej tvorbe, hudobnej vede, kritike a výchove, o koncertnom umení, ako aj o spoločenskom postavení hudby a problémoch riadenia hudobného života na Slovensku predniesol predseda Sväzu slovenských skladateľov s. Dezider Kardoš. Správu revíznej a kontrolnej komisie predniesol s. Július Letňan.

So závažným a obsiahlym prejavom vystúpil na sjazde vedúci straníckej delegácie s. Matej Lúčan. Za delegáciu Sväzu československých skladateľov pozdravil II. sjazd s. Jiří Pauer.

V diskusii k správe výboru Sväzu slovenských skladateľov vystúpili súdruhovia Alexander Moyzes s kritickým príspevkom na funkcionársky charakter sväzu a jeho pracovné metódy, Július Kowalski hovoril o otázke základov estetickej výchovy mládeže na Ľudových školách umenia, Ladislav Burlas o vývoji estetických náhľadov v období medzi I. a II. sjazdom SSS. Juraj Pospíšil zhrnul problematiku predsjazdovej diskusie. S obsiahlym diskusným príspevkom o práci Sväzu slovenských skladateľov vystúpil Ladislav Mokrý, ktorý informoval sjazd aj o založení slovenskej redakcie vydavateľstva Sväzu čs. skladateľov PANTON. S polemickým príspevkom o práci sväzu vystúpil Pavol Šimai. K niektorým problémom mladých skladateľov prehovoril Ivan Parík a o vzťahu k súčasnej hudbe Peter Kolman. Jozef Tvrdoň glosoval problematiku okolo hudobnej výchovy. O problematike výchovy interpretačného umelca predniesol príspevok Milan Bauer. K otázkam poslania sväzu sa znova vrátil Jozef Kresánek. V rámci diskusie polemizoval Teodor Hirner s niektorými príslušníkmi mladej skladateľskej generácie. Na tému „K vývoju hodnotenia tvorby mladej generácie" predniesol svoj príspevok Ivan Hrušovský. Jozef Šamko prehovoril na tému hudba a život. S rozsiahlym príspevkom o spoločenskej funkcii umenia vystúpil Antonín Sychra. Oskár Elschek informoval sjazd o perspektívach sväzového časopisu Slovenská hudba a Viliam Fedor kládol požiadavky na sväz v oblasti hudobnej výchovy. K problémom hudobnej pedagogiky s požiadavkou kvality vystúpil Ladislav Leng. K otázkam koncertného umenia prehovoril ďalej Mikuláš Jelínek a Rudolf Macudziński. Marián Juríik sa zaoberal rozhlasovou tematikou. Príspevok Ladislava Holoubka mieril do vlastných radov a vyzýval k vzájomnej úcte a tolerancii. Jozef Grešák prehovoril k problematike Východoslovenského kraja. Z hostí pozdravili sjazd Dušan Kuzma za Sväz slovenských architektov, Vladimír Húska za SĽUK a Ernest Ševčík za Kruh

priateľov umenia v Nitre. O problémoch hudobného života na Slovensku prehovorila Anna Kovářová. V diskusii z hostí ďalej vystúpili Štefan Kantor a Juraj Kosťuk. V priebehu diskusie prečítali predsedajúci pozdravné telegramy a listy.

Záver k diskusii urobil súdruh Dezider Kardoš. II. sjazd Sväzu slovenských skladateľov schválil správu výboru SSS, správu revíznej komisie a uzávery II. sjazdu ako smernicu pre ďalšiu prácu Sväzu slovenských skladateľov. Zo sjazdu odoslali list Ústrednému výboru Komunistickej strany Slovenska a Ústrednému výboru Sväzu československých skladateľov. Potom v uzatvorenom zasadnutí zvolil sjazd v tajných voľbách nový výbor Sväzu slovenských skladateľov, ako aj kontrolnú a revíznu komisiu SSS.

Výbor Sväzu slovenských skladateľov:

Členovia:

Bauer Milan, Burlas Ladislav, Elschek Oskár, Ferenczy Oto, Fischerová Eva, Kardoš Dezider, Kresánek Jozef, Mikula Zdeno, Mokrý Ladislav, Moyzes Alexander, Očenáš Andrej, Parík Ivan, Slovák Ladislav, Strnadová-Paráková Zita, Suchoň Eugen, Zeljenka Ilja.

Kandidáti výboru SSS:

Čížek Ľubomír, Hatrík Juraj, Jelínek Mikuláš, Leng Ladislav, Siváček Ján.

Revízna a kontrolná komisia:

Andrašovan Tibor, Dusík Gejza, Pospíšil Juraj, Klinda Ferdinand, Šimai Pavol.

Predsedníctvo Sväzu slovenských skladateľov:

Očenáš Andrej, prvý tajomník Sväzu slovenských skladateľov.
Členovia: Bauer Milan, Burlas Ladislav, Elschek Oskár, Kardoš Dezider, Parík Ivan, Slovák Ladislav.

Správa výboru Sväzu slovenských skladateľov

o hudobnej tvorbe, hudobnej vede, kritike a výchove, o koncertnom umení, ako aj o spoločenskom postavení hudby a problémoch riadenia hudobného života na Slovensku

(Skrátené znenie.)

Obdobie od I. sjazdu Sväzu slovenských skladateľov je poznamenané veľkou snahou o vyjasňovanie základných otázok, súvisiacich s hudobnou tvorbou, o správnu diagnózu vývojových tendencií našej doby v hudobnom umení, ako aj zvýšenou odvahou kriticky hodnotiť niektoré skostnatené predstavy, ktoré zjednodušovali alebo skresľovali problematiku súčasnej hudobnej tvorby a jej spoločenského postavenia.

I keď náš referát nemôže nahradiť vedeckú analýzu estetických tendencií, s ktorými sme sa v našom vývoji stretávali, treba sa dotknúť niektorých poznatkov, ktoré sú charakteristické pre posledné roky v živote nášho sväzu. Toto obdobie bolo poznamenané bojom o interpretáciu a realizáciu myšlienok XX. a XXII. sjazdu KSSS, XII. sjazdu KSČ a úsilím o správne pochopenie mnohých problémov, umeleckej práci síce vlastných, ale v období kultu osobnosti nie náležite uvedomovaných, ba naopak, utlmovaných. Išlo o nastolenie najvlastnejších atribútov umenia, s ktorými umenie žije a padá, o ujasnenie základných znakov súčasnej kultúrnej politiky v oblasti hudobného umenia.

I keď zatiaľ nejestvuje súvislá a relatívne úplná kritika vývoja nášho umenia v období kultu osobnosti, dospelo sa už k uvedomeniu si niektorých vývojom prekonaných stanovísk i pracovných metód v procese vyjasňovanie týchto otázok na pôde sväzu i mimo neho.

V období dogmatizmu a kultu osobnosti došlo k zúženému výkladu niektorých základných kategórií marxistickej estetiky. Prevládlo nehistorické hľadisko a niektoré vulgarizátorské tendencie pri výklade pojmov ľudovosti, zrozumiteľnosti, demokratizácie a straníckosti hudobného umenia, čo zas viedlo k zúženému chápaniu socialistického realizmu. Pod vplyvom týchto skutočností došlo k protirečeniu medzi objektívnym procesom žánrovej a štýlovej diferenciácie hudobného umenia nášho veku a medzi staticky formulovanými postulátmi, ktoré v svojom normatívnom zameraní pôsobili ako prvok unifikačný, vychádzajúci z predstáv jednoliatosti súčasného hudobného umenia, a to tak v štýloch, ako aj v žánroch. Vcelku treba konštatovať, že sa do našej koncepcie súčasného a nového umenia dostávali nežiadúce prvky, ktoré pochádzajú z tvrdošijného dožívania pozdnoromantických náhľadov a z pozícií meštiackeho konzervativizmu, odkiaľ pramenia uzávery, že poznatky vyvodené z romantickej hudby sa zovšeobecňovali ako historicky nemenné, a preto záväzné pre ďalší vývoj. Dôsledkom toho bola istá fetišizácia socialisticky aktualizovanej romantickej programovosti, ktorá sa stotožňovala s obsahovosťou diela, tolerovanie štýlovej nevyhranenosti, malá ambicióznosť o vskutku súčasný hudobný prejav, primeraný životnému štýlu nášho človeka. Nové životné skutočnosti, no najmä zvýšený dopyt po novej tvorbe, viedli k aktivizácii takzvaného širokého skladateľského frontu, ktorý sa ako platforma ideového zjednotenia členstva sväzu zdal správný a v spomínanom historickom vývoji našej hudby nevyhnutný. Skoro sa však ukázali negatívne stránky tejto koncepcie, nakoľko do úvahy podstatnú diferencovanosť schopností a úlohu skladateľov chápala často podľa manifestačného prihlásenia k ideovému programu, a nie podľa šírky umeleckých schopností. Tak došlo aj k istej nadprodukcii tvorby, ktorá si súčasne robila nároky vyrovnať sa svojou hodnotou dielam najzávažnejším. Isté falošné administrovanie v otázkach umeleckej tvorby vytváralo pre tieto tendencie priaznivé podmienky, najmä ak vonkajšia obsahovosť bola kľúčom k posúdeniu hodnôt diela. Súčasne sa prejavilo málo záujmu o orientovanie vo vývojových tendenciách súčasnej hudobnej tvorby.

Vývoj situácie v oblasti našej hudobnej tvorby i teórie v posledných rokoch možno charakterizovať rôznymi formami konfliktov medzi dožívajúcimi konzervatívnymi náhľadmi a medzi tendenciou vymaniť sa z úzkeho priestoru statického a dogmatického myslenia, ako aj snahou o aktívne tvorivé domýšľanie problematiky súčasnej hudobnej kultúry. Charakteristickou črtou týchto nových úsilí je intenzívna snaha o správnu diagnózu súčasného vývojového stavu hudobného myslenia, ale aj o osvojenie všetkých nových výdobytkov v oblasti ľudského myslenia a poznania vôbec.

I

Zmeny v spoločenskom postavení hudby

Hudba je v súčasnosti v našich podmienkach ovplyvňovaná nielen kvalitou a kvantitou tvorby samotnej, novými technickými oznamovacími prostriedkami, ktorých vplyv je čoraz badateľnejší (myslíme rozhlas, televíziu, gramoplatne atď.), ale aj celkovou kultúrnou politikou, zameranou na zlepšenie spoločenskej účinnosti hudobného umenia. Aj keď sa táto kultúrnopolitická prax uskutočňovala bez hlbších poznatkov, opierajúcich sa o sociálny výskum, jednako len medzi jej pozitívne črty treba pripočítať kvantitatívne rozširovanie počtu takzvaných konzumentov hudby, zintenzívnenie interpretačnej činnosti čo do kvality i kvantity a vznik nových organizačných foriem hudobného života, ako sú: rozširovanie siete ľudových škôl umenia — hlavne ich hudobných odborov, Kruhy priateľov umenia a pod.

Napriek častejším pokusom (viac manifestačného charakteru) zlepšiť stav hudobnej výchovy v našej spoločnosti nepodarilo sa nám za uplynulé obdobie v hlavných článkoch zlepšiť stav hudobnej výchovy, čo, samozrejme, vplýva aj na iné zložky hudobného života — ako je problém koncertného obecenstva a problém zrozumiteľnosti a prístupnosti náročnejších hudobných žánrov. Reorganizáciou a zmenou vonkajších foriem hudobnej výchovy sme chceli nahradiť riešenie jej hlbších problémov, ako je napríklad vypracovanie uceleného a konzekventného výchovného systému, a to tak na všeobecnovzdelávacích školách, ako aj na všetkých stupňoch hudobného školstva.

V oblasti hudobnoamatérskej činnosti došlo v prvých rokoch vývoja za socialistických podmienok k jednostrannému preceneniu súborov folklórneho typu, ktoré — pokiaľ plnili funkciu znovuoživenia ľudovej hudby — neochybne zohrali a zohrávajú pozitívnu úlohu. Nebolo však správne stotožniť ich pôsobenie s hudobným amaterizmom vôbec a zanedbať iné formy amatérskeho pestovania hudby (sborová kultúra, pestovanie komornej hudby a iné). Falošný výklad ľudovosti našej hudby viedol v tomto smere k pasívnemu priživovaniu na folklórnom materiáli, k deformácii ľudovej hudby v zmysle romantických predstáv a k nežiadúcej konvencionalizácii ľudovej hudby aj v oblasti kompozičnej. Z toho vznikla aj prirodzená reakcia, akýsi pocit presýtenosti folklórom, no došlo aj k prenikaniu prvkov ľudovej hudby do iných žánrov tvorby ako náhrada za vlastné tvorivé činy.

Zlepšenie situácie v oblasti hudobnej výchovy a v oblasti hudobnoamatérskej činnosti pomôže priamo i nepriamo kladne ovplyvniť aj terajšie ťažkosti a problémy v iných oblastiach hudobnej kultúry: v samotnej tvorbe, v úsilí o získanie koncertného obecenstva a v lepšom využití technických oznamovacích prostriedkov.

Často sa totiž stretávame s tézou, že k poklesu aktívnej amatérskej činnosti v oblasti hudby — ktorú považujeme za veľmi potrebnú — došlo vinou rozširujúcich sa technických oznamovacích prostriedkov .Domnievame sa, že táto otázka je zložitejšia. Doba technického pokroku len prehĺbila v tomto zmysle akútne nedostatky v iných oblastiach hudobného života, menovite v oblasti hudobnej výchovy. Len čo sa vplyv rozhlasu, televízie a gramoplatne stretne s aktívnou hudobnou výchovou „zdola", všetky tieto technické prostriedky budú znamenať a znamenajú veľké obohatenie a zmnoženie hudobného života v spoločnosti.

II

Problémy tvorby

Spoločným menovateľom načrtnutých nedostatkov v oblasti estetických náhľadov bolo izolované zabsolutizovanie odrazového charakteru hudby a oproti objektívnemu vývojovému procesu neustálej diferenciácie v štýloch i v žánroch bola postavená predstava monolitného charakteru hudobného umenia. Hoci sa deklaratívne zdôrazňovala možnosť štýlovej pestrosti v tvorivej metóde socialistického realizmu, systém náhľadov na tvorbu bol fakticky zameraný v podstate proti tejto pestrosti. Z toho pramenia aj tendencie ideovopolitickej klasifikácie javov technicko-kompozičných a opäť monolitný a nediferencovaný náhľad, že všetko, čo je z hľadiska technických prostriedkov nové, je pre socialistické hudobné umenie nebezpečné. Toto bola veľmi nebezpečná téza, ktorá mohla nepriaznivo ovplyvniť ďalší vývojový proces našej hudby. Že sa tak nestalo, to možno pripísať za zásluhu silným skladateľským činom, ktoré vychádzali nielen a nie

hlavne z aplikácie teoreticky formulovaných téz, ale predovšetkým zo sféry empírie tvorivého procesu.

Istý nevyhnutný časový odstup i novovytvorené priaznivé podmienky pre aktívne tvorivé myslenie umožňujú vrátiť sa k hodnoteniu výkladov jednotlivých základných kategórií marxistickej estetiky.

Konštatovalo sa, že v podmienkach dogmatického myslenia došlo k zúženej a nesprávnej interpretácii samotného pojmu socialistický realizmus. Tendencia statického chápania vecí a javov, ako aj istá izolovaná absolutizácia zapríčinili, že predchádzajúci výklad estetiky socialistického realizmu trpel vážnymi nedostatkami. Treba však správne diferencovať, v čom väzia tieto nedostatky. Noetika umenia musí vychádzať z komplexného a dialekticky mnohostranne spätého vzťahu medzi hudobným materiálom, človekom a spoločnosťou. Po jednostrannom zameraní pozornosti hudobnej estetiky na otázky hudobnej matérie a ľudského psychična bol program socialistického realizmu, zameraný na otázky spoločenskej problematiky umenia, nevyhnutný a správny. Len čo však došlo k izolovanému posudzovaniu problémov umenia, a teda i hudby, *len* z hľadiska spoločenského, takáto orientácia nemohla priniesť očakávané kladné výsledky. Z tohto dôvodu dochádzalo v I. polovici päťdesiatych rokov k simplifikácii problémov obsahovosti v hudbe, k hodnoteniu jej spoločenského dosahu z hľadiska demokratičnosti jej vyjadrovacích prostriedkov atď. Odtiaľ pramení prevaha dedukcie v estetico-kritickej činnosti, odtiaľ tá bezradnosť pri konkrétnych analýzach hudobných diel, odtiaľ nezáujem o diferencované chápanie ľudského psychična atď. Je azda spoločenský aspekt našej estetiky nesprávny? Rozhodne nie! Je však potrebné vidieť problematiku v čo najširších dialektických súvislostiach spoločenského zreteľa s ostatnými určujúcimi momentmi existencie hudby. Je zrejmé, že naša estetika napraví svoje pošramotené renomé nie ústupkom od spoločenských aspektov hudobného umenia, ale skutočne marxistickým prístupom ku skúmaniu všetkých rozhodujúcich zložiek hudby, to znamená bádaním v celej oblasti takzvaného základného hudobného výskumu.

Ľudovosť. — Pojem ľudovosti a zrejme aj iné estetické kategórie treba chápať v ich dynamickom vývoji. V prvých vývojových štádiách po roku 1948 išlo o odbúranie zvyškov meštiackej koncepcie ľudovosti, charakterizovateľnej ako vyzdvihovanie rustikalizmu a idealizovanie dedinských foriem života, ako aj využívanie istých úpadkových foriem mestského folklóru. V tom smere sa naša hudba mohla oprieť o progresívny vzťah k ľudovej hudbe zo strany tvorcov takzvanej novej národnej hudby. Čoskoro sa ukázalo, že pojem ľudovosti nie je možné vyčerpať stotožnením s folklórom a s nadväzovaním iba na jeho tradíciu. Bol vytýčený program tvorby umelých žánrov, adresovaný najširším spoločenským vrstvám. V správnej, i keď jednostrannej snahe o čo najširší kontakt so spoločnosťou — jednostrannej v tom, že ťažisko pozornosti bolo zamerané iba na problém štýlu a prostriedkov — došlo v niektorých aspektoch k nesprávnemu výkladu ľudovosti v hudbe. Pojem ľudu sa stal okrídleným termínom bez toho, že by sa bol bral zreteľ na vnútornú diferencovanosť ľudových vrstiev; vnímanie hudby sa považovalo za akt pasívny, iba ako napĺňanie vnímacieho systému človeka zvukovými impulzmi. Hoci ľudovosť v zmysle čo najväčšej demokratizácie umenia bola i naďalej ostáva ideálom, jej riešenie treba považovať za proces komplexný a nechápať ho len ako problém tvorby. Vedomé zľavy na umeleckej náročnosti môžu síce dosiahnuť pomerne rýchly úspech, ale ani táto skutočnosť nevyrieši základné problémy osvojenia si skutočných umeleckých hodnôt. Skutočnosť, že z hľadiska umeleckej úrovne veľmi problematické skladby sa často stali populárnymi, že najväčšiu popularitu získali maniérovité úpravy ľudových piesní, je skutočnosť viac alarmujúca než v akomkoľvek zmysle pozitívna.

Národnosť je tiež kategória, ktorú treba chápať vo vývoji. I keď našu súčasnú národnú hudbu nemožno posudzovať kritériami romantického nacionalizmu 19. storočia, jednako len nemožno tvrdiť, že by požiadavka národnosti nebola aktuálna aj v súčasnej vývojovej situácii. Je to tak nielen preto, že tradičný hudobný folklór je u nás pomerne živý, ale aj preto, že unifikácia o akési zmedzinárodnenie hudobného jazyka je vždy len jednou stránkou vývojového procesu európskej hudobnej kultúry. Domnievame sa, že aj súčasná slovenská hudobná tvorba sa má usilovať o svoj špecifický profil.

V súčasnosti nie je žiadna kultúra autarkická. Naša národná hudobná kultúra nemôže žiť izolovane od svetového vývoja, ale v tomto vývoji si vyberá a necháva sa inšpirovať skúsenosťami a objavmi, ktoré z hľadiska nášho presvedčenia môžu podnetne pôsobiť na ďalší rozvoj našej hudby. V tomto ohľade získava i pojem národnej hudby širší obsah ako doteraz. Pojem národnej hudby je aktuálny stále a nemožno ho redukovať na pojem, ktorým sa majú charakterizovať isté špecifické črty slovenského etnika. Moderný život v svojej obrovskej rozmanitosti získal v priebehu od oslobodenia nesmierne veľa nových znakov, vyzerá rozhodne ináč ako pred štvrťstoročím. Tým, že sa vyvíja národ, že jeho vnútorný život je rozmanitejší — i hudba, ktorá tento život vyjadruje, je rozmanitejšia a musí adekvátne zobrazovať tieto zmeny.



Auditórium II. sjazdu Zväzu slovenských skladateľov Foto: A. Šmotlák

Pojmom *modernizmus a experiment* sa v minulosti neraz prisudzoval negatívny zmysel. Treba si však uvedomiť, že zápas o zvýraznenie nových myšlienok novými výrazovými prostriedkami je nevyhnutnou zákonitosťou. Korene tejto zákonitosti možno hľadať vo vývoji všetkých spoločenských formácií minulosti, najmä však v diferenciácii vrstiev kapitalistickej spoločnosti, kde každý z rôznych umeleckých smerov chcel zachytiť isté špecifické črty súčasného života. Jednotlivé umelecké hnutia postupovali tak rapídne dopredu, že napokon často stratili kontakt so súčasným publikom.

Vznik početných umeleckých smerov hudby 20. storočia treba vidieť v priamej súvislosti s hlbokými zmenami v spôsobe myslenia a cítenia človeka našej doby. Nemožno obísť také prevratné javy, ako sú napríklad Einsteinova teória relativity, objavy atómovej fyziky, nové náhľady na mikro- a makrokozmos, výboje formálnej logiky, gnozeológie a v neposlednom rade i búrlivý rozvoj kybernetiky a teórie informácie. Z tohto hľadiska sa treba pozerať i na kompozičné techniky dodekafónie a seriálnej hudby. Vznik týchto techník treba vidieť v dialektickej súvislosti s potrebou hľadania výrazu, ktorý by bol svojimi znakmi adekvátny modernej dobe.

Nestačí teda konštatovať, že nemožno z určitej techniky apriórne dedukovať kvalitu diela, pretože dvanásťtónová a seriálna technika, ako aj elektronická hudba nie sú apriórne dobré ani zlé. Treba povedať, že posudzovanie nových kompozičných tendencií nemožno hodnotiť systémom noriem vyvodených z hudby tradičnej. Jednotlivé no-

vé techniky a nové diela treba posudzovať predovšetkým z aspektu, nakoľko sa im darí priblížiť k estetickému ideálu myslenia a životnému postoju súčasného človeka. To je podstata novátorských tendencií a správny predpoklad ich hodnotenia. Samotnú novosť prostriedkov môžu, samozrejme, využiť i takí príživníci, ktorí pod titulom akejsi absolútnej novosti ostávajú iba na povrchu úloh a problému. Tak je to nielen dnes, práve tak to bolo aj v iných prelomových fázach vývoja európskej hudobnej kultúry v minulosti. Ak dnes konštatujeme, že orientácia v súčasnom stave hudobného myslenia je obťažná, treba si uvedomiť, že nám vo vzťahu k umeniu dneška chýba práve onen časový odstup, ktorý máme k predchádzajúcim epochám.

Znalosť spoločenských problémov a orientácia v nich tvorí integrálnu súčasť umeleckých problémov socialistického umelca. Nemožno tajiť, že spomínaným veľkým nárokom vyhovie dnes iba neveľká časť tvorcov, čo skutočne zápasia o novú orientáciu. Ak sa tu prejavuje úprimná snaha o statočné vyrovnanie so svojou životnou problematikou, nevyhnutne si treba klásť otázku, či je správne, aby neraz nepovolaní a v špecifických problémoch umenia nedostatočne orientovaní ľudia vynášali necitlivé súdy a administratívne zásahy do ďalšieho vývoja. Pre vývoj je preto dôležité, aby sme dali priechod konfrontácii rozmanitých, niekedy až diametrálne rozličných kompozičných tendencií, pokiaľ sú schopné byť nositeľom umeleckého a spoločenského pokroku.

* * *

Aktív o hudobnej tvorbe, usporiadaný skladateľskou sekciou Sväzu slovenských skladateľov 9. a 10. marca t. r., bol organickou súčasťou príprav na sjazd. Jeho pozitívom bolo, že dosť podrobne hodnotil hudobnú tvorbu za uplynulé roky od I. sjazdu SSS, i keď sa nevenoval hodnoteniu diel odznelých na prehliadke, ktorá prebiehala počas aktívu.

V oblasti *hudobnodramatických žánrov* sa dosiahli najvýznamnejšie úspechy v opernej tvorbe. Tvorba sa rozrástla a možno s radosťou konštatovať, že v súčasnosti sa pracuje na ďalších operných dielach. Takáto širšia účasť skladateľov dáva predpoklady pre bohatšiu vnútornú diferenciáciu operných diel.

V oblasti baletnej tvorby nemožno badať zvyšujúci sa záujem o tento žáner. Treba úprimne povedať, že napriek niektorým kladom, ktoré možno pripísať na konto súčasných baletných kompozícií, nedosiahol sa zatiaľ taký progresívny tvorivý výsledok, akým disponuje naša súčasná operná tvorba.

Problém operety a jej blízkych scénických žánrov u nás (a nielen u nás) je predovšetkým problémom výrazného tvorivého činu. Možno povedať, že tu ešte vypuklejšie vystupujú do popredia problémy spolupráce s libretistami a citlivejšie vychádzajú na povrch nedostatky novátorského riešenia zábavných žánrov našej doby. Nemožno, samozrejme, konštatovať, že by u nás nevznikali operety s istým čiastkovým úspechom. Nie je tu teda úmysel nerešpektovať všetko kladné, čo táto tvorba priniesla, no o to viac pociťujeme, v čom všetkom nesplnila požiadavky veľkého diela tohto žánru našej súčasnosti.

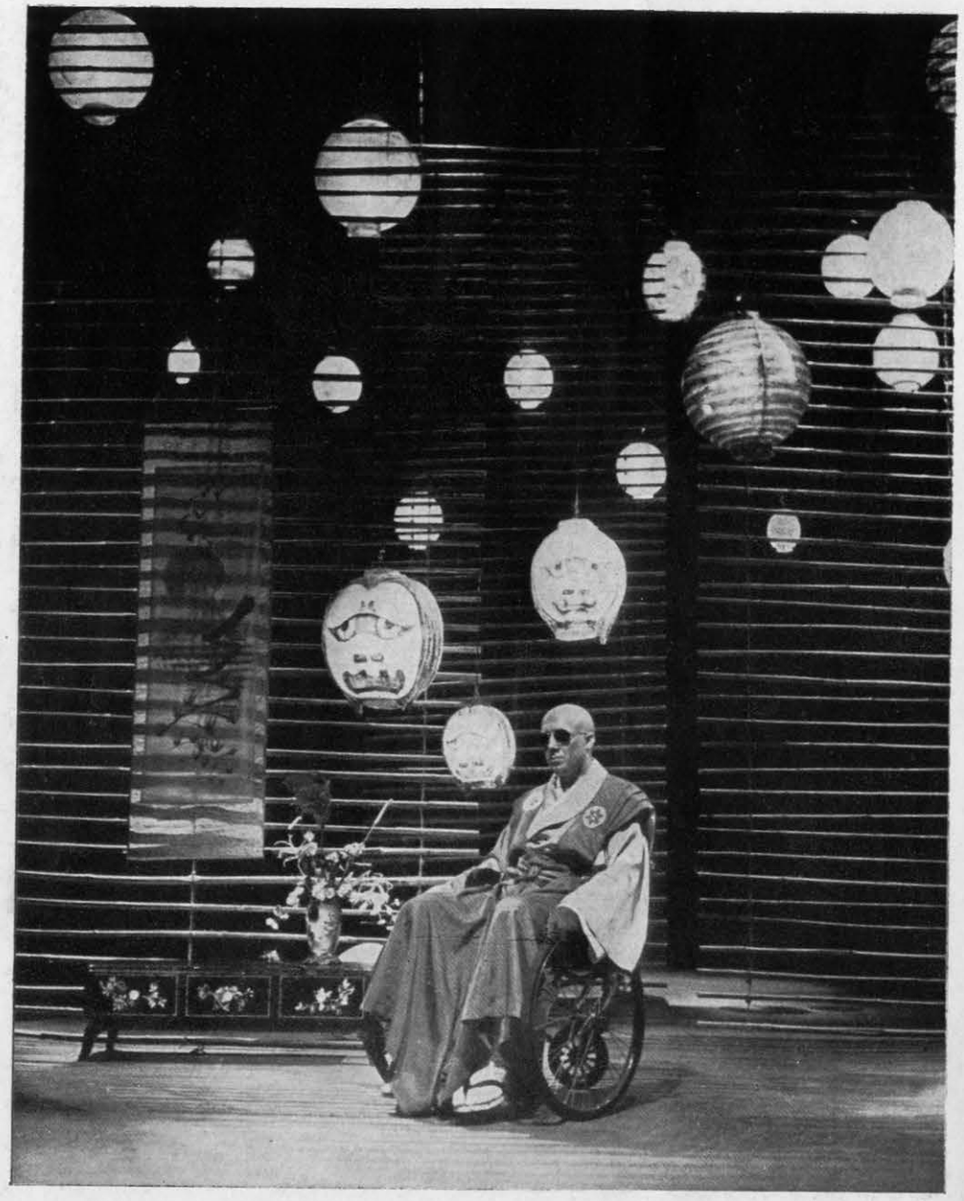
Symfonická a komorná tvorba. — Ak možno hovoriť o bohatšej štýlovej diferenciácii súčasnej slovenskej hudobnej tvorby, tak sa to vzťahuje predovšetkým na oblasť symfonickej a komornje hudby. V týchto žánroch vzniká — primerane tvorivej kapacite členov nášho sväzu — až prekvapivo veľa tvorby. Žiaľ, veľká časť tejto tvorby ešte stále nedosahuje štandard, ktorý by jej zaručil hoci len minimálne uplatnenie. Ďalším problémom je dosť veľká skupina skladieb raz, dva razy predvedených, kde sú príčinou ďalšieho nereprízovania aj samotné diela.

Prevažná časť úspešných diel v uplynulom období patrila do oblasti ďalšieho rozvíjania štýlov tonálnej a modálnej hudby. Je to celkom prirodzené a primerané historicko-vývojovej kontinuite našej národnej hudby. Samotná skutočnosť, že slovenská hudobná tvorba sa za posledné roky rozmnožila aj skladbami ovplyvnenými novším svetovým vývojom, najmä hudbou seriálnou a elektronickou, znamená nesporné štýlové obohatenie. Nemožno však skrývať ani to, že skladateľom sa zatiaľ nepodarilo dosiahnuť významnejší individuálny profil, nadväzujúci na súčasné podnety svetovej hudby postschönbergovského a postwebernovského vývoja. Tým sa ich hudba dostáva do zvláštneho postavenia. V zahraničných reláciách je už pomerne konzervatívna a doma pôsobí ešte cudzorodo. Toto protirečenie nevyrieši iba ďalší spoločensko-kultúrny vývoj, ale



Predsedníctvo II. sjazdu Sväzu slovenských skladateľov ▶

Foto: A. Šmotlák



budú si ho musieť riešiť i samotní tvorcovia.

Predchádzajúce úvahy nás nemôžu viesť k názoru, že vo vývoji slovenskej hudby za posledné obdobie nevznikli viaceré závažné a pre rozvoj slovenskej hudobnej kultúry veľmi významné diela. Myslíme si, že sú dostatočne známe nielen pre skladateľskú obec, ale i pre širokú verejnosť. Ak treba i z tohto miesta otvorene konštatovať, že v období kultu osobnosti a dogmatizmu utvorené nesprávne náhľady na súčasnú hudobnú tvorbu neboli bezvýhradne prijímané v kompozičnej praxi všetkých skladateľov, tak posledné obdobie našej hudobnej tvorby, za ktoré dnes skladáme účty, nieslo sa v znamení prenesenia ťažiska na tieto zdravé, predchádzajúcim vývojom nezdeformované sily. Okrem toho za posledné štyri roky odohral sa rozhodujúci nástup mladej skladateľskej generácie, ktorá prichádza k slovu — na šťastie — za celkom iných okolností než generácie predchádzajúce. A tak nielen štýlová diferenciácia, ale aj úprimné priblíženie sa k problémom človeka charakterizuje našu hudbu. Naša súčasná tvorba — obrazne povedané — snaží sa menej rečniť a viac povedať. Jednou z najpotešiteľnejších skutočností je čoraz väčšia diferenciácia štýlov a prehlbovanie individuálneho profilu jednotlivých tvorcov. Naša hudba má však určité črty, akéhosi spoločného menovateľa, ktorý ju charakterizuje v jej postavení v socialistickej spoločnosti. Je zrejmé, že spoločné črty našej súčasnej hudobnej tvorby treba hľadať a vidieť vo sfére obsahovej, a to v jej úsilí o pozitívne pôsobenie na poslucháča v zmysle humanistických ideí socializmu, v jej zápase o nový etický profil súčasného človeka. Ak sme teda konštatovali, že kompozično-technické postupy sú z hľadiska ideového indiferentné, neznamená to, že v súvise s použitím akejkoľvek techniky nebudeme práve z ideových pozícií posudzovať obsahovú sféru hudobného diela.

Malé hudobné formy si zaslúžia pozornosť špecifičnosťou svojho poslania. Práca skladateľov na tomto úseku sa stáva čoraz závažnejšou. Malé hudobné formy majú svojou žánrovou a výrazovou pestrosťou plniť úlohu pri ušľachtilej zábave a oddychu človeka. V tom tkvie spoločná problematika žánrov zábavnej, tanečnej a džezovej tvorby, kde zo vzťahu štýlu a žánru v procese štýlovej diferenciácie i v sile výrazných hudobných nápadov musia vystihovať potreby a podstatné črty životného štýlu socialistického človeka. V tvorbe týchto žánrov sa najmä od roku 1962 javí kvantitatívny pokles, pokým kvalita skladieb zostáva približne na rovnakej úrovni. Je pravda, že súčasný stav je zapríčinený vlastne neexistujúcou výchovou kádrov pre tento typ skladateľskej činnosti. Nežiadame od autorov spomínaných žánrov, aby písali partitúry svojich diel, pretože prax týchto žánrov je iná, vyžaduje aranžmán, prispôsobený jednotlivým typom orchestrov a skupín. Vidí sa nám však žiadúce, aby všetci autori, ktorí v tomto žánri pracujú, suverénne ovládali aspoň základy kompozičnej techniky.

Ak sme sa zmienili o nedostatočnej výchove skladateľských kádrov, treba poznamenať, že tak isto zabúdame i na výchovu schopných aranžérov a tvorivých interpretov. Táto pripomienka platí predovšetkým nášmu hudobnému školstvu, ktoré si ani po toľkých bezpočetných reorganizáciách nevedelo uvedomiť potrebu zriadenia špecializovaného odboru na výchovu kádrov v tejto oblasti. Zdá sa nám, že je to podcenenie veľkého spoločenského dosahu tejto tvorby. Tvorba tzv. zábavnej hudby u nás takmer úplne vymizla. Je nahradená šírením tanečnej a džezovej hudby.

Je zrejmé, že ústredné štýlové problémy súčasnej tanečnej hudby a možno povedať i širšej oblasti takzvaných malých žánrov sú v súčasnosti ovplyvňované džezom. Nie je správne zotrvávať pri posudzovaní tohto javu na pozíciách, ktoré nevychádzajú z dostatočných vecných znalostí vývojovej problematiky, dôsledkom čoho je isté vulgarizátorské stotožňovanie takzvaného „západného spôsobu života“ s džezovou hudbou. Skôr treba povedať, že kultúra džezu je jedným z typických prejavov súčasnej doby a jedným z vyhranených štýlových oblastí jej hudby.

Úlohou spoločenskej piesne je prihovárať sa populárnou demokratickou formou našej spoločnosti, ktorá je v svojom vkuse i záujmoch značne diferencovaná. Táto okolnosť určuje aj tvár spoločenskej piesne. Preto nemožno vymýšľať recepty, ako má vyzerať spoločenská pieseň. Je isté, že ak plniť svoje spoločenské poslanie, musí využívať rozličné štýlové podnety, či už vychádzajú zo sféry hudby folklórnej, tanečnej, operetnej alebo inej. Pochopiteľne, že štýlová jednota, tak v hudbe samej, ako aj v spojitosti s textom, je podmienkou rešpektovania zá-

◀ *Ján Kyzlink (Yamamoto) v ostravskej inscenácii Kowalského Lampiónovej slávnosti* Foto: F. Krasl

kladných hudobných zákonitostí. Tak ako sa vyvíja celé hudobné úsilie a neopakujú sa mechanicky minulé situácie, i v tvorbe spoločenskej piesne je celkom zákonitý odklon od pátosu, upochodovanosti a nadmernej oslavnosti, ako aj hypertrofie v tomto žánri.

Hudobná veda. — Ak sa v predchádzajúcich kapitolách charakterizovali niektoré základné nedostatky v nazeraní na hudobnú tvorbu, na jej hodnoty a vývoj, treba konštatovať, že pri vytváraní skostnateného a dogmatického prostredia zohrala podstatnú úlohu aj časť hudobnej vedy. Pojem hudobná veda tu, samozrejme, používame v jeho dobove obmedzenom význame, v ktorom sa pestovanie drobných žurnalistických foriem, teoreticky ladených diskusných príspevkov a parafrázovanie niektorých téz stotožňovalo s hudobnou vedou vôbec, respektíve toto sa silne preferovalo nad vlastné jadro hudobnovedeckej práce v oblasti hudobného umenia. V tejto koncepcii tradovaná hudobná veda asimilovala do seba atmosféru celkového politického a kultúrnopolitického života a v tomto zmysle sa mala stať spolutvorcom novej hudby. Treba jasne povedať, že v početných svázových referátoch sa periodicky opakovali výčitky adresované hudobnej vede, a to aj v tých časoch, keď už hudobná veda čo do počtu pracovníkov i v snahe o seriózny prístup k vedeckému riešeniu problematiky vstupovala čoraz aktívnejšie do vytvárania celkového obrazu hudobnej kultúry na Slovensku.

Oblasť hudobnej kritiky sa právom považovala i považuje za veľmi dôležitú zložku hudobnovednej činnosti. No v tejto oblasti sa najakútnejšie prejavilo krízové postavenie niektorých apriórne postavených kritérií i problém odbornej úrovne tých, ktorí sa chceli alebo chcú zaoberať kritikou. Je mylné očakávať od kritiky a hudobnej estetiky, že bude predchádzať v tom zmysle tvorivú prax, že bude do istej miery súčasťou samotného tvorivého činu. Hudobná veda na jednej strane zovšeobecňuje výsledky doterajšej praxe a ich hodnotením môže azda vo všeobecných črtách predvídať perspektívy ďalšieho vývoja.

Iné hudobnovedné disciplíny, ako je napríklad bádanie v oblasti dejín slovenskej hudby, hudobná teória a etnomuzikológia, sa až dodnes vyvíjali priamočiarejšie, bez hlbších krízových zlomov. To konečne vidno z posledných hudobnovedných prác, ktoré získavajú isté uznanie v celoštátnom a neraz i v zahraničnom meradle. Nie je od veci konštatovať, že tieto výsledky sa zo strany našich skladateľov a koncertných umelcov málo sledujú, a tak sa ich tradičný negatívny vzťah k hudobnej vede traduje v rôznych formách až dodnes.

Krízové problémy vo vzťahu k novej tvorbe, ako aj nedostatok kritického ovzdušia na pôde Svázu skladateľov vhodne dopĺňa aj celková línia časopisu Slovenská hudba, hoci práve tento časopis mohol byť tým, čo malo prerážať ľady v časoch veľkého prerodného procesu pri odstraňovaní nedostatkov etapy dogmatizmu. Naopak, ešte aj v tomto čase sa prílišnou opatrnosťou uzatvárala pred úlohami otvoreného ventilovania akútnych problémov.

Je jasné, že ak prestanú byť zdrojom poznatkov autoritatívne výroky, je potrebné urýchlene získať orientáciu v problémoch samotnej podstaty hudby v súvislosti s vlastným hudobným materiálom a technikou, ako aj v súvise s psychikou človeka, je potrebné skutočne vedecké skúmanie gnozeológie hudby a jej sociálnych problémov. Ak sa splnia tieto podmienky v takzvanom základnom výskume, odstránia sa tým aj nejasnosti v iných oblastiach hudobnovednej činnosti. Dúfame, že aj hudobná kritika sa tým postaví na novú, exaktnejšiu bázu. V tomto štádiu vývoja našej hudobnej vedy, ako aj vedy v celom tábore socializmu, je teda marxisticky fundované bádanie v spomínanej oblasti základného výskumu kľúčovým problémom — na rozdiel od predchádzajúceho preferovania drobnej, kvantitatívne rozsiahlej produkcie.

Koncertné umenie. — Pre rozvoj koncertného umenia vytvorilo naše spoločenské zriadenie také podmienky, akými slovenská hudobná kultúra nikdy nedisponovala. Myslíme tu nielen na celkové ideové ovzdušie a vznik nových organizačných foriem, ale predovšetkým na to, že potencionálne sú tu dané oveľa širšie možnosti, takže nateraz nie sme vôbec schopní využiť ich. Organizačným zložkám neraz došiel v tomto rozvoji dych — najmä v zápase o nové koncertné obecenstvo. Tento problém, tvoriaci jednu z podstatných zložiek kultúrnej revolúcie v oblasti hudby, nie je možné ani pri najlepších organizačných úmysloch riešiť izolovane od celého organizmu našej hudobnej kultúry, a teda v neposlednej miere aj v závislosti od celkovej úrovne hudobnej výchovy. Bol to práve náš svāz, ktorý — vidiac nedostatky v tomto smere — dal impulz k rozvoju koncertných hudobnovýchovných akcií, ktoré majú v súčasnom stave

pozitívny vplyv na rozvoj hudobnej kultúry v najširšom zmysle slova. Ukazuje sa však, že ani táto akcia, organizovaná „zhora", nenahradí chýbajúce nedostatky zdola, menovite aktívnu hudobnú výchovu na všeobecnovzdelávacích školách ani mimoškolskú výchovu. Členovia nášho svázu už temer až pociťujú únavu z neustáleho zdôrazňovania, že v riešení problémov tejto oblasti je to jeden z kľúčových problémov ďalšieho rozvoja hudobného umenia v socialistickej spoločnosti. Slovami Zoltána Kodályho možno povedať: „Národ sám osebe nie je apriori ani hudobný ani nehudobný. Ním sa len stáva alebo môže stať."

Za takýchto podmienok rozšírenia možností koncertného umenia vystúpila do popredia otázka vzťahu medzi extenzívnou a intenzívnou prácou koncertného umelca. Hudobnovýchovne zameranej koncertnej činnosti sa neustále pripisuje veľký význam. No neradi by sme videli, aby táto činnosť bránila našim koncertným umelcom v ich vlastnom umeleckom raste, a to tak v rozširovaní repertoáru, ako aj v kladení si čoraz náročnejších interpretačných úloh. Sú tu však dva možné extrémy: skostnatené zotrvávanie na úzkom repertoári s veľkým počtom repríz alebo druhá krajnosť — nedostatočné využitie investovanej práce koncertného umelca do niektorých jeho vrcholných výkonov.

Jednou z najaktuálnejších úloh súčasného koncertného umenia u nás je vypestovanie správneho vzťahu koncertného umelca k hudbe nášho storočia. Za posledné roky sa črty koncertnej dramaturgie priaznivo zmenili v tom zmysle, že sa na repertoár dostáva viac súčasnej hudby. Toto konštatovanie môžeme v porovnaní s predchádzajúcou praxou hodnotiť ako pozitívum. Zabsolutizovanie ideálov klasicko-romantickej hudby v oblasti tvorby a estetiky sa v nemenšej miere prejavuje aj v oblasti koncertnej dramaturgie. Sme síce za to, aby sa vrcholné diela hudobnej tvorby uplynulých piatich či šiestich storočí dostali na koncertné pódium, neslobodno však z toho vytvoriť také ovzdušie, aby — ako hovorí Witold Lutoslawski — súčasní skladatelia alebo nové diela boli nevítaným hosťom pri plne obsadenom stole, kde sa už nenájde ďalšia voľná stolička.

Prevaha konzervatívnych estetických náhľadov na hudbu a pritom sporadické naštudovanie niektorého súčasného diela vedú u koncertného umelca k rozpornej situácii, v ktorej si sám koncertný umelec sťažuje orientáciu a vopred pripravuje neúspech sebe i študovanému dielu. Rezervovanosť koncertných umelcov k súčasnej tvorbe je ovplyvňovaná nielen tým často zdôrazňovaným nedostatkom historického odstupu a tzv. overeného výberu, ale — ako vidieť — aj (a možno predovšetkým) vecou vybudovania osobného vzťahu a vzdelania v oblasti hudby 20. storočia.

Z tohto hľadiska sa treba priblížiť i k otázke nového diela. Tu sa totiž predpokladá nielen všetko to, čo považujeme za nevyhnutnú podmienku pre vypestovanie pozitívneho vzťahu k súčasnej tvorbe vôbec, ale je tu navyše i tá skutočnosť, že interpret vstupuje na pôdu nevyšliapanú, kde nemá nijaké vzory ani návod na konanie, kde sa musí celkom samostatne a vôbec novo orientovať v jedinečnej situácii. V takomto náročnom zvládnutí interpretačných úloh ide nielen o zhodnotenie práce interpreta, ale aj o prvú, zvyčajne rozhodujúcu previerku a ohodnotenie nového diela. Toto riziko pre interpreta je vlastné nielen dnešnej dobe, veď na túto úlohu sa koncertné umenie muselo podujímať i v predchádzajúcich storočiach. Tieto myšlienky tu nespomíname preto, že by sme si neboli vedomí mnohých záslužných činov zo strany našich interpretov voči slovenskej hudbe. Vraciame sa k nim preto, lebo sú nielen diagnózou doterajšieho vývoja, ale bez ďalšieho riešenia nemôžeme si predstaviť ani perspektívny rast koncertného umenia na Slovensku.

Pokiaľ ide o prebojovanie lepších organizačných foriem v systéme nášho koncertného života, o uplatnenie mladých koncertných umelcov, o zlepšenie spolupráce medzi jednotlivými hudobnými inštitúciami, zlepšenie honorárovej politiky, domnievame sa, že i v tomto smere je veľa čo napravať. Náš svāz sa aj v budúcnosti vynasnaží urobiť všetko, čo znamená zlepšenie situácie, čo podporí iniciatívu a umelecký rozvoj každého koncertného umelca.

IV

K problémom riadenia hudobného života

Rozvoj socialistickej spoločnosti priniesol aj v oblasti hudobnej kultúry celkom nové špecifické úlohy v otázkach organizácie a vzájomnej spolupráce. Zdôrazňujeme, že sú to úlohy nové, a zdá sa, že doteraz neboli správne nastolené ako problémy riadenia a organizácie a že sa zväčša riešili ako problémy vonkajšej formy nášho hudobného života bez hlbšieho teoretického ujasnenia podstaty problému. Nie náhodou upozorňoval na problémy ideového pôsobenia v šírení kultúrnych a umeleckých hodnôt aj XII.

sjazd KSČ. Otázka čo najširšieho spoločenského dosahu hudby sa musí riešiť nielen ako problém kompozičného štýlu, ale aj ako problém spolupráce rozvoja všetkých zložiek hudobnej kultúry. V oblasti hudby stojíme dnes pred úlohou správnej teoretickej analýzy situácie, správneho rozoznania podstaty od javovej formy, pochopenia vývojovej perspektívy. To sa týka nielen dramaturgických plánov a činnosti jednotlivých inštitúcií, ale aj posúdenia takých zložitých problémov: ako ďalej v oblasti ľudových umeleckých súborov v oblasti amatérskej hudobnej činnosti, v oblasti úžitkových žánrov atď.

Chceme upozorniť, že kým nebudú vyriešené hlavné problémy v systéme riadenia hudobného života, nepodarí sa v zásade vyriešiť to, na čo sme už roky poukazovali. Najvážnejším problémom je otázka ústredného riadenia hudobného života. Niet zatiaľ vrcholnej organizácie, ktorá by mohla nielen odporúčať, ale v hlavných črtách aj vytýčiť a realizovať niektoré vývojové perspektívy. Sväz skladateľov počas svojej dlhoročnej činnosti dospel k trpkému poznaniu, že okrem odporúčania, ktoré môže a nemusí byť rešpektované, nemá v podstate možnosť vplývať na život jednotlivých hudobných inštitúcií. Pritom vrcholné hudobné inštitúcie podliehajú najrozličnejším nadriadeným orgánom, čo vylučuje centrálne riadenie.

Tým vôbec nechceme tvrdiť, že by takáto riadiaca priorita mala patriť Sväzu slovenských skladateľov, pretože sa to priamo vymyká z náplne jeho činnosti. Za takéhoto stavu však nebude možné uspokojivo vyriešiť také problémy, ako je nevyhnutný súlad medzi tvorbou a jej uplatnením. Je zbytočné obviňovať jednu inštitúciu zo strany inštitúcie druhej, pretože tu ide o problémy, ktoré stoja mimo možnosti riešenia problému dvojstrannými dohodami medzi inštitúciami. V systéme našich hudobných ustanovizní na rozdiel od kapitalistického spoločenského zriadenia chýba, ba temer úplne vypadol prvok propagačný, a to tak vo vnútroštátnom, ako aj v zahraničnom meradle. Nedostatky v pružne usmerňovanej spolupráci potom vedú i k zlým výsledkom v oblasti ekonomického zhodnotenia, k zaťaženiu štátneho rozpočtu a k upevneniu nesprávneho dojmu obrovskej stratovosti kultúrneho rozvoja. Prejavom týchto nedostatkov v oblasti riadenia sú potom aj otázky správnej kvalifikovanosti kádrov, nedostatok znalosti problematiky zo strany jednotlivých zodpovedných pracovníkov, uplatňovanie istého voluntarizmu namiesto vecnej orientovanosti vo faktoch, podceňovanie sociologického výskumu v oblasti hudobnej kultúry, vulgarizátorské zneužívanie listov poslucháčov rozhlasu. V neposlednej miere sa tento nedostatok prejavuje aj na mieste najcitlivejšom — v oblasti hudobnej výchovy a osvety. Nie je pravda, že by si naši hudobní umelci alebo Sväz slovenských skladateľov neboli uvedomovali naliehavosť riešenia tejto problematiky. No za tohto stavu riadenia nebolo v našej moci ovplyvniť faktický stav. Niet napríklad potrebný počet kvalifikovaných hudobných pedagógov, pretože vraj niet pre nich miest. Niet dobrej hudobnej výchovy, lebo niet kádrov — a tak to ide stále dokola.

Zdá sa, že mnohé z týchto nadhodených, no dosiaľ neriešených problémov možno previesť na spoločného menovateľa: nedoriešenie otázok proporcionálne správneho a súčasnej vývojovej etape zodpovedajúceho rozdelenia kultúrneho produktu. Ak sa v ekonomickej oblasti nemôžeme zaobísť bez dôsledného vedeckého riadenia všetkých zložiek a maximálneho spoločenského využívania hmotných statkov, tam ani v tejto etape nemožno súhlasiť, aby sme rozdeľovanie kultúrnych hodnôt ponechávali živelnosti, čiastkovým akciám a záujmom jednotlivcov a neusilovali sa o to, aby celá naša spoločnosť čo najintenzívnejšie využívala pre svoj život všetky kultúrne hodnoty. Preto nás zaujíma, kde sú prekážky, ktoré zapríčiňujú pomerne pomalý rozvoj vkusu niektorých vrstiev spoločnosti, niekedy jednostrannú kultúrnu orientáciu a pod. V popredí stojí otázka, ako dať do súladu pomerne vysokú ekonomickú hladinu našej spoločnosti s bohatým a všestranným využitím kultúrnych produktov.

Táto svojou podstatou ozaj socialistická úloha predpokladá organizačné opatrenia, ktoré sú špecifické nášmu spoločenskému zriadeniu, treba ich však hľadať a nanovo rozvíjať v samotnom procese kultúrnej revolúcie. Ako základné východisko ku kvalitatívne lepšiemu spôsobu riadenia nášho hudobného života vidíme v zriadení takého orgánu, ktorý by bol zložený z popredných odborníkov a zástupcov najdôležitejších inštitúcií a v základných črtách by ústredne riadil rozvoj hudobnej kultúry na Slovensku. Náš sväz ponúka v tomto smere svoju spoluprácu a pomoc.

Záver

Treba podčiarknuť, že sa hrdo hlásime k mnohým pozitívnym výsledkom, k vrcholným dielam i mnohým čiastkovým prácam, z ktorých sa formoval celkový profil našej súčasnej hudobnej kultúry. Budúce podrobné, vlastne historické hodnotenie minulej etapy osvetlí viaceré z týchto tendencií a činov a dotvorí naše terajšie predstavy o súčasných vývojových tendenciách. Snažili sme sa, aby náš referát ponechával dostatok priestoru pre ďalšie úvahy a hlavne aby ho azda niekto nechápal ako receptár na problémy, ktoré si má riešiť každý tvorivý umelec sám.

Bude vždy dôležité, aby aj nové svázové orgány veľmi citlivo pristupovali k dialektike života a tvorby a mali schopnosť rozoznať, čo je v danej etape vývoja nášho hudobného umenia dohasínajúce a čo nesie v sebe zárodky pozitívneho vývoja, aby mali schopnosti rozvíjať všetko, čo je pre život našej spoločnosti zdravé. Perspektívy rozvoja našej hudby musia zákonite počítať so špecifickými podmienkami nášho národného života a jeho umenia, čo bolo i zostane určitým katalizátorom progresívnych snažení. Je isté, že spolunažívanie našich bratských národov bude i naďalej ovplyvňovať kryštalizáciu kritérií a celkový vývoj nášho hudobného umenia a iba naše spoločné úsilie nám môže zaručiť úspechy pred celým svetom.

Ďalší progresívny rozvoj našej hudby musí počítať s diferencovanosťou nárokov a vkusu nášho ľudu, vyplýva teda z talentu tvorcov, akými formami a cestami sa svojej dobe a spoločnosti prihovára.

Nové svázové orgány budú musieť rozvíjať doterajšie uzávery v konkrétnej práci, ktorá — ako viete — si vždy vyžadovala a bude vyžadovať veľa pracovnej energie, času, trpezlivosti, tolerantnosti, priateľského a kolegiálneho ovzdušia.

K takejto plodnej a tvorivej spolupráci voláme všetkých členov a všetci si želáme, aby vzájomná dôvera a tvorivé ovzdušie boli základom našej budúcej práce a ďalších veľkých tvorivých činov. Tým najlepšie splníme úlohy, vyplývajúce pre nás zo záverov III. sjazdu Sväzu československých skladateľov a spoločne s našimi českými súdruhmi a kolegami vyvinieme úsilie na obohatenie hudobného umenia v našej socialistickej vlasti.

ANTON WEBERN TVORCA NOVEJ HUDBY

V Antonovi Webernovi si musíme ctiť nielen veľkého skladateľa, ale aj skutočného hrdinu. Odsúdený na totálny neúspech v hluchom svete nevedomosti a ľahostajnosti, neochvejne zotrval v brúsení svojich diamantov, svojich jagajúcich sa diamantov, o doloch ktorých mal taký dokonalý znalosť.

Igor Stravinskij

Rok 1883 je dôležitým letopočtom v dejinách ľudského myslenia a umeleckej tvorby: zomiera Wagner, Manet a Marx, narodí sa Kafka a Bruckner vytvorí svoju Siedmu symfóniu. 3. decembra 1883 sa narodil Anton Webern.

Webern. Včera meno — dnes pojem. Pojem pre každého, kto vie oceniť veľkosť umelca, ktorého nič nemôže odradiť od nastúpenej cesty. Pojem pre každého, kto si váži veľkosť a silu charakteru. Pojem pre každého, kto vie oceniť skromnosť a veľkorysosť génia, žijúceho uprostred sveta, ktorý sa správa macošsky ku géniom.

Webern — na rozdiel od Schönberga — nebol revolucionárom. Schönberg — to je nekľudný umelec, hľadajúci diamanty; hľadá na rôznych miestach, neuspokojuje sa a hľadá ďalej. Webern je brusič diamantov, spracúva ich v jednoduché tvary a z nich potom vytvára pravé klenoty. Klenoty, ktoré pristanú iba človeku s jemnou a vnímavou dušou.

Bol človekom nenápadného vzhľadu, nepôsobil dojmom umelca. Ale za jeho skromným vonkajškom skrývala sa natoľko silná osobnosť, že udala smer celému vývoju novej hudby.

Webernova hudba je umením mikroštruktúr. Každá z týchto mikroštruktúr má svoj tvar, svoju hustotu, svoje pôsobenie, svoje miesto v nadradených štruktúrach. Je umením so „zaostrenými" detailmi. Sústredenosť na vypracovanie detailu vylučuje mnohovravnosť, vedie k stručnosti, k jasnosti a zhustenému prejavu. Výsledok: maximálna informácia a minimálna redundancia.

Jemnosť štruktúry Webernových diel mož-



Anton Webern
(1883—1945)

no prirovnať k jemnosti farieb a tvarov obrazov Wassily Kandinského. Obaja hľadali základné tvary umenia, elementárne zákonitosti a vzťahy. U Weberna hovorí jedna nota viac než v tradičnej hudbe celá veta; u Kandinského hovorí cieľavedome použitý elementárny tvar — bodka, priamka, krivka, kruh, trojuholník — viac než v tradičnom výtvarnom umení celý komplex predmetov. Kandinsky a Webern predstavujú cestu, ktorá vedie späť až k najmenším prvkom umenia, k najjemnejšiemu tkanivu, k najelementárnejším stavebným kameňom. Tie treba poznať, tie treba ovládnuť, aby z nich bolo možné postaviť novú, dokonalejšiu budovu.

Webernovo poznávanie preniká až k „chemicky čistým" prvkom. Tieto nevystupujú izolovane, ale sú podriadené racionálnym vzťahom. V prednáškach, ktoré usporiadal v rokoch 1932—33, zdôrazňoval Webern nutnosť vytvorenia množstva vzťahov v umení (nielen v hudobnom umení), pretože: čím väčšie množstvo vzťahov, tým je umenie zrozumiteľnejšie. Na príkladoch z dejín hudby Webern dokazuje, že vývoj hudobnej tvorby smeruje k rozšíreniu počtu vzťahov. Toto je poznatok, ktorý mal pre ďalší vývoj hudby rozhodujúci význam. A t ý m t o poznatkom sa stal Webern otcom novej hudby.

Nestačí, pochopiteľne, poznať prvky umenia, nestačí ani poznať možnosti vytvárania vzťahov. Umenie vyžaduje viac: cieľavedome narábať s prvkami a vzťahmi, podriadiť ich istej estetickej koncepcii. A až teraz sa ukazuje skutočná veľkosť osobnosti Antona Weberna: človek, ktorý prenikol do najtajnejších kútov hudobnej reči, človek, ktorý sa oboznámil so všetkými tvorivými postupmi, človek, ktorý pozná nespočetné množstvo možností hudobnej kompozície — tento človek si vyberie pre svoju tvorbu iba niekoľko málo tvarov a vzťahov. Je to skromnosť? Alebo je to askéza? — Možno oboje. Tu sa však odráža osobnosť majstra, ktorý spoznal svet, vie v ňom však nájsť určité miesto, ktoré vyhovuje jeho naturelu a v ktorom sa môže slobodne pohybovať. Vie, že jednota môže byť uskutočnená iba tam, kde vládne prísny výber, a sloboda iba tam, kde existuje dobrovoľné obmedzenie seba samého. Azda v tomto je tajomstvo neobyčajnej vyrovnanosti, jednoty a komplexnosti celého Webernovho umeleckého odkazu.

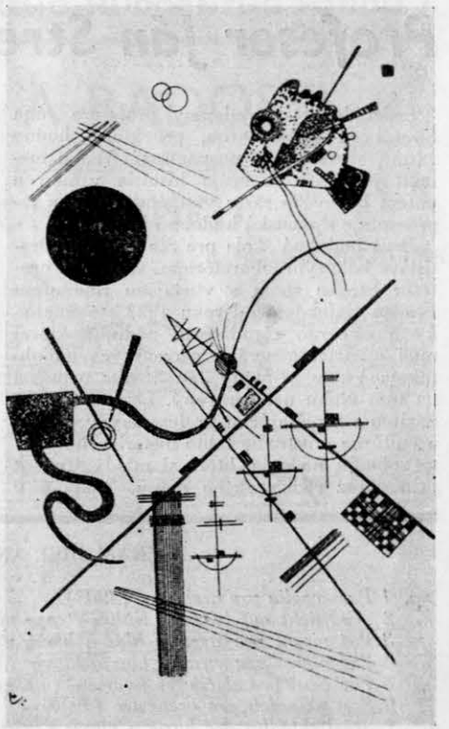
Je evolučným typom umelca par excellence. Na 31 Webernových dielach možno sledovať priamy a pokojný vývoj jeho hudobnej reči; niet tu žiadnych výkyvov (ako u Schönberga) ani žiadnych revolucionizujúcich zlomov (ako u Stravinského). Webernov umelecký vývoj bol priamočiary, cieľavedomý a logicky zákonitý. Jeho prvé diela sú hlboko zasadené do tradície nemeckej a rakúskej hudby. Passacaglia op. 1 hovorí ešte rečou romantikov; inšpiračným zdrojom je tu Brahms. V ďalších troch dielach strácajú sa kontúry tonality. Päť častí pre sláčikové kvarteto op. 5 patrí už plne do nového sveta, v ktorom neplatia zákony tonality. Len čo sa Webern vzdal tonality, začína sa v jeho tvorbe proces zhusťovania, zjednodušovania, proces miniaturizácie. Štyri skladby pre husle a klavír op. 7 sú už iba drobnými niekoľkotaktovými aforistickými skladbičkami; jedna z Piatich orchestrálnych skladieb op. 10 má iba 7 taktov a trvá 19 sekúnd. Protiklad k hutnému, monumentálnemu, majestátnosťou a pátosom naplnenému svetu celovečerných symfónií Brucknera alebo Mahlera bol tak frapantný, že sa zrodil výrok: Webern komponuje to, čo z rakúskeho symfonizmu po Brucknerovi ešte ostalo.

Schönberg napísal v predslove k Webernovým šiestim bagatelám op. 9: „Diese Stücke wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört, dass sich durch Töne etwas nur durch Töne Sagbares ausdrücken lässt." Vyjadriť tónmi niečo, čo sa dá vyjadriť i b a t ó n m i . . . To je vlastne princíp klasického typu hudby, hudby „an sich". K tomuto ideálu smeruje Webern, a preto opúšťa estetiku romantizmu a vytvára nový klasický typ hudby. Nie je to, pravda, neoklasicizmus formy barokovej alebo klasickej hudby, je to skutočne n o v ý, m o d e r n ý klasicizmus, klasicizmus čo do z m y s l u tvorby. V piesňových cykloch op. 12 — op. 15 objavujú sa ešte náznaky dožívajúceho romantického myslenia. Päť kánonov na latinské texty op. 16 znamená definitívny nástup novej cesty. Ľudský hlas je v tomto diele rovnako traktovaný ako part klarinetu a basklarinetu; žiaden pátos, žiadne gestá, žiaden nával citu.

Počnúc 17. opusom, komponuje Webern dodekafonicky. Esteticky vydobyl túto pozíciu už v predchádzajúcich dielach, takže nedochádza k žiadnemu zlomu, práve naopak: kompozícia s dvanástimi vzájomne súvzťažnými tónmi je logickým výsledkom Webernovho hľadania klasického ideálu. Teraz môže plne realizovať svoje predstavy o vzťahoch a pochopiteľnosti umenia.

V Kvartete op. 22, Koncerte op. 24 a najmä vo Variáciách op. 27 rozširuje Webern možnosti vytvorenia vzťahov z oblasti frekvencie tónu na oblasť rytmu a hustoty. Sú to zvlášť cenné zárodočné bunky neskoršej seriálnej hudby. A ďalšia geniálna črta: čím väčšie množstvo vzťahov, tým je skladba lapidárnejšia, štruktúry postihnuteľnejšie — taká je Webernova cesta od op. 27 až k jeho poslednej skladbe — II. kantáte op. 31, ktorou vytvoril bachovsky čisté, hlboké a veľké dielo. Spriaznenosť s veľkým majstrom baroka je tu zrejmá. Webern sa sám raz vyslovil o paralele medzi Bachovou hudbou a „hudbou vzťahov", akou je dodekafónia: „Umenie fugy J. S. Bacha má za základ jedinú tému. Čím iným mohlo byť toto dielo ako odpoveďou na otázku: čo môžem s týmito niekoľkými tónmi spraviť? Je to vždy niečo iné a súčasne vždy to isté. Bach chcel ukázať, čo všetko možno vyťažiť z jedinej myšlienky. V praxi je dvanásťtónová hudba v jednotlivostiach niečo iné, ale vo všeobecnosti jej slúži za základ ten istý spôsob myslenia."

Čo môže byť pre umelca tragickejšie ako žiť v „hluchom svete nevedomosti a ľahostajnosti"? Ako možno vytrvať a pokračovať v „brúsení diamantov" napriek nepochopeniu celého sveta? Existuje iba jedna odpoveď: tento človek patril k tým veľkým



Wasily Kandinsky: Kresba pre ročenku Európa 1924

umelcom, ktorí mali pevnú vieru vo vlastné dielo a boli presvedčení, že svojím umením hovoria iba to, čo m u s i a povedať. Svojím súčasníkom bol skôr známy ako dirigent a muzikológ. Do konca svojho života sa nezbavil finančných ťažkostí. Až niekoľko rokov po tragickej smrti začína byť Webernovo dielo objavované a na analýze jeho skladieb sa vzdeláva celá generácia mladých umelcov.

Ak je dnes celý hudobný svet povinný napraviť krivdy, ktoré sa na Webernovi za jeho života páchali, máme o to viac napravovať my, ktorí sme ešte ani v päťdesiatych rokoch neposkytli Webernovej tvorbe azyl.

Krivdy, pravda, nemožno naprávať frázami. Nechajme preto zaznieť d i e l o majstra.

Peter Kolman

Profesor Ján Strelec • sedemdesiatnik

Sedemdesiate narodeniny profesora Jána Strelca sú príležitosťou, pri ktorej hodno zastať, obzrieť sa a pospomínať. Veď s menom jubilanta sa spája história vzniku a potom búrlivého rastu všetkého, čo dnes reprezentuje slovenskú hudobnú kultúru.

Prvá hudobná škola pre Slovensko v Bratislave bola tým laboratóriom, v ktorom profesor Strelec spolu s vtedajším riaditeľom Fricom Kafendom od roku 1922 systematicky a zámerne zúrodňovali pôdu, z ktorej mali vyrastať generácie slovenských hudobníkov. Vtedy 29-ročný Ján Strelec nepríšiel na túto úlohu nepripravený. Levočské gymnázium s vynikajúcim profesorským sborom a kultúrne prostredie tohto historického mesta zobudili nadanie, ktoré si mladý študent priniesol z rodičovského domu. Štúdiom v Budapešti a v Spišskej Kapitule okrem filozofického vzdelania rozvíjal svoje umelecké ambície na hudobnom poli, ktoré potom zákonite vyústili v rozchod s pôvodne pomerami predurčeným kňazským povolaním. V rokoch 1919—1922 bol jedným z mála Slovákov-poslucháčov Pražského konzervatória. Tu ustálil svoju špecializáciu na odbor dirigovania sborového spevu, zoznámil sa s dobre vybudovaným hudobným školstvom českým a najmä s prácou a metódami ústavu, na ktorom študoval. Pražské konzervatórium vtedy spomínalo už 110. výročie založenia, Hudobná škola pre Slovensko v Bratislave, na ktorú profesor Ján Strelec v r. 1922 prichádzal, iba trojročné. Profesor Strelec, ktorý na škole okrem sborového spevu prednášal množstvo tzv. priradených

ZOZNAM DIEL ANTONA WEBERNA

op. 1 Passacaglia pre orchester (1908)
2 „Entflieht auf leichten Kähnen" pre miešaný sbor (1908)
3 Päť piesní pre stredný hlas a klavír (1907—8)
4 Päť piesní pre vysoký hlas a klavír (1908—9)
5 Päť častí pre sláčikové kvarteto (1909)
6 Šesť skladieb pre orchester (1910)
7 Štyri skladby pre husle a klavír (1910)
8 Dve piesne pre stredný hlas a 8 nástrojov (1910)
9 Šesť bagatel pre sláčikové kvarteto (1913)
10 Päť skladieb pre orchester (1911—13)
11 Tri malé skladby pre violončelo a klavír (1914)
12 Štyri piesne pre vysoký hlas a klavír (1915—17)
13 Štyri piesne pre soprán a orchester (1914—18)
14 Šesť piesní pre vysoký hlas, klarinet, basklarinet, husle a violončelo (1917—21)
15 Päť duchovných piesní pre vysoký soprán a 5 nástrojov (1917—22)
16 Päť kánonov pre vysoký soprán, klarinet a basklarinet (1924)
17 Tri ľudové texty pre spev, husle, violu, klarinet a basklarinet (1924)
18 Tri piesne pre spev, Es-klarinet a gitaru (1925)
19 Dve piesne pre miešaný sbor, klarinet, basklarinet, čelestu, gitaru a husle (1926)
20 Sláčikové trio (1927)
21 Symfónia (1928)
22 Kvarteto pre husle, klarinet, tenorsaxofón a klavír (1930)
23 Tri spevy pre stredný hlas a klavír (1934)
24 Koncert pre 9 nástrojov (1934)
25 Tri piesne pre vysoký hlas a klavír (1935)
26 „Das Augenlicht" pre miešaný sbor a orchester (1935)
27 Variácie pre klavír (1936)
28 Sláčikové kvarteto (1938)
29 I. kantáta pre soprán, miešaný sbor a orchester (1939)
30 Variácie pre orchester (1940)
31 II. kantáta pre soprán, bas, miešaný sbor a orchester (1941—43)
knihy: *Cesta k novej hudbe (16 prednášok). Listy Hildegarde Joneovej a Josefovi Humplíkovi. (Všetky diela sú vydané v Universal Edition, Viedeň.)*
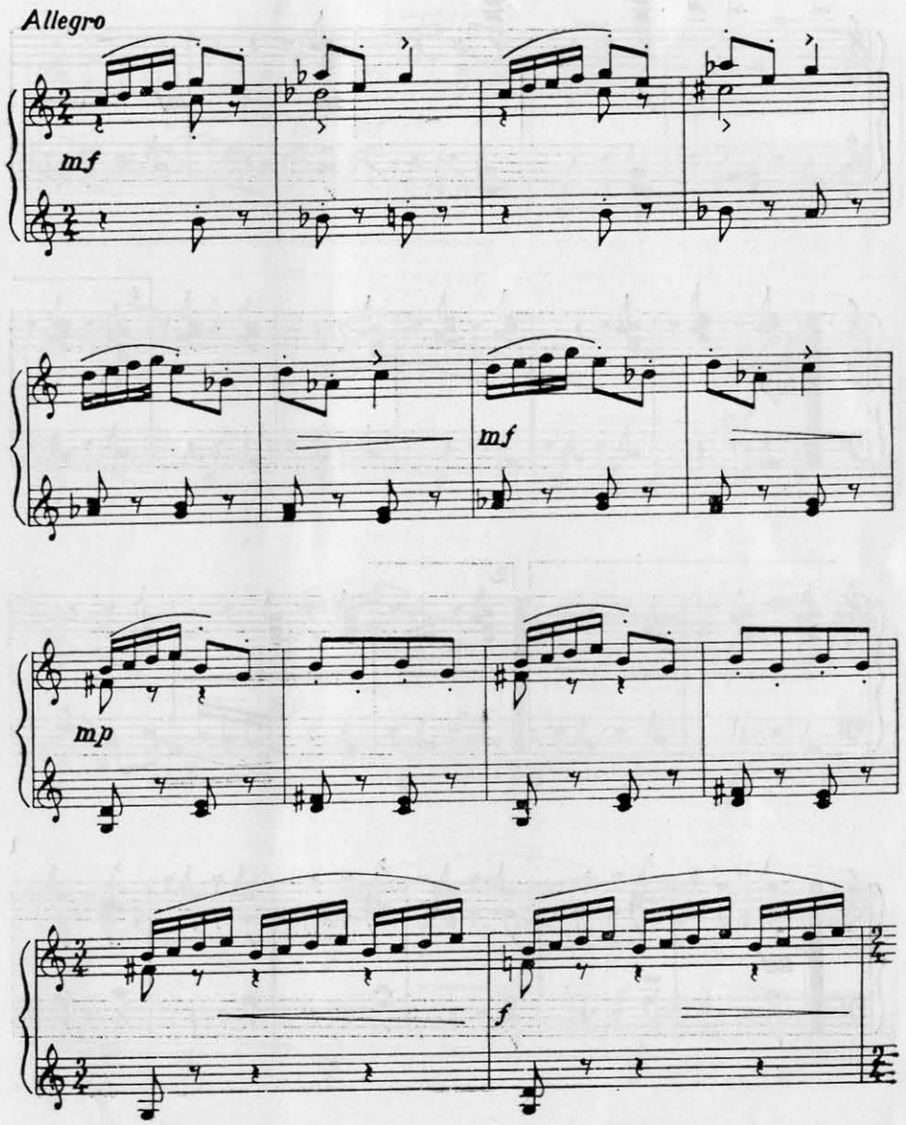
NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU
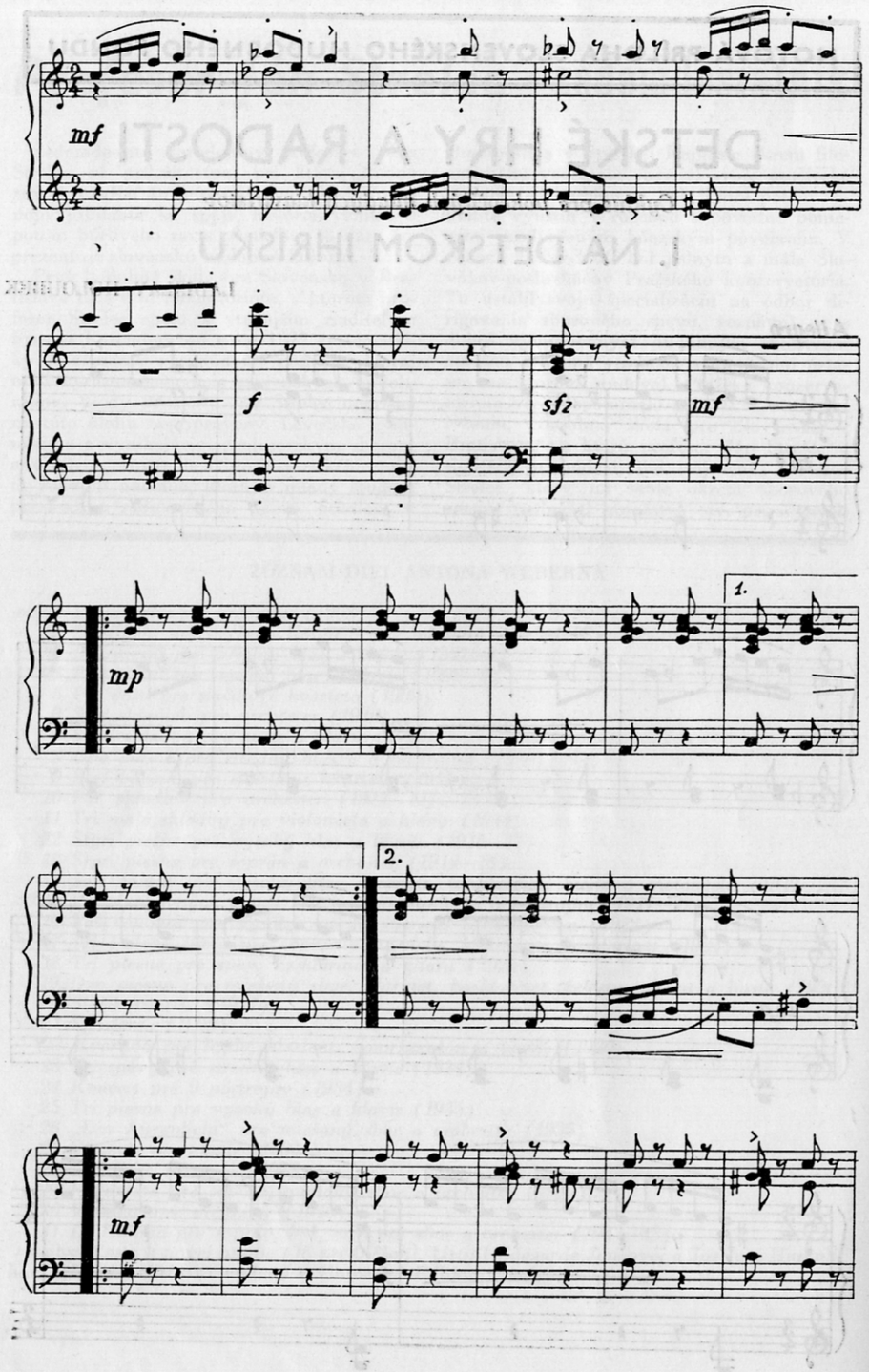
DETSKÉ HRY A RADOSTI
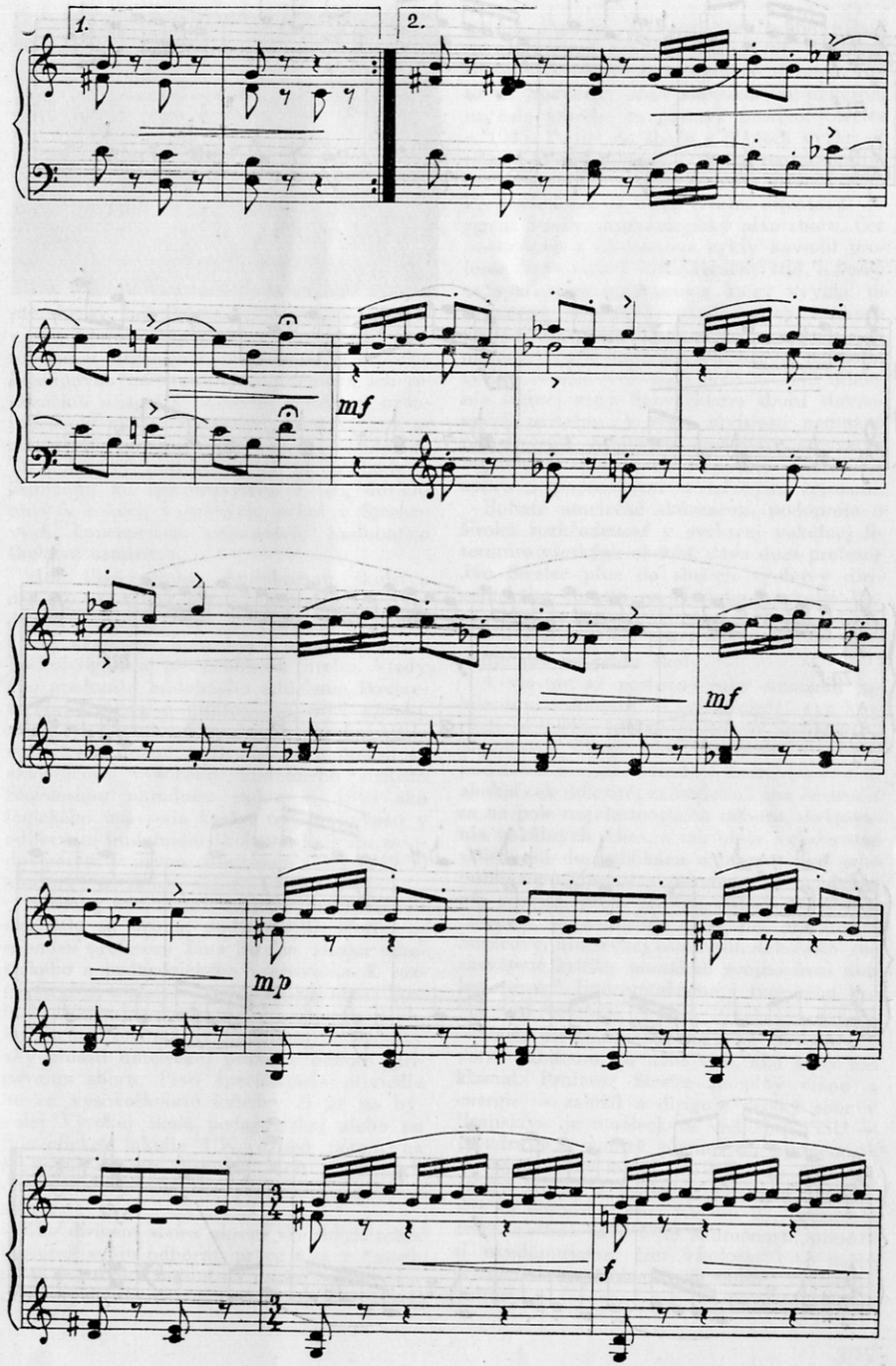
Cyklus pre pokročilých mladých klaviristov
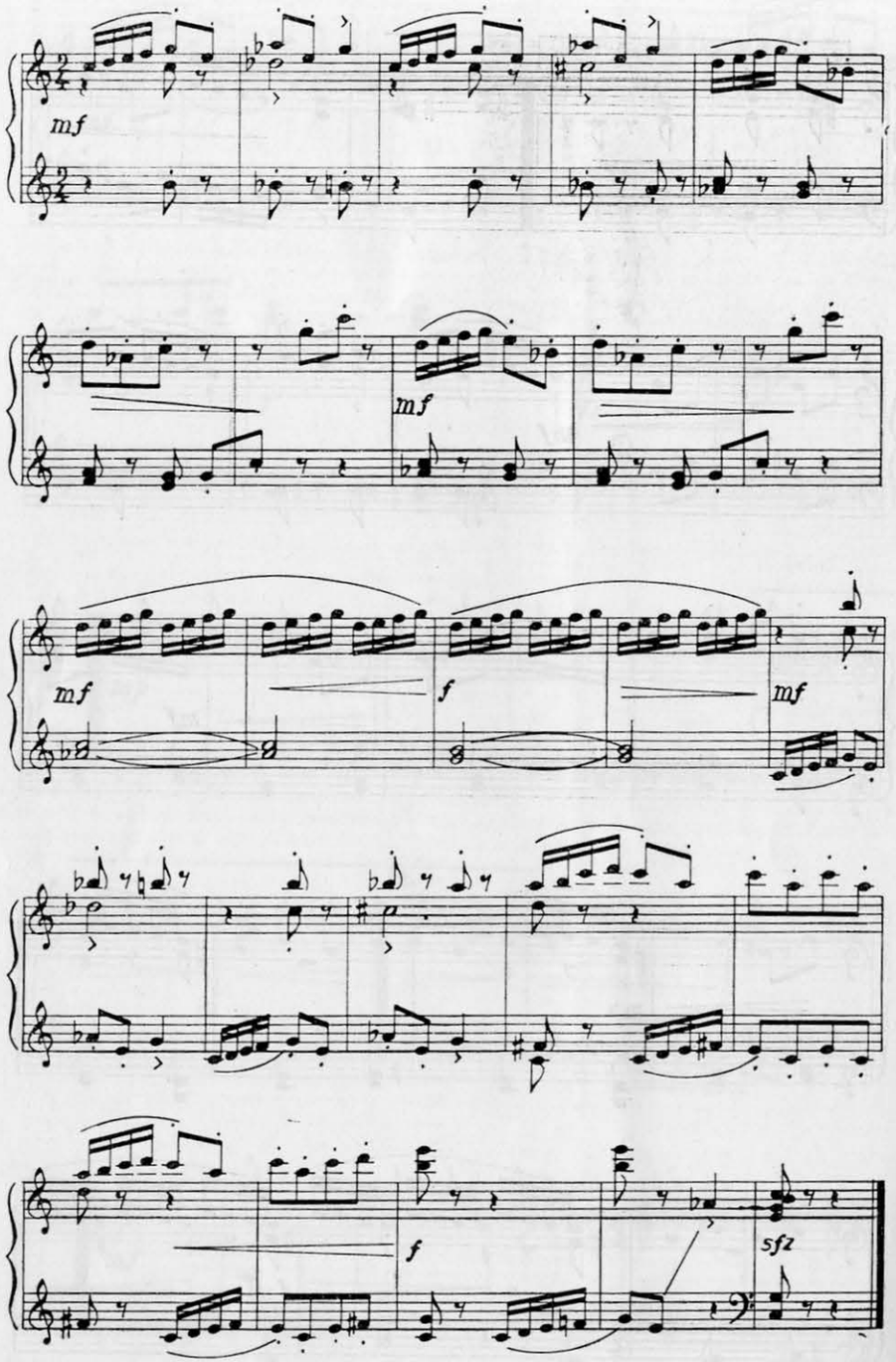
I. NA DETSKOM IHRISKU

LADISLAV HOLOUBEK




mf
f
sfz
mf
mp
1.
2.
mf


1.
2.
mf
mf
mp
f





predmetov, bol súčasne tajomníkom ustanovizne, ktorá nemala právo verejnosti. Premyslenou organizačnou prácou a náročne koncipovanými študijnými plánmi a ich realizáciou prispel k pomerne rýchlemu uznaniu školy ako verejnoprávnej inštitúcie s označením Hudobná a dramatická akadémia. To bol prvý postupný cieľ na pochode k druhému, ku konzervatóriu. I ten, dosiahnutý v rokoch vojnových, nebol v Strelcových koncepciách organizácie hudobného školstva ostatným.

Rok 1945 prináša hudobnému školstvu dekréty prezidenta republiky o zriadení Akadémie múzických umení v Prahe a Janáčkovej akadémie múzických umení v Brne. To bol signál aj pre profesora Strelca. Vtedy ako prednosta hudobného oddelenia Povereníctva školstva a kultúry pripravil návrhy zákona a dôvodovej zprávy o Vysokej škole múzických umení v Bratislave a potešil sa uzákoneniu vysokého hudobného učilišťa Slovenskou národnou radou r. 1949 ako logického uzavretia kruhu trojstupňovosti v odbornom hudobnom školstve. Právom zasadol potom v prvom študijnom roku 1949/50 ako prvý za stolec rektora VŠMU.

Súbežne s bohatou prácou organizačnou rozvíjala sa druhá, podstatnejšia zložka osobnosti profesora Jána Strelca, zložka umeleckého a pedagogického pracovníka. Z rozrastenosti učiteľskej práce na hudobnej škole kryštalizuje sa zasvätený odborník v oblasti teórie pre otázky hudobnej pedagogiky a v oblasti umeleckej praxe v odbore dirigovania sboru. Prvá špecializácia priviedla ho za vysokoškolské katedry či už na bývalej Vysokej škole pedagogickej alebo na Filozofickej fakulte UK, druhá potom na Hudobnú fakultu Vysokej školy múzických umení, kde pôsobí ako profesor dirigovania sboru.

Ako dirigent sboru okrem školských telies upriamil svoju odbornú prácu ešte v časoch prvej republiky najmä na mužský Sbor bratislavských učiteľov a potom na sbor Typografiu. Pravda, pri najlepšej snahe neboli to ešte telesá schopné realizovať v plnom rozsahu Strelcove interpretačné zámery. Bol to až Spevácky sbor slovenských učiteľov, na čelo ktorého sa postavil profesor Strelec r. 1945. Prišiel do sboru s plánom vyzbrojiť teleso, ktoré malo plniť úlohy reprezentatívne, programom tomuto poslaniu primeraným. Predovšetkým na novú tvorbu orientoval dirigent Strelec dramaturgický plán sboru. Cez Suchoňove a Moyzesove cykly navodil profesor Strelec nový interpretačný štýl, o ktorý sa spoľahlivo opierame a ktorý vyvolal oprávnenú ozvenu i v odborných kruhoch českých ako svieži prínos do výkonného umenia československého. Oficiálnym uznaním týchto Strelcových snáh bolo r. 1949 udelenie štátnej ceny Speváckemu sboru slovenských učiteľov. V tejto súvislosti nemožno nespomenúť Strelcove duchovné otcovstvo myšlienky spoločných festivalov sborového spevu s poprednými učiteľskými telesami.

Bohaté umelecké skúsenosti, podopreté o širokú rozhľadenosť v svetovej vokálnej literatúre všetkých období, dáva dnes profesor Ján Strelec plne do služieb výchovy dirigentského dorastu na Hudobnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Svoje pedagogické pôsobenie však neobmedzuje iba na pôdu školy.

A vlastne až posledné roky umožnili jubilantovi oslobodiť sa od funkcií — z ktorých tu treba spomenúť aspoň riaditeľstvo Slovenskej filharmónie, k založeniu ktorej podstatne prispel — funkcií, ktoré, i keď boli akokoľvek dôležité, zabraňovali mu sústrediť sa na pole najvlastnejšieho odboru, dirigovania vokálnych telies, a tak uložiť celoživotné skúsenosti do publikácií o umení. Veď jeho publikačnú činnosť v minulosti — obmedzenú, pravda, poväčšine na denné a odborné časopisy — nemožno obísť pri profilovaní Strelcovej umeleckej osobnosti. Jeho odborne zasvätené kritiky pomáhali svojho času dvíhať úroveň interpretačného i tvorivého hudobného umenia.

Dnes, pri spomienke na jeho 70-ročné životné jubileum, sa nám vidí, ako keby čas klamal. Profesor Strelec je plný elánu a energie — založil a diriguje detský sbor v Bratislave, je umeleckým vedúcim SSSU — je zdravý a nabitý plánmi do budúcnosti. Pevný životný koreň má náš pán profesor, akoby živený z tvrdej pôdy hornej Oravy, kde sa narodil v obci Kacvin 23. decembra 1893. Tešíme sa z tejto skutočnosti, pretože si uvedomujeme, čím všetkým ešte môže prispieť k zvyšovaniu slovenskej hudobnej kultúry.

Juraj Haluzický

Jubileum slovenskej hudobnej vedy

K päťdesiatke prof. dr. J. KRESÁNKA



Na jar roku 1939 odchádza posledným rýchlikom z Nemcami okupovanej Prahy mladý skladateľ a hudobný vedec Jozef Kresánek. Odnášal so sebou dva čerstvé diplomy: ako absolvent majstrovskej školy u skladateľa Vítězslava Nováka a ako absolvent štúdia hudobnej vedy na KU. Jeho návrat na Slovensko a vlastne aj vstup do slovenskej hudobnej kultúry dial sa v časoch relatívneho úpadku slovenskej hudobnej vedy. Odchodom profesora Dobroslava Orla, zakladateľa hudobnej školy na Slovensku, zaniká na čas Katedra hudobnej vedy na Komenského univerzite v Bratislave; zo Slovenska emigruje Ivan Ballo, Antonín Hořejš, Karol Plicka a iní. Ostáva tu iba malá hŕstka hudobnovedných pracovníkov a dostáva do vena torzo započatej práce v oblasti základného výskumu dejín slovenskej hudby a slovenskej hudobnej folkloristiky. Dlhý čas nemá Slovensko muzikologického pracoviska a ani prijatie hudobného vedca do bývalej SAVU r. 1942 neznamenalo v tejto situácii podstatné zlepšenie.

Mladý Kresánek prichádza na Slovensko temer nebadane. Prijíma miesto učiteľa hudobnej výchovy na Učiteľskej akadémii v Prešove. Čoskoro sa však stáva zamestnancom Matice slovenskej a tu sa hneď ujíma vedeckej práce. Študuje dejiny slovenskej hudby v tamojších archívnych materiáloch, skúma slovenskú ľudovú pieseň najmä zo zbierok Karola Plicku. Toto štúdium je však opäť rapsodicky prerušené. Kresánek odchádza na vojenskú službu. Vo vojenskej uniforme, ku ktorej nemal vzťah, sa potĺka po kasárňach i bojiskách druhej svetovej vojny. Zvláštnou zhodou okolností sa na čas dostáva k vojenskej hudbe a odtiaľ opäť aspoň úchytkom k svojmu pracovisku. Ku koncu druhej svetovej vojny vo funkcii asistenta bratislavskej univerzity stačí práve zachraňovať bohatú knižnicu a notový archív bývalého Seminára pre hudobnú vedu, ktoré tak húževnate budoval za prvej republiky profesor Orel. Knižnica sa mu stala zvlášť blízkou a milou; stala sa mu odrazovým mostíkom do ďalšej vedeckej a pedagogickej práce. Preto aj po oslobodení r. 1945, keď sa počas pôsobenia profesora Konštantína Hudca stáva nadlho iba údržbárom knižnice, nachádza v tejto funkcii pozitívny zmysel. Konečne sa mu naskytla možnosť systematickej práce a prípravy na budúce zodpovedné úlohy.

Bol v tých časoch jediným muzikológom, ktorý bol súčasne erudovaný aj ako hudobný skladateľ. I keď nemal zmysel pre ďalšie organizovanie heuristickej činnosti v oblasti dejín slovenskej hudby a hudobnej folkloristiky, jednako len cítil od začiatku hlboký vzťah a záväznosť k potrebám a aktuálnym otázkam našej hudobnej kultúry. Využijúc dovtedajšie zbierky slovenských ľudových piesní, podujíma sa na vedecko-teoretické zhodnotenie slovenskej ľudovej piesne. Jeho hudobnohistorické vzdelanie nemá medzier, no predsa hlavným poľom jeho záujmu boli a sú disciplíny tzv. systematickej hudobnej vedy, predovšetkým otázky hudobného myslenia. Z týchto pozícií pristupuje ku skúmaniu slovenskej ľudovej piesne a zo štýlového aspektu sa snaží stanoviť jej charakteristické črty. Táto metóda bola dovtedy slovenskej hudobnej vede cudzia a nie div, že jeho dnes už známa kniha vyvolávala v čase vyjdenia nemalé rozpaky. Zakrátko sa však ukázal jej prevratný význam nielen pre teóriu slovenskej ľudovej piesne, ale aj pre ďalší vývoj slovenskej hudobnej vedy. Jeho vedecký profil charakterizuje už spomínané ideálne spojenie vedca s praktickou hudobnou erudíciou: literatúra ako zdroj dovtedajších poznatkov, hudobný materiál ako základný prameň skúmania. Kresánek nie je typom vedca, ktorý by brúsil svoje texty s filologickou akríbiou a puntičkárskou dôslednosťou. Je to originálne mysliaci vedec, ktorý položí na papier v markantných kontúrach svoje poznatky, prekvapujúce spravidla novosťou riešenia, či je to už jeho práca K problematike umeleckého majstrovstva alebo kniha Sociálna funkcia hudby.

Metodologická stránka Kresánkovej vedeckej činnosti nie je v našej hudobnej vede nová azda preto, že by prichádzal s oveľa lepšou erudíciou a sčítanosťou súčasnej literatúry, ale je to predovšetkým osobitná črta jeho vedeckého profilu. To sa prejavuje aj v jeho prácach historických (ako je napr. príspevok o slovenskej hudbe 19. storočia do dejín slovenskej hudby, štúdia o hajdúskom tanci a pod.), ale aj v jeho početných rozboroch súčasnej slovenskej hudobnej tvorby a nie na poslednom mieste aj v monografickej práci o národnom umelcovi Eugenovi Suchoňovi.

Od roku 1953, po smrti profesora Konštantína Hudca, pretrhla sa idyla Kresánkovho sústavného štúdia a prípravy. Zrazu dochádza k druhému extrému, musí prednášať, a často viac než dvojnásobok učiteľskej normy na univerzite. Prichádzajú aj úlohy organizačné. Spolupracuje na založení slovenského hudobného časopisu, pracuje vo funkciách na Zväze slovenských skladateľov a už dlhé roky zastáva funkciu externého riaditeľa Ústavu hudobnej vedy SAV. Výsledkom toho všetkého sú tieto skutočnosti: Je v podstate učiteľom a vedúcou osobnosťou vo výchove našich hudobných vedcov. Generáciou pisateľa tohto článku počínajúc je Kresánek učiteľom už viacerých pokolení slovenskej hudobnej vedy. Tak ako má Kresánkova vedecká a pedagogická práca svoj vyhranený profil, tak aj mladá hudobná veda začína nadobúdať svoju špecifickú fyziognómiu, ktorú bude možné právom nazvať slovenskou muzikologickou školou. Pre slovenskú hudobnú vedu, pre jej rozvoj a profil, vypracoval nedávno profesor Kresánek dokument o perspektívnom vývoji. Je to ucelená a konzekventná koncepcia, ktorá sa má ku Kresánkovým vedeckým prvotinám ako rozvinutý strom k semiačku. Je v tom však vývojová kontinuita a dôkaz o vyhranených črtách Kresánkovej vedeckej osobnosti, ktorá bola schopná dať už doteraz slovenskej muzikológii vývojaschopné smerovanie, smerovanie, ktorému nehrozí módna a konjunktúrna pominuteľnosť.

Kresánkova skladateľská činnosť, hoci ide nepochybne o talentovaného skladateľa, je obmedzená časovými možnosťami, ktoré sú popri toľkej pedagogickej, vedeckej a organizačnej zaangažovanosti skutočne minimálne. Škoda, že je to tak, pretože sporadický návrat k notovému papieru neumožňuje taký rast Kresánka-skladateľa, aký by bol primeraný jeho schopnostiam. Je to však dilema, kolízia povinností. Som presvedčený, že aj sám jubilant rád obetuje svoju prenikavejšiu skladateľskú „kariéru" v prospech takých významných činov v oblasti muzikológie, aké už dnes stoja za ním.

O ceste je rozhodnuté. Veľa šťastia, síl a húževnatosti k nej, pretože je ešte dlhá a namáhavá!

Ladislav Burlas

Rozlúčka so Šimonom Jurovským

Akoby to dnes bolo, tak Ťa vidím, môj drahý a náš milý Šimon, ako si ma viedol zdola nahor, z doliny na vysoký hrebeň. Akoby to dnes bolo, čo sme stúpali krok za krokom — popri sebe — po tvrdých hranách ostrých skál, zatienenou i slnečnou prťou života k výšine ľudského aj umeleckého snaženia, celkom tak, ako vtedy, keď sme rozpálení v chladnom rannom vzduchu tvojho rodného kraja kráčali s napätými svalmi, s presavzatím nevzdať sa, a neraz sme veru padli, ale nezastali, nevrátili a nevzdali sa, kým vysoká Krížná, tvoja rodná krásna hora, nebola v slnci tvojou.

Ako to len bolo, náš drahý Šimon, v tých búrkach — fujaviciach na jar, keď rástli bahniatka popri kalnej vode, keď leto bolo horúcejšie ako rozliate železo, keď na Hľanských lúkach zakvitalo kvieťa až k samým koreňom tmavých hôr!

Ako to len bolo za tých detských čias pri Starohorskej doline, pod strmým Sturcom, na košiariskách, pri šuštiacej kosbe, hrabačkách, keď si z grúňa po hlase trávnic

poznával kamarátov, devy — i všetkých, ktorí sa v tej doline rodili a čo z nej zavčas rána, zvolávajúc sa po mene, putovali za chlebom poza chrbát Prašivej až do podbrezovských železiarní. Akoby to dnes bolo!!! Je to však tak blízko, že sa pri prižmúrení *očí môžeš s tými ľuďmi rozprávať, vidieť všetky farby, tvary, teplo, chlad. A je to tak ďaleko — ako každá časom poznačená spomienka.*

Rád si spomínal. Rád si sa díval. Ale najradšej si žil tvorivým životom medzi svojimi. Vieme to, drahý náš Šimon, *vieme to veľmi dobre, ako ti bolo teplo pri srdci, keď si napísal, keď si stvoril jeden z prvých svojich hudobných tvarov, ten spev o domove, ako si ho po svojom nazval V spevavej doline. A potom ďalšie: Spevy záhoráckych mládencov a Oravské tance.*

Vieme aj to, že Tvoje srdce udieralo, ba štiepalo, mladistvou silou umeleckú matériu, dunelo práve tak ako tie krompáče v rukách mládeže na Trati družby, keď si písal skladbu Radostné súťaženie.

A toto Tvoje hudobné srdce, Tvoj duch, to bolo viac ako len filmová kamera, lebo si ním snímal krásu, ľudskosť, tvrdosť i radosť vo filme Varuj, vo filmoch Na troskách vyrastá život, Pole neorané či Lazy sa pohli.

A to výstražné „varuj" nezostalo u Teba len ako túžba, ale sa menilo, narastalo v čin, *vo výstražný a varovný čin, ktorým si sa postavil do radu bojovníkov za život, za pokrok, za radosť detí, za radosť všetkých nás, keď si skúval svoju Mierovú symfóniu.*

Za koho sa vtedy, náš drahý Šimon, ozvalo Tvoje umelecké srdce, keď si nám dal balet Rytierska balada, keď si nám dal dielo, v ktorom dávaš pokorenému ľudu žiť a zvíťaziť!!

Nech je požehnaná rosa, slnko, voda a všetok život Tvojho rodného kraja za to, že Ťa takéhoto od mladosti — i keď tvrdo — ale pre nás skúval. Že Ťa pripravil tak statočne, že si vedel dať národu toľko, koľko je prisúdené cťou a čestnou prácou každému umelcovi.

Nech Tvoje krásne diela, Tvoja kantáta Šumí hora rodná a Tvoja symfónia O živote večne pre nás na Tvoju pamiatku a na pamiatku Tvojej práce znejú od jednej strany našej drahej vlasti až po druhú. Nech tie city, ktoré vytryskli zo srdca cez Tvoju hudbu — zasa narastajú od srdca k srdcu v nás, nech nás krášlia, ako krášli Tvoj rodný domov majestátna Krížná, hora Tvojho srdca, hora vlastenecká, hora partizánskej krvi — a to všetko pre česť a šťastie ľudí.

Nech Tvoja pamiatka, náš drahý Šimon Jurovský, zostane u všetkých ľudí našej krásnej vlasti večná!

A. Očenáš

Javisková premiéra novej slovenskej opery

Štátne divadlo v Ostrave uviedlo v októbri ako československú premiéru operu súčasného slovenského skladateľa Júliusa Kowalského Slávnosť lampiónov. Operný súbor za vedenia šéfa Zdeňka Košlera sa naštudovania opery ujal veľmi zodpovedne.

Treba oceniť, že si autor zvolil súčasný námet nesmiernej aktuálnosti — varovanie pred nukleárnou vojnou. Aj s jeho prístupom k spracovaniu dramatickej predlohy, ktorá zožína na činoherných javiskách značné úspechy, je možné súhlasiť: skladateľ zvolil úsporné vyjadrovacie prostriedky (v súlade s tým aj obsadenie komorného orchestra), plne zodpovedajúce konverzačnému a komornému charakteru drámy (vystupuje len päť osôb).

Je však škoda, že ideová závažnosť námetu nenašla rovnocenné vyjadrenie v rovnako presvedčivom hudobnodramatickom spracovaní a výraznejšej invencii hudobnej reči. Hudba, najmä orchestrálna zložka, málo umocňuje a akcentuje dramatickú predlohu, nehľadiac na to, že libreto trpí — zvlášť v prvých scénach — rozvláčnosťou. Preto nám v tejto opere chýba výrazný, v pravom zmysle slova hudobnodramatický vyjadrovací účinok. Hudobná stránka diela často akoby skôr iba tvorila hudobnú kulisu k deju, alebo ho len vonkajškovo ilustrovala. Použitie malého orchestra nemôže mať vplyv na nosnosť operného a koniec koncov akéhokoľvek hudobného diela. Naopak — komorné poňatie, zbavené veľkoopérnych manier a okázalej zvukovosti, by predpokladalo najzhustenejšiu, najúspornejšiu, ale aj najlapidárnejšiu zdelnosť a charakteristiku postáv i deja. Nestalo sa tak: medzi poňatím

Hudobné posiedky

S ČERTOM

Skladatelia majú dnes všeobecne známe ťažkosti s libretami. Preto veľmi pozorne skúmajú každú úspešnú činohru, či je vhodná na adaptáciu pre hudobné divadlo v celej žánrovej šírke. Iste preto neprekvapuje, že vážneho záujemcu našla aj známa burleskná komédia s vážnym podtextom Posiedky s čertom od Jana Drdu. A ešte menej prekvapuje, že ním je skladateľ Ludvík Podéšť. Jeho predchádzajúca tvorba pre film a divadlo — najmä Apokryfy — jeho sprievody k pohybovým štúdiám a výlučne tanečné

speváckej a orchestrálnej zložky došlo k rozporu. Orchester je orientovaný snahou o netradičnú zvukovosť, ale spevná línia je komponovaná skôr opačne a nenachádza oporu v nástrojovej zložke. To kladie značne obťažnú úlohu aj po interpretačnej stránke, lebo speváci nie sú inšpirovaní orchestrom a stoja vo svojom snažení o maximálny výraz temer osamotení. Diskutabilný je i záver opery: od jeho poňatia je len malý krôčik k štýlu happyendových operetných finále.

Operu hudobne naštudoval Zdeněk Košler. Niet sporu o tom, že dramaticky vyostrenejšie naštudovanie a najmä deklamačne výraznejšie spevácke poňatie by dielu predsa len pomohlo. Hodne v tomto smere pomohol opere J. Štych, ktorý prevzal predstavenie ešte pred premiérou po Košlerovi, ktorý odišiel do USA. Štych diriguje predstavenie starostlivo, doslova v každom okamžiku modeluje hudobný prúd k čo najväčšej plastičnosti a účinnosti. Statickému dielu by bolo pomohlo, keby bol režisér Ilja Hylas v spolupráci s výtvarníkom Zbyňkom Kolářom a. h. ešte viac vyhrotil konfliktnosť deja i postáv (dramaticky účinná je však scéna, kde Yamamoto spomína bombardovanie). Svojich úloh sa veľmi dobre ujali všetci účinkujúci — najmä Jan Kyzlink (Yamamoto), Čeněk Mlčák (Eatherly) a Oldřich Lindauer (Šido). Nádejne sa predstavili aj novoangažovaní mladí speváci Jitka Kovaříková (Yuki) a Pavel Hlavica (James). Alternujúci R. Svozil nemohol už svojimi hlasovými predpokladmi splniť požiadavky úlohy a je skutočne otázne, prečo ho vôbec obsadzovali; pekný výkon však podáva v úlohe Eatherlyho V. Zouhar, i keď nemá bezcitnú svetáckosť Mlčákovu.

Přemysl Vrba

skladby ukázali nielen jeho znamenité predpoklady pre opernú tvorbu, ale zvýraznili aj niektoré črty, ktoré sa práve na zhudobnenie Drdovej hry dobre hodili. Je to Podéšťov láskavý humor, hlboká ľudskosť jeho hudobnej reči, zmysel pre účinok a moderný zvuk i široká stupnica invencie.

Ukázalo sa však, že nebolo také ľahké upraviť činoherný originál do podoby vhodného operného libreta. Škrtmi a úpravami sa to skladateľovi — ktorý sa tejto práce ujal sám — podarilo, i keď, pochopiteľne, musel obetovať mnoho milých epizód a okliesniť rozuzlenie deja. Zhudobnené Posiedky s čertom majú však ako celok i v jednotlivých siedmich obrazoch bystrý spád, pútajú, pobavia, šíria radostnú náladu a — nútia premýšľať. Ludvík Podéšť zaodel svoju hudbu do lesklého, trblietavého, stále premenlivého šatu. Mohol si to dovoliť, pretože jej základom sú zdravé, nosné nápady, trefná charakteristika osôb a situácií, zmysel pre gradáciu, dramatickú zápletku a nepodceňovanie oddychových pasáží. Skvele a celkom funkčne sa autorovi podarilo spojiť tradičnú faktúru recitatívov a ariózných miest s rytmom a výrazom moderných spoločenských tancov. Pod mikroskopom by sme zaiste mohli nájsť nedostatky partitúry, hlavne v stavbe a v záverečných scénach, kde si skladateľ zo skromnosti nechal ujsť hociktorú gradáciu a niektoré efektné vyvrcholenia. Bohato nás však odškodňuje hrejivá humanistická nota Podéšťovej hudby, ktorá myslí aj na široké rady nového publika a pritom nikde nepúšťa zo zreteľa nároky moderného hudobného divadla. Naša súčasná operná literatúra bola nesporne obohatená o užitočné a hodnotné dielo, ktoré v svojom odbore prináša mnoho vítaných nových čŕt.

Pre každú opernú novinku je často rozhodujúce prvé predvedenie. Nuž — Ludvík Podéšť mal šťastie, že jeho prvej celovečernej opery sa ujal dirigent Rudolf Vašata so súborom Severočeského divadla. V krátkom čase vykresali liberecki umelci z partitúry horúce iskry, ktoré 12. októbra zapálili premiérové obecenstvo. Tlieskalo veľmi živo opere a jej tvorcovi, elánu, presnosti, spádu a hlavne nevyčerpateľnej muzikálnosti Vašatovho hudobného naštudovania, vynachádzavej a preto veľmi účinnej réžii Ivana Glanca a výkonom sólistov, z ktorých treba menovať aspoň bodrého, zvučného Jaroslava Daniela v úlohe Martina Kabáta, elegantného Jaroslava Slováčka v úlohe čerta Lucia a komického pustovníka J. Slováčka.

Pavel Eckstein

Slovenská filharmónia do novej sezóny

Už niekoľko rokov sústavne sledujem na stránkach Slovenskej hudby výkony orchestra Slovenskej filharmónie. Mal som tak príležitosť hodnotiť vynikajúce, priemerné i menej vydarené výkony, dramaturgickú líniu koncertov, vývin i rast orchestra, a preto otvorení ďalšej sezóny chcel by som poukázať na niektoré momenty, nad ktorými sa treba zamyslieť. Predovšetkým chcem kritizovať v prevažnej väčšine prípadov štandardný počet skúšok pre vystúpenie orchestra bez ohľadu na to, aké skladby sa študujú, či novinky, či kmeňový repertoár. Tento fakt máva obyčajne za následok, že čím viackrát sa ten-ktorý program opakuje, tým stúpa i jeho interpretačná úroveň. — Piatkové koncerty bývajú spravidla lepšie ako štvrtkové. Ak sa niekedy stane, že pred každotýždennými abonentnými koncertmi vystúpi SF niekde vonku (v provinčných slovenských mestách a pod.) alebo v cykle „Od valčíka po symfóniu" s tým istým programom, býva úroveň opäť obyčajne vyššia. Sú nám známe tiež prípady, že pre malý počet skúšok, nestačila sa naštudovať niektorá skladba, a tak v poslednej chvíli došlo ku zmene (Sukove symfónie!). Je nám známe, že často zaostáva úroveň orchestrálneho sprievodu inštrumentálnych koncertov, že často v máji—júni na Bratislavskej jari býva orchester početnými vystúpeniami taký preťažený, že nemôže podať ani taký výkon ako normálne v sezóne. Je tiež pravda, že mnohí hráči orchestra sú nútení hrať vo „výpomociach" (a konečne iné orchestre sú na túto výpomoc aj odkázané) alebo venovať sa i pedagogickej činnosti, pričom im nezostáva čas na vlastné vzdelávanie a sebazdokonaľovanie. Vo filharmónii, ako aj v iných orchestroch u nás, sa ešte nájdu hráči, ktorých „klady" spočívajú skôr vo funkcionárčení než v umeleckej vyspelosti!

Sú to všetko problémy, ktoré nastolila doba, obdobie kultúrnej revolúcie, a tie tento ani viacej podobných príspevkov hneď neodstráni, no veríme, že zvyšovaním počtu kvalitných hudobných kádrov sa zlepší situácia i na vidieku a SF nebude musieť obhospodarovať svojimi vystúpeniami takú veľkú časť nášho územia, a popri tom, čo je napokon prirodzené, chcieť žať úrodu uznaní i na zahraničných pódiách.

Ten, kto nenavštevoval októbrové koncerty SF, si môže po takomto úvode myslieť, že výkony orchestra v tomto mesiaci neboli snáď na príslušnej výške. Musím ho potešiť, že úroveň koncertov (pravda, s jedinou výnimkou — o tej ďalej) neklesla pod štandard, no to nie je ešte známkou úspechu.

Na otváracom koncerte 3. a 4. októbra počuli sme popri VII. symfónii Antona Brucknera pod taktovkou Ladislava Slováka i Milana Bauera ako sólistu v Beethovenovom Husľovom koncerte. Pre mladého umelca to bol doteraz azda jeden z najťažších reprodukčných orieškov. Z tohto aspektu aj prikročujem k hodnoteniu jeho výkonu. Zdalo sa mi, že u Bauera tentoraz snaha nevybočiť z požiadaviek klasického štýlu dominovala nad umelcovou individualitou; k interpretácii pristupoval viac s intelektom, a výsledok — málo priebojné, málo kontrastné, akademické poňatie Beethovena.

Priamym protikladom Bauerovho prístupu k dielu bolo vystúpenie nemeckej umelkyne Annerosy Schmidtovej v Brahmsovom koncerte B dur, op. 83 pre klavír a orchester, 10. a 11. októbra pod taktovkou dr. h. c. Ľudovíta Rajtra. Hoci jej podanie nieslo sem-tam i peľ mladistvého nadšenia, primeraného jej veku, vrúcny cit, vášeň i lyrika všade dominovali popri obdivuhodnom zvládnutí dynamickej formy diela (krásne vybudované gradácie).

Brahmsov koncert predchádzala Akademická predohra toho istého skladateľa a vystriedal ho Filharmonický koncert Paula Hindemitha, ktorý dal v 6 variáciách možnosť jednotlivým nástrojom a skupinám ukázať svoje kvality.

Záverečné číslo programu La valse od Mauricea Ravela môžeme chápať ako anticipáciu programu nasledujúceho koncertu abonentného cyklu (17. a 18. októbra), na ktorý spolu s cyklom „Od valčíka po symfóniu" päťkrát prilákal „zaujímavo" zostavený repertoár stovky i takých poslucháčov, čo v živote azda ani raz nenavštívili koncert SF. Tento „magnet" pozostával z diel Johanna i Jozefa Straussa — z ich predohier, valčíkov a poliek. Johann Strauss sa takto stal u nás vďaka „vynaliezavej" dramaturgii priekopníkom „kultúrnej revolúcie". To, čo doteraz nedokázali ani populárny

Čajkovskij a Dvořák, podarilo sa Straussovým valčíkom. Ak mám byť úprimný, musím zaujať, či chcem alebo nechcem, postoj snoba a priznať sa, že som sa na Straussovcoch výdatne nudil. „Obdivoval" som priam periférne efektné a mladistvo (na ženské obecenstvo predovšetkým) pôsobiace gestá, „temperament", „vrúcny cit" a k slzám dojímajúcu „úctu k predkom" dirigenta, na ktorej si založil svoju dosť pochybnú kariéru a slávu. No prapravnuk Johanna — Eduard Strauss, dokázal mnohých rozcítených divákov dojať k slzám, čo pokladáme za veľký „úspech", ktorý sa tak hocikomu nepodarí.

Posledné vystúpenie Slovenskej filharmónie 24. a 25. októbra nieslo sa v znamení príprav na zájazd do Anglicka. Čo sa týka úrovne, musíme priznať, že v prvej polovici (Wagner — ouvertúra k Lohengrinovi) nás sklamala úroveň sláčikov, ktorým sa nedarila súhra a najmä celkovému výrazu chýbala základná slávnostno-mystická atmosféra.

Mladá Japonka Jaeko Jamane vystúpila pod taktovkou Ladislava Slováka ako sólistka v I. klavírnom koncerte C dur, op. 15 Ludviga van Beethovena. Jej výkon neprekročil úroveň nášho lepšieho absolventa konzervatória.

2. polovica programu mala už vyspelejšiu úroveň. Začala sa suitou z baletu opery Dokonalý blázon od Gustava Holsta s pôsobivou, pre balet veľmi vhodnou hudbou, ktorá je dokumentom toho, že jej tvorcovi-iniciátorovi a jednému zo zakladateľov anglickej národnej skladateľskej školy nebol celkom cudzí svet prvých baletov Igora Stravinského. Program uzatvárala symfonická suita Metamorfózy od národného umelca Eugena Suchoňa s trochu pozmenenou inštrumentáciou — vzhľadom na odlišné ladenie klavíra v Anglicku, ktorý sa takto nahradil celestou alebo iným vhodným nástrojom. Strhujúce, sugestívne podanie Metamorfóz vyvolalo zaslúžené ovácie obecenstva dirigentovi.

Počas zájazdu orchestra SF v Anglicku v dňoch 31. októbra a 1. novembra vystúpil v Bratislave Obretenovov spevácky sbor zo Sofie (sbormajstri Dimitr Ruskov a Georgi Robev).

Podmanivé čaro výkonu bulharských spevákov nespočívalo vo vyspelej technike, v plastických crescendách, v kovovo znejúcich dynamických vrcholoch, v mäkkých a nosných piankach, v obdivuhodne zreteľnej výslovnosti, v presnosti nástupov alebo vyrovnanosti jednotlivých registrov či v širokej škále hlasového rozpätia od najhlbších pedálových basov po vysoké tóny (krásne najmä v sopránoch), ale predovšetkým v tom, že tieto atribúty sa prejavili v neuveriteľnej ľahkosti a najmä v nenásilnom prirodzenom prednese. Či to bol Monteverdi — mimochodom, chápaný menej komorne, azda i trochu viac pateticky, ako je u nás zvykom, no vrúcne a štýlovo neskreslene, či vážne jemné známe Mozartovo Ave verum corpus, či majestátna monumentalita sboru z Händlovho Mesiáša alebo Stravinského Pastorela či Šostakovičova poéma Stíchli salvy, Sukova Stasa čarodejnica, Suchoňovi Bodaj by vás vy mládenci a mnohé ďalšie diela najmä z domácej bulharskej tvorby s bohatým využitím folklóru — sbor vždy vedel vystihnúť podstatu hlavného výrazu a nálady diela a v tom najlepšom slova zmysle verne tlmočiť skladateľov zámer.

Vlado Čížik



Obretenovov spevácky sbor
Foto: J. Herec

ZAZNELA HUDBA ALOJZA HÁBU

Na počesť 70. narodenín zaslúžilého umelca Alojza Hábu usporiadal Sväz slovenských skladateľov a Slovenský hudobný fond v spolupráci s KDK koncertné matiné v Bratislave a v Košiciach, na ktorých po úvodných slovách prof. J. Kresánka (20. X. v Bratislave) a J. Hatrika (21. X. v Košiciach) odzneli ukážky z jubilantovej komornej tvorby.

Boli to skladby komponované v poltónovom, štvrťtónovom a šesťtónovom systéme, ktoré odzneli premiérove väčšinou na medzinárodných festivaloch súčasnej hudby v rozličných štátoch. Interpretmi týchto náročných skladieb boli členovia Novákovho kvarteta (Antonín Novák, Dušan Pandula, Jozef Podjukl a Jaroslav Chovanec), ktorí obdivuhodne a priam majstrovsky jedinečne interpretujú kvarteto za kvartetom absolútne vyvážené a intonačne suverénne. Len vďaka tomuto presvedčivému a oduševnenému muzicírovaniu Novákovcov si publikum vďačne a so živým záujmom vypočulo tento ťažký a náročný program: Hábovo XII. sláčikové štvrťtónové kvarteto, XIII. poltónové kvarteto (astronautické), ktoré svojimi dodekafonickými zvukmi plne zaujalo poslucháčov, ďalej obzvlášť upútalo XI. šestinotónové kvarteto svojím atematickým kompozičným spracovaním. Na záver odznelo XIV. kvarteto (štvrťtónové) ako čs. premiéra po nedávnej svetovej premiére (8. X. 1963) v Mníchove, kde bolo prijaté s veľkým nadšením. Do programu Novákovcov na našom matiné dobre zapadlo predvedenie staršej Hábovej skladby Toccata quasi una fantasia pre klavír, op. 38, ktorú s technickou zrelosťou predniesol talentovaný poslucháč VŠMU Jozef Bulva.

Prítomný autor v príhovore k jednotlivým skladbám vytvoril neobyčajne srdečnú atmosféru v preplnenej koncertnej sieni. Životnosť jednotlivých systémov (štvrťtónového a šesťtónového) zdôrazňoval ako odraz vývinových snáh avantgardného pokrokového hudobného umenia.

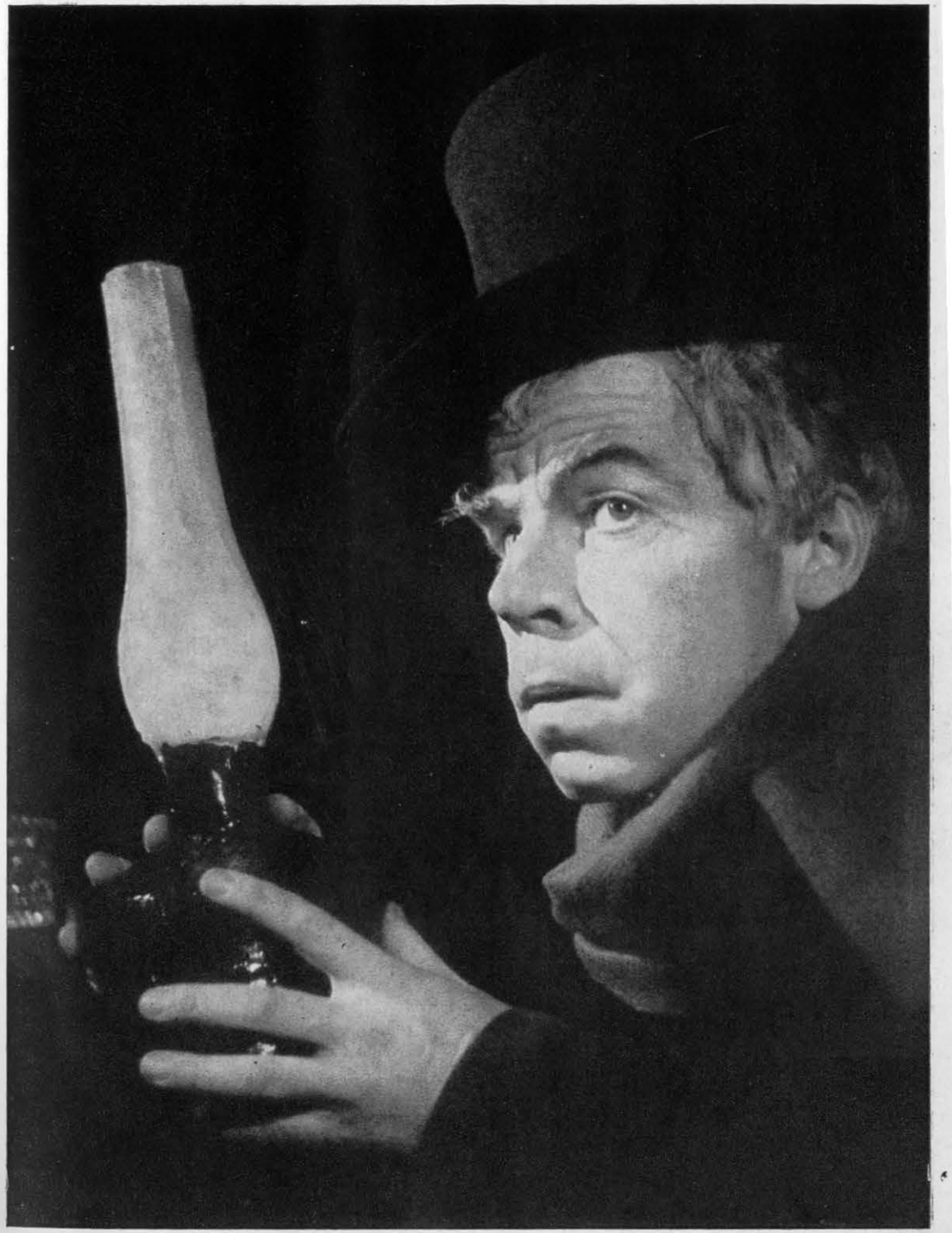
J. Šamko

Koncertná sezóna v Košiciach 1963/1964

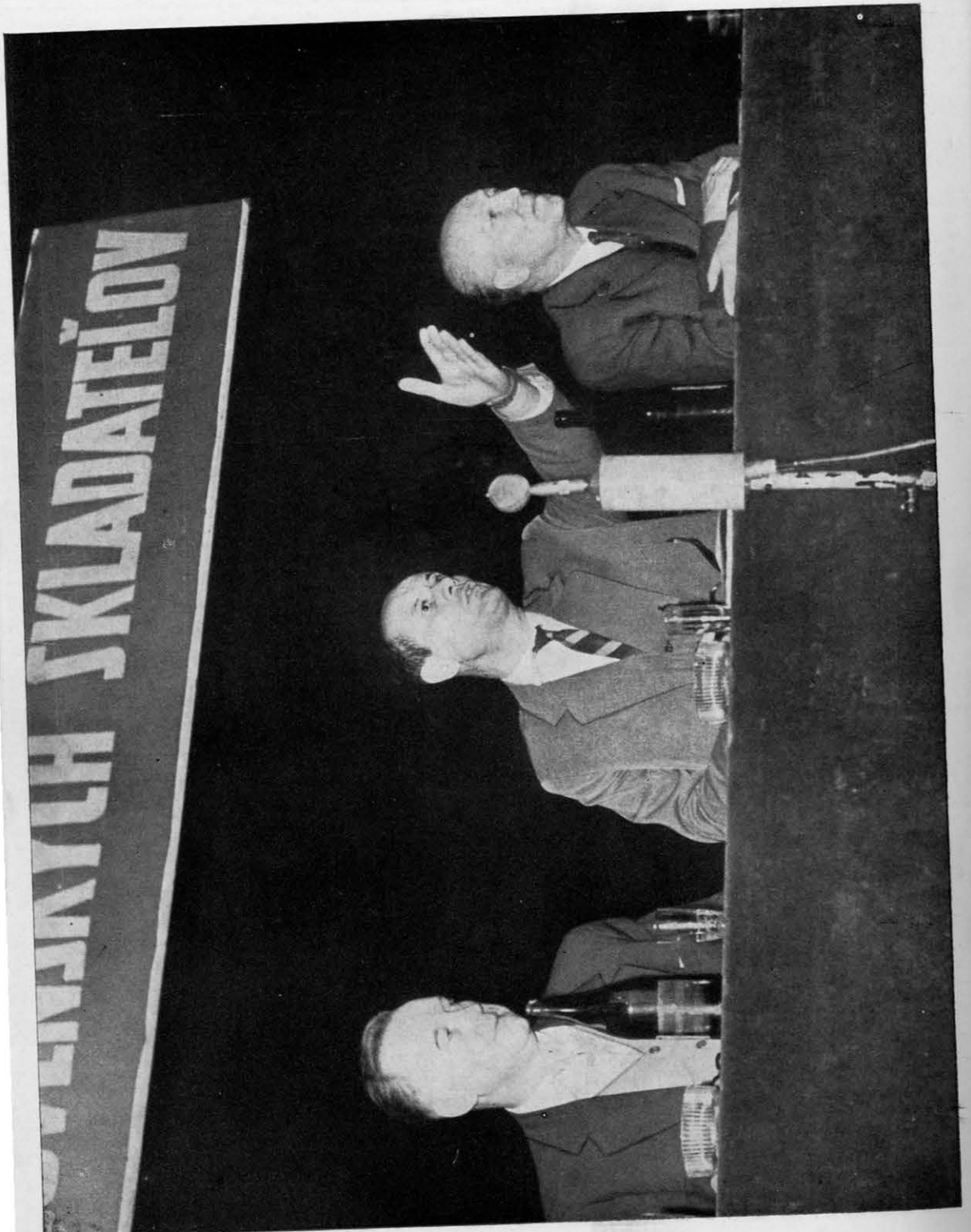
Koncertný život metropoly východného Slovenska bol donedávna charakteristický svojou sporadičnosťou a nezameranosťou na nejakú programovú koncepciu. Táto skutočnosť mala veľký vplyv na to, že o usporiadané koncerty bol malý záujem, ktorý ovplyvňovala aj nevyhovujúca sála, kde sa jednotlivé koncerty uskutočňovali. Otvorenie nového Domu umenia pri príležitosti tohoročnej Hudobnej jari a samotná skutočnosť, že koncertná sezóna sa nezužuje iba na obdobie Hudobnej jari a koncerty začínajú byť stavané podľa určitého tematického plánu, hodne prispieva k zvýšeniu návštevnosti na koncertoch.

Na úspešné prevedenie pravidelných koncertných podujatí sa v značnej miere začínajú využívať aj domáce zdroje interpretov a skladateľských produkcií. Preto sa už v koncertnej sezóne 1963/64 popri vystúpeniach hosťujúcich umelcov ráta aj s pravidelnými mesačnými vystúpeniami Košického rozhlasového orchestra, ako aj domácich sólistov, grupujúcich sa z učiteľov konzervatória, Štátneho divadla a rozhlasu. Koncerty sú rozdelené podľa nasledujúceho tematického plánu: koncert zo skladieb mladých slovenských skladateľov (október), sovietska hudobná tvorba (november), piesňový koncert (december), koncert z tvorby východoslovenských skladateľov (január 1964), koncert z diel J. Cikkera, A. Moyzesa, D. Kardoša (február), hudobný romantizmus (marec). Do koncertov usporiadaných z domácich zdrojov sa zapojí aj Košický komorný orchester, ktorý je svojou niekoľkoročnou obetavou prácou v propagovaní komornej hudby jediným svojho druhu na východnom Slovensku.

Teodor Lipták



Gejza Zelenay v titulnej úlohe Cikkerovej opery Mr. Scrooge na scéne SND ▶
Foto: J. Vavro

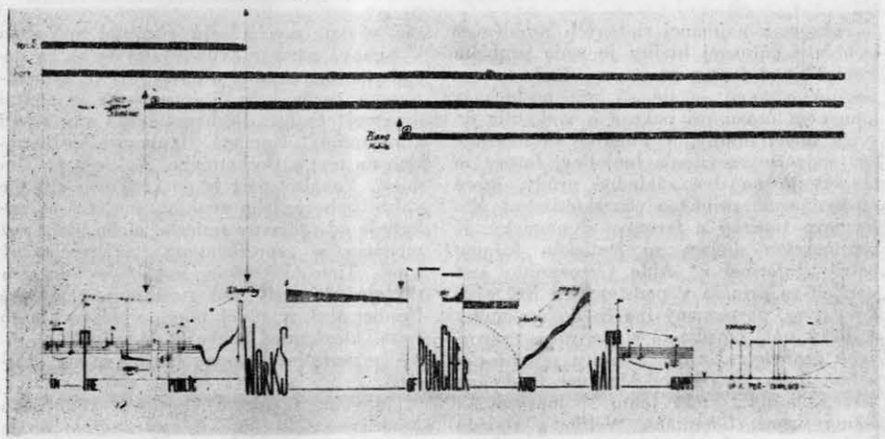


La settimana internazionale nuova musica

Od 3. do 9 .októbra 1963 konal sa v Palerme IV. medzinárodný týždeň novej hudby. Medzinárodným je však iba čiastočne — slúži predovšetkým na propagáciu novej talianskej hudby a jeho usporiadatelia sa usilujú aj týmto spôsobom vytvoriť z Palerma dôležité kultúrne centrum, ktoré by bolo navštevované cudzincami práve tak, ako mestá severného Talianska. Za týmto účelom rozšíril tohto roku hlavný usporiadateľ, ktorým je Gruppo universitario nuova musica, festivalové podujatia aj o stretnutie spisovateľov a v budúcom roku sa na medzinárodnom týždni zúčastnia aj výtvarní umelci.

Festival pozostával zo siedmich koncertov, jedného divadelného predstavenia a šiestich konferencií, ktorých tematika zahrňovala maliarstvo, divadlo, poéziu a hudbu. Atmosféra jednotlivých koncertov je — na rozdiel od Varšavskej jesene — skôr pracovná. Kým väčšina festivalov súčasnej hudby (a nie je ich dnes už málo) prináša, tak povediac, hotové odpovede, palermský festival kladie skôr otázky, predvedené diela tu majú väčšine charakter diskusný. Nejde tu teda o defilé vrcholných hodnôt súčasnej hudobnej tvorby, ale o prehliadku zaujímavých, experimentálnych nových skladieb, z ktorých každá sa svojím spôsobom zaraďuje do akejsi hudobnej diskusie.

Okrem niekoľkých výnimiek boli skladby ktoré v Palerme odzneli, novinkami z posledných 2—3 rokov. Z toho vyplýva aj náročnosť jednotlivých koncertov, znásobená ešte neskorými večernými hodinami, keď poslucháč (aspoň z našich geografických oblastí) už nie je celkom čerstvý: koncerty sa mali začínať o 21.15 hod., málokedy sa však začali pred desiatou hodinou.



Roman Haubenstock-Ramati: Credentials — ukážka partitúry

Hlavnou osobou festivalu bol nesporne Karlheinz Stockhausen. Jeho „Klavierstück IX" a „Momente I", dokončené iba nedávno, dokumentujú cieľavedomú a predovšetkým veľmi hĺbavú prácu na rozvíjaní toho štýlu, tej cesty, ktorú nastúpil už v „Refrain" a „Carré". Oproti „klasickému" štýlu prvých štyroch klavírnych kusov a „Kontra-Punkte" pôsobia „Momente I" uvoľnene, romanticky, v „Klavierstück IX" nájdeme i miesta impresionistickej farebnosti. Je to náznak toho, že sa súčasná avantgarda „romantizuje"?

Gejza Zelenay (Scrooge) a dr. Janko Blaho (Bob) v záverečnej scéne opery Mr. Scrooge

Foto: J. Vavro



Záber z inscenácie Blasiovho elektronického baletu

Jedným z najmenej riešených problémov v oblasti súčasnej hudby je azda problém formy. Staré formy už iba zriedkakedy vyhovujú a nové — tie sú pre poslucháča kameňom úrazu pri pokuse o vniknutie do sveta novej hudby. V Palerme sa ukázalo, že tendencie rozvíjania hudobnej formy sa rozvetvujú na dva základné prúdy, ktoré možno aspoň približne charakterizovať ako formovo statický a formovo dynamický. K zaujímavým dielam so statickou formou patril „Informel 3" Alda Clementiho; šesť variácií tu prináša v podstate ten istý zvukový tvar, pozmenený iba čo do dynamiky a dĺžky nôt. Zmeny sú v partitúre znázornené graficky. Krajne staticky pôsobí pôvabné dielo Američana Mortona Feldmana „De Kooning", ktoré tento spolupracovník Johna Cagea, Christiana Wolffa a Davida Tudora venoval americkému výtvarníkovi holandského pôvodu. Celá skladba, určená pre piatich hráčov, prebieha v maximálnom pianissime. Napriek nediferencovanosti dynamickej, rytmickej, artikulačnej a farebnej vyvoláva táto hudba určité napätie, ktoré zaniká až s doznením posledného tónu.

Na iných estetických princípoch je postavená veľmi dynamická forma „Schwingungen" Rolanda Kayna. Určité zvukové elementy novej hudby, dnes už verifikované praxou (vlnenie tónu, glissandá, šumové pásma), vytvárajú v Kaynovom diele skvelú jednotu. Kayn sa pritom neuspokojuje s jednoduchými šumovými pásmami, aké užívajú napríklad Penderecki či Kilar, šumové pásmo je preňho nadradenou štruktúrou, skladajúcou sa z množstva mikroštruktúr — má teda svoj vnútorný pohyb, svoj vlastný život. Jednotlivé tóny neustále kmitajú, menia výšku, prechádzajú rôznymi spôsobmi v šumové pásma. Zvukový výsledok je nesmierne interesantný a pútavý. S veľkým záujmom (azda i kvôli interpretke — veľmi apartnej Cathy Berberianovej) sa stretli „Credentials" Romana Haubenstocka-Ramatiho na text z Beckettovho „Čakania na Godota". Vokálny part je po zvukovej stránke veľmi bohatý, jeho zvukový ambitus sa pohybuje od prejavov smiechu alebo plaču cez recitáciu a „sprechgesang" až po bežný spev. Tieto kategórie vokálneho prejavu skytajú ešte celý rad medzistupňov, ktoré Haubenstock v plnej miere využíva. Je to cesta, ktorú pred niekoľkými rokmi tak úspešne nastúpil Luciano Berio svojimi „Circles".

„Movement for Orchestra" 27-ročného Američana Cornelia Cardewa stojí v strede medzi týmito dvoma estetickými prúdmi: skladá sa z dvoch dielov — dynamického a statického.

V neoimpresionistickom štýle komponuje Camillo Togni, ktorého „Rondeaux per dieci" nie sú ani natoľko nové (duchovným otcom je tu zrejme Boulez svojim „Le marteau sans maitre" a „Pli selon pli"), patria však svojou kompozičnou vyváženosťou, striedmosťou a ucelenosťou k tomu najlepšiemu, čo v Palerme odznelo. Pousseurove „Trois chants sacrés" ukazujú málo samostatného; toto dielo, napísané r. 1951, je dobre „nakomponované", tvorivý vplyv Webera je tu však príliš poznateľný.

Interesantným pokusom o spojenie elektronickej hudby s moderným baletom boli „Tensioni per strutture coreografiche e musica elettronica" Antonia de Blasia. Nemôže byť sporu o tom, že elektronická hudba sa dobre viaže s moderným tanečným alebo pantomimickým prejavom (u nás, žiaľ, nemáme v tomto smere žiadne skúsenosti), vyžaduje však ešte väčšiu zhodu a jednotu sluchového a vizuálneho zážitku, ako to bolo v de Blasiovom diele.

Na festivale sa objavili — akože ináč — i diela provokujúce. Dadaizmus, ako sa javí napríklad v Castaldiho „Anfrage" (skladateľ neváha kolážovitým spôsobom použiť úryvky z diel Rachmaninova, Stravinského a mnohých ďalších), je oslobodzujúci. Ale oslobodzujúci v mene čoho? — Pritom je možné i kolážami pracovať s istým vkusom, ako to ukázala „Antitéza" Mauricia Kagela.

Jedným koncertom uctil palermský festival dvoch „otcov" novej hudby — Charlesa Ivesa a Edgara Varèsea. Kým Ivesova II. symfónia (z r. 1897—1902) a „Three Places in New England" (1903—1914) sú nevkusnou miešaninou precitlivelého romantizmu s banálnou zábavnou hudbou oných čias (od Ivesa bolo možné vybrať diela oveľa zaujímavejšie), sú Varèsove „Hyperprism" (1924) a „Intégrales" (1926) ešte stále veľmi aktuálnymi a podnetnými dielami novej hudby. Varèse, ktorý bol po niekoľko desaťročí považovaný za outsidera modernej hudby, ocitá sa svojimi starými dielami uprostred záujmu, uprostred dnešného hudobného experimentovania. Existuje pre skladateľa väčšie zadosťučinenie?

Ktoré zo skladieb, čo tohto roku odzneli v Palerme, budú mať rovnaký prorocký význam ako diela Varèsove? — Na takúto otázku sotva možno v súčasnosti odpovedať, a Setimana internazionale si preto kladie skromnejšie úlohy: predstavovať, oboznamovať, polemizovať a konfrontovať. A v tomto smere vykonáva každoročný sicílsky festival záslužnú prácu.

Peter Kolman

90 ROKOV od vzniku mikulášskeho speváckeho spolku TATRAN

Po páde Bachovho absolutizmu vytvorili sa na Slovensku priaznivejšie podmienky i pre vznik spolkovej činnosti. Medzi spolkami mali osobitný význam spevokoly, ktoré sa v 2. polovici 19. storočia stali najdôležitejšími hudobnými inštitúciami a hlavnými, ba takmer jedinými slovenskými reprodukčnými telesami. Dnes už pomaly zabúdame, že to boli práve spevokoly v Tisovci a Martine, ktoré v predprevratovom období naštudovali prvé slovenské operné predstavenia. Spevokolom, zameraným prevažne na koncertnú činnosť, bol spevácky spolok Tatran v Lipt. Mikuláši, založený v r. 1873.

Bunka tohto spevokolu vznikla začiatkom 60. rokov v mikulášskej Besede, ktorá mala právo „i deklamátorské a spevácke zábavy usporiadať". Spevácky odbor Besedy oživol v činnosti najmä po príchode mladého učiteľa Karola Ruppeldta na mikulášsku školu v r. 1870. Ruppeldt počas svojich štúdií v Prahe navštevoval speváckv spolok Hlahol, kde získal cenné praktické skúsenosti, ktoré potom využil v práci mikulášskeho spevokolu. Prvý koncert uskutočnil 14. mája 1871. Jedným z 10 bodov programu bola i Marseillaisa, spievaná samým Ruppeldtom. Roku 1872 sa spevácky odbor Besedy celkom osamostatnil a podal na schválenie svoje stanovy ako spevácky spolok Tatran. Stanovy, podľa ktorých cieľom Tatrana je „pestovanie jeho cirkevného, tak i svetského, zvlášte slovenského spevu v mužskom, ženskom a miešanom sbore", schválilo uhorské ministerstvo vnútra v r. 1873. Prvým dirigentom spevokolu, pri svojom vzniku 51-členného (z toho bolo 31 žien), stal sa jeho zakladateľ K. Ruppeldt. Spolok sa schádzal na pravidelné skúšky trikrát týždenne. Tvorila ho slovensky cítiaca mládež bez rozdielu sociálneho pôvodu — študenti, učitelia, remeselníci, garbiari — nadšená krásou a bohatstvom našich ľudových piesní i rodiacou slovenskou hudbou. Od vzniku spevokolu do r. 1919 vystriedali sa za dirigentským pultom Tatranu štyria „riaditelia": K. Ruppeldt, jeho syn Miloš, Václav Vraný a Pavel Gallo — z nich prvý pôsobil vyše 30, posledný vyše 10 rokov. Vraný založil v rámci spevokolu okolo r. 1906 i miešaný tamburášsky súbor.

Po hudobno-repertoárovej stránke prešiel spolok v predprevratovom období vývojom, ktorý bol v mnohom typický aj pre iné podobné meštianske spevokoly. Od slovenskej ľudovej piesne a vlasteneckých piesní našich i cudzích — s príklonom k piesňam južných Slovanov v prvom období existencie spolku — prešiel postupne za zmenenej politickej situácie pomatičného obdobia, poznačeného neistotou i politickou pasivitou, k sentimentálnejšie ladenej tvorbe. Nestrácal však zo zreteľa slovenské diela. O vrelom vzťahu slovenských skladateľov k Tatranu, v ktorom našli citlivého interpreta svojich diel, svedčí



Členovia Tatrana asi z roku 1908; v strede Václav Vraný

výrečne i tá skutočnosť, že pri štyridsaťročnom jubileu Tatranu v r. 1913 venoval mu svoju Kantátu V. Figuš-Bystrý, Chryzantémy M. Schneider-Trnavský a pieseň pre miešaný sbor Kázala mi mati Miloš Lihovecký.

Dobrú umeleckú úroveň Tatranu si nemožno odmyslieť bez húževnatosti a elánu celého ensemblu, v ktorom najmä ženy mali solídne hudobné vzdelanie. Z predprevratového obdobia žiada sa spomenúť za všetky aspoň dlhoronú korepetítorku a altovú sólistku Oľgu Janoškovú, činnú i v divadelnom a literárnom krúžku spevokolu, ktorý vznikol v r. 1912 s cieľom doplniť literárne vzdelanie mikulášskej mládeže a naučiť ju slovenský pravopis.

V poprevratovom období činnosť Tatranu postupne strácala na svojeje intenzite, čo sa muselo konštatovať i pri príležitosti 60. jubilea spolku v r. 1933, na slávnostnom koncerte ktorého spieval pohostinsky i sólista opery SND dr. Janko Blaho. V tom čase existovalo v Mikuláši už vyše 20 rôznych spolkov, a tak Tatran v r. 1941 celkom zanikol.

Keď si pripomíname 90. výročie vzniku Tatranu, ceníme si v ňom koncertné teleso, ktoré na ten čas na solídnej umeleckej úrovni roznecovalo lásku k rodu, propagovalo slovenské hudobné umenie a oboznamovalo verejnosť s tvoriacou sa mladou slovenskou hudobnou produkciou. *Štefánia Poláková*

ŠTYRIDSAŤ ROKOV

BEETHOVENOVHO KVARTETA

V dejinách hudby ťažko nájsť súbor, ktorý by jestvoval 40 rokov v nezmenenom obsadení. Kvarteto vzniklo v roku 1923 z iniciatívy jeho členov, odchovancov moskovského konzervatória — Dmitrija Ciganova, Vasilija Širinského, Vadima Borisovského a Sergeja Širinského; vzniklo medzi múrmi moskovského konzervatória a v prvých rokoch pôsobilo pod menom Kvarteto moskovského konzervatória.

V rokoch 1925 a 1927 sa zúčastnilo na prvých dvoch všesväzových súťažiach sláčikových kvartet a dvakrát získalo prvú cenu.

Súbor, ktorý sa vyznačuje výbornou zohranosťou a krásnou interpretáciou klasickej i súčasnej hudby a najmä majstrovským predvedením celého cyklu Beethovenových kvartet, dostal v roku 1931 pomenovanie Beethovenovo kvarteto.

40 rokov sústavnej tvorivej práce, viac ako 8000 skúšok a asi 2500 koncertov v Sovietskom zväze aj v zahraničí, umelecká propagácia najlepších vzorov klasickej aj sovietskej komornej hudby — to všetko nasvedčuje, že súbor patrí medzi najvynikajúcejšie javy v súčasnej hudobno-interpretačnej kultúre.

Všetci členovia Beethovenovho kvarteta sú profesormi na moskovskom Štátnom konzervatóriu a svoju koncertnú činnosť spájajú s pedagogickou. Každý z nich majstrovsky ovláda svoj nástroj. Počas dlhých rokov spoločnej práce vedeli plne podriadiť individuálne osobitosti svojho nadania záujmom súboru.

Dmitrij Šostakovič, keď hodnotil interpretačný štýl kvarteta, vyzdvihol jeho „vysokú muzikálnu kultúru, dokonalý vkus a majstrovskú interpretáciu"; osobitne vyzdvihol „bezchybnú zohranosť súboru".

Repertoár Beethovenovho kvarteta je veľmi bohatý a rozmanitý; obsahuje najlepšie diela ruskej, sovietskej aj zahraničnej hudby od Glinku, Ľabieva po Miaskovského, Prokofieva a Šostakoviča, od Boccheriniho, Haydna, Smetanu a Dvořáka po Kodályho, Honeggera a Hindemitha.

Beethovenovmu kvartetu pripadla čestná úloha, keď prvýkrát predviedlo diela ruských skladateľov-klasikov, objavené v posledných desaťročiach, doteraz neuverejnené: kvartetá Glinku (D dur), Ľabieva, Čajkovského (B dur), klavírneho kvinteta, sláčikových trií a sexteta Borodina, troch predtým neznámych kvartet Tanejeva, dvoch nedokončených diel Rachmaninova.

Beethovenovo kvarteto má veľkú zásluhu na rozvoji sovietskej komornej hudby. Umenie tohto súboru dalo podnet pre vznik množstva vynikajúcich diel pre kvartetá. Beethovenovmu kvartetu sú venované: VI., IX. a XIII. kvarteto Miaskovského, III. a V. kvarteto Šostakoviča, III. kvarteto Alexandrova, IV. kvarteto Gliera, II. kvarteto Gedikeho, IV. kvarteto Šebalina, III. kvarteto Čembendžia, II. kvarteto E. Kappa a iné diela.

Tento znamenitý súbor bol prvým interpretom všetkých kvartet (a tak isto trií a kvintet) Šostakoviča, takmer všetkých kvartet Miaskovského, II. kvarteta Prokofievovho, siedmich (z deviatich) kvartet Šebalina, IV. kvarteta Gliera, kvartet Gedikeho, II. a III. kvarteta Alexandrova, kvartet Kabalevského a mnohých iných.

K 10. výročiu činnosti udelili Beethovenovmu kvartetu titul Zaslúžilý kolektív RSFSR a k 20. výročiu každému z jeho členov udelili titul Zaslúžilý umelec RSFSR; v roku 1946 bol súbor odmenený štátnou cenou. *L. S. Ginzburg*

PÄŤDESIAT ROKOV

kijevského konzervatória

Pred päťdesiatimi rokmi, r. 1913, začalo svoju činnosť kijevské konzervatórium. Medzi profesormi bol vtedy Reingold Glier, známy skladateľ-Kijevčan, absolvent moskovského konzervatória. R. 1914 bol zvolený za rektora ústavu. Túto funkciu vykonával do r. 1920. Za tento čas vedel vytvoriť pevný kolektív pedagógov z vynikajúcich hudobníkov. Ich snahy však často narážali na neporozumenie, ba i nepriazeň cárskych byrokratov. Skutočný rozmach, plnokrvný život konzervatória v príprave tvorivých kádrov, nastal až po Veľkej októbrovej revolúcii. Brány konzervatória sa vtedy naširoko otvorili deťom pracujúcich nadanej ukrajinskej mládeži. Mnohí z popredných ukrajinských skladateľov staršej generácie sa vzdelávali v triedach tohto najstaršieho ukrajinského konzervatória. Z nich treba spomenúť L. Revuckého, B. Ľatošinského, G. Taranova, F. Kozického, G. Veriovku, známu speváčku Z. Gajdajovú, dirigentov N. Pokrovského, A. Soroka, A. Klimova, N. Rachlina a iných.

Na konci dvadsiatych rokov bolo pri kijevskom konzervatóriu po prvý raz v SSSR vytvorené oddelenie ľudových nástrojov. Vedie ho bývalý študent, dnes profesor M. Gelis. Za 35 rokov svojho trvania oddelenie vyškolilo stovky banduristov, bajanistov, domristov, gitaristov a balalajkistov. Z iniciatívy konzervatória mnohí poprední ukrajinskí skladatelia napísali skladby pre orchestre ľudových nástrojov i pre sólové využitie.

Od polovice tridsiatych rokov vznikajú pri kijevskom konzervatóriu nové hudobné učilištia. Rodí sa hudobná desaťročenka so žiakmi spomedzi mimoriadne nadaných detí. Tieto deti dostávajú všeobecné a odborné hudobné vzdelanie zároveň. Desaťročenka je svojráznou liahňou kádrov pre konzervatórium. Hudobné učilištia vo všetkých oblastiach Ukrajiny usmerňujú len časť svojich absolventov na konzervatórium. Ostatní odchádzajú do praxe. Ale aj pre nich sú otvorené široké možnosti dosiahnuť najvyššie hudobné vzdelanie bez odtrhnutia od práce na externom oddelení konzervatória. A tak o nemnoho rokov všetci hudobníci Ukrajinskej republiky budú mať vysokoškolské vzdelanie. Až aj teraz mnoho umelcov symfonických orchestrov, operných divadiel, pe-

dagógov tristo hudobných škôl pre deti, okolo sto hudobných večerných škôl pre dospelých, dvadsiatich ôsmich hudobných učilíšť, to všetko sú odchovanci kijevského konzervatória. Mnohí súčasní skladatelia s hrdosťou hovoria o svojej alma mater — kijevskom konzervatóriu. Sú to G. a P. Majborod, V. Gomoliaka, A. Filippenko, I. Šamo, A. Mucha a mnohí iní.

Od polovice štyridsiatych rokov žiaci kijevského konzervatória podrobne študujú hudobnú kultúru krajín socialistického tábora. Dôležité miesto v učebnom procese zaujíma odkaz veľkých československých skladateľov. Kijevské konzervatórium nedávno nadviazalo bezprostredný kontakt so Sväzom československých skladateľov. Zaslaný notový materiál diel československých skladateľov dáva študentom možnosť detailnejšie sa oboznámiť s hudbou bratských národov.

Kijevské konzervatórium si slávnostne pripomenulo svoje významné jubileum. Za všestrannej podpory komunistickej strany i sovietskej vlády, ako aj všetkého ľudu, bude naďalej s veľkým entuziazmom vychovávať hudobné **kádre pre estetické** vzdelanie širokých más.

Andrej Stogarenko
Nikolaj Michajlov

Album Československý džez — 1962

a niektoré problémy nášho džezu

I keď sa u nás množia recenzie z džezovej oblasti, jednotliví teoretici váhajú zverejňovať svoje zásadnejšie kritické pripomienky. Obávajú sa, že by tým podporili neobjektívnych protivníkov džezu a uškodili by tak rozvoju nášho džezu, o ktorých im predovšetkým ide. No ak máme prekonať určitú stagnáciu, ktorá sa nesporne začína v československom džeze prejavovať, bude nevyhnutné s týmto stavom skoncovať. I existencia albumu dokazuje, že džez si už v našom kultúrnom živote vydobyl pevné miesto a že je tu možné začať kriticky hodnotiť práve z týchto pozícií.

Je síce pravda, že platne Československý džez 1960 a 1961 prenikli do zahraničia, no krátke recenzie vyzdvihovali predovšetkým záslužný edičný čin a vydarenú grafickú úpravu. O hudbe sa písalo dosť rozpačite — väčšinou sa konštatovala dobrá technická úroveň hudobníkov a precízne reprodukovanie aranžovaných častí. O improvizácii a hre rytmických sekcií sa okrem jednej výnimky nehovorí. Výnimku tvorí podrobné hodnotenie niektorých československých džezových nahrávok od Adama Slowińského, uverejnené v poľskom časopise Jazz (čís. 7—8 r. 1963). Mimo iného sa tam dočítame: „Pozoruhodné je reprodukovanie aranžovaných častí, ktoré je na úrovni dobrých orchestrov USA, no, žiaľ, v improvizovaných častiach Česi nedosahujú ani priemernú európsku úroveň."

Keď si vypočujeme dvanásť nahrávok platne Čs. džez 1962, musíme tiež konštatovať, že Slawińského tvrdenie vystihuje celkovú situáciu. Za najhodnotnejšie možno považovať skladby hrané veľkými orchestrami alebo skupinami, ktoré sa zamerali na prekomponovanú hudbu. Na platňu boli zaradené tri orchestrálne skladby, a to zhodou okolností všetky od Kamila Hálu; dve — Portrét a Mesto v hmle v interpretácii orchestra Karla Kraugartnera — a jedna, Uličník, v interpretácii Karla Vlacha. Výber bol v tomto prípade veľmi jednostranný. I keď je pravda, že Kamil Hála je v súčasnosti náš najschopnejší skladateľ — aranžér, predsa na platňu, ktorá má odzrkadliť obraz nášho džezu za rok 1962, by sa mali dostať k slovu aj iní. Zarážajúce je zaradenie Hálovej skladby Uličník, ktorá sa vyníma z džezovej oblasti a i vinou interpretácie má skôr cirkusovo-estrádny charakter. O to vydarenejšie sú po skladateľsko-aranžérskej stránke Hálove skladby v podaní Kraugartnerovho orchestra. Úvodná skladba platne, Portrét, pripomína aranžérskymi postupmi orchester Stan Kentona z cca r. 1950, no badať v nej i svojský prístup. Škoda, že sólistické výkony značne znehodnocujú celkové dobré vyznenie skladby. *Za najpodarenejšiu snímku celej platne možno považovať skladbu pre tenorsaxofón a orchester — Mesto v hmle. Sólista — tenorsaxofonista Milan Ulrich hral v nej nad svoj obvyklý štandard, a tak sa pričinil o to, že aranžované i improvizované časti tvorili homogénny celok. Môžeme smelo konštatovať, že Mesto v hmle dosahuje po kompozičnej, ako aj po interpretačnej stránke čelnú európsku úroveň.*

U malých skupín je situácia podstatne horšia. *Všeobecne možno konštatovať slabú úroveň rytmiky, neaktuálne štýlové zameranie a slabú improvizačnú invenciu.* Vyzdvihnúť možno opäť len starostlivé nahranie a niektoré podarené úpravy. Všetky spomenuté nedostatky platia pre každú skupinu, rozdiel je len v miere.

Štýlová neujasnenosť sa najväčšmi prejavila na hre sexteta Ferdinanda Havlíka (Havlík — Teraz sa vám predstavíme). Aranžované časti boli upravené a interpretované prevažne swingovým spôsobom a málo invenčné sóla sa niesli v modernejšom — „west coastovom" poňatí. Tak vznikol neutešený hybrid. Zdá sa, že každodenné hranie pesničiek v divadielku Semafor napomáha havlíkovcom v ich džezových snahách. Na výkone Tria Rudolfa Rokla (Hulan: Valčík pre Ch. Chaplina) sa ukázalo, že pohodlnosť sa v džeze nevypláca. Rudolf Rokl prenikol asi pred štyrmi rokmi (18-ročný) do nášho džezového života ako sólista orchestra K. Kraugartnera. Vtedy väčšina odborníkov hodnotila jeho prirodzené nadanie a všeobecne bol pokladaný za najväčšiu nádej československého džezu. No Rokl sa uspokojil s počiatočnými úspechmi a nebadať uňho vývoj. Na jeho hre vidieť, že sa nezaoberá štúdiom hry súčasných svetových klaviristov: spolieha sa výlučne na svoju rutinu a profesionálnu klasickú techniku (Rokl študuje klavír na AMU). Problematická je i snímka Džezového štúdia, ktoré hrá na platni skladbu svojho vedúceho — Luďka Hulana: Tanec zo suity Čierny prúd. Luděk Hulan je výborný hudobník, v hre na kontrabas dosahuje európsku úroveň; no ako skladateľ — aranžér, vedúci skupiny a teoretik už horšie obstojí.

Orchester Gustava Broma v svojom plnom obsadení, žiaľ, nie je v albume zastúpený. Na platňu boli zaradené dve kvartetá, zložené z hudobníkov orchestra. Dobrý dojem zanechala skladba gitaristu Antonína Julinu (t. č. už pôsobí v S+H kvartete) — Blues pre gitaru. Na druhej strane skladba Oldřicha Bláhu v nevýraznom podaní Vibrafónového kvarteta orchestra Gustava Broma je pod úrovňou platne.

Album Československý džez 1962 je obzvlášť významné pre slovenský džez: nachádza sa tu prvá slovenská džezová gramofónová nahrávka, a to skladba Ivana Horvátha Siluety v podaní Bratislavského džezového kvarteta. Debut vyznel priaznivo, snímku slovenskej skupiny môžeme pokladať v porovnaní s celkovou úrovňou platne za lepší priemer. Cenné je najmä preniknutie do vlani ešte veľmi aktuálneho „siul jazzu" (v súčasnosti tento smer slovenskí hudobníci väčšinou zanechali). Hodnotu snímky znižuje nie vždy stabilný výkon rytmiky. S+H kvarteto, všeobecne pokladané za našu reprezentačnú skupinu, potvrdilo svoju dobrú povesť i na platni. Skupina ťaží hlavne z premyslených skladieb a úprav Karla Velebného (v albume Velebný — Rodinná kronika) a zo sólistických výkonov barytónsaxofonistu a flautistu Jana Konopáska. Špecifickým znakom S+HQ je neustále experimentovanie s nástrojovým obsadením. Azda žiadna skupina na svete nevie vyťažiť zo štvorčlenného obsadenia toľko farebných variantov.

Do albumu boli zaradené i dve skladby z oblasti tradičného džezu. Zaujímavé je, že tieto sú si poňatím protikladne odlišné. Pražský dixieland (Zdeněk Čamrda: Morskí vlci) si nerobí so štýlovosťou žiadne starosti, hrá bezprostrednú hudbu, v ktorej sa však až neorganicky miešajú prvky z najrôznejších období. Študijná skupina tradičného džezu sa naproti tomu snaží úplne verne reprodukovať džez dvadsiatych rokov, no jej hra pôsobí príliš akademicky.

Džez má u nás dlhoročnú tradíciu a široký káder schopných hudobníkov. Čo je príčinou toho, že nemôžeme byť s jeho úrovňou spokojní? — Všetci zainteresovaní zhodne konštatujú škodlivosť nášho odtrhnutia od svetového diania. V Československu zatiaľ vôbec nebol zahraničný moderný džezový hudobník zvučného mena. Môžeme len závidieť Sovietskemu sväzu, kde vlani koncertoval orchester Benny Goodmanna, v ktorom hrali špičkoví americkí sólisti (Zoot Sims, Phil Woods, Joe Newman a ďalší), alebo Poliakom, ktorí každoročne usporiadajú džezový festival s veľkou medzinárodnou účasťou. V programovej politike Pragokoncertu ešte stále badať podceňovanie džezovej hudby — moderný džez ostáva dôsledne nepovšimnutý. Izolácia sa prejavuje i opačne: až do r. 1963 sa československé džezové telesá nezúčastňovali významných zahraničných podujatí (festivalov). Až v poslednom čase, vďaka zahraničným agentúram a agilnosti vedúcich súborov, sa situácia zlepšila.

Igor Wasserberger

● ● ●

Šesťdesiatročný Duke Ellington zložil musical My Hesple, venovaný storočnému boju černochov USA o zrovnoprávnenie. Premiéra sa uskutočnila v Chicagu v autorovej réžii.

* * *

Gershwinov musical Girl Crazy z r. 1930 mal svoju európsku premiéru v Düsseldorfe. — Na Holandskom festivale mala premiéru opera F. Martina Monsieur de Pourceaugnac podľa rovnomennej Molièrovej hry.

Čo s tanečnými pesničkami pre deti?

Tanečná pieseň zaťahuje svoje siete okrem doterajších „kmeňových" odberateľov i na našich najmenších. Choďte sa pozrieť na detské karnevaly, ktoré sa konajú v školách, a na iné podobné detské radovánky, a čo zistíte? Do zabudnutia upadajú klasické detské tance s tematikou ľudovej detskej piesne, ak sa nepestujú v záujmových krúžkoch pod vedením učiteľov a učiteliek, ktoré majú vzťah k ľudovej piesni a tancu. Twist, charleston tancuje každé dievča od 1. triedy počnúc, to vám potvrdí každý rodič. Tieto tance a tanečné piesne tancujú a spievajú deti bez vedenia, spontánne. Rodičia, učitelia ani verejnosť nevie k tomu javu nájsť pevné stanovisko. Dogmatici a mravokárci sú proti, my mestskí ľudia a mladší sme pre.

Tento článok bude tiež pre i proti. Ide totiž o to, či skladatelia majú tvoriť takéto piesne alebo nie. Principiálne nemožno mať námietky proti využívaniu tanečných rytmov a melodických prvkov modernej tanečnej piesne. Osviežujú a spestrujú žáner terajšej už štylove vyhranenej detskej a pionierskej piesne. Výzor hudby a textu musí byť, pravda, bezpodmienečne prispôsobený detskej predstave a životným názorom. Treba uvažovať nad tým, aký má byť rytmický a melodický pôdorys, aby symbolizoval deťom vlastné tanečné pohyby a melódie. V každom prípade treba dbať o správne výchovné zameranie tejto piesne. Ak väzba hudby na ďalšie zložky, teda pohyb, hru, tanec, bude adekvátna, splní takáto pieseň svoju úlohu a obohatí okruh prejavu súčasného moderného života našich detí. To by bolo pre.

Proti: Domnievame sa, že využívanie súčasného spoločenského tanca a piesne nie je celkom špecifické pole pre svet dieťaťa. Deti sú totiž nenapraviteľnými napodobňovateľmi svojich rodičov, nás dospelých. Tancovanie twistu, charlestonu pripadá ako prispôsobovanie predstáv dospelých ľudí detskej filozofii (hra na dvojicu, lásku). Je to, pravda, len napodobňovanie a hlavne karikovanie, napr. ako keby sme malé dievčatko vystrojili ako dospelé dievča s večernými šatami, účesom. A niektoré mamičky to veru robia. Tento problém sa síce netýka všetkých vekových stupňov detí. Nebolo by to nebezpečné v predpubertálnom veku, v pubertálnom by to azda bolo nebezpečné. Tu záleží na založení jedinca. V predpubertálnom veku nemožno hovoriť o pocitoch sexu, ale o vitálnej radosti zo spevu a pohybu. Na twiste sa môžeme pohoršovať, iba ak sa naň dívame veľmi prísnymi očami. Všetky tieto javy by si mali všímať a rozoberať vedúci pionierskych organizácií, Výskumný ústav pedagogický, ako aj sami pedagógovia, a urobiť podrobný výskum.

Zatiaľ život beží ďalej a vyvoláva aktivitu pracovníkov tejto oblasti. A tak vyšlo aj 12. číslo minulého ročníka časopisu Zornička, venované najnovším detským tanečným piesňam. Na podnet redakcie tohto časopisu naši básnici, textári a skladatelia vytvorili nové tanečné pesničky. Čin treba hodnotiť kladne. Iná a zodpovedná vec je, pravda, posúdenie ich obsahu po stránke básnickej, tematickej a hudobnej. Po hudobnej stránke sú to piesne rôznej hodnoty, ak rozoberáme ich prvky melodické, formové, rytmické, invenčné, spievateľnosť, rozsah, zrozumiteľnosť, schopnosť nadväzovať na bežnú tanečnú pieseň, ich detskú špecifičnosť. Niektoré melódie sa pohybujú v typoch pionierskej piesne, málo príbuznej tanečnej piesni, iné sa približujú tanečnej piesni využívaním harmónie a melódie.

Len niektorí autori sa odvážili využiť synkopické prvky, ktoré si deti pri interpretácii iste samy upravia. Najcharakteristickejšie črty vykazujú piesne Pri táboráku *(Melkovič—Štítnický)* s náznakmi táborového trampského popevku, Marabu *(Zelenay—Štítnický)* s výraznou melodikou, i keď s trocha veľkým hlasovým rozsahom, Osa a fialôčka *(Luknár—Baranovská)* so stálym twistovým pohybom a v sprievode s náznakom bzučania osy, Jarná nôta *(Štassel—Čepčeková)*, veselý, neproblematický popevok s primeraným využitím synkopických útvarov, Raketová pošta *(Novák—Neman)*, tematicky výborná, hudobne vynachádzavá, i keď trochu dlhá, Veselý klarinet *(Melkovič—Droppa)* s výrazným nápadom, ktorý však v strednej časti stráca výraznosť, Osa parádnica *(Šimai—Šiktanc—Mihálik)*, vtipná, nadväzujúca na známe postupy tanečnej piesne, Čo krok — to rok *(Novák—Ferko)*, už obľúbená a známa pieseň. Ostatné piesne sa pohybujú viac-menej v schematických melodických i harmonických postupoch.

Tento tvorivý krok našich skladateľov a iniciatíva redakcie by mali byť ďalším popudom k rastu tvorby v tejto oblasti, pravda, s plnou umeleckou i pedagogickou zodpovednosťou. Život našich detí — už plne zakotvený v socialistickom myslení — by bol pestrejší, obohatený o nové radovánky.

J. Letňan

SLOVENSKÝ HUDOBNÝ FOND
Hudobné informačné stredisko
Fučíkova 29
811 02 BRATISLAVA ČSSR
1

Slovenský hudobný fond

pripravil tieto skladby zo slovenskej hudobnej tvorby

MIROSLAV BÁZLIK:	Koncertná etuda pre klavír
MIROSLAV BÁZLIK:	La palette
KAROL ELBERT:	Šesť lyrických piesní
JURAJ HATRÍK:	Malá suita pre klavír
LADISLAV HOLOUBEK:	Mladosť. Cyklus piesní na básne Laca Novomeského
PETER KOLMAN:	Sláčikové trio
JÚLIUS LETŇAN:	Štyri skice pre dve flauty
RUDOLF MACUDZIŃSKI:	Fantázia pre flautu a klavír
ALEXANDER MOYZES:	Malé trio pre husle, violu a violončelo
MILAN NOVÁK:	5× v tanečnom rytme pre deti
ANDREJ OČENÁŠ:	Concertino pre flautu a sláčikový orchester. Partitúra
ĽUDOVÍT RAJTER:	Suita pre štvoro husieľ. Partitúra
ĽUDOVÍT RAJTER:	Sonatina pre kontrabas a klavír
EUGEN SUCHOŇ:	Poème macabre pre husle a klavír
PAVOL ŠIMAI:	Zo Slovenska. Malá suita pre klavír
BARTOLOMEJ URBANEC:	Sláčikové kvarteto
ILJA ZELJENKA:	Sláčikové kvarteto

Materiály dodá za výrobnú cenu Slovenský hudobný fond, Bratislava, Gorkého 10, telefón 531-50

SLOVENSKÁ HUDBA • Cena Kčs 3,—
časopis Sväzu slovenských skladateľov

