
slovenská
hudba

Zásady prijímania členov a kandidátov Sväzu československých skladateľov

1. Ústredný výbor Sväzu československých skladateľov bude prijímať členov a kandidátov raz ročne, a to na poslednom zasadnutí každého kalendárneho roka.

2. Výbor Sväzu slovenských skladateľov a vedenia sekcií v Prahe predložia svoje návrhy na prijímanie členov a kandidátov Ústrednému výboru Sväzu československých skladateľov najneskoršie do 20. septembra každého roka prostredníctvom predsedníctva ÚV SČSS.

3. Súčasne s návrhmi treba predložiť materiály, o ktoré sa opiera každý návrh na prijatie člena alebo kandidáta. Po prejednaní v predsedníctve môžu si tieto materiály vyžiadať výbor Sväzu slovenských skladateľov a vedenia príslušných sekcií v Prahe tak, aby sa oboznámili s podkladmi pre návrhy, ktoré budú predložené Ústrednému výboru Sväzu československých skladateľov.

4. Podmienky pre prijatie člena alebo kandidáta Sväzu československých skladateľov a podmienky pre prevedenie kandidáta do kategórie členov budú určené pre každú sekciu zvlášť, a to po dohode vedenia sekcií v Prahe a v Bratislave, so zreteľom k ustanoveniam organizačného poriadku Sväzu československých skladateľov i k špecifickej tvorivej práci v oblasti každej sekcie. Tieto podmienky schválené predsedníctvom Ústredného výboru Sväzu československých skladateľov i k špecifickej tvorivej práci v oblasti každej sekcie. Tieto podmienky schválené predsedníctvom Ústredného výboru Sväzu československých skladateľov majú celoštátnu platnosť.

5. Členstvo vo Sväze československých skladateľov je jednotné a zaradenie do kategórií nedielne.

6. V zmysle organizačného poriadku Sväzu československých skladateľov nebude stanovená pevná kandidátska lehota. Sekcie však pravidelne preveria činnosť kandidátov so zreteľom na možnosť prevedenia jednotlivých kandiátov do kategórie členov.

7. Novoprijatým kandidátom, prípadne členom budú odovzdané legitimácie na schôdzach orgánov Sväzu československých skladateľov, predovšetkým vedenia sekcií alebo krajských organizácií.

8. Z radov vhodných a nádejných budúcich uchádzačov o vstup do Sväzu československých skladateľov vyberajú sekcie čakateľov uznesením svojho vedenia, ktoré sa dávajú na vedomie predsedníctvu Ústredného výboru Sväzu československých skladateľov, resp. predsedníctvu výboru Sväzu slovenských skladateľov. Čakatelia nie sú príslušníkmi Sväzu československých skladateľov.

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 1

ROČNÍK VIII

1964

UZNESENIE

... II. SJAZDU SVÄZU SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV

II. sjazd Sväzu slovenských skladateľov sa zišiel v dňoch 29.—30. novembra 1963 v Bratislave. Prerokoval a schválil správu výboru Sväzu slovenských skladateľov, ktorú predniesol predseda Sväzu slovenských skladateľov s. Dezider Kardoš. Rovnako prerokoval a schválil správu revíznej komisie. Sjazd bol pripravovaný prehliadkami tvorby, prehliadkami koncertných umelcov, aktívmi sekcií a krajských organizácií, besedami a úvahami v dennej a odbornej tlači. Zhodnocujúc celý priebeh sjazdu, všetky pozitívne podnety, vychádzajúce z týchto akcií a z priebehu diskusií, dochádza sjazd Sväzu slovenských skladateľov k týmto záverom:

Hudobná tvorba, veda a koncertné umenie v období medzi dvoma sjazdmi citeľne a pozitívne zasiahli do života našej spoločnosti. Mnohé diela, vedecké rozpravy i koncertné výkony významne reprezentovali vysokú úroveň našej hudby nielen doma, ale i za hranicami. Pozoruhodným javom v tejto dobe bol i nástup mladej generácie a s ním ďalej pokračujúca diferenciácia tvorivého profilu skladateľov, vedcov i koncertných umelcov.

V priebehu sjazdu sa so všetkou otvorenosťou kritizovali nedostatky doterajšej práce sväzu. Bude nutné, aby sa v orgánoch sväzu v budúcnosti udomácnila v plnej miere vnútrosväzová demokracia, aby sa udržiaval úzky kontakt s členstvom a úplne prekonalo administrovanie. Treba tu dosiahnuť kritické, no priateľské ovzdušie, pestovať ducha vzájomnej dôvery, znášanlivosti a úcty pri prerokovávaní všetkých tvorivých otázok.

XII. sjazd KSČ obrodne zasiahol i do vývoja našej hudby. Pod jeho podnetmi začali sme si ujasňovať dôležité otázky súčasného umeleckého prejavu a kriticky začali hodnotiť niektoré nesprávne predstavy, ktoré zjednodušovali problematiku súčasnej tvorby a jej spoločenského postavenia. Ak sme v minulosti podliehali chybám, vyplývajúcim z konzervatívneho a schematického postoja k otázkam umenia, bude nutné, aby sme v úsilí o skutočne priebojný,

osobitý prejav, ktorý naša súčasná socialistická spoločnosť potrebuje, neupadli do druhého extrému — bezzásadového liberalizmu.

V tomto smere náš sjazd organicky nadväzuje na rokovanie i závery III. sjazdu Sväzu československých skladateľov z apríla t. r. a stojí za spoločnými pracovnými cieľmi, vyjadrenými v záveroch tohto sjazdu. Sjazd vyjadruje presvedčenie, že v spoločnom úsilí s našimi českými súdruhmi podarí sa rozvinúť ešte mnohotvárnejšie sily našej súčasnej hudby a prehĺbiť jej spoločenský význam.

I

Sjazd došiel k presvedčeniu, že v súčasnej dobe ukazuje sa v najkritickejšom postavení hudobná výchova. Sjazd ukladá orgánom sväzu vyvinúť najdôraznejšie úsilie, aby sa problémy hudobnej výchovy každého druhu postavili na vedecký základ a aby svojím vplyvom pomáhali odstraňovať improvizáciu v tejto oblasti. Najmä touto cestou podarí sa zveľadiť hudobný amaterizmus a na tom základe v profesionálnej oblasti prekonať zvyšky diletantizmu a priemernosti.

II

V tvorivej činnosti treba zvýšiť umeleckú náročnosť a osobitosť. Pritom spojovať každý umelecký čin s najvyššou morálnou i spoločenskou zodpovednosťou. Náš sväz bude musieť vplývať na svojich členov, aby sústavne prehlbovali svoju myšlienkovú pripravenosť a orientovanosť vo všetkých otázkach súčasného ľudského poznania.

Hľadisko profesionalizácie a zvyšovania umeleckej úrovne musí preniknúť do všetkých zložiek nášho hudobného života. Sväz slovenských skladateľov musí dôsledne uplatňovať požiadavku vysokej odbornosti a súčasne zodpovednosti u všetkých pracovníkov, nech stoja na akomkoľvek poste. Sväz musí podporovať myšlienkový ruch, vzájomnú výmenu názorov, posudzovať jednotlivé prejavy umelecké alebo vedecké z aspektu, nakoľko tieto rozmnožujú, prehlbujú estetický ideál a životný postoj nášho súčasného socialistického človeka. Tieto zásady budú musieť byť vodidlom pre prácu nového výboru. Ak sa má tento cieľ dosiahnuť, treba vykonať nasledovné:

1. Poveriť výbor, aby hľadal možnosti zriadiť informačné centrum súčasnej hudobnej kultúry pri Sväze slovenských skladateľov, ktoré bude vybavené všetkými potrebnými pomôckami (knihy, partitúry, noty).

2. Postarať sa, aby Slovenský hudobný fond mohol ešte dôkladnejšie rozvinúť svoje pracovné poslanie, nielen čo sa týka materiálovej vybavenosti a priestorov, ale i možnosti ďalšej propagácie našej hudby doma i za hranicami.

3. Podporovať budovanie štúdia syntetickej hudby pri Československom rozhlase a televízii.

4. Podporovať ďalšie zakladanie Kruhov priateľov umenia, byť v kontakte s ľudovými školami umenia a sledovať podnety, ktoré z tejto základnej oblasti vychádzajú.

5. Vytvoriť podmienky na všestrannejšie a cieľavedomejšie využívanie zahra-

ničných skúseností pomocou festivalov a konferencií, umožňovať a zasadzovať sa o účasť našich členov na týchto podujatiach, ako aj umožňovať bohatšiu účasť významných koncertných umelcov na zahraničných pódiách.

6. Sväzovému časopisu sa pripisuje významná úloha pri procese obrody nášho hudobného života a v dôsledku toho mu treba umožniť získať pôvodný stránkový rozsah a rozšíriť jeho periodicitu.

7. Nájsť vhodný spôsob na zriadenie múzea hudobných nástrojov a archívu významných hudobných dokumentov a zabezpečiť ich celkovú vedeckú úroveň.

8. Vývoj súčasného slovenského hudobného života ukazuje potrebu vytvoriť orgán, ktorého kompetenciou by bolo zaujímať podnetné a smerodajné hľadisko vo všetkých závažných otázkach hudobnej kultúry tak, ako to bolo navrhnuté v zpráve výboru Sväzu slovenských skladateľov.

9. Novej slovenskej redakcii sväzového nakladateľstva PANTON sa ukladá, aby svojou edičnou činnosťou vyvinula maximálne úsilie pri šírení súčasnej umeleckej a vedeckej tvorby.

III

Demokratizácia sväzového života vyžaduje, aby váha činnosti sväzu spočívala v práci jednotlivých sekcií, kde iniciatívnosť a aktivita jednotlivcov nájde najlepšiu pôdu uplatnenia. Bude treba dbať, aby sa táto aktivita členstva prejavila i v spolupráci sekcií.

Bude povinnosťou všetkých sväzových zložiek, aby otázky tvorby, otázky myšlienkovej orientácie a riešenie kľúčových otázok nášho hudobného života stáli v popredí ich pracovného záujmu.

V živote sväzu bude rovnako dôležité starať sa o členské otázky, venovať osobitnú pozornosť problémom práci členstva. Sledovať s pozornosťou jeho umelecký a myšlienkový rast a osobitnú pozornosť venovať nastupujúcim mladým umelcom a teoretikom. I touto formou rozširovať členskú základňu sväzu.

Rozmach hudobnej tvorby, vedy i koncertného umenia si vyžadujú, aby sa rozšírili možnosti zoznamovania verejnosti s najnovšou tvorbou aj inými formami než doteraz.

Zlepšenie práce sväzu bude vyžadovať i nevyhnutné opatrenia v rámci pracoviska a vystrojiť sväzové pracovisko potrebnými dokumentačnými materiálmi a príslušným technickým vybavením.

* * *

Sme presvedčení, že uskutočňovanie týchto cieľov pomôže zveľadiť a obohatiť náš súčasný hudobný život, prehĺbiť jeho spoločenskú zaangažovanosť a svojím dielom prispeje k socialistickej výstavbe našej vlasti.

Revolučná aktivizácia vývoja našej spoločnosti po XII. sjazde ukazuje konkrétne ciele a perspektívy pre uplatnenie všetkých tvorivých síl pre smelé novátorské činy a nový kvalitatívny vzostup slovenského hudobného umenia. V primknutí sa k tomuto obrodnému procesu, ktorého hybnou silou je Komunistická strana Československa, vidíme hlavnú úlohu všetkých tvorivých pracovníkov v oblasti hudby, hlavné poslanie práce nášho sväzu.

DISKUSIA

na II. sjazde Sväzu slovenských skladateľov

Prinášame niekoľko výňatkov z diskusných príspevkov na II. sjazde Sväzu slovenských skladateľov. Rozsah nášho časopisu nedovoľuje uverejniť — čo i len v skrátenom znení — celý priebeh jeho zasadnutia. Bude mu venovaný zvláštny zborník, ktorého vydanie sa plánuje v lete tohto roku.

ĽADISLAV MOKRÝ:

Kríza, alebo boj o perspektívu?

O niekoľko dní si budeme pripomínať prvé výročia XII. sjazdu a v súvislosti s tým si budeme klásť otázku, čo sa u nás špeciálne v oblasti hudobnej kultúry odohralo v duchu XII. sjazdu. Ja si myslím, že diskusie, ktoré sa viedli a ktoré vytvorili celkom novú atmosféru pre náš sjazd, atmosféru, ktorú nijaká konferencia, nijaký sjazd doteraz nemal, myslím, že tieto *diskusie sú celkom logickým a zákonitým ohnivkom v tom veľkom procese obrody leninských princípov celého nášho života, ku ktorému dal taký významný podnet práve XII. sjazd. Z tohto — pochopiteľne — potom vyplynie, že nemôže ísť o nejakú kampaň, ale že musí ísť o veľmi zákonitý a hlboký proces obrody našej hudobnej kultúry;* proces, ktorý ide a nutne musí ísť v súlade s celkovým snažením našej spoločnosti. Je isté, že predsjazdová diskusia sa vyvíjala živelne, že sa v nej okrem nesporne pozitívnych zámerov stali možno v čiastkových otázkach aj chyby, možno neboli všetky veci správne domyslené atď. Ale to podstatné je práve to, že ide o súčasť toho procesu, ktorý sa u nás odohráva všade, a že sa hudba do toho procesu zapojila, to je nesporne dôležitý fakt.

Dnes sme v situácii, keď si musíme oveľa serióznejšie než kedykoľvek predtým riešiť tie základné otázky našej hudobnej kultúry, a toto by som veľmi rád nástojčivo zdôraznil, nie z nejakého krízového pocitu, ale myslím, že ak sa vzbudilo zdanie, že tu niekto má chuť vyvolávať dojem nejakej krízy našej hudobnej kultúry, to je jednoducho nezmysel. Nikdy hudobná tvorba nemala toľko tvorivých síl, nikdy nebola tvorba tak bohato diferencovaná, ako dnes. Tieto veľké sily, ktoré sa prejavili na všetkých úsekoch od tvorby až po hudobnú vedu, si priam vynucujú, aby sa našli nové, lepšie podmienky pre ich uplatnenie, pre ich prácu, ako to bolo doteraz Hovorím — *nie kríza, ale naopak, prejav veľkej aktivity, ktorý hľadá primeraný rozvoj, primerané formy práce.* A myslím, že táto veľká aktivita je potvrdením čohosi, čo nedávno konštatoval Sartre v Bratislave: totiž toho faktu, že my, socialistické krajiny a socialistické hudobné kultúry, sme predovšetkým povolaní, aby sme realizovali ten skutočný pokrok umenia. Lenže ten opravdivý pokrok umenia v tom ozaj progresívnom význame. To znamená nezúžiť ho.

My uskutočňujeme ten najväčší prerod, ktorý sa dnes v spoločnosti na celom svete deje, my realizujeme socialistickú revolúciu a je pochopiteľné, že práve toto vytvára predpoklady, aby sme aj otázky hudobnej kultúry riešili celkom novým spôsobom. Musíme oveľa serióznejšie, oveľa hlbšie riešiť základné otázky našej hudobnej kultúry, treba vytýčiť perspektívu — a o tú predovšetkým ide — pretože všetko naše konanie, rokovanie a všetky naše úvahy v podstate nesmerovali do minulosti, ale musia smerovať do budúcnosti. To predpokladá, aby sme si presne ujasnili dnešnú situáciu.

Nové kritické ovzdušie sa nerodí ľahko, nie je to veľmi jednoduché zo dňa na deň pristúpiť k tomu, že sa o niektorých veciach bude musieť diskutovať napriek tomu, že ich autor je, povedzme, skladateľ, ktorý má veľkú morálnu váhu a má za sebou veľké dielo. A to sa doteraz aj prejavilo. Mnoho nedorozumení v diskusii vyplynulo zo zbytočnej nedôvery a zo zbytočných obáv, že povedzme mladí skladatelia neuznávajú toho či onoho. Ale napriek tomu, že tieto obavy boli, napriek tomu, že sa vyskytli nedorozumenia, ktoré sú, ako hovorím, zbytočné a ktoré veci nepomohli, napriek tomu si myslím, že toto nové kritické ovzdušie, zakladajúce sa na vzájomnej dôvere a na istote, že všetci sa usilujeme o to spoločné, o pokrok našej socialistickej hudby, že toto ovzdušie je základné, čo sa začalo v tejto novej diskusii rodiť a čomu, som presvedčený, tento sjazd prispeje.

Veľký pokrok predstavuje sjazdový referát, ktorý správne nazval súdruh Kardoš v priebehu referátu *sebakritikou doterajšieho vedenia sväzu, referát,* ktorý ukazuje, že sa tieto základné otázky koncepcie socialistického umenia vidia dnes už i zo strany vedenia sväzu oveľa zodpovednejšie, oveľa hlbšie než doteraz. Treba konštatovať fakt, že tento názor, žiaľbohu, nie je ešte všeobecný. Dr. Nováček svojimi poslednými príspevkami ukázal, že je v rozpore s tým, čo už dnes ako oficiálnu mienku vedenia sväzu predniesol súdruh Kardoš. Hovorí, že problematika novej hudby existovala, že sa ukázalo, že u nás ľudia počuli niečo vo Varšave, že počúvali Viedeň, že tu koluje niekoľko zošitov Die Reihe atď. No ja si myslím, že to je hrubé sploštenie podstaty toho problému, veď nová muzika alebo proste otázka ďalšieho štýlového rozvíjania sa predsa nedá vybaviť tým, že niekto pár hodín počúva Viedeň alebo že bol vo Varšave, prípadne že číta niekoľko zošitov Die Reihe. Tým viacej, že o týchto otázkach veľmi podstatné a veľmi rozhodujúce slovo už povedal náš sjazd v Prahe z jari tohto roku a že sjazdový referát nám tak isto veľmi podstatne rozvinul tieto otázky. Čiže dnes tvrdiť, že je to nie otázka toho, či o tom niečo vieme alebo nevieme takto náhodilo a okrajovo, no to je, prosím, hrubé sploštovanie celkovej podstaty veci.

Tak isto sa musím vrátiť k istému bodu, k otázke Nováčkovej koncepcie, vraj bolo nevyhnutné a dokonca, ako on hovorí, zákonité radikálne zjednodušenie hudobnej reči v istej etape. Ja si myslím, že ak si dnes trháme rúcho nad tým, kde sa u nás objavil diletantizmus, tak tu máme teoretické zdôvodnenie toho, prečo vôbec mohlo k tomu dôjsť. Myslím, že je to sploštenie a skreslenie toho podstatného, o čo išlo už v okamihu nastolenia programu vybudovania socialistickej hudobnej kultúry pred celým hudobným frontom. Je totiž nesporné a bolo by naivné si myslieť, že je to chyba povedzme len dr. Nováčka, že tieto veci videl takto zjednodušene atď., pretože je nesporné aj to, že už napr. Ždanov staval takto otázky. Ale myslím, že je už chyba dnes na tomto trvať a toto označovať za zákonitosť. *To, že sa stali chyby a že sme sa v hľadaní toho ideálu socialistického umenia dopúšťali omylov, to, samozrejme, nemožno považovať za nejakú tragédiu, veď ho v podstate realizujeme ako historickú úlohu, ktorá ešte nikdy predtým nebola riešená; spolu so skladateľmi, ktorí sú na čele, dnes v jednom šíku s nimi sa pokúsime vytvoriť socialistické umenie.* To je úloha nikdy neriešená a tam sa mohli stať chyby. *Ale označovať ich za správne, nakoniec za zákonité atď., to je podľa mňa skresľovanie veci.* Tým viac, že to spôsobilo celkom reálne škody, ktoré možno pozorovať prakticky v každej oblasti.

Súdruh Kardoš nedávno v S. pohľadoch hovoril veľmi otvorene a podľa mojej mienky veľmi čestne o týchto otázkach a sám povedal, ako naňho ako na skladateľa takáto teória vplývala, že si sám uvedomoval, že to je v rozpore s tým podstatným, čo stanovujeme pre socialistické umenie: totiž, že má byť dedičom všetkého progresívneho a vyspelého, čo sa tu už dosiahlo; — my sme sa vtedy pokúšali pod titulom priblíženia nevyvinutému vkusu más, nevyvinutému ako dedičstvu kapitalizmu, pokúšali sme sa vrátiť vývoj späť a povedať, že sa musíme dostať na úroveň toho nevyvinutého vkusu atď., lebo taká bola prax.

Myslím, že tak isto nie je pravda, keď sa dnes tvrdí alebo keď niekto chce tvrdiť, že sa podceňujú kantáty, ich spoločenská funkcia atď. To je jednoducho nezmysel. Ale treba zas jednoducho postaviť otázku takto, či skutočne nie je problém zjednodušenia hudobnej reči, toho radikálneho zjednodušenia, ako hovorí Nováček, či to nebola príčina toho, prečo mnohé z kantát nežili. Väčšina z nich dnes prakticky neexistuje. Život sám preveril ich hodnoty a na jeho váhach sa ukázali ľahkými. Za obdobie od roku 1948 vzniklo u nás 80 kantát, a všetci mi dáte za pravdu, že najlepšou kantátou v slovenskej hudbe je Žalm zeme podkarpatskej z roku 1938. To je charakteristická odpoveď na celé zjednodušovanie tejto otázky. *Otázka teda nestála, či kantáty alebo nie. Nebolo možné zredukovať umelecké nároky až natoľko, že sa spomínané diela nakoniec neudržali pri živote.* Nechcem tým tvrdiť, že by všetky kantáty boli bezvýznamné a že sa v nich nedosiahli pozitívne výsledky, ale vzhľadom na ohromné vynaložené úsilie, a boli to zväčša diela rozmerné, do ktorých skladatelia investovali mnoho námahy a do ktorých aj spoločnosť investovala financie a neviem ešte aké prostriedky, nedosiahli sa očakávané výsledky. *To je potvrdenie toho, že nemožno považovať za správne, a tobôž nie za zákonité, že sa problematika socialistického umenia riešila tým, že, ako hovorí súdruh Nováček, sa radikálne zjednodušila umelecká reč.* Aj v otázke národnosti, napríklad keď v rozhovore s profesorom Moyzesom hovorí s. Nováček o tom, či mladí poznajú alebo nepoznajú ľudovú pieseň atď., tak tam v podstate zase oživuje to staré stanovisko, že národnosť je viac alebo menej závislá alebo súvisí s problémom folklóru. V racionálnych technikách, napríklad, hovorí,



Ivan Hrušovský (vľavo) a Ferdinand Klinda na II. sjazde SSS Foto: A. Šmotlák

opakujem jeho termín, že problém národnosti sa nejako zredukoval alebo vytratil. Ale ja si myslím, že každý, kto aspoň trochu pozná novú tvorbu, musí si uvedomiť, že je výrazný — a ja sa odvažujem tvrdiť — národný rozdiel medzi tvorbou Lutoslavského a melodickými štýlmi Luigi Nona, tak isto ako medzi typicky francúzskym koloritom Bouleza alebo napríklad nemeckým racionálnym konštruktivizmom Stockhausena. To sú do istej miery zase národné zvláštnosti. Čiže nemožno tú vec redukovať a zužovať, nota bene tým viac, že u nás už I. sjazd v roku 1959 tieto problémy veľmi zreteľne a veľmi jasne vyslovil.

To, že sa chyby robili, bolo ľudské, ale nemožno tie chyby zvádzať na to, že to bol záujem robotníckej triedy, ako to formuloval súdruh Nováček na jednej diskusii vo Sväze skladateľov: „My sme to robili v záujme robotníckej triedy." *Nikto ma predsa nepresvedčí, že robotnícka trieda mala záujem na tom, aby sa diali chyby tak, ako sa odohrali.*

Veľmi dôležitá a s celou touto problematikou súvisiaca vec je pôsobenie nášho Sväzu slovenských skladateľov. Ale treba povedať, že v práci Sväzu slovenských skladateľov boli vážne nedostatky. Hovoril o tom profesor Moyzes, ja by som spomenul len niektoré drobnosti — totiž, pardon, „drobnosti", ja ich nepovažujem za drobnosti — chcel by som pripomenúť len niekoľko drobných pripomienok, napr. že Sväz slovenských skladateľov nevypracoval, resp. nezaujal objektívny postoj k otázkam nových kompozičných smerov. *Problém novej hudby* odbavovali sme pred niekoľkými rokmi vo sväze najskôr posmeškami, potom kritikami a, ako hovorí s. Nováček, len teraz vidíme, že nikto zo zodpovedných funkcionárov sväzu pred ňou neunikne. Posmešky, potom kritika, kritika málo vecná, a až dnes vidíme, že ten problém sme v ničom neoddialili, že je tak isto aktuálny, ako bol predtým, pričom sme však premeškali veľa času a vytvorili sme situáciu, že sa mnohé veci alebo zbytočne nafúkli, alebo sa stali takým problémom, akým by vôbec nemuseli byť. A ja myslím, že vážny nedostatok, ktorý by som nezvádzal na jednu osobu vo sväze, bol nedostatok celkového zamerania sväzovej práce. Uvediem drobný, ale charakteristický prípad sväzovej práce. Na aktíve o tvorbe, ktorý bol v marci, sa vôbec nehovorilo o prehliadke, ktorá vtedy prebiehala, prehliadke, ktorá poskytla veľmi široký prierez najnovšími tendenciami slovenskej tvorby, kde sa objavilo skutočne

mnoho pozoruhodných skladieb, či už to boli Suchoňove sbory, Ferenczyho Kvarteto, až po tvorbu najmladšej generácie. Vtedy na otázku, prečo sa nediskutuje, myslím súdruh Očenáš oprávnene povedal, že to sú príliš čerstvé veci, že sa na to treba serióznejšie pozrieť a že sa o tom bude diskutovať vo sväze. Či sa má o tom diskutovať len vo sväze, teda v uzavretom kruhu, to je iná otázka. Ale ja konštatujem, že odvtedy uplynulo deväť mesiacov, a nediskutovalo sa o ničom. A pritom to bola prehliadka, ktorá by bola mala vyprovokovať nejakú diskusiu, no nestalo sa nič. Môžete mi niektorí z vedenia sväzu povedať, že sväz pripravoval sjazd. Mohla byť lepšia príprava sjazdu ako práve diskusia o týchto otázkach? To mala byť jedna z podstatných príprav sjazdu, že sa bude o tom, čo sa na prehliadke objavilo, diskutovať. Tým viac, že tam boli aj veci problematické v každom ohľade, povedzme i kvalitatívne, od slabých úprav ľudových piesní až po diela s väčším nárokom a s väčšími zámermi, ale umelecky nepodarené popri dobrých, a že sa tam napríklad po prvý raz objavila tvorba mladej generácie v takom širokom priereze, ako sa to ešte nikdy nikde nestalo.

Zahraničná propagácia našej hudby podľa mojej mienky, to by mala byť jedna z kľúčových úloh sväzu. Hlavne preto, že v tejto oblasti máme u nás katastrofálne nedostatky, že za tohto stavu je náhodné, ak sa nejaká naša skladba vonku hrá. Ja tu hovorím celkom zodpovedne, že to je náhoda. Alebo ako je to, povedzme, v prípade opier? Podarilo sa vytvoriť takú šťastnú situáciu, že kapitalistický podnikateľ v západnom Nemecku má záujem na tom, aby tam predvádzali naše opery a vďaka tomu sa napr. v nemeckej rečovej oblasti slovenská, ako aj česká operná a baletná tvorba, uplatnila. Ale máme sa my spoliehať na to, že to bude záujem len súkromného kapitalistického podnikateľa alebo len náhoda? Myslím, že by bolo treba veľmi zodpovedne riešiť tieto otázky, pretože ak si na jednej strane myslíme, že naša hudba má svetovú úroveň, vieme, že sme tento pojem často brali nadarmo do úst a že sme si túto otázku trochu nafúkli. Nepochybné je aj to, že mnohé z našej tvorby si skutočne zasluhuje, aby bolo známe nielen tu, ale aby sa hralo aj vo svete. Potom však treba pre to urobiť oveľa viac a podľa mojej mienky mal by to byť Sväz skladateľov.

Artia so Štátnym hudobným vydavateľstvom vydáva reprezentatívnu edíciu MUSICA NOVA BOHEMICA ET SLOVACA. Táto edícia má vraj v zahraničí veľké odbytové ťažkosti, čo je pochopiteľné, pretože nová muzika hlavne na Západe nemá na ružiach ustlané. Tam o ňu nikto príliš nestojí, to je nakoniec známy fakt. Ale pritom je taký stav, že naše inštitúcie, napríklad Sväz slovenských skladateľov alebo Akadémia, ktoré by chceli túto skutočne reprezentatívnu edíciu použiť, mohli by ju dostať len vtedy, keby ju zaplatili vo valutách. V súvislosti s touto edíciou chcem sa zmieniť ešte o jednej veci. Práve na spomínanej konferencii som videl materiály tejto edície a všimol som si, nepamätám si presne cifry, ale zhruba je to určite tak, že z 34 skladieb sú tam len tri slovenské. Myslím, že ani to nie je správne, pretože to nezodpovedá umeleckému významu, umeleckým hodnotám našej tvorby. Tým nechcem tvrdiť, že veci, ktoré tam boli navrhnuté z českej tvorby, sú zlé, pretože ani neviem, čo všetko tam bolo, ale stihol som si spočítať tie cifry. To je podľa mojej mienky jedna z príležitostí pre sväzový orgán, pre komisiu, ktorá by sa zaoberala otázkami zahraničnej propagácie.

Nemyslím ani zďaleka, že som týmto veci vyčerpal, ani som sa o to nesnažil. Chcel som len skôr upozorniť a vzbudiť vašu pozornosť na tento zaujímavý okruh problémov. A chcel by som skončiť vecou, ktorá je podľa mojej mienky centrálna. Niekoľko ráz sa tu konštatovalo — a ja to s veľkou radosťou kvitujem — že veľmi dôležitá je *otázka hudobnej výchovy*. Ja si totiž myslím, že Sväz skladateľov v tejto veci skutočne musí prejsť od plamenných proklamácií a od rezolúcií k činom, pretože situácia je taká, že je to naša spoločná vec a naša spoločná zodpovednosť, ako sa bude vyvíjať hudobnosť celého národa, či my tento proces, ktorý tu objektívne existuje, proces, ktorý je ovocím toho celého prerodu našej spoločnosti — to nie je len potenciálny a latentný záujem o hudobnú kultúru — či my tento proces nejakým spôsobom využijeme a usmerníme. Na jednej strane sú tu totiž cifry a fakty, ktoré sú impozantné, ktoré skutočne každého z nás musia povzbudiť, napríklad taká drobnosť: prednedávnom mi hovoril súdruh Čížek z rozhlasu, že zaviedli novú reláciu Hudobné konzervatórium a hneď prvé dve relácie sa stretli s ohromným ohlasom. No to je charakteristické pre to, čo som hovoril, že tu existuje veľký potenciálny záujem našich ľudí o hudobné umenie. Ale toto treba podchytiť. Každá seriózna akcia v tomto zmysle je dôležitá.

Lež na druhej strane sú tu aj fakty, ktoré sú nemenej charakteristické a mobilizujú.

Preto si myslím, že to, čo sa dnes tak správne, tak dôsledne a tak dôkladne rozoberalo v sjazdovom referáte, malo by sa stať východiskom ku konkrétnym činom, lebo teraz už musí ísť o to. A že my všetci, ako tu sedíme, mali by sme považovať za svoju povinnosť pracovať v oblasti hudobnej výchovy.

IVAN HRUŠOVSKÝ:

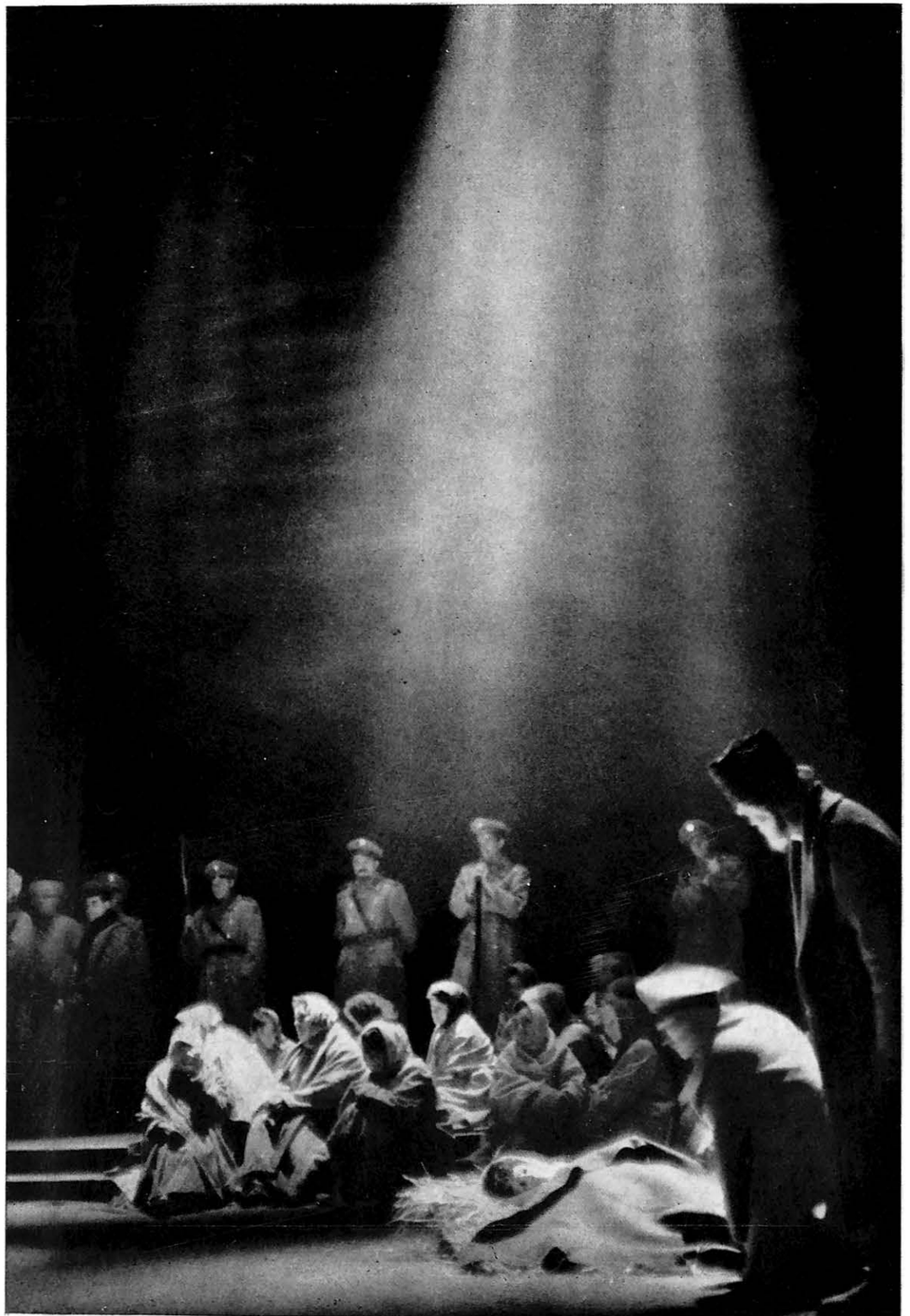
Pravda o „generačnom probléme“

Zpráva o činnosti výboru Sväzu slovenských skladateľov, prednesená s. Kardošom, sa vcelku kladne postavila k činnosti mladej skladateľskej generácie, čo je o to prekvapujúcejšie, že sa, myslím, prvý raz v širšom rámci objektívne hodnotilo z oficiálneho sväzového fóra jej úsilie, ak neberiem do úvahy menšie, viac alebo menej záväzné výroky. Chcem ponechať stranou skutočnosť, že toto uznanie, sprevádzané výrokmi, ako: „... zápas o zvýraznenie nových myšlienok novými výrazovými prostriedkami je nevyhnutnou zákonitosťou“, „vznik dodekafonickej a seriálnej techniky treba vidieť v súvislosti s potrebou hľadania nového výrazu“ alebo „najmladšia generácia prichádza k slovu na šťastie za celkom iných okolností než predchádzajúca generácia“ a pod., je v podstate potvrdením logického vývoja slovenskej hudby a že bolo vynútené tlakom tvorby mladej generácie. Skladatelia a teoretici, ktorým záležalo na progresívnej, veľkorysej koncepcii našej súčasnej hudby a ktorí ju tak dlho presadzovali, dočkali sa konečne toho, že sa zo sväzovej platformy proklamovala správna línia bohatej diferenciácie žánrov a štýlov a estetika nielen tvorivej spoločenskej zodpovednosti, ale aj voľnosti vo výbere umeleckých prostriedkov. *No nezáleží len na dobrých úmysloch alebo vyhláseniach; dôležité je, aby sa v posjazdovej práci sväzu uviedli do života všetky kladné črty referátu s. Kardoša, týkajúce sa mladej generácie.*

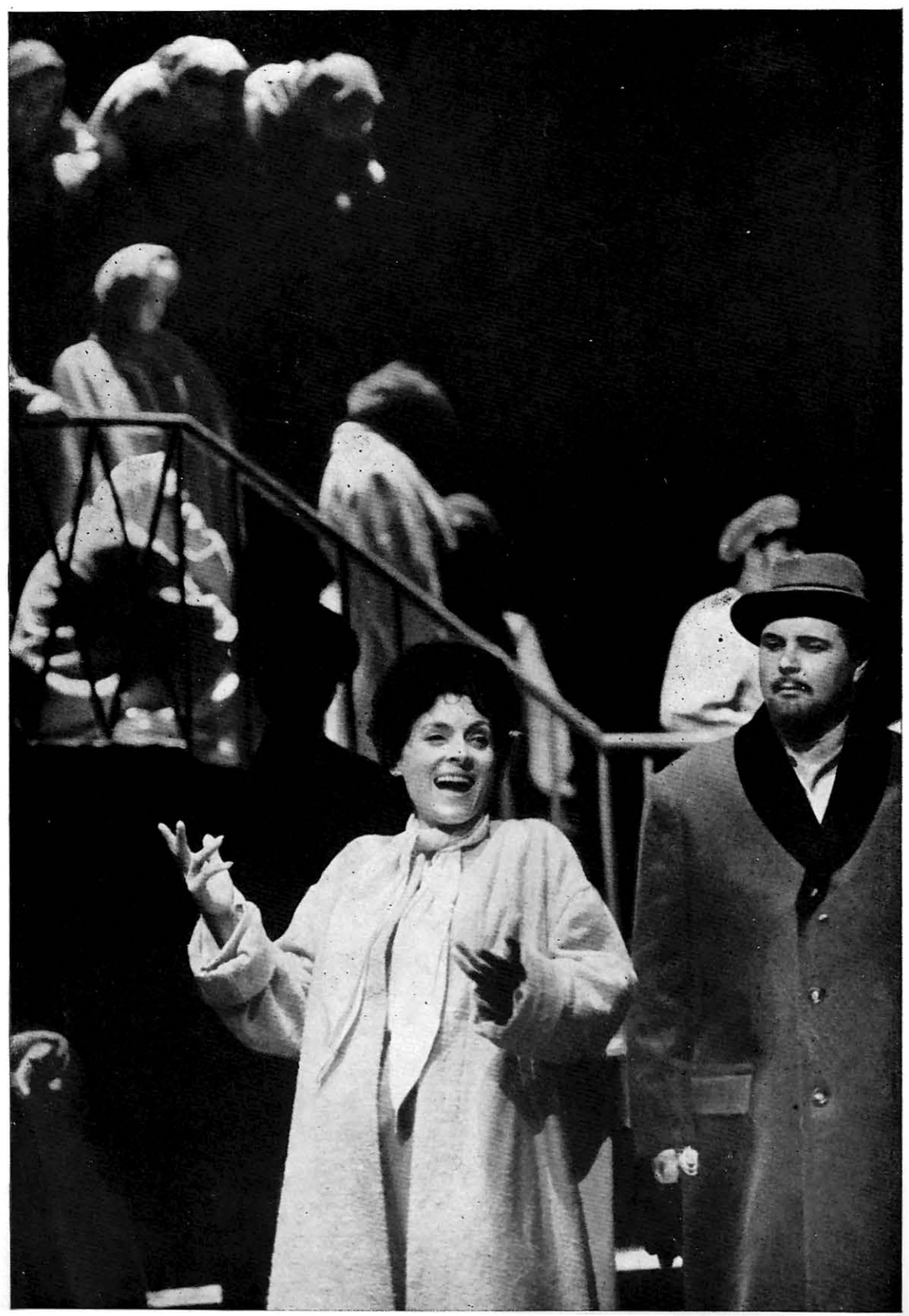
Nechcem sa zapodievať diskriminačnou minulosťou a jej detailmi, ktoré sú ostatne všeobecne známe a o ktorých sa tu už toľko hovorilo. Chcem sa len stručne zmieniť o určitých momentoch hodnotenia tvorby mladej generácie zo strany vedenia sväzu a jeho niektorých funkcionárov, resp. o úsilí vytvoriť si postoj voči tomu, za čo táto generácia bojovala.

Vo včerajšom diskusnom príspevku citoval s. Mokrý veľmi presnú a výstižnú charakteristiku — sám to zdôraznil — vývoja postoja voči mladým, ktorej autorom je dr. Nováček: najprv to boli posmešky, potom kritika a neskôr priznanie nemožnosti úniku pred novou hudbou. Tieto jednotlivé fázy hodnotenia, ktorých centrom bol iste kritický postoj voči mladým, boli nielen povrchné alebo demagogické, ale *boli predovšetkým typické svojou neinformovanosťou o predmete, ktorý sa kritizoval, t. j. o modernej hudbe.* Tým sa vyhraňovala prirodzená opozícia príslušníkov mladej generácie voči „kritike“ vedenia sväzu alebo — ak chcete — aj určitý antagonistický postoj. Antagonizmus hľadajme však u kritizujúcich, nakoľko *mladých vháňali do opozície nielen jednotlivé diskriminačné zásahy, ale aj praktické nemožnosť diskusie o veciach, ku ktorým sa z druhej strany zaujímal apriórny odmietavý postoj.* Bol to postoj často bez vecnej argumentácie a informovanosti o detailnejších, niekedy i základných pojmoch hudby tohto storočia. Ak sa argumentovalo, tak len všeobecnými frázami o „smeroch a smeríkoch“, „dekadencii a únikovosti“ atď. atď., keď sa už poskribovaný pojem formalizmu napokon neodvážili vytiahnuť na svetlo ani verní zástancovia dogmatizmu. Výroky: „to sme už dávno počuli“, „nič nového pod slnkom“ a „formalizmus je stále ten istý“ atď. atď., usvedčovali nielen z neznalosti, ale aj z určitej neseriózności a nechuti poznávať súčasnú hudbu v širokom rozsahu. *Myslím, že základnou nepísanou povinnosťou účastníka diskusie, ktorý chce protiargumentovať, aby ovládal materiál a objekt diskusie.* K akým dôsledkom viedla táto na pohľad nepodstatná zložka celkového postoja sväzu voči mladej generácii, vieme všetci veľmi dobre. Mladým skladateľom, ktorí sa statočne snažili o nové umelecké cesty, táto skutočnosť hatila ich snaženie, v najlepšom prípade ich mrzelo, že nedostatočný rozhľad i nechuť zvyšovať vedecko-teoretické znalosti bráni zbliženiu alebo aspoň dorozumeniu so staršími členmi sväzu. Čo bolo najhoršie, bola skutočnosť, že tento zdedený, tradičný prakticizmus sa v orgánoch sväzu sankcionoval rôznymi zásadnými proklamáciami ideologického charakteru, o ktoré sa často opierala dogmatická prax.

Domnievam sa, že povinnosť (a v dnešnej celosvetovej hudobnej situácii i nutnosť) rozširovať svoj obzor a prehlbovať znalosti, bez ktorých sa dnes neuplatní ani najinvenčnejší skladateľ, je záväzná pre všetkých členov sväzu. Nechcem byť autoritatívny alebo mentorský, ale ponúka sa mi tu paralela: ak mladí skladatelia, teoretici, interpreti, ktorí sa hlásia popri všetkých rozmanitých záujmoch a sklonoch aspoň k spoločnému estetickému ideálu súčasnosti v modernej hudbe, prešli dobrou a potrebnou školou tradičného



Záverečná scéna z Cikkerovho Vzkriesenia v inscenácii ŠD Košice
Foto: M. Litavská



umenia a vedy (a za to sú svojim učiteľom stále vďační), tak majú do istej miery právo žiadať i svojich starších druhov, aby sa aspoň poznávacou formou priblížili k svetu súčasnej, ba aj „extrémnej" hudby a k jej problematike. Nie je tu možný prevrat v citovom vzťahu, pretože — nezapierajme si to — v tomto zmysle generačné rozvrstvenie bude vždy určujúce. Nemožno žiadať napr. od prof. Očenáša alebo Kardoša, aby sa zblížil s tými tendenciami modernej hudby, ktoré sú nielen zásadne cudzie ich umeleckému naturelu, ale ku ktorým, prirodzene, nemôžu nájsť vzťah na základe svojich predošlých životných a umeleckých skúseností.

Nechcem teraz predvídať ďalší posjazdový vývin slovenskej hudby a jej vnútorných problémov i protirečení. Dúfam, že pojmy hodnoty, hodnotenia a kritiky sa uvedú na pravú mieru a dostanú sa na vecný, seriózny a objektívny základ. Takéto skutočnosti by, samozrejme, poznačili i doterajší vzťah príslušníkov mladej generácie k vedeniu sväzu, pretože jej cieľom nebolo a ani nebude anarchistické rozbíjanie sväzu a jeho práce alebo tzv. nihilistický postoj, ako sa istí ľudia toľkokrát snažili zdiskreditovať mladú generáciu. *Táto generácia bude však vždy proti všetkým, i najmenším pokusom renovovať starý dogmatizmus v jeho všetkých formách, bude proti pokusom tvorivo alebo teoreticky forsírovať prekonaný princíp monoštýlovosti našej hudby, proti teórii bezkonfliktnosti, primitivizmu atď.* Zachová si však aj svoj estetický ideál, a tým sa predsa len bude líšiť od iných štýlových tendencií slovenskej hudobnej tvorby v rámci sväzu. Myslím si, že je to zdravé a že na základe tejto tvorivej, progresívnej diskusnej opozície dá sa v budúcnosti vykonať veľa užitočného.

PETER KOLMAN:

Normalizujme atmosféru!

V poslednom čase sa čím ďalej tým viac šírili kritické pripomienky k doterajšej činnosti orgánov Sväzu slovenských skladateľov a vyhrotenosť jednotlivých článkov alebo príspevkov do diskusie a ankiet poukazuje na to, že sa tu príliš dlho udržiavala situácia, ktorú nemožno označiť za normálnu.

Nespokojnosť s činnosťou sväzu je v posledných rokoch taká, že nie je možné tu hovoriť — hoci mnohí by to radi tvrdili — že ide iba o nespokojnosť istej malej skupiny členov a kandidátov. *Nesúhlasím s názormi, podľa ktorých otázky slovenského hudobného života môžu sa pretraktovať iba na pôde sväzu a kultúrnopolitické časopisy s výnimkou Slovenskej hudby sa nemajú nimi zaoberať.* Dôvod je, myslím, jasný. Nesúhlasím ani s názorom, že všetky kritiky doterajšej činnosti sväzu možno adresovať iba konkrétnym osobám — funkcionárom, pretože tu sa ukazuje určitá demagógia. Tí príslušníci mladej generácie hudobníkov, ktorí sa vďaka nesprávnej politike sväzu oproti mladým stali iba nedávno členmi — niektorí nimi, pravda, dodnes nie sú — však nevedia, ktorý orgán sväzu, resp. ktorá osoba zapríčinila tie chyby, ktoré sa dnes kritizujú.

Mnohí z nás, ktorí sme v 50-tych rokoch nesúhlasili s názormi našich popredných ideológov dogmatizmu a schematizmu, vyjadrenými napríklad v Nováčkovom Úvode do estetiky, usilovali sa sami prichádzať do styku so súčasnou hudbou a veľmi seriózne ju študovali. Iní ľudia nám v tom bránili, zakazovali atď. Čas však ukázal, ktorý názor bol správny. *Ukázalo sa totiž, že nie je škodlivé poznávať hudbu súčasných skladateľov, ale naopak, že je škodlivé ich tvorbu nepoznať.* Neznalosť a ignorantstvo viedli k tomu, že sa vytvorila akási mienka, podľa ktorej najprv Debussy a impresionizmus, potom Stravinskij, Honneger a Hindemith, potom zase Schönberg a hudba viedenskej školy a napokon súčasná avantgarda boli vyhlasovaní za formalistov, kozmopolitov, dekadentov atď. Pritom je pozoruhodné, že to boli vždy tí istí ľudia, ktorí, samozrejme, pod tlakom ešte rozmýšľajúcej hudobnej verejnosti si vždy priznávali určité „omyly" v hodnotení súčasnej hudby, robili však tieto omyly stále ďalej. Vymenila a prispôsobila sa iba terminológia nadávok a vymieňali sa postihnutí autori. Keď už nebolo možné udržať Debussyho ako terč, našiel sa nový terč — Hindemith alebo Stravinskij. Keď aj ten sa stal nepoužiteľný, vyrobil sa nový terč a na ňom napísali veľkými písmenami: Schönberg. A tak táto hra pokračovala až do posledných čias.

Na druhej strane stáli zase vždy tí istí ľudia, ktorí sa usilovali o prebojúvanie logických a ako sa vždy ex post ukázalo, správ-

◀ *E. Šmáliková (Kaťuša) a M. Hájek (Nechľudov) vo IV. obraze Vzkriesenia v Košiciach* Foto: M. Litavská

nych názorov. *Prebojúvali samozrejmosti a venovali tomuto boju príliš veľa síl, príliš veľa energie, ktorú by boli mohli využiť aj lepšie na vlastnú tvorivú činnosť.* Pociťovali však nesprávnosť niektorých názorov a ich etické cítenie ich prinucovalo protestovať.

Mnohí z tých členov sväzu, ktorí dnes už nemôžu stáť za svojimi bývalými teóriami, vyhovárajú sa s obľubou na časy, aké tu boli v 50-tych rokoch, na kult, na dogmatizmus. Tu však treba povedať, že toto je veľmi pohodlné a predovšetkým zjednodušujúce stanovisko. Ak dr. Nováček písal vo svojom Úvode do estetiky, že... „Lisztova sýtosť oktávových zdvojení a rozloženie akordov po celej šírke klaviatúry sú koeficientom intenzívnej účasti pri prežívaní nového bohatšieho životného a vnútorného vývoja nemeckej buržoázie", alebo, že... „impresionizmus je jasným vyjavením kozmopolitizmu", tak to nie je dogmatizmus, ale ignorantstvo. Títo ľudia zastávajú dnes síce iné názory, tieto sa však prejavujú znovu len ako dogmy a frázy. Ak Nováček písal o Wagnerovi v roku 1952 ako o reprezentantovi nemeckej buržoázie, odvracajúc sa od skutočnosti, píše v roku 1963 o Wagnerovi ako o revolucionárovi, bojovníkovi proti buržoáznej spoločnosti a o Súmraku bohov ako predzvesti zániku kapitalizmu. Nibelungovia sú podľa neho armádou pracujúcich ľudí a v ukradnutom rýnskom zlate vidí myšlienku odstránenia súkromného vlastníctva. Teda znovu vulgarizovanie a frázy, ibaže teraz z opačnej strany. A čo si máme myslieť o človeku, ktorý v roku 1959 napíše pre rozhlas v Úvode k Nonovej skladbe: „Bolestne som si uvedomil, ako neľútostne bičuje táto hudba nervy, ako epidemicky sa výrobcovia tejto hudby nakazili desom a zúfalstvom, ako im úplne vyprchala tá podivuhodná sila hudby, ktorá pomáhala ľuďom v minulosti v najťažšej biede a ktorá dnes vedie ľudí k plamennému vyznaniu lásky k novému životu. Nemohol som túto hudbu prijať s pocitom osobného šťastia. Cítil som v nej najkrutejšie poníženie človeka a ako hudobník som si položil otázku, či niekomu alebo niečomu dobrému prospeje." — Nasledovala ukážka z Nonovej Compozitione per orchestra.

Ten istý človek napísal do úvodníka predsjazdového čísla Hudobných rozhľadov: „Tu vyúsťuje úvaha k otázke, ako dostať do najlepšieho súladu najnovšie umelecké snaženie s danou spoločenskou etapou a živými ľuďmi. Napadá mi tu síce zemepisne vzdialený, ale nie bezvýznamný príklad. Aká tematická podnetnosť i bojová pestrosť vychádza napríklad z diel Luigiho Nona!"

Komentár k takýmto príkladom je azda zbytočný. *Bolo by iste nesprávne vidieť v celej práci sväzu iba negatívne stránky. Tie pozitívne výsledky treba však považovať za samozrejmé.*

Čo teda očakávame od sväzu pre budúcnosť? Očakávame predovšetkým, že sa viac nestrpí diskriminácia niektorých hudobných pracovníkov, ktorí znechutení prestali pracovať, alebo pracujú ďalej napriek nepriazni sväzu, že bude v plnej miere podporovať ozajstnú umeleckú tvorbu včítane experimentov, že pre svojich členov zabezpečí vo väčšej miere študijný pobyt v zahraničí, návštevy medzinárodných festivalov, lepšiu propagáciu našej hudby v zahraničí, že bude dôslednejšie bojovať proti diletantizmu na rôznych úsekoch nášho hudobného života, a predovšetkým, že jeho orgány budú viac rešpektovať záujmy členstva, aby už nikdy nedošlo k takej napätej situácii, akú sme v posledných mesiacoch v rámci príprav tohto sjazdu zažili. Myslím, že v tejto nádeji nie som sám.

MIKULÁŠ JELÍNEK:

Riešme paradoxy koncertného umelca!

Hlavnou našou bolesťou je, že my, profesionálni umelci, robíme koncertné umenie ako vedľajšiu činnosť, aby som sa aktuálne vyjadril, ako nadčasovú prácu, čosi ako záväzkové hnutie, hoci zo všetkých pracovníkov v hudbe práve my potrebujeme najviacej času pre svoju prácu. Je priam absurdné, že svoju činnosť musíme často ospravedlňovať pred svojimi zamestnávateľmi, či sú to už školy, orchestre, alebo divadlá. Naša práca je závislá od benevolencie vedenia týchto inštitúcií a aj pri najlepšej vôli sa nám z času na čas v y č í t a, že koncertujeme. Je to, myslím, veľmi povážlivý stav, ktorý nové vedenie sväzu bude musieť skôr-neskôr riešiť. *Profesionalizácia koncertného umelca je otázka kardinálna a myslím, že sa dá vyriešiť, aj keď nie ideálne, ale rozumnými kompromismi.* Dovolím si preto navrhnúť niekoľko z možných opatrení:

a) vytvorenie špeciálnych pracovných úväzkov koncertných umelcov v ich zamestnaní,

b) rozšírenie miest sólistov pri našich orchestroch a iných inštitúciách,

c) podstatná zmena honorárovej politiky diferencovaním závažnosti umeleckého interpretačného činu, a tým odbremenenie koncertného umelca od tzv. malých koncertov, ktorých veľký počet umelca rozptyľuje,

d) rozšírenie koncertných príležitostí, a to plánovite na základe rozboru individuálnych potrieb a možností toho-ktorého umelca v určitom období jeho vývoja a podobne.

Na všetky tieto veci by mohol mať sväz rozhodujúci vplyv.

Koncertné umenie sa musí v budúcnosti viac doceňovať ako doteraz, uznávať jeho zásluhy o oživotvorenie tvorby našich skladateľov, oceniť skutočnosť, že stovkami, ba tisíckami koncertov sprostredkuje krásu hudby všetkých čias nášmu ľudu a pripravuje hudobný vkus a vnímaciu schopnosť širokých vrstiev obyvateľstva, aby porozumelo aj našej súčasnej tvorbe.

S tu povedaným úzko súvisí posledná otázka, ktorá je vlastne prvým a najdôležitejším problémom, volajúcim po rýchlom operatívnom zásahu — to je výchova nášho dorastu. Podľa môjho názoru je potrebné (začínam zhora):

1. umožniť každému významnému koncertnému umelcovi (ba priam od neho požadovať), aby sa istým spôsobom zapojil do výchovy mládeže,

2. rozšíriť obzor pedagógov, najmä strednej a mladej generácie urýchleným vyriešením otázky študijných ciest na zahraničné hudobné učilištia, predovšetkým sovietske,

3. zabezpečiť pravidelný styk VŠMU s našimi troma konzervatóriami,

4. zabezpečiť pravidelný styk a vplyv konzervatórií na ľudové školy umenia,

5. každoročne usporadúvať celoslovenské semináre o problémoch hudobnej výchovy,

6. zabezpečiť nebyrokratické a operatívne zásahy za účelom maximánej podpory výnimočne talentovaných detí.

Toto sú podľa môjho názoru prvé kroky, za dnešných okolností úplne uskutočniteľné, ktoré musíme urobiť, aby sme aspoň sčasti splnili svoju povinnosť voči dorastajúcej hudobnej mládeži.

MARIÁN JURÍK:

Rozhodne kvalita tvorby

Dovoľte mi, aby som sa v svojom diskusnom príspevku trocha zaoberal problematikou hudobného vysielania Čs. rozhlasu, ktorá sa ešte stále splošťuje len na jedinú otázku, na propagáciu slovenskej hudby. V takomto zmysle hodnotil rozhlas aj I. sjazd slovenských skladateľov, pričom celkovej rozhlasovej problematike, naoko jednoduchej, no predsa zložitej venoval jeden malý odstavček s konštatovaním, že si nemožno sťažovať, že by rozhlas vysielal málo našej hudby, ale predsa treba upútať široký okruh poslucháčov natoľko, aby si obľúbili našu hudbu. Vysoko sa ocenila činnosť rozhlasového symfonického orchestra, pár kritických riadkov sa vyslalo na adresu relácií ľudovej a tanečnej hudby, a to bolo všetko.

Dnes je situácia trochu iná. Dnes sa kritické výčitky hrnú na rozhlas opodstatnene i neopodstatnene. I napriek tomu, že sa v referáte rozhlas v podstate kriticky nijako zvlášť nespomínal, chcel by som uviesť niekoľko poznámok. Ale boli kritické hlasy, zväčša to boli viac hlasy jedincov, ako kritika alebo pripomienka sväzu, nehovoriac už o tom, že by jestvovala hudobná kritika rozhlasového hudobného vysielania ako rovnocenného partnera koncertného života alebo produkcie hudobnej tvorby. Kým v minulých rokoch nikomu neprekážalo, že sa rozhlas podieľal na presadzovaní určitých dogmatických tendencií, že horlivo propagoval slabé diela, ktoré boli ideové len svojou programovou nálepkou, *dnes sme nepočuli, že by mal Sväz skladateľov vážnejší záujem na tom, aby sa z rozhlasového vysielania vyčistilo zrno od pliev, aby celkom vymizli z vysielania skladby, ktoré v ňom nemajú čo robiť, iba ak pripomínať smutnú éru dogmatizmu a schematizmu.*

Kým v minulých rokoch malo vedenie sväzu možnosť priamou cestou presadzovať vo vysielaní svoju líniu, resp. svoje záujmy, dnes to tak nie je. *Dnes v rozhlase pracujú početní mladí, pre vec zanietení ľudia, ktorí sa však vážne neberú, ktorí sa stále z čohosi upodozrievajú, ktorí nemajú dôveru, ktorí sa považujú za ideove pomýlených, len čo sa prejavia trochu inakšie, než si to niektorí predstavujú.* V minulosti síce bola naša práca „usmerňovaná" údajnými správnymi direktívami; vo všetkom, čo bolo nové, mali sme hľadať skrytú nepriateľskú ideológiu a oslavovať, propagovať do omrzenia pseudoumelecký tvorbu. Kde však zostal poslucháč, jeho apercepčná schopnosť, jeho záujem o poznávanie a rozširovanie obzoru, na to sa málokto pýtal. Ak by sme pristúpili k podrobnejšie-

mu skúmaniu programov, textov, až potom by sme videli, do akej miery sa rozhlas v minulom období podieľal na ovplyvňovaní poslucháčov dogmatickými názormi a teóriami o svetovosti našej hudby. No vari najsmutnejším faktom minulých rokov bolo upredňostňovanie tvorby niektorých skladateľov so zásluhami, upredňostňovanie určitej tvorby a umelých násilných pseudopravdivých nadpisov, hesiel a propagačných materiálov. *Akékoľvek úsilie o prejav niečoho nového, čo by rozšírilo pohľad poslucháča na možnosti a šírku hudobných prostriedkov, sa označovalo za ultraliberalizmus.* Pohotove sme pred niekoľkými rokmi „zneškodnili" Stravinského, Nona i tvorbu niektorých domácich skladateľov. Vyšším zásahom sa však presadilo nahratie Donátovej predohry Červená zástava i napriek protestu orchestra, opatrne sa atakovali a odsunovali skladby Zeljenku, Šimaia, Klusáka a vôbec mladých autorov. No zdá sa, že v tomto poslednom bode sa ešte stále nezhodneme. Domnievam sa však, že každý slovenský skladateľ bez rozdielu veku a zásluh má svoje miesto v rozhlasovom vysielaní. Je predsa samozrejmé, že rozvojom slovenskej tvorby, vznikom nových diel, diferenciáciou výrazových prostriedkov, rozvíjaním tvorby mladých autorov sa nutne dostáva aj do rozhlasového programu čosi nové, štýlové obohatenie, spestrenie, rozširuje sa kvantita domácich skladieb, a tým sa automaticky znižuje obohrávanie starších skladieb. Domnievam sa, že je správne, ak rozhlas prejavuje úsilie o rozšírenie palety svojho vysielania, že chce reagovať na život a udalosti, ktoré sú okolo nás, a byť tak aktuálnym prostredníkom medzi naším hudobným životom a poslucháčmi na celom Slovensku. Sme presvedčení, že určitá časť tvorby dožila, že ju treba nahradiť novou. A práve tú treba propagovať, vysvetľovať a dávať jej možnosti dostať sa do styku s poslucháčom čo najčastejšie, a nie sa od nej dištancovať.

Čo sa týka svetovej hudby 20. storočia, domnievam sa, že rozhlas tu urobil kus záslužnej práce, že v hodine dvanástej sa zameral aj na tvorbu, ktorá bola donedávna a sčasti je i dnes ignorovaná. *Je to jedno z poslaní rozhlasu informovať poslucháča o hudobnom dianí vo svete i napriek tomu, že k niektorým kompozičným prejavom môžeme mať kritický postoj.* Aj v tomto smere funkciu informátora môže splniť jedine rozhlas a prispieť tak ku konfrontácii výsledkov domáceho i svetového snaženia a vyjasňovania si názorov.

Ešte raz sa vrátim k onomu zložitému a toľko ráz pretraktovanému prípadu „Oswienczym". Vraciam sa k tomu i napriek zprávе v referáte ako o vybavenej veci. Nakoľko som v tej veci bol zúčastnený a som aj dodnes, dovolím si uviesť niekoľko poznámok.

Myslím si, že nie je podstatné, či vedenie sväzu Zeljenkovi dokumentmi dokázalo, že jestvuje alebo nejestvuje písomný zákaz o nahrávaní jeho skladby. Mala by stačiť dôvera, odvaha, čestné vyrovnanie sa s prípadom. Bolo by zlé, keby sme si dôverovali len na základe dokumentov a tak sa navzájom osočovali. No už sa tak stalo. Tak prečo sväz riadne neuviedol a nevyhlásil, či sa s touto skladbou súhlasí alebo nie.

No na druhej strane sú aj určité fakty. Ako redaktor symfonickej hudby som na Zeljenkovu skladbu napísal posudok a návrh na nahrávanie. Návrh bol podpísaný — partitúra išla do archívu. Dovoľte mi, aby som vám prečítal znenie posudku:

„Prednosťou skladby je ideový zámer proti vojne, proti novým obetiam fašizmu, proti novému nástupu nacizmu v Nemecku a proti atómovému nebezpečenstvu. Ďalšia prednosť skladby je jej nový spôsob spracovania, prvý v slovenskej hudbe, kde skladateľ v súlade s obsahom a stvárnením námetu využíva špeciálnu rozhlasovú techniku (hlavne prácu s echom). Kompozične je skladba napísaná vyspelou kompozičnou technikou moderného zvuku a výrazu, avšak nie samoúčelne experimentátorského. Zodpovedajúcim hudobným výrazom autor umocňuje text s otrasným obrazom o pohľade na miesto koncentráku. Autor patrí k najnadanejším skladateľom mladej generácie a v tomto diele vyhraňuje sa i jeho kompozičný štýl. Je to zatiaľ jeho vrcholné dielo svojou tematickou novosťou spracovania. I napriek svojskému stvárneniu je toto dielo prínosom pre rozhlasové spracovanie." — To bolo 23. mája 1960.

Neuvádzam to preto, aby som vyzdvihol nejaké osobné zásluhy alebo predvídavosť, ale pre pravdivosť. Pretože tento posudok dodnes stornovaný nebol a je platný. Ako sa však mohlo stať, že sa teda skladba nenahrala alebo nikde inde verejne neuviedla? Jedine takto: Krátko po odoslaní skladby do archívu bola partitúra vyžiadaná Sväzom skladateľov, kam bola aj 19. júna 1960 doručená vtedajšiemu tvorivému tajomníkovi dr. Hirnerovi. A tam sa stopy strácajú, rozmazávajú. Jediným faktom je — a nevyvrátiteľným — že vedenie sväzu alebo sekcie nemalo záujem na presadení tejto skladby do života až podnes. Okrem toho možno vziať do úvahy, že sväz nevydal žiadne rozhodnutie, no predsa je jasné, že vedenie hudobného vysielania malo úzky kontakt s vedením sväzu. Fakt je, že som bol osobne za to kritizovaný s. Očenášom, ktorý mi okrem iného povedal, že ak by sa nahrala aj prípadná trojminútová časť skladby — o ktorej sa uvažovalo — Zeljenkovi by sa tento kompozičný štýl mohol zapáčiť a potom by stále tak komponoval.

Aby bolo jasné. Nejdem tu nikoho osočovať ani provokovať nejaké osobné spory. Verte

Prezident Československej socialistickej republiky udelil univerzitnému profesorovi dr. Jozefovi Kresánkovi za významnú hudobnovedeckú, pedagogickú a skladateľskú činnosť vyznamenanie

ZA VYNIKAJÚCU PRÁCU

Prezident Československej socialistickej republiky udelil prof. Jánovi Strelcovi za celoživotnú pedagogickú prácu a za zásluhy o budovanie umeleckého školstva na Slovensku vyznamenanie

ZA ZÁSLUHY O VÝSTAVBU

mi, o to mi vonkoncom nejde a nemám na to ani povahu. Možno to poprieť, možno mi dať za pravdu. Pretože inakšie si neviem vysvetliť, prečo vedenie sväzu i vedenie hudobného vysielania malo záujem na iných, „neškodných" skladbách, prečo sa presadzovali iné pochybné skladby alebo — ako Mokrý spomínal — kantáty, ktoré už prakticky nežijú.

Bol to práve rok 15. výročia oslobodenia, porážky fašizmu a my sme vypisovali umeleckú súťaž, hľadali sme skladby. Mali sme pritom hotové dielo ako stvorené pre rozhlasové potreby, ideove vhodné, no nevedeli sme ho využiť. Možností teda bolo viac, ako si možno predstaviť. Pretože pevne verím, ak má hocijaká inštitúcia záujem a pochopenie pre určité dielo, že mu verí, že verí jeho autorovi, tak ho musí presadiť do života. No spomínal som — a znova sa to potvrdzuje — že dôveru sme nemali, a ako to včera vyplynulo z jedného príspevku, dôveru ani nemáme a musíme si na ňu počkať zo dvadsať rôčkov, alebo hádam prežiť aj nejakú tú vojnu, aby sme mali aj dôveru aj zásluhy?

O opatrníctve svedčia aj ďalšie fakty. Na negatívny postoj voči Zeljenkovmu Oswienczymu napísal prof. Cikker list do sväzu, v ktorom sa snažil vec vysvetliť a pomôcť jej. No prof. Cikker odpoveď na list nedostal. Začiatkom roku 1963, keď už nebola nádej, že sa diela z opatrnosti niekto ujme, poslali sme partitúru do pražského rozhlasu. Odtiaľ sa partitúra opäť vrátila s kladným posudkom, avšak s poznámkou, že pražský rozhlas nedisponuje takým orchestrálnym aparátom, aký vyžaduje partitúra. Ani to nie je pravda. Začiatkom septembra sme partitúru diela znova osobne vzali do Prahy, avšak už nie úradným postupom, ale pomocou osobného dohovoru, prediskutovania so s. Štilcom a Berkovcom, ktorí sa diela s radosťou ujali. A tak mi zostáva len opraviť termín nahrávania, ktorý uviedol s. Mokrý. Oswienczym sa skutočne mal nahrávať v dňoch sjazdu, ale nakoľko sa naskytla možnosť stereofonického záznamu, čo je pre charakter skladby vítané, tak je termín preložený na 5. január.

Toľko snáď k tomuto prípadu stačí. Nechceme sa hrať na detektívov, chceli sme počuť len pravdu. Vždy a otvorenú. Jedine tým môže vedenie sväzu získať na dôvere a podpore všetkých členov. Nahratím skladby sa prípad Oswienczym skončí a pevne verím, že sa nič podobné nebude opakovať.

IGOR VAJDA ■ CIKKEROV MISTER SCROOGE A JEHO BRATISLAVSKÁ INSCENÁCIA

Habeant sua fata libelli... Toto staré známe latinské príslovie, vzťahujúce sa na umelecké diela vôbec, potvrdzuje svoju platnosť i pri poslednom predvedenom hudobnodramatickom diele Jána Cikkera Mister Scrooge; jeho premiéra sa uskutočnila koncom roku 1963 na dvoch operných scénach — kasselskej (NSR) a bratislavskej.

Ján Cikker začal pracovať na opere roku 1957, postihnutý ťažkou chorobou, ktorá sa len vo výnimočných prípadoch nekončí smrťou. V chronologickom poradí operu predchádzala Dramatická fantázia. Z aspektu opery javí sa ako rozsiahla — i keď umelecky svojrázna — štúdia k doteraz poslednému slohovému obdobiu Cikkerovej hudobnej reči, charakterizovanej v hlavných črtách pri rozbore opery. Ako sám autor napísal do 3. čísla Javiska, bulletinu SND 1963/64, myšlienka vytvoriť operu na námet Vianočnej koledy Charlesa Dickensa sa v ňom zrodila v decembri 1957. Po niekoľkodňovom uvažovaní si začal písať libreto. Pracoval mimoriadne rýchlo: za tri týždne vznikli tri verzie libreta. 17. januára 1958 na Sliači začal písať hudbu opery. Prvý obraz dokončil v apríli v Bratislave. Do tohto obdobia spadá spolupráca s básnikom Jánom Smrekom. Práca na opere pokračovala potom striedavo na Sliači a v Bratislave. Klavírna skica bola hotová 9. novembra 1958; nesie venovanie: „Liečivým prameňom a zamestnancom kúpeľov Sliač v hlbokej vďačnosti Ján Cikker." Partitúru písal skladateľ priamo na blany Slovenského hudobného fondu, aby ju bolo možné ihneď rozmnožiť; dokončil ju 24. apríla 1959. Medzitým ju opera SND zaradila do svojho repertoáru pod názvom Tiene; premiéra sa plánovala na začiatok sezóny 1959/60 a speváci ju začali študovať v posledných mesiacoch predchádzajúcej sezóny pod vedením dirigenta Ladislava Holoubka.

Administratívnym zásahom v júli 1959 bola však premiéra opery zakázaná. Toto postihlo i plánované uvedenie v NSR a určite neprospelo našej medzinárodnej reputácii. Bola to jedna z recidív obdobia, nazývaného kultom osobnosti. Dielu sa vyčítala mystika a — ako sa píše v hlavnom referáte I. sjazdu Svázu slovenských skladateľov — hudobné umocnenie tých stránok libreta, ktoré sú v rozpore s marxistickým svetonázorom. No skladateľovo rodné mesto, Banská Bystrica, nezabudlo na svojho rodáka: riaditeľ opery DJTG inž. Ján Tesák sa zaslúžil o to, že z diela bola „sňatá kliatba" a Tiene sa začali študovať na našej najmladšej a najmenšej opernej scéne, tentoraz však pod názvom Mister Scrooge. Odchod šéfdirigenta Jána Kendeho do Košíc prekazil aj tento plán a tak k svetovej premiére opery došlo začiatkom októbra 1963 v Kasseli pod názvom Večer, noc a ráno; československá premiéra sa uskutočnila z príležitosti II. sjazdu Svázu slovenských skladateľov v SND 30. novembra a 1. decembra 1963.

Libreto Mr. Scroogea je prvým uceleným literárno-dramatickým pokusom Jána Cikkera — a treba hneď poznamenať, že je to dielo ozaj pozoruhodné, i keď neprekonalo všetky úskalia javiskového stvárnenia Scroogeovho chorobného stavu. Hoci je zásluha Jána Smreka na konečnom znení libreta nesporná, nebudem vari ďaleko od pravdy, keď si myslím, že celá koncepcia tejto hudobnej drámy je Cikkerovým dielom. Hlavné rozdiely medzi poviedkou a Cikkerovou operou sú tieto:

U Dickensa navštívi na Štedrý večer ziskuchtivého Scroogea — lakomca z rodu Molièrovho Harpagona a Shakespearovho Shylocka — duch jeho bývalého spoločníka Jakuba Marleyho. Upozorňuje ho, že prídu k nemu traja duchovia. A skutočne: postupne sa objavujú duchovia minulých, prítomných a budúcich Vianoc. Prvý mu pripomína jeho predchádzajúci život, jeho postupnú premenu od chudobného chlapca po nemilosrdného úžerníka, schopného pre bohatstvo zavrhnúť i svoju snúbenicu, ktorá sa neskôr vydala za iného. Duch prítomných Vianoc ho zavedie do rodiny jeho synovca Freda a písára Boba; obaja spomínajú na Scroogea s ľútosťou, vediac, že svojím lakomstvom škodí nielen ostatným, ale i sebe — veď si nič nedožičí. Duch budúcich Vianoc ho robí účastným na pohrebe chromého Tima, Bobovho synčeka, ba i na rabovaní Scroogeovho majetku tesne po jeho smrti. Scrooge sa po týchto otriasajúcich zjaveniach rozhodne zmeniť svoj život a vracia sa do kruhu svojich blízkych.
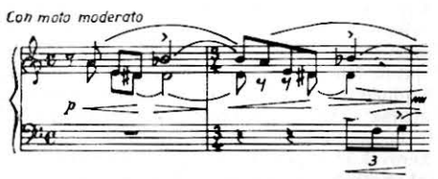
Cikker si rozvrhol operu do štyroch obrazov. V prvom vo vynikajúcej skratke exponuje celý charakter starého žgrľoša: Scrooge sa vysmieva z vianočnej nálady, pohrozí svojmu pisárovi Bobovi — ktorý práve priložil piatu lopatku uhlia do pece — stratou miesta, odmietne pozvanie Freda na sviatočnú večeru v kruhu jeho rodiny i prosbu milosrdných sestier o podporu pre chudobných, vyženie malého koledníka a len s hundraním dá Bobovi voľno na nasledujúci deň. Po pisárovom odchode ho stihne ťažký srdcový záchvat. Prepadá ho vidina jeho zomrelého spoločníka Marleyho. Chorobné vidiny pokračujú v druhom obraze. Najprv počuje Marleyho výčitky, potom vidí koledníka, ktorého vyhnal: vidina prechádza v obraz jeho mladosti — v koledníkovi poznáva seba, veďa neho svojich rovesníkov, ba i svoju matku. Čoskoro sa táto vidina, ako i vidina milosrdných sestier, rozplynie. Na ich miesto však nastupuje vidina tej, ktorá ho najväčšmi ľúbila: jeho verenice Mary. Cikker ju necháva v predhistórii opery spáchať samovraždu zo zúfalstva nad Scroogeovým odvrhnutím; lúči sa s ním práve tak ako pred svojou smrťou. Scrooge ju chce zadržať — a zdá sa mu, že sa mu to podarilo: vidina Mary ho sprevádza aj v treťom obraze, keď sa Scrooge stáva svedkom vianočnej hostiny u Fredovej a Bobovej rodiny. Chorobný stav sa zhoršuje — Scrooge má dojem, že vidí pohreb Bobovho Tima i vlastnú smrť; na vrchole chorobného záchvatu sa vystupňujú výčitky svedomia, od počiatku druhého obrazu prednášané sborom. V štvrtom obraze je Scrooge zobrazený v poslednom zlepšení svojho zdravotného stavu pred smrťou: bývalý úžerník chce napraviť svoj život a v liste rozdeľuje majetok medzi Freda a Boba; malého koledníka, ktorý opäť k nemu zablúdil, bohato obdaruje a pošle s listom k Bobovi. Keď sa pisár zjaví, môže Scroogeovi už iba zatlačiť oči.

Z tohto porovnania je jasné, aké nepodložené boli spomínané obvinenia tretej Cikkerovej opery — podobne ako pri posudzovaní Sostakovičovej opery Lady Macbeth Mcenského obvodu (Katarína Izmajlovna) sa vychádzalo viac z literárnej predlohy než z komplexu hudobnodramatických zložiek. Mister Scrooge je totiž geniálnym zobrazením narušeného psychična s dosahom všeobecnej platnosti. Skladateľove autobiografické zážitky dodávajú dielu otriasajúcu silu. Dielo je vyjadrením Cikkerovho etického kréda, vyjadreného jeho vlastnými slovami: „Ako v svojich predošlých operách, tak aj v tejto sa opäť vyznávam zo svojej viery v dobrú podstatu človeka, z viery, že niet absolútne zlého človeka a že i ten najhorší sa pod vplyvom rôznych impulzov môže zmeniť v človeka statočného... Starý Scrooge, ktorý celý svoj život nepoznal lásku k ľuďom a bol skúpy, lakomý a neľútostný egoista, aj ten pár minút pred svojou smrťou objaví, že je lepšie dávať než brať, milovať než nenávidieť, odpúšťať než hnevať sa a žiť pre druhých než ich využívať."
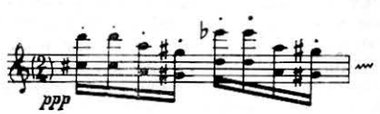
Cikkerov Mister Scrooge — podobne ako jeho iné dramatické diela — je symfonickou operou. Ťažisko dramatizmu preberá orchester v symbióze s vokálnym prejavom, ktorý dodáva jeho mnohotvárnemu toku konkrétnu zdeľnosť. Cikkerova hudobná reč, charakterizovaná širkou inšpiračných okruhov, dosiahla práve v Mistrovi Scroogeovi nový kvalitatívny stupeň. Obohacuje sa akordmi, respektíve súzvukmi netradičného zloženia — neraz vznikajú samostatným vedením hlasov. Na tomto mieste sa nemožno zaoberať podrobnou analýzou diela — poskytla by materiál pre samostatnú štúdiu — poznamenávam len, že spolu s použitím „tradičných" súzvukov — pravda, zväčša v novom kontexte — vytvárajú obdivuhodnú slohovú jednotu, nepopierateľne cikkerovskú, stojacu na výške súčasného vývoja. Akokoľvek je táto reč bohatá na sekundové, kvartové, septimové, nonové a pod. intervaly, je to reč tonálna— samozrejme, v rozšírenom zmysle tohto slova. Tomu neprotirečia ani polytonálne miesta, lebo polytonalita — ak na to poukázal prof. Kresánek — je logickým rozšírením možností tonality. Najfrapantnejší príklad polytonality v Mistrovi Scroogeovi je imitačný spev Freda, jeho manželky a priateľov: Fred a Kate spievajú koledu v D dur s jednotaktovým kanonickým posunom, basista spieva v B dur a altistka v G dur! Polytonalitu vytvára i časté použitie ostinata, ako aj organového bodu, zväčša rytmizovaného. Vcelku je hudobná reč bohato chromatizovaná, expresívna, bohatá na „nespevné" intervaly nielen v orchestrálnom tkanive, ale aj vo vokálnych partoch. Cikker však ovláda majstrovsky zákon kontrastu a adekvátne dejovej situácii neraz používa aj malé intervaly a terciové akordické komplexy — najmä tam, kde sa prejavuje súcit, láska, neha, teda všade, kde sa prejavuje hlboký, vrelý ľudský cit. Dokumentuje zákonitosť vývoja Cikkera-skladateľa od intuitívneho objavovateľa výrazových prostriedkov k rozvážnemu staviteľovi-dramatikovi, ako ho poznáme zo Vzkriesenia. Tento vývoj, ako aj blízkosť mnohých povahových čŕt, zbližujú Cikkera s Josefom Sukom; jeho pokračovateľom je Cikker svojou obrovskou inštrumentačnou vynachádzavosťou, v Scroogeovi obohatenou o nové prvky (najviac zaujme výborné využitie saxofónu), no najmä svojou filozofickou hĺbkou. Ak Cikker v bulletine Javisko píše: „... o podstate svojho hudobného prejavu som neuvažoval. Vyplýva to z môjho skladateľského postupu, nešpekula-

tívneho, veriaceho v silu okamžitej myšlienky," tak dozaista nie náhodou pokladá za potrebné zdôrazniť vedomé usmerňovanie tohto procesu: „... pritom som si uvedomoval, že každý nový operný námet si vyžaduje primerané technické prostriedky a že dnešná doba úžasných spoločenských premien a technických vynálezov si vyžaduje pokrok aj v umení." Invencia a jej racionálne využívanie sa dialekticky prestupujú — a to je znak každého veľkého diela.

Túto dialektickú spätosť potvrdzuje aj motivicko-tematická práca opery. Jej ústredným hudobným jadrom — dielo sa ním aj začína — je motív Scroogea, rotujúci akoby v začarovanom kruhu vášne mamonárstva:
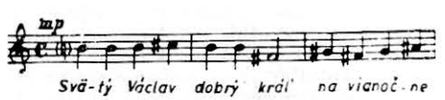


Dáva rozmanité možnosti polyfonickej práce, delenia, augmentácie, diminúcie, rozširovania, variačnej práce — a Cikker ich aj bohato využíva adekvátne dejovým situáciám. Jeho diminučná podoba veľmi často tvorí ostinato, ktoré zjednocuje dramatický proces, ako napríklad na začiatku tretieho obrazu, kde sa objavuje v tejto podobe:
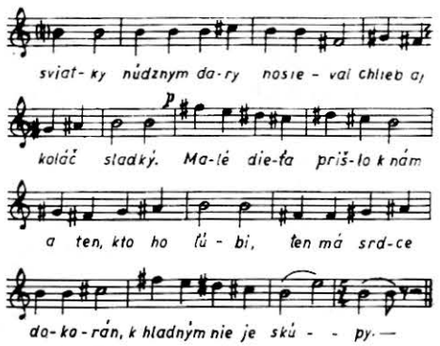


V úvode k poslednému obrazu sa motív predstavuje v inverzii a zároveň v rozšírení. Adekvátne Scroogeovej duševnej premene sa mení i jeho charakter.
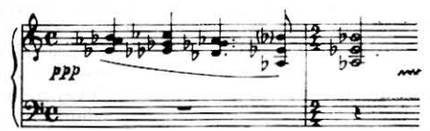


Druhou dôležitou zložkou opery je atmosféra Vianoc, charakterizovaná a) pôvodnou stredovekou ľudovou anglickou koledou, i dnes veľmi svieżou:
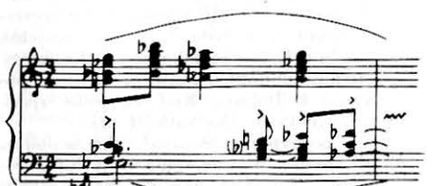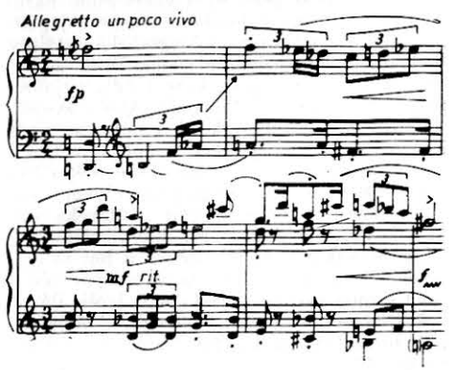




b) sordinovaným zvukom plechov, čím sa zvýrazňuje jej sviatočný ráz:



c) mäkko pôsobiacim motívkom, znázorňujúcim Scroogeovu vnútornú spokojnosť — objavuje sa až vo štvrtom obraze.
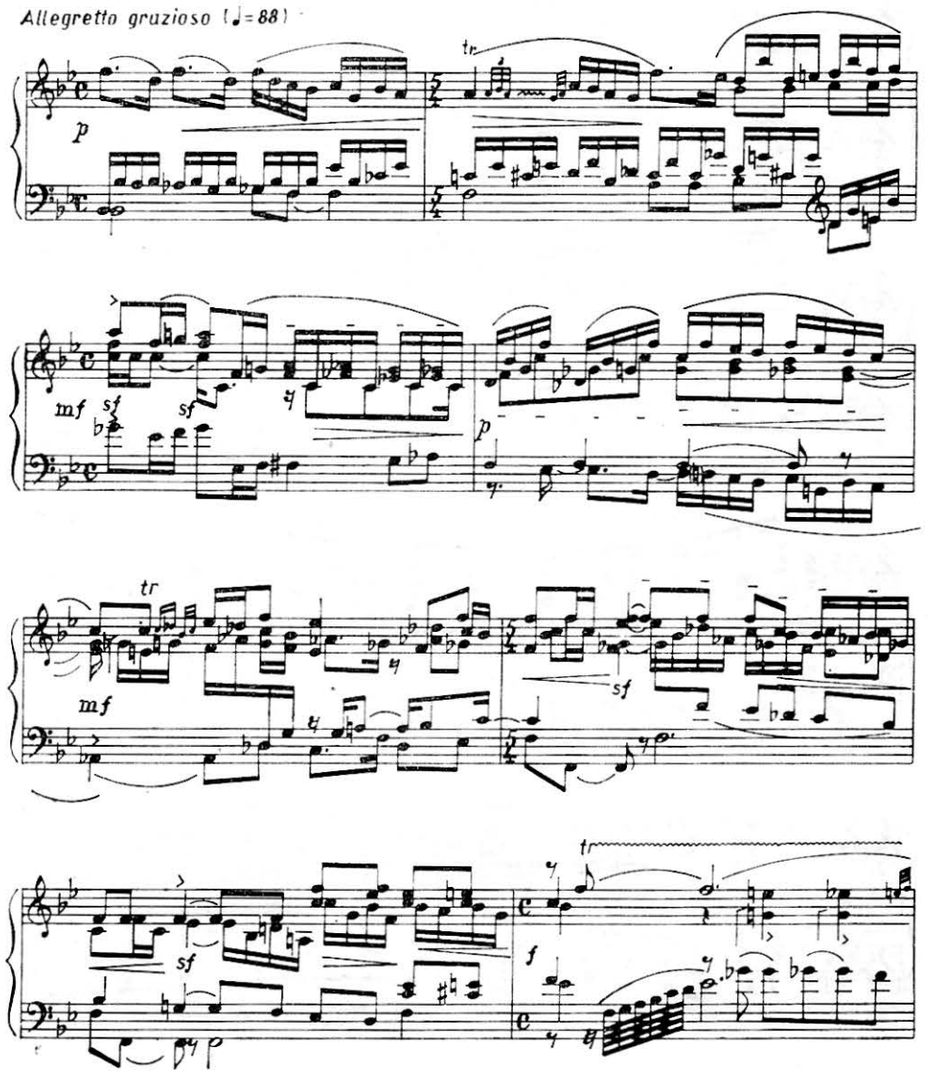


Veselý, dobrosrdečný Scroogeov synovec Fred a jeho rodina má imitačne stavanú myšlienku:
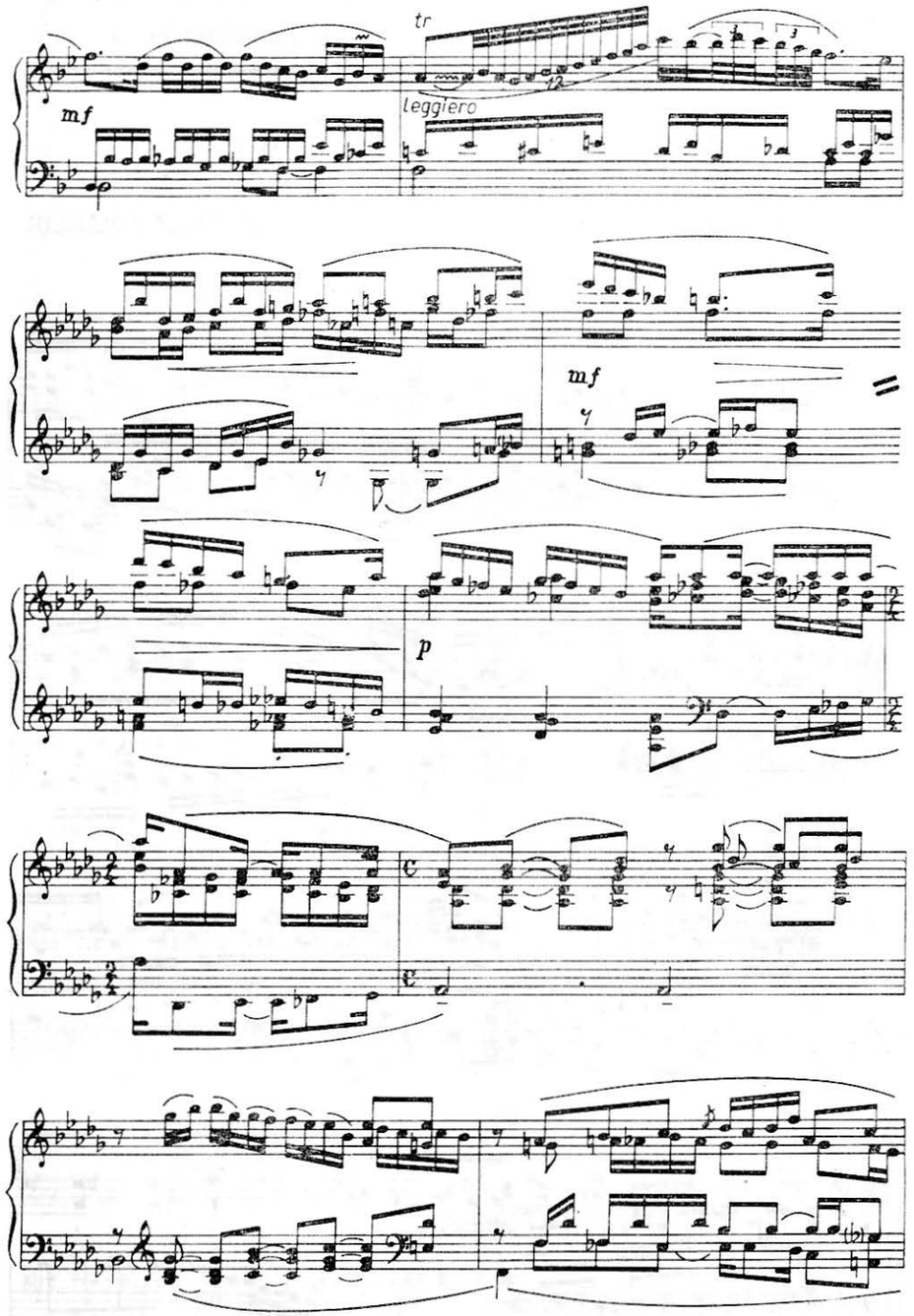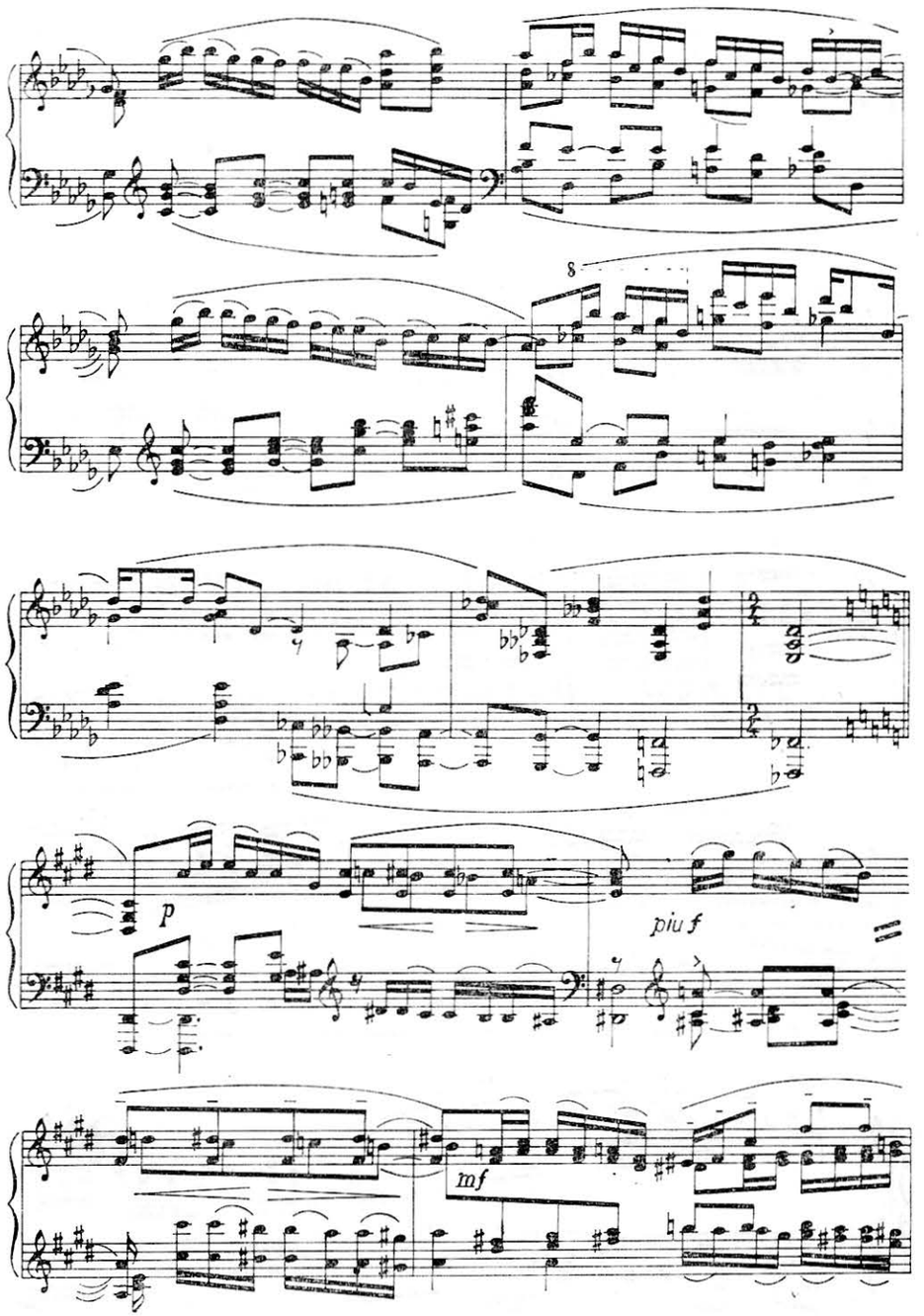


NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU
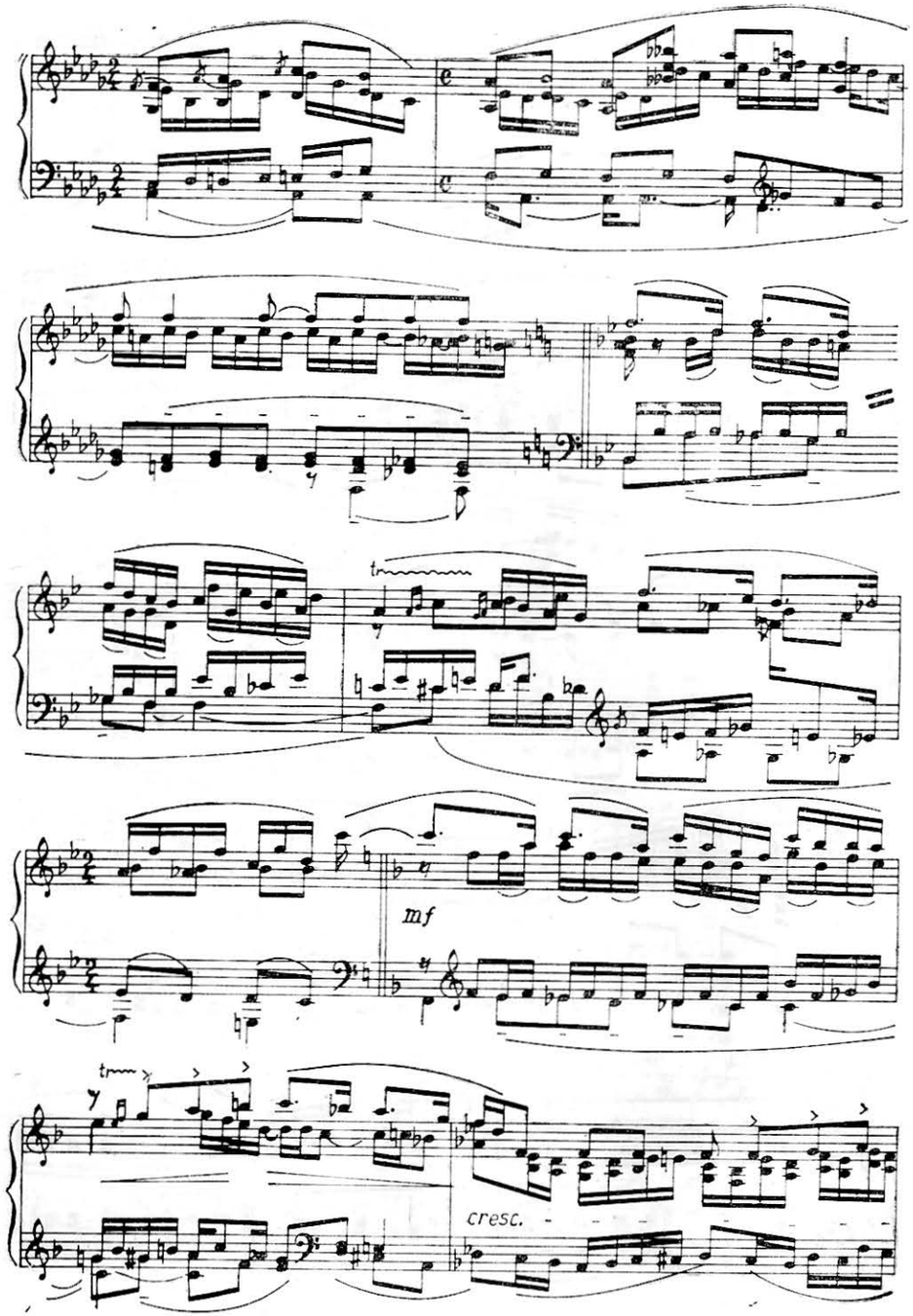
MOMENT MUSICAL
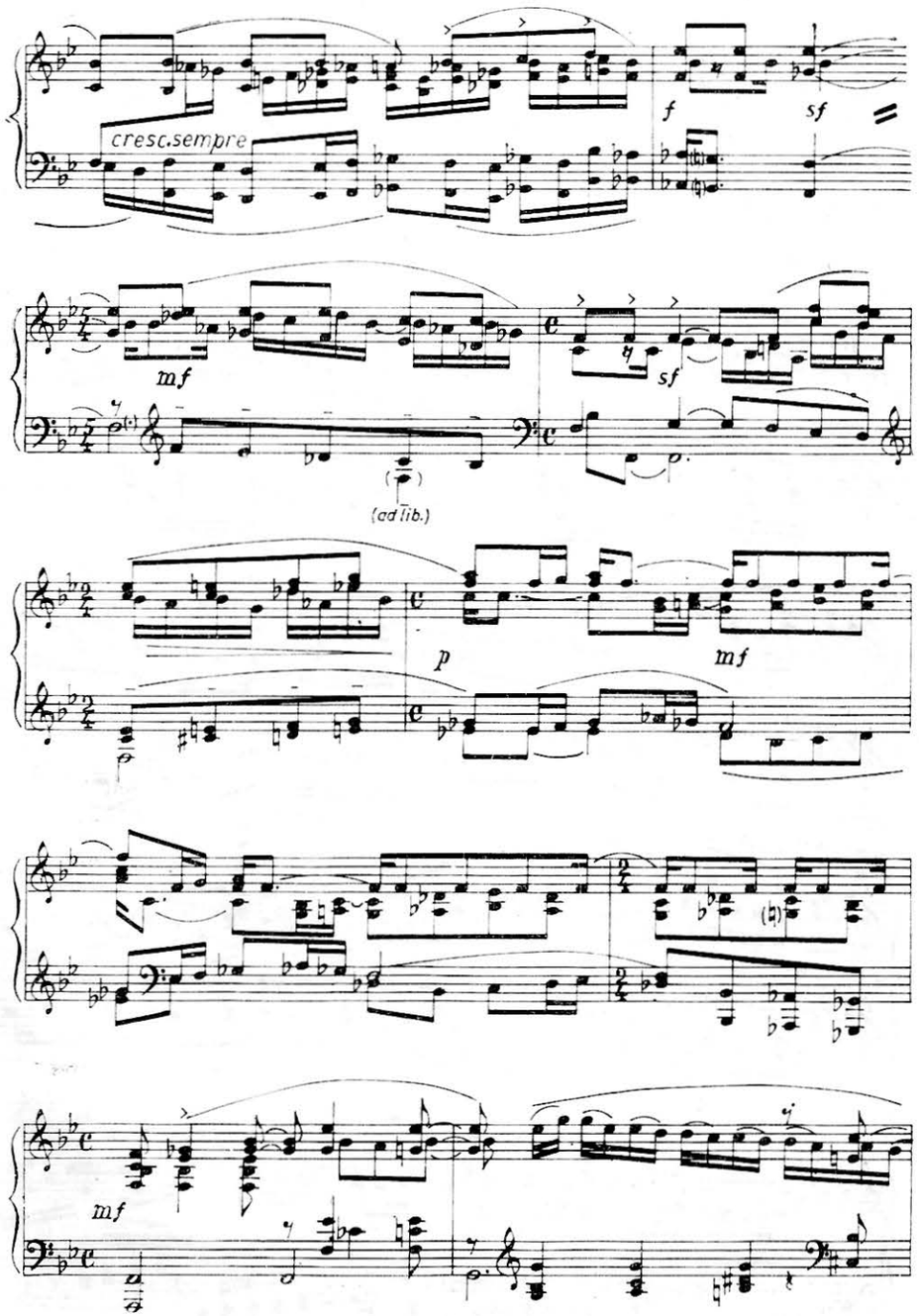
MIROSLAV BÁZLIK
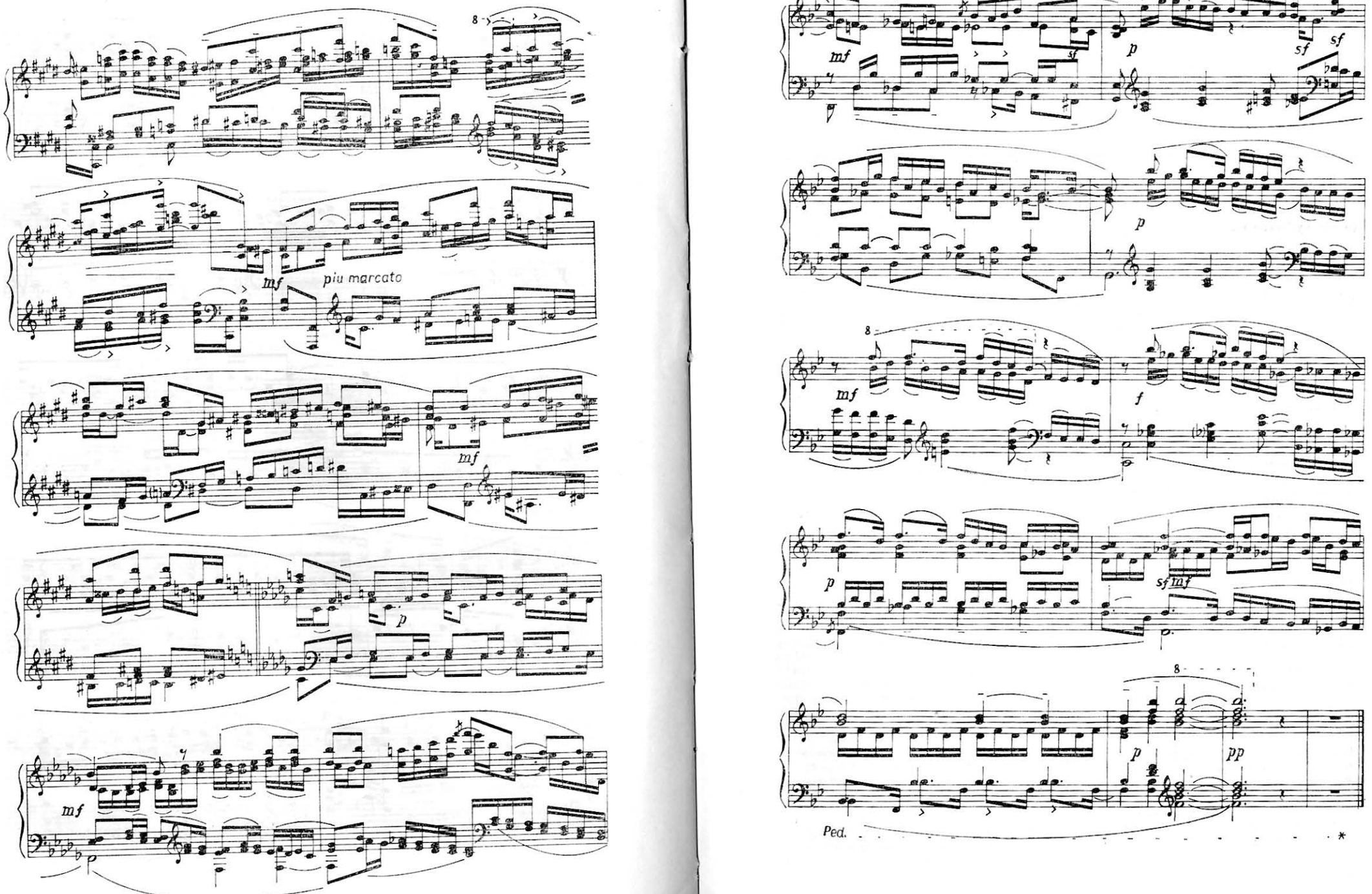



tr
mf
leggiero
mf
p


8
p
piu f
mf


mf
cresc.


cresc.sempre
f
sf
mf
sf
(ad lib.)
p
mf
mf


8
mf
più marcato
mf
p
mf
mf
p
sf
sf
sf
p
p
8
mf
f
p
sf mf
8
p
pp
Ped.
*

ERRATA:

Na 5. strane v prvom takte štvrtá šestnástina druhej doby v hornej osnove má byť es (a nie vytlačené e).

Bob, stále uzimený, je charakterizovaný zvukomaľbou chladu, vytváranou akordmi zloženými z tónov najvyšších a najnižších registrov; toto množstvo alikvotných tónov vytvára skvele mrazivú atmosféru chladu. Milosrdné sestry sprevádzajú polyakordické chorálové superpozície. Zvláštny kolorit vzniká hudobnou kresbou Scroogeových halucinácií. I ony majú svoj zvláštny motív:



Vrchol Scroogeovej hrôzy charakterizujú dve tercie alebo dva kvintakordy, vzdialené od seba o malú sekundu. K orchestru sa vo „víziách" neraz pripája sbor, najprv mužský, potom zmiešaný, traktovaný chorálne, s častými kvarto-kvintovými paralelami, čo im dodáva archaický ráz ranej polyfónie; neraz sú však bohato mnohohlasne rozvedené. Sborové spevy (a balet) rámcujú začiatok a koniec „halucinačných" stredných obrazov, čím sú logicky oddelené od krajných obrazov charakteru prológu a epilógu; žiadalo by sa však predvedenie opery bez prestávky, čo sa uskutočnilo iba v Kasseli.

Ostatné zjavy týchto dvoch obrazov sú charakterizované takto: Marley motorickým triolovým pohybom, Mary osminovým ostinatom, arióznym spevom — táto úloha je najkantabilnejšia — a pri svojom speve v treťom obraze melodickým protihlasom sprievodu, Tim malosekundovou smutnou melódiou; scénu Scroogeovej smrti sprevádza ostinato, zložené striedavo z kvintoly, duoly a trioly — v nepravidelnej následnosti, čím vynikne tento tragicko-groteskný výjav. Pravda, toto všetko sú len hlavné orientačné body v skvelej partitúre, v ktorej citlivý poslucháč pri každom počúvaní objaví niečo nové.

Slovenskosť Cikkerovej hudby je nepopierateľná, akokoľvek ide o zobrazenie anglického námetu. Cikkerov prejav je názorným príkladom, že národnosť je kategória vývojová, je konkrétnou ukážkou, ako využitie európskych podnetov môže v rukách silnej osobnosti obohatiť znaky národnej hudobnej reči. Nemyslím, že by za slovenské bolo správne pokladať len deklamáciu a výrazné rytmické útvary, pripomínajúce neraz ľudové tance (odzemok pri veselí Freda a jeho blízkych) — i tam, kde sa hudobná dikcia blíži dodekafónii, ostáva Cikker sám sebou.

* * *

Kolektív operného súboru SND sa pripravoval na zvládnutie mimoriadne náročnej úlohy — interpretácie Mistra Scroogea pod vedením dirigenta Ladislava Holoubka veľmi zodpovedne. Vďaka jeho obrovskej pracovitosti a muzikálnosti, ako aj jeho bohatým skúsenostiam, sólisti i sbor dokonale ovládali svoje party už dlho pred premiérou. Menej zodpovedne sa k štúdiu opery postavilo umelecké vedenie divadla: na aranžované a orchestrálne skúšky zostali len štyri týždne — generálky nepočítajúc. Tomu sa hovorí starostlivosť o naše národné diela v praxi! Pritom práve v orchestrálnej zložke je v Cikkerových operách ťažisko hudobného prejavu. Lež vďaka pevnej Holoubkovej ruke a jeho zanietenej práci podal orchester výkon, aký sme v bratislavskej opere dávno nepočuli. Technická vyspelosť bola veľmi dobrá, reagovanie na dirigentove gestá citlivé. Opäť sa ukázalo, že problém orchestra v SND nie je v jeho členoch alebo nielen v nich — ako sa to obyčajne hovorí v kuloároch — ale v zanietených dirigentoch a v disciplinovanej práci. Všetky základné „stavebné kamene" — tematický materiál hudby — zneli pod Holoubkovou taktovkou plasticky a tvorili organickú jednotu v bohatom prúde — Holoubek, ktorý v sebe zlučuje prednosti operného i symfonického dirigenta, sa najväčšou mierou zaslúžil o nevšedný úspech premiéry. — Nechcem vyvolať dojem, že by sa tu nedalo nič zlepšiť — niektoré tempá, najmä veselých vianočných výjavov, by mohli byť ešte živšie, nepatrné technické kazy (napríklad nastupovanie do páuz na druhej premiére) by mali celkom vymiznúť, celý orchester by mohol znieť mäkšie a pritom farebne diferencovanejšie. I sbor podal spevácky výkon v SND zriedka počuteľný; nezapojením do javiskových akcií mal síce uľahčenú úlohu, ale i tak treba vysoko oceniť výsledok naštudovania ťažkých partov. Na tom, že zvládol neraz nezvyklé intonačné postupy, má zásluhu sbormajster Ondrej Lenárd.

Javisková podoba Mistra Scroogea bola zverená umelcom, ktorí sa zaslúžili o vynikajúcu premiéru Vzkriesenia v Prahe: režisérovi Karolovi Jernekovi, výtvarníkovi Zbyňkovi Kolářovi a navrhovateľke kostýmov Oľge Filipi. Na troch elipsovitých šikmách, spojených točivým schodiskom, pretkaných radom pouličných lámp, sa odohráva celá opera; prikrytie zadnej časti javiska tmavým tylom dovoľuje urobiť rýchle premeny. Režisérovi sa najviac podarilo stvárniť krajné obrazy; viedol hercov k striedmemu civilnému prejavu a väčšina z nich dokázala, že SND je nielen operou veľkých hlasov, ale aj talentovaných hercov — žiaľ, nie veľkých režisérov — myslím najmä na posledné réžie Miroslava Fischera. Režisér doplnil pokyny libreta o niekoľko nápadov; nejeden z nich by si zaslúžil autorizáciu: dokreslenie charakteru



Zlodeji zápasia o Scroogeovu pozostalosť Foto: J. Vavro

Boba jeho vystúpením na obranu koledníka, uvedením koledníka na javisko v 4. obraze po zavolaní Scroogeom a najmä po Scroogeovej smrti, kde jeho súcit vynikajúco dokresľuje atmosféru ľútosti a odpustenia (s výhradou proti osvetleniu: kým z libreta i z hudby vyplýva čoraz väčší jas, zatiaľ Jernek končí operu temer v úplnej tme). Dva stredné obrazy zahalil Jernek do jemného tylu, jednoduchého, ale v tomto prípade funkčného zvýraznenia ich odlišnosti. Nebol však dôsledný v rozohrávaní a chápaní jednotlivých výjavov, a tak mu vyšli so striedavým úspechom. Problematické je už samo objavovanie sa zomrelých Scroogeových druhov na scéne, dokonca v jej popredí. Neviem, či by nebolo lepšie siahnuť po nejakom technicky účinnom triku — projekcia, tieň, alebo dokonca tieto „prízraky" (stelesnenia Scroogeových spomienok podmienené chorobným stavom) nechať spievať za scénou — argumentujem veľmi účinným Jernekovým ponímaním záverečnej scény Komtúra v Mozartovom Donovi Juanovi. Možno síce namietať, že v tretej Cikkerovej opere treba tieto vízie skonkrétniť — ale potom zaráža nedôslednosť a rozpornosť ich ponímania. Kým zjav Marleyho pôsobí aspoň zaujímavo, nijako sa neviem zmieriť so scénickým ponímaním Mary; jej aranžmán je Achillovou pätou inscenácie. Mary je na scéne príliš dlho, je priveľmi konkrétna — pritom mŕtvolne bledá — Scrooge ju raz vníma tam, kde je, inokedy kdesi v nekonečne; Mary sa neobjaví, hoci Scrooge s ňou hovorí — myslím na začiatok tretieho obrazu, kde vari nebolo potrebné rešpektovať tento najzrejmejší kaz libreta — ba dokonca sa skryje pred inými postavami — nevedno prečo, keď to nie je skutočná osoba! Veľkým kladom režisérovej práce naproti tomu je ponímanie opery ako antickej drámy nadčasového dosahu — okrem iného exponovaním sborov po stranách javiska; ľutujem však, že nie dôsledne, ale iba tam, kde sbor spieva; scéna pohrebu — s horiacimi sviečkami v rukách sboru — je v takomto rámci veľmi účinná. Na margo výpravy — pri všetkých jej prednostiach vzhľadom na rýchlu premenu scén i baladického ladenia diela — nie je však veľmi pôvodná — sa mi žiada poznamenať, že v stredných obrazoch mohla byť abstraktnejšia, expresívnejšia; pomohlo by to účinnosti. Choreografia Karola Tótha mohla by však byť azda vynachádzavejšia. Je však otázne, či balet vôbec bolo treba použiť, lebo viac rušil než dokresľoval náladu — a táto výčitka padá na hlavu režiséra. Veľkou chybou réžie bolo prelínanie 2 rovín — reálnej a irreálnej, presnejšie chorobnej — v III. obraze a občas aj vznikanie akejsi tretej roviny práve vo „víziách" (niekde sa o to pričinilo aj kostýmovanie). Vcelku réžia ostala na polceste riešenia veľmi náročnej úlohy; miesto toho, aby zamerala túto operu na psychologickú monodrámu, posunula ju viac k Dickensovi.

Tretia Cikkerova opera je hudobnou drámou jednej postavy — Scroogea; ten je gravitačným centrom, okolo ktorého krúžia ostatné väčšie-menšie postavy a postavičky. Úloha Scroogea patrí k najexponovanejším, najnáročnejším v svetovej barytónovej, respektíve basbarytónovej literatúre: Scrooge prakticky neopustí javisko od začiatku do konca — čo kladie obrovské nároky na herecké umenie jeho predstaviteľov — nehovoriac už o nárokoch spevného partu, intonačne plného mnohých úskalí. Juraj Martvoň — hoci jeho hlasový naturel plne nezodpovedá požiadavkám partitúry — zvládol túto úlohu suverénne; jeho spevácky i herecký prejav bol premyslený do detailov a taký strhujúci, že diváka uchvátil. Jeho alternant Gejza Zelenay svojím hlasovým fondom dokázal, že Scrooge je viac úloha basbarytónová; podal úctyhodný výkon, ale na premiére nedosiahol tú presvedčivosť, akú sľuboval na generálnej skúške. Marley je úloha eminentne pre veľký hlas, teda nie div, že sonórny bas Ondreja Malachovského sa v nej prvotriedne uplatnil; kultivovaný hlas Stanislava Beniačku nevyhnutne musel dosť často zanikať pod prívalom orchestra. Náročnú charakterovú postavu Boba veľmi účinne stelesňuje dr. Janko Blaho; František Šubert v tejto úlohe má povinnosť vyrovnať sa mu! Nezabudnuteľne pôsobí Anna Martvoňová v oboch svojich rolách: ako Mary i ako koledník. V Mary nás zaujme najmä vrúcnosťou prejavu, v koledníkovi svojou až detskou hravosťou a bezprostrednosťou. Výber Anny Peňážkovej do úlohy Mary pre jej zjav i krásny fond bol tiež veľmi šťastný; pravda, účinnosť oboch kreácií tejto postavy zmenšuje už spomínané režijné chápanie. Nevšedný výkon podáva v zdanlivo malej úlohe Freda dr. Gustáv Papp: suverénny spev je preňho samozrejmosťou, a tak sa môže sústrediť na plnokrvné stvárnenie veselého, dobrosrdečného junáka. Františkovi Livorovi zrejme robí ťažkosti náročný vokálny part tejto postavy, a preto ani jeho herecký prejav nemá žiadúcu uvoľnenosť. Na úlohu jeho ženy sa svojím zjavom lepšie hodí Kristína Kusá než spevácky istá Božena Suchánková (vina líčenia?), kým obe predstaviteľky Bobovej ženy — Yveta Czihalová a Jaroslava Sedlářová podali rovnocenné výkony, podobne ako v úlohe zlodejky Kreithovej dr. Tatiana Masariková a Ditta Gabajová. Peknou hereckou štúdiou je stvárnenie zlodejky Gilberovej Helenou Bartošovou. Z predstaviteliek milosrdnej sestry je lepšia Janka Gabčová (alternuje Marta Meierová); priekupníka zlodejov stvárnili Štefan Gábriš a Karol Sekera, Fredových hostí Janka Gabčová, Marta Meierová, Juraj Hrubant a Boris Šimanovský.

Bratislavské naštudovanie Mistra Scroogea je prvým krokom inscenačnej tradície tejto opery na československých javiskách. Dúfam, že sa k nemu čoskoro pripoja ďalšie podnetné hudobné scénické činy. Vysoká hodnota diela si to zaslúži.

Igor Vajda

Rozčarovanie Čarostrelcom

C. M. Weber: Čarostrelec
Dirigent: Gerhard Auer
Režisér: Miroslav Fischer
Výtvarník: Ladislav Vychodil
SND Bratislava

Sú inscenácie, ktoré sú rozporné, a predsa vedia aspoň niečím zaujať. Môžu mať iskru nápadu, môžu zaujať speváckymi výkonmi, hudobným naštudovaním, scénografickým stvárnením a všeličím iným. Možno s nimi uzavrieť kompromis, vyčítať im nedostatky a vyzdvihnúť klady. No v prípade Weberovho Čarostrelca, ktorý nás rozčaroval, by sa kompromis uzatvárať nemal, a to ani napriek niektorým dobrým speváckym výkonom.

Tentoraz som sa úmyselne vyhol premiérovej okázalosti a navštívil som reprízy. Domnievam sa totiž, že aj reprízové predstavenia majú byť na dobrej úrovni; práve ony určujú interpretačný kvocient a preverujú umelecko-reprodukčné schopnosti súboru.

Myslím, že nezveličujem, ak poviem, že inscenácia Čarostrelca pôsobí ako galimatiáš režijných a scénických „nápadov", efektov, štýlovo nesúrodých, málo funkčných, vypočítaných na zrakový vnem podpriemerného diváka. Falošný realizmus si tu podáva ruku s gýčovitým naturalizmom.

O prvé rozčarovanie sa postará orchester hneď v slávnej predohre. Dirigent Gerhard Auer sa tu premenil na „pohoniča orchestra", udávajúc tempo skladby údermi taktovkou o dirigentský pult. O intonačnej a dynamickej prepracovanosti tu ťažko hovoriť. A vôbec: celé predstavenie svedčí o akejsi prenáhlenosti a neujasnenosti koncepcie.

Znova sa tu nastolil problém interpretácie romantickej opery, ktorý bol tak dôrazne pertraktovaný na konferencii o opernej interpretácii. Stále akosi nevieme nájsť zodpovedajúci prístup k romantickému dielu. Pritom určite nik nechce, aby sa Čarostrelec inscenoval so všetkými svojimi pôvodnými rekvizitami vrátane plazov, jašteríc, duchov a podobne. Malo by nám ísť o triezvy pohľad (ktorý iste ťažko nájsť) na takýto romantický námet.

Mal som dojem, že celé ťažisko inscenácie malo spočívať v scéne „Vlčej priepasti", ktorá svojím efektom mala ohromiť diváka, vytvoriť ilúziu romantickej fantastičnosti, šokovať naivné dušičky. Ale to nestačí.

Ak by sme sa aj pokúsili o akýkoľvek kompromis, ak uznáme, že niektoré inscenačné prvky by v inscenovaní klasickej či romantickej opery mohli znamenať určité „nóvum", predsa musíme túto inscenáciu brať ako ucelený hudobnodramatický útvar, a v tomto zmysle nemožno s ňou súhlasiť. Ak Weberova opera dodnes žije vďaka svojim hudobným kvalitám, svojej melodičnosti, romantickej opojnosti a farbistej inštrumentácii, tak sa nijako nemôžeme stotožniť a uspokojiť ani s hudobným naštudovaním.

Na veci dnes už asi málo zmeníme, no aj divadlo si málo všíma doterajšie kritické hlasy. Predsa však stojí na zamyslenie, prečo sa po roku znova dostal na scénu polotovar, dielo nedoštudované, v podstate s takými istými omylmi ako predtým Knieža Igor.

-mn-

Rub a líce
ODVAHY

P. I. Čajkovskij: Balety
Dirigent: Boris Velat
Choreograf: Stanislav Remar
Výtvarník: Ladislav Šestina
ŠD Košice

Inscenácia baletného koncertu na Čajkovského predohru Romeo a Júlia, Klavírny koncert b mol a V. symfóniu e mol v košickom Štátnom divadle (premiéra 12.—13. októbra 1963, choreografia Stanislav Remar, repríza na festivale východoslovenských divadiel v novembri 1963) je sympatický a odvážny čin. Pretlmočiť výrazovými prostriedkami baletu hudbu symfonického žánru ako scénický tvar je úloha, v plnení ktorej nemá košický baletný súbor takmer žiadnu tradíciu ani skúsenosť. Preto nemôže prekvapiť, že inscenácia každej z uvedených troch Čajkovského skladieb vyniesla na povrch problémy zásadného rázu a ukázala, že popri všetkej snahe zaangažovaných umelcov skrýva celková koncepcia niekoľko nedomyslených a nepresvedčivo riešených momentov.

V predohre Romeo a Júlia je scénicko-choreografické pretlmočenie hudby uľahčené jej výraznou programovosťou. Choreograf Remar podriadil členeniu hudobného procesu diela striedanie jednotlivých scén aj ich obsahovú náplň. Pokiaľ ide o žáner predohry, nie je Čajkovského pochopenie shakespearovskej fabuly priamočiarym, chronologickým uvádzaním kľúčových udalostí a scén. Zarámcovanie predohry hudbou smútočného, religióznego charakteru svedčí skôr o reminiscenčnom ponímaní námetu. Voľba štruktúrnej formy zase spôsobuje maximálnu myšlienkovú koncentráciu na krátku plochu. Pri baletnom inscenovaní vznikli preto logicky dve nedôslednosti: a) i keď je dejová následnosť voľne prispôsobená hudbe a nezačína sa od východiskového bodu námetu, chronologické servírovanie scén je predsa len v rozpore s riešením predohry, v ktorej vlastne nejde o príbeh, ale o zamyslenie sa nad ním, bez zbytočného vyvolávania napätia dejovými prvkami; b) scénické výjavy nemajú patričné doznenie a ich sled pôsobí útržkovite, kŕčovite stručne.

Baletný koncert na Klavírny koncert b mol vyvoláva námietky iného druhu. Pretože ide o stvárnenie neprogramovej hudby, leží ťažisko estetickej účinnosti scénického tvaru len v choreografickom riešení členenia priestoru a pohybových línií a v ich koordinácii so štruktúrou hudby. Hoci s ponímaním hudby koncertu ako apoteózy jarnej a letnej prírody možno súhlasiť, neznamená to ešte, že výsledok sa dokonale kryje so zámerom. Chýba predovšetkým precízne oddiferencovanie zúčastnených sólistických a ensemblových prvkov v pohybovej zložke i v kostýmoch, ktoré svojou farebnou splývanosťou nedostatočne podporovali orientáciu v choreografickej skladbe. Rušivo pôsobí aj ťažkopádnosť, nepresnosť, často až približnosť tanečných výkonov, ktorých — ak možno tak povedať — metrická stavba — striedanie ťažkých a ľahkých dôb — a rytmus sa často nekryjú s metrickorytmickým priebehom znejúcej hudby.

Najucelenejšie pôsobila inscenácia V. symfónie. Personifikácia jednotlivých prvkov ideovej kostry diela je vhodne premyslená a pôsobivé je aj ich pohybové vyjadrenie. Výrazná konfliktovosť diela je umocnená presným striedaním jednotlivých elementov na scéne, ich kombináciou v dokonalej zhode s formovou stránkou hudby. I tanečné výkony sú v V. symfónii oveľa presnejšie a pohybove mnohotvárnejšie.

Pri celkovom hodnotení sólistických výkonov by som sa rád vyhol porovnávaniu. Fragmentárnosť inscenovanej predohry nedávala sólistom (Zuzane Kleinovej, Žele Kúdelovej v role Júlie, Zolovi Nagyovi v role Romea, Colombovi, Bidovskému a ďalším) takú príležitosť, akú mali sólisti v V. symfónii — Alica Hoppeová (Osud), Csaba Szekeres a Jozef Tkáč (Muž), Dana Martincová a Vlasta Potašová (Žena), Zoltán Nagy (Nepriateľ). Predsa však vynikla vynikajúca technická pripravenosť a umelecká zrelosť Hoppeovej, Szekeresov a Tkáčov ušľachtilý dynamizmus, Nagyov lyrický, chlapčenský prejav, premyslenosť a výrazová hĺbka výkonu Martincovej a Potašovej, istota Colomba a Bidovského. Napriek spomínanému handicapu tentoraz sklamala zase Zuzana Kleinová technickými kazmi a u nej nezvyklou ťažkopádnosťou pohybu. Žela Kúdelová pôsobila miestami rozpačite a neisto, hoci ide o talentovanú, no zrejme neostrieľanú sólistku.

Veľké kazy sa ukázali v ensemblových výkonoch, ktoré zostali hodne dlžné zámerom choreografa, hlavne v Klavírnom koncerte b mol. Nedostatočná technická pripravenosť jednotlivcov znemožňuje presnú kolektívnu akciu, čo je zvlášť v tejto inscenácii rušivé a neestetické.

Klavírny part koncertu je zverený Vlastimilovi Tichému, pedagógovi konzervatória. Jeho výkon je pôsobivý hlavne v druhej časti koncertu, kde vyniká mimoriadne kultivovaným tónom a citlivou muzikalitou. Maximálne kritériá na sólistický výkon nemožno však bez výhrad uplatniť na I. a III. časť. Tu bolo príliš citeľné, že sa Tichý musí prispôsobovať tanečníkom (pomalé tempo, strnulá agogika).

V tom istom zmysle utrpel i výkon dirigenta Borisa Velata, ktorý pre nadradenosť (problematické, či správnu) choreografickej koncepcie musel potlačiť osobné interpretačné impulzy a stať sa viac-menej služobným elementom.

Skutočnou škvrnou na inak v priemere nie neúspešnej inscenácii a — neváham tvrdiť — kultúrnou blamážou bol výkon orchestra, ktorý po zvukovej stránke neznesie ani minimálne kritériá (hlavne v sláčikovej skupine). Hemžili sa v ňom technické kazy, nepresnosti a nemuzikálne, necitlivé sólistické prejavy (flauta, fagot, plechy atď.). Štátne divadlo disponuje v súčasnosti niekoľkými výbornými dirigentmi (Kende, Velat). Je na vedení divadla, aby týmto ľuďom dalo voľnú ruku vo zvyšovaní úrovne orchestra i za cenu personálnych zmien, pretože terajší stav je skutočne neudržateľný.

Juraj Hatrík

Rusalka ako opera-balet

A. Dvořák: Rusalka
Dirigent: Ján Valach
Režisér: Václav Věžník a. h.
Výtvarník: arch. J. A. Šálek a. h.
DJGT Banská Bystrica

Predvedenie všeobecne známeho dramatického diela je náročná úloha. Dnes, keď rozhlas, televízia, gramofónové platne a film dovoľujú zoznámiť sa s vysoko kvalitnými interpretáciami, to platí zvlášť o malých divadlách, lebo tu ešte pristupuje dokonalé technické vybavenie našich popredných scén a vysoká úroveň scénografov. Zaradenie Dvořákovej Rusalky do repertoáru opery DJGT ako prvej premiéry sezóny 1963/1964 signalizovalo odvahu inscenátorov, opretú len o skromný svetelný park malého javiska (s hĺbkou 7 metrov) a o práve inštalovanú projekčnú kabínu, nehovoriac už o obmedzenom počte umelcov všetkých zložiek, o ktorom sa mali čitatelia možnosť informovať v interview „Banskobystrické čriepky“ v 8. čísle nášho časopisu z r. 1963. Úprimne povedané, neveril som, že by sa na banskobystrickej scéne dalo v predvedení tohto náročného diela dosiahnuť viac než prijateľný kompromis. No vďaka hosťujúcim brnenským umelcom — javiskovému architektovi a navrhovateľovi kostýmov J. A. Šálkovi a režisérovi V. Věžníkovi — vzniklo predstavenie, ktorým by nepohŕdol ani košický, tým menej bratislavský divák (v Bratislave je totiž režijná zložka najhoršia na Slovensku!). Mnohotvárnym používaním svetiel a projekcií dostáva scéna rozmanitú, temer ustavične sa meniacu, vždy však farebne hýriacu, až impresionistickú podobu — adekvátne k nádhernej Dvořákovej hudbe. Zvlášť v lesných obrazoch krajných dejstiev sa prejavila obrovská vynachádzavosť inscenátorov. Stvárňovaním dejstiev ako sledu výjavov sa zároveň pomohlo udržať pozornosť divákov i napriek značnej dĺžke opery, takže sa z nej iba minimálne škrtalo.

K V. Věžníkovi a J. A. Šálkovi sa druží ako rovnocenná osobnosť choreograf DJGT Bohumil Čegan, predtým — podobne ako oni — dlhé roky pôsobiaci v Brne. Citlivo reagujúc na hudbu, zapojil tanečníkov do temer celého diela, čím Rusalka nadobudla výzor opery-baletu. Je len škoda, že sa v Banskej Bystrici neumožňuje viac ako jedna baletná premiéra za sezónu — usilovný súbor by si to zaslúžil, veď práve na predstaveniach môže najlepšie rásť.



D. Rohová (Rusalka) a E. Vyskočilová (Ježibaba) Foto: P. Herchl

Nemenej príjemne prekvapil orchester pod taktovkou šéfa Jána Valacha, tentoraz aj autora prekladu. Technicky plne uspokojil a bolo priam pôžitkom počúvať ho na jemnejšie inštrumentovaných miestach. V plénach síce cítiť nedostatok sláčikových nástrojov a tvrdosť plechov, chýbali tiež anglický roh, basklarinet a tuba, ale tak to bude dovtedy, kým sa nenájdu prostriedky pre rozšírenie orchestra. A bolo by už načase začať o tom vážne uvažovať, lebo nie je možné donekonečna používať zostavu malého symfonického orchestra! Sbor pod vedením Karola Bélu spieval spoľahlivo, hoci jeho úloha bola sťažená častým spievaním spoza a spopod javiska.

V hlavných úlohách vystúpili na premiére 16. novembra Dagmar Rohová (Rusalka) a Oskár Kobela (Princ). Vytvorili ideálnu dvojicu svojím zjavom a lyrickým zafarbením hlasu, ako i kultivovaným hereckým výkonom. Premyslenú, veľmi účinnú kreáciu Cudzej kňažnej vytvorila Mária Urbanová. Sonórny hlas Juraja Šomorjaya sa výborne uplatnil v jeho Vodníkovi, bude však musieť ešte odstrániť niektoré rytmické nepresnosti. Ježibaba Ľudmily Vyskočilovej je nádejným prísľubom tejto mladej umelkyne. Nezabudnuteľnú dvojicu groteskných postavičiek Hájnika a Kuchárika vytvoril Jozef Konder a Mária Bélová. Lovca spieval inž. Miroslav Bozděch.

Igor Vajda

ČESKÁ OPERNÁ NOVINKA

Ivo Jirásek: Svitanie nad vodami
Dirigent: Bohumil Liška
Režisér: Bohumil Zoul
Výtvarník: Vladimír Heller
Divadlo J. K. Tyla Plzeň

Na rovnomennú hru J. Procházku, ktorá sa pred rokmi hrala v Prahe, nemáme práve najlepšie spomienky. Schematický dej o boji pokrokových dedinčanov proti konzervatívnosti a slepej viere, i keď vychádzal zo skutočnej udalosti pri stavbe oravskej priehrady, nemohol poskytnúť dramatikovi dostatok možností rozvinutia svojho talentu. Čítanie operného libreta potom samozrejme vzbudzovalo pochybnosti, či môže skladateľ dosiahnuť úspech jeho zhudobnením.

A hľa, opäť sa ukázala sila hudby. Ostravský skladateľ Ivo Jirásek, autor s nemalými divadelnými skúsenosťami, dobre odhadol primárne dramatické konflikty deja a veril v ich bezprostrednú účinnosť. Pri vypracúvaní partitúry sa sústredil na niekoľko málo ústredných bodov, ktoré vybavil plnokrvnou, nevyšpekulovanou, vervnou hudbou. Tieto potom priamočiaro a jednoducho spojil, takže vrcholy vynikajú ešte lepšie.

Iste by sa dalo namietať, že na Jiráskovu hudbu pôsobilo veľa vplyvov. Pod drobnohľadom by sa dali priamo vystopovať niektoré názvuky na majstrov súčasnosti a minulosti. A predsa Jiráskova hudba nie je dielom nesamostatným, pretože celok má autorovu vlastnú tvár, jeho nefalšovaný rukopis. Jirásek sa nebojí ani spevnosti, ani funkčnej disonancie, pracuje rovnako dobre s veľkou plochou ako s detailom, s kantilénou alebo s recitatívom. Od opery Pán Johannes z roku 1955 dosiahol závažný pokrok.

Operu Svitanie nad vodami nebudeme preceňovať, no nesmieme ju ani podceňovať pre niektoré slabiny vo vedení deja alebo jeho motivácie (najmä v druhej polovici diela). Dielo je totiž opravdivým, úprimným príspevkom k rozmnoženiu počtu opier so súčasnou tematikou, ktoré sa nikomu ľahko nepíšu.

Nie opera v mieste skladateľovho pôsobenia, ale priebojný šéf opery v Plzni Bohumír Liška sa ujal sympatického diela a dbal o jeho svedomité hudobné naštudovanie. Niekoľko spevákov podalo vynikajúce výkony, najmä Jaroslav Kantor ako kováč Krivuljak, Karel Křemenák ako hostinský Zachar a Jiří Novotný ako jeho otec. Ale i výkony tých, ktorých sme nemenovali, boli na výške úlohy. Réžia Bohumila Zoulu a scéna Vladimíra Hellera sa postavili plne do služieb Jiráskovej opery, ktorej sa takto dostalo pôsobivého javiskového stvárnenia.

Potešiteľný bol záujem obecenstva i na početne navštívených a srdečným potleskom odmeňovaných reprízach.

Pavel Eckstein

V roku 1964 sa v Dánsku uskutoční kongres Medzinárodnej spoločnosti hudobných knižníc. Kongres zhodnotí výsledky sympózia v Dijone na tému „Hudobná dokumentácia — prameň, forma, technika".

* * *

Poprední rumunskí hudobníci, skladateľ Pavol Constantinescu a dirigent George Georgescu, boli zvolení na členov Rumunskej akadémie.

Dva divadelné FESTIVALY

Druhý novembrový týždeň bol v košickom Štátnom divadle venovaný tradičnému, roku 1963 už štvrtému festivalu východoslovenských divadiel. Jeho prvá polovica bola rezervovaná činoherným predstavením, druhá hudobnodramatickým dielom. Košická opera prihlásila na festival svoju inscenáciu Fidelia a Balety na hudbu P. I. Čajkovského, prešovská spevohra DJZ zavítala s Garinei-Giovanni-Cramerovou hudobnou komédiou Dobrú noc, Bettina! O prvých dvoch predstaveniach sa naši čitatelia mali možnosť dočítať z príslušných referátov; je však potrebné venovať niekoľko riadkov prešovskému predstaveniu. Vďaka vedeniu činoherných pracovníkov — režiséra Vladimíra Petrušku a výtvarníka Štefana Buntu, ako aj choreografa Jaroslava Brůhu — znamená predstavenie Bettiny v kontexte vývoja prešovskej spevohry obrat správnym smerom: ku vkusnému, príťažlivému, ozaj hodnotnému hudobnému divadlu. Pozoruhodný výkon podal orchester pod vedením Rudolfa Šuláka. I keď sa ešte všetkým hercom nepodarilo zbaviť zastaralých operetistických návykov, je Bettina dosť sľubným krokom, dúfajme, že nie ojedinelým!

* * *

O týždeň neskôr — od 23. do 27. novembra sa uskutočnila prvá prehliadka štvorročnej práce nášho najmladšieho operného súboru — opery DJGT v Banskej Bystrici. Odzneli na nej Krútňava, Carmen, Rigoletto, Rusalka a Mamzelle Nitouche. Prehliadka poskytla ďalší dôkaz dobrej úrovne banskobystrického súboru, väčšmi zainteresovala tlač o DJGT než doteraz a prehĺbila vzťahy s pracujúcimi závodov a JRD Banskej Bystrice a okolia — všetky predstavenia, hoci mali (s výnimkou nedávno uvedenej Rusalky) v Banskej Bystrici už mnoho repríz, boli pekne navštívené oduševnene aplaudujúcim obecenstvom.

* * *

Lenže ani napriek kladnému dojmu z oboch festivalov nemožno nevidieť viaceré problémy zájazdových spevoherných súborov divadiel (DJZ Prešov, DJGT Banská Bystrica), ktoré treba vyriešiť v najkratšom čase, ak sa nechceme vystaviť nebezpečenstvu stagnácie, ba i úpadku týchto telies. Hoci sa už v príprave divadelnej reorganizácie — zatiaľ žalostne skrachovala — poukazovalo na nevyhovujúci systém organizácie práce v divadlách, v ktorých existujú ukazovatele na všetko možné, no zabudlo sa na jedno — na umenie, tento stav trvá beztrestne i ďalej: zájazdov do vzdialených miest a dedín je neúnosne mnoho; rozleptávajú prípravu na predstavenia, sťažujú nácvik nových inscenácií, fyzicky mimoriadne unavujú všetkých zúčastnených pracovníkov a nedovoľujú im venovať sa vzdelávaniu — niekedy dokonca ani súkromiu! — nehovoriac už o nemožnosti vidieť prácu iných súborov, a tak nachádzať nové podnety pre vlastnú prácu. Dokonca smernice na r. 1964 predpokladajú ešte väčší počet predstavení (teda i zájazdov!), namiesto toho, aby ich počet upravili na umelecky zvládnuteľnú mieru! — Prešovský i banskobystrický hudobnodramatický súbor potrebuje dobudovanie vo všetkých zložkách — ale okrem toho, že neraz niet financií na angažovanie potrebných síl, niet ich často ani kde nájsť! Doteraz niet školy, ktorá by vychovávala dorast pre hudobnokomediálny žáner — taký potrebný pre prešovskú spevohru — a to, čo vychovávajú naše vysoké školy a konzervatóriá, stále nestačí pre všetky divadlá. V poslednom čase ako východisko premyslené umiestňovanie poslucháčov bratislavského konzervatória na umeleckých pracoviskách ešte počas štúdia prinieslo pekné výsledky; škoda však, že riaditeľstvo košického konzervatória nenasledovalo plne príklad Bratislavy! Momentálne je stav v divadlách taký, že niektorým lepším jednotlivcom hrozí — pretože sú piliermi temer každého predstavenia — nebezpečenstvo prepracovanosti alebo aspoň umeleckej stagnácie.

Problémom je aj výber titulov najmä vzhľadom na nemožnosť uvádzania devízových titulov, čo postihuje zvlášť prešovskú spevohru. Bystričania by sa mali dôslednejšie pridržať svojho perspektívneho dramaturgického plánu a zreorganizovať administratívno-výrobnú zložku! Aj príslušné orgány v oboch mestách by si mali uvedomiť, že divadlá nemôžu plniť úlohu sluhu pre všetko a preto by nemali od nich žiadať množstvo akadémií, príležitostných programov, rozmanitých úderiek atď. Mali by si uvedomiť, že súbory najlepšie plnia svoju spoločenskú úlohu dobrou úrovňou vlastnej divadelnej práce: predstaveniami — a v tom im všemožne pomáhať!

(ra)

V Utrechte sa od 10. do 20. februára koná I. medzinárodná európska súťaž interpretov súčasnej hudby. Zúčastňujú sa na nej sólisti — inštrumentalisti a speváci so sprievodom i bez sprievodu — a ensembly s maximálnym počtom 9 členov. Podmienkou účasti je okrem repertoáru skladieb, ktoré vznikli po roku 1945, nižšia veková hranica než 35 rokov.

Príklad dramaturgie

Popri Slovenskej filharmónii sa pravidelne podieľa na vytváraní hudobného života Bratislavy Symfonický orchester čs. rozhlasu. Jeho cyklus štyroch abonentných koncertov, usporiadaný Mestským domom kultúry a osvety, je vítaným doplnkom a v mnohom i protipólom umeleckej činnosti filharmónie. Treba uvítať i skutočnosť, že koncerty rozhlasového orchestra boli prenesené do koncertnej siene Slovenskej filharmónie, ktorá je pre orchestrálne koncerty nesporne akusticky vhodnejším i spoločensky reprezentatívnejším prostredím.

Ak máme zhodnotiť jesenný abonentný cyklus koncertov Symfonického orchestra čs. rozhlasu, treba naň pozrieť z niekoľkých aspektov. Tak vynikne to nové a kladné, čo môžeme smelo hodnotiť ako špecifický prínos tohto orchestra pre bratislavský hudobný život.

● *Dramaturgia cyklu.* Najprv prehľad programu jednotlivých koncertov:

18. septembra:
C. M. Weber: Čarostrelec — predohra.
L. van Beethoven: III. klavírny koncert c mol.
Eugen Suchoň: Baladická suita, op. 9.
W. Walton: Variácie na Hindemithovu tému.

30. októbra:
Ján Cikker: Capriccio pre veľký orchester, op. 14.
C. Saint-Saëns: Klavírny koncert F dur, op. 109.
Béla Bartók: Koncert pre orchester.

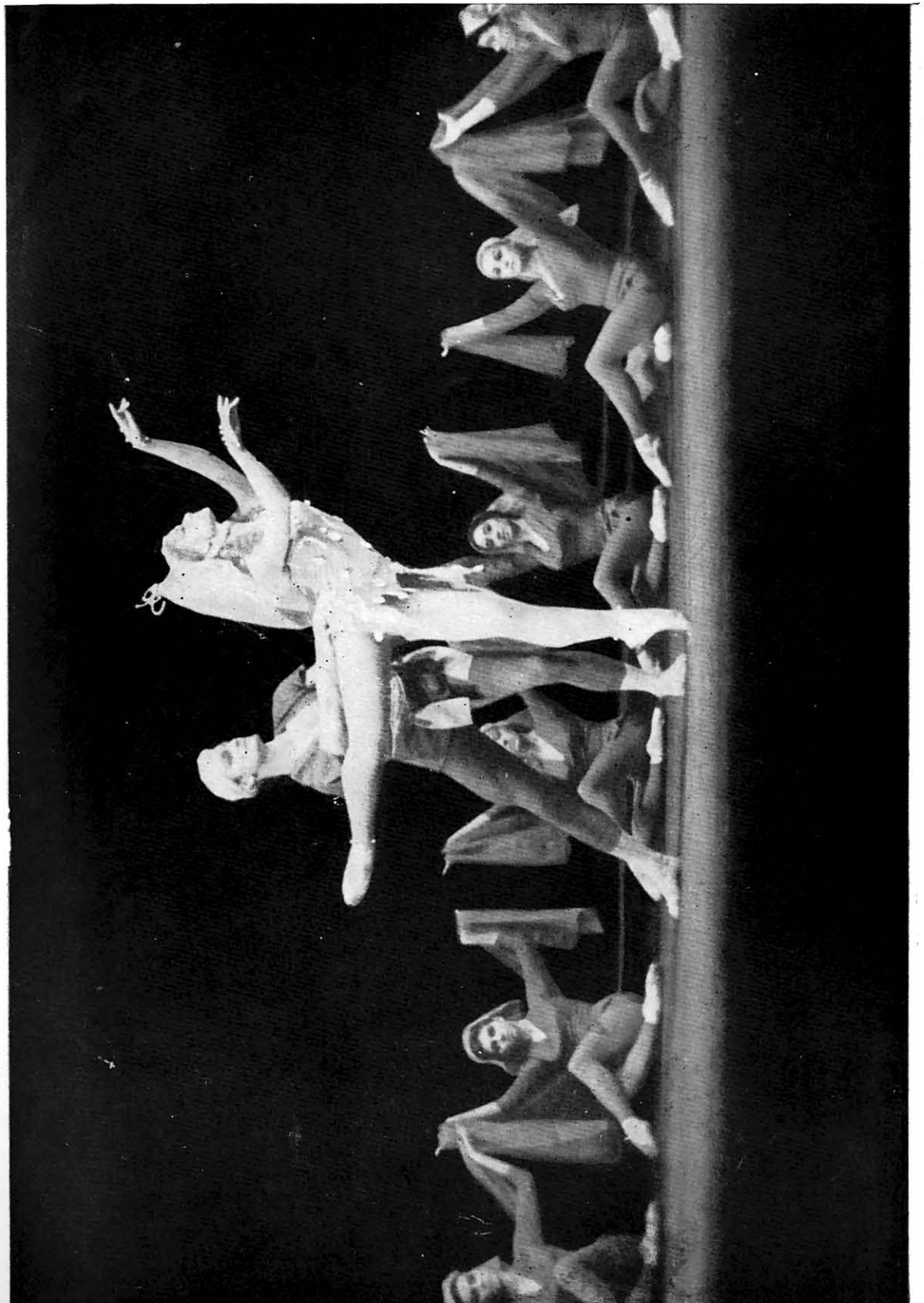
20. novembra:
Ilja Zeljenka: Symfónia in C per archi.
Igor Stravinskij: Capriccio pre klavír a orchester.
L. van Beethoven: Egmont — predohra.
Paul Hindemith: Symfonické metamorfózy na témy C. M. Webera.

4. decembra:
Anton Webern: Passacaglia pre orchester.
L. van Beethoven: IV. klavírny koncert G dur.
Alexander Skriabin: II. symfónia c mol.

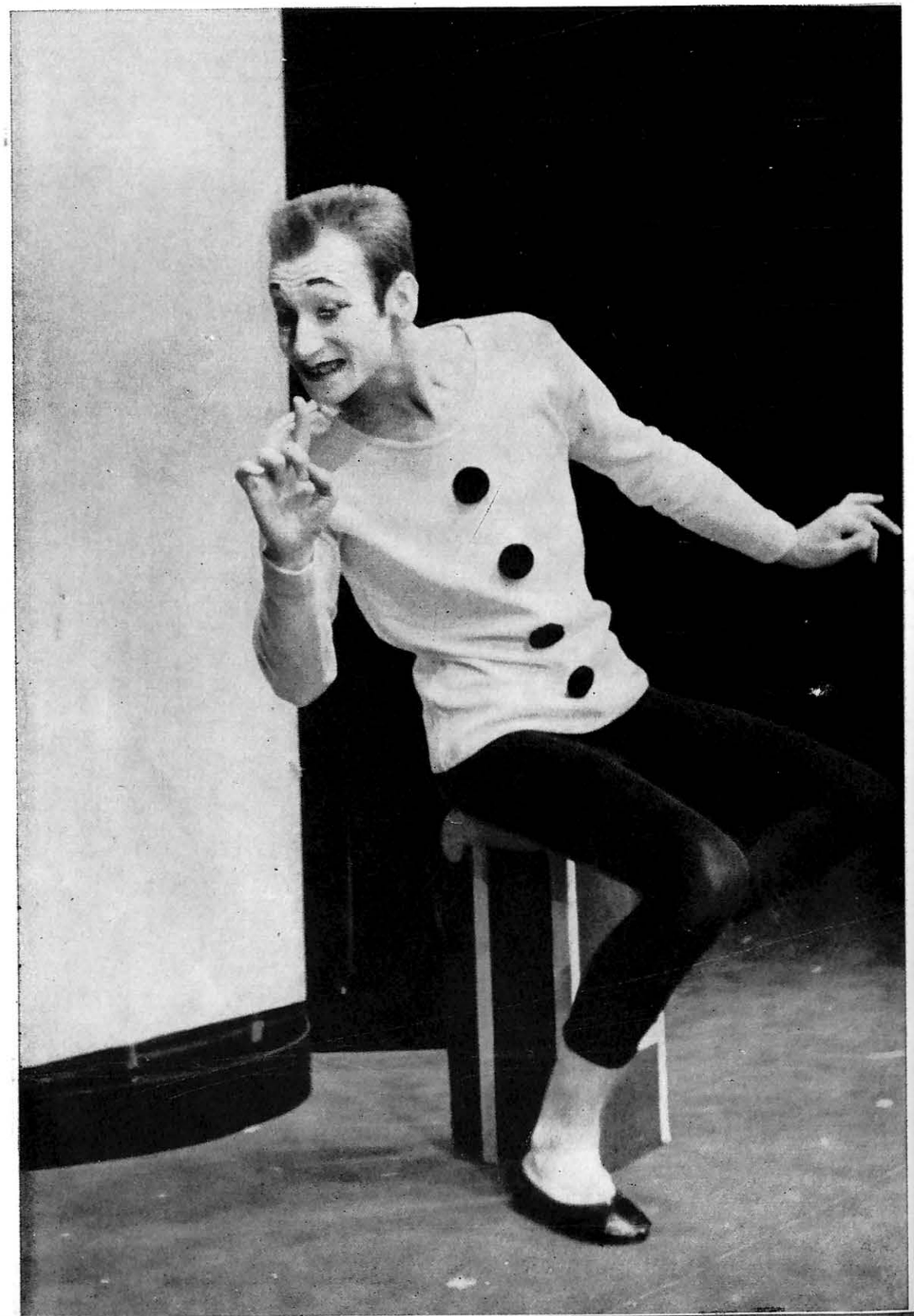
Už z tohto prehľadu vidíme, že rozhlasový orchester v dramaturgii svojich koncertov nemieni zotrvávať pri tzv. štandardných dielach koncertného repertoáru; hudba 20. storočia má zreteľnú prevahu (9 zo 14 uvedených skladieb). Pochopil, že na koncertoch druhej polovice 20. storočia treba uvádzať hudbu svojho storočia. Ak nám predošlé obdobia zanechali cenné umelecké dedičstvo, nesmie ono byť fetišom, ktorý stojí v ceste medzi súčasnou hudbou a poslucháčom. Tak spĺňa cyklus týchto koncertov aj dôležitú úlohu propagácie súčasnej hudby, ktorá by mala byť samozrejmá pre každé moderné umelecké teleso. V tom treba vidieť protipól filharmonických koncertov, ktoré po sľubnom štarte v minulej sezóne zatiaľ zotrvávajú na nevýbojnej koncepcii.

Programový plán sa nevyhol ani menu Antona Weberna, ešte donedávna u nás proskribovanému. Uvedená skladba ešte síce nesie stopy hudobného myslenia neskorého novoromantizmu, ale zároveň dáva tušiť odvážneho tvorcu, ktorý prenikavo zasiahol do vývinu hudby nášho storočia. I vtipné Capriccio Igora Stravinského je vítaným objavom pre naše prostredie, ktoré má ešte vždy malý styk s rozsiahlou tvorbou tohto veľkého skladateľa.

V neposlednom rade treba zdôrazniť i to, že na troch koncertoch odzneli aj skladby súčasných slovenských skladateľov. Ak sme dosiaľ nemali mnoho možností stretnúť sa s Baladickou suitou Eugena Suchoňa, jej nové uvedenie dokazuje, že patrí k vítaným skladbám orchestrálneho repertoáru a zaslúži si trvalé miesto na programoch našich telies. Cikkerove Capriccio a Zeljenkova Symfónia sú pre naše obecenstvo novinkami, i keď Cikkerova skladba vznikla už v tridsiatych rokoch. Je to skladba plná dramatického napätia, for-



Legenda o láske, Melikovov balet v naštudovaní SND. V strede F. Lojeková Širín a T. Pomšár (Ferhád) ▶
Foto: J. Vavro



◀ *Milan Sládek, protagonista bratislavského pantomimického súboru*
Foto: J. Vavro

movej i zvukovej odvahy, ktorá odstupom času nič nestratila zo svojej pôsobivosti a terajšiemu koncertnému uvedeniu dáva charakter znovuobjavenia hodnoty, ktorá by už nemala ustúpiť z našich koncertných pódií. Zeljenkova Symfónia sa nesie v duchu prokofievovského novoklasicizmu, no pritom žije i osobitými znakmi autorskej hudobnej reči. S Prokofievom má Zeljenka spoločnú črtu v sklone k irónii, čo pri rovnakom východiskovom princípe štýlu tejto skladby podobnosti skôr zdôrazňuje, ako zastiera. Na okraj uvedenia tejto skladby treba vysoko hodnotiť kladný pomer, s ktorým Symfonický orchester čs. rozhlasu pristupuje k nahrávkam našej mladej tvorby a neraz ho demonštroval i koncertným uvedením skladieb mladej slovenskej skladateľskej generácie.

Skladby W. Waltona a Paula Hindemitha majú spoločné znaky nielen vo formovom rozvrhu (variácie), ale i v majstrovskom využití orchestrálneho zvuku. Pritom je však medzi nimi aj podstatný rozdiel. Hindemithove Metamorfózy sú dielom zrelého skladateľa so všetkými znakmi majstrovskej kompozičnej techniky: dokonalý rozvrh proporcií, napätia i zvukových a agogických gradácií, prehodnotenie romantických Weberových tém v presadení do kontextu 20. storočia. Waltonovej skladbe, naopak, chýba jednotiaci gradačný princíp, takže každá z početných variácií žije vlastným životom. K Bartókovmu koncertu pre orchester nie je potrebná osobitná poznámka: je to skladba, ku ktorej sa vždy bude vďačne vracať každý vyspelý orchester.

● *Dirigenti a sólisti.* Prvý koncert cyklu (18. septembra) dirigoval anglický dirigent Charles Mackerras. Svoj kultivovaný a hlboko muzikálny prístup k skladbám preukázal najmä vo Waltonových variáciách, ktoré mu umožnili uplatniť fantáziu a zmysel pre modelovanie orchestrálneho zvuku. V Baladickej suite E. Suchoňa vyzdvihol predovšetkým dramatický ťah skladby, no na rozdiel od našich dirigentov venoval už menej pozornosti plastike a diferencovanosti zvukových detailov. Miloš Váňa, ktorý účinkoval v Beethovenovom III. klavírnom koncerte, vhodne uplatnil svoju brilantnú techniku a širokú dynamickú škálu úderu. Bolo by však potrebné, aby ešte hlbšie domyslel beethovenovský štýl, najmä čo sa týka tempovej rovnováhy.

30. októbra viedol orchester jeho šéfdirigent dr. Otakar Trhlík. Charakteristickou črtou jeho umeleckej osobnosti je dokonalá precíznosť prístupu k skladbe, detailne premyslená analýza diela. Prispelo to nesporne k potlačeniu mnohých dnes už takmer zbanalizovaných čŕt romantického Saint-Saënsovho Klavírneho koncertu; po tej stránke sólista v dr. Trhlíkovi našiel dobre dopĺňajúceho partnera. No v Cikkerovom Capricciu a Bartókovom Koncerte napriek dokonale vyváženému rozvrhu zvuku a logicky presvedčivej výstavbe chýbalo viac nespútanej muzikantskej vitality. Izraelský klavirista Frederic Portnoi v Saint-Saënsovom koncerte udivil mimoriadne bohatou škálou úderovej techniky, ktorou dosiahol nezvyčajnú farebnosť klavírneho zvuku a dal skladbe ráz trochu elegickej lyriky.

Šéfdirigent Slovenskej filharmónie Ladislav Slovák bol dirigentom novembrového koncertu. Jeho výrazná a vyhranená umelecká osobnosť zdôraznila v uvádzaných skladbách dramatické napätie a procesový spád, a to v rovnakej miere v skladbách 20. storočia, ako aj v Beethovenovom Egmontovi. Nie je náhoda, že jeho program z troch štvrtín uviedol súčasné skladby. Slováka poznáme ako povolaného dirigenta Šostakoviča i väčšiny premiér súčasných skladateľov. Program, v ktorom popri vrcholných zjavoch hudby 20. storočia uviedol i skladbu mladého slovenského skladateľa, patrí nesporne k najradostnejším javom celého cyklu. Je však paradoxné, že šéf Slovenskej filharmónie sa s takýmto koncertom uplatňuje iba ako hosťujúci dirigent a nestavia si podobné problémy aj na domácej pôde. Vtipnosť a letmý umelecký záber početných detailov, takmer nezaujate komentujúci postoj Stravinského v jeho Capricciu, dovolili sólistke Kláre Havlíkovej plné uplatnenie jej umeleckého naturelu, v ktorom zatiaľ prevláda zdravá vitalita a radosť z muzicírovania nad hlbším štýlovým ponorom.

Mladý dirigent Bystrík Režucha sa na koncerte 4. decembra sympaticky predstavil ako veľmi sľubný talent. Je muzikálny, bezpečný v svojom inteligentnom prejave. Vedel dobre vyzdvihnúť kontrasty Webernovej Passacaglie s jej prílevmi a odlevmi zvuku (v tých odlevoch azda trocha poľavovala sústredenosť) i zdôrazniť a veľkoryso premodelovať široký dych Skriabinovej II. symfónie. Sólista Michal Karin predniesol Beethovenov IV. klavírny koncert príliš decentne, takže do značnej miery (najmä v krajných častiach) zotrel energické črty zrelej Beethovenovej hudobnej reči. Pomalú časť podal najadekvátnejšie.

● *Orchester* disponuje dobre zohratou skupinou sláčikových nástrojov s osobitným charakteristickým tónom, výrazným a tvárnym. V dychovej skupine sa na koncertoch uplatňovali predovšetkým mladší hráči, ktorí prišli do orchestra len nedávno. I u nich badať cieľavedomú snahu o vlastný profil skupiny.

Pokiaľ ide o hodnotenie celého cyklu, netreba tu hovoriť o prípadných jednotlivých nedopatreniach; hráči o nich iste sami naj-

lepšie vedia. Jedno však treba poznamenať: skupina driev v obsadení mladších hráčov je značne zvukove diferencovaná. Táto diferencovanosť, pre prácu s mikrofónom iste veľmi vítaná, v podmienkach koncertného vystúpenia vedie niekedy k dojmu istej roztrieštenosti. Bolo by potrebné uvažovať nad zvýšením farebnej väzby jednotlivých nástrojov, pravda, nepotlačiť pritom to, čo je v tejto diferencovanosti pre rozhlasový orchester charakteristické, tak ako to badáme u ich starších kolegov.

Vcelku možno konštatovať, že abonentný cyklus koncertov Symfonického orchestra čs. rozhlasu v Bratislave je výrazne novým prvkom v hudobnom živote Bratislavy. Bolo by však žiadúce, aby sa zvýšila návštevnosť jeho koncertov. Iste by tu pomohla i propagácia jednotlivých koncertov v dennej tlači, najmä v Smene, pretože sme presvedčení, že práve mladé obecenstvo by priebojná dramaturgia cyklov mohla získať. Plány budúcich cyklov, v ktorých nebudú chýbať skladby u nás dosiaľ málo hraných klasikov hudby 20. storočia, Schönberga, Berga, i novinky našich skladateľov, pričom neostanú zabudnuté ani známe (i menej známe) diela z klasického dedičstva, sú iste lákavým prísľubom.

Juraj Pospíšil

MAGNET NA OBECENSTVO, *alebo dramaturgia?*

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

14. a 15. novembra 1963. Slovenský komorný orchester, umelecký vedúci Bohdan Warchal. Program: Elgar: Serenáda, Moyzes: Sonatina giocosa, Suchoň: Serenáda, Janáček: 1. suita, Britten: Simple symphony.

Prvý koncert svojou zostavou, svojím programom vôbec nezapadol do Mesiaca ČSP. Vystúpil na ňom Slovenský komorný orchester s programom, ktorý z väčšej časti odznel už v rámci septembrovej prehliadky koncertného umenia, i keď jeho vystúpenie malo, ako vždy, vynikajúcu úroveň.

21. a 22. novembra: Dirigent dr. h. c. Ľudovít Rajter. Sólista: Valerij Klimov — husle (SSSR). Program: Kresánek: II. orchestrálna suita, Čajkovskij: Husľový koncert, Beethoven: V. symfónia.

Koncert sa začal II. orchestrálnou suitou Jozefa Kresánka, uvedenou z príležitosti skladateľových 50. narodenín. Dirigent i orchester vystihli hravý, rapsodický i lyrický charakter a najpresvedčivejšie podali IV. časť — Lento grazioso. Zároveň sme na pódiu privítali aj významného sovietskeho huslistu Valerija Klimova, ktorý, žiaľ, zaradil na svoje vystúpenie iba Čajkovského koncert. Laureát Čajkovského súťaže má vynikajúce technické možnosti (najmä pravá ruka v závere finálnej časti), živý temperament, krásnu, farebne dosť bohatú kantilénu, spoľahlivú intonáciu, no popri prevahe temperamentu nad umeleckou rozvahou chýba mu ešte jedna dôležitá vlastnosť hudobníka — celistvejšie budovanie väčších celkov. Zaradenie Beethovenovej V. (Osudovej) symfónie na záver programu malo byť pravdepodobne popri Čajkovskom magnetom pre obecenstvo.

26. novembra. Sviatoslav Richter — klavír (SSSR). Program: Beethoven: Sonáta d mol, op. 31, č. 2, Sonáta E dur, op. 109, Prokofiev: VI. klavírna sonáta A dur, op. 82.

Vrcholným podujatím v rámci Mesiaca ČSP na pódiu SF bolo mimoriadne vystúpenie svetoznámeho sovietskeho umelca S. Richtera (jediné v ČSSR), ktorý 26. novembra zrejme chcel vynahradiť bratislavskému publiku odrieknutie svojho koncertu na minuloročnej Bratislavskej jari. Namiesto pôvodne ohlásených 3 posledných Beethovenových sonát vypočuli sme si zaujímavý program.

V sonáte d mol nepokoj, vášnivý dramatizmus I. časti reprodukoval Richter dosť neobvyklým spôsobom. Podľa mnohých snobov dovolil si hrať vraj neštýlovo. Podľa môjho názoru práve jeho prístup, nie úzkostlivo tradičný, metronomicky presný, ale z obsahu diela plne vychádzajúci, presvedčivo budujúci príkre kontrasty, priam nabitý elektrizujúcim napätím hudby, svojou prostotou a hĺbkou, svojím novým pohľadom je ten najkrajší hold umelca veľkému majstrovi.

Tento pianista má geniálnu schopnosť vidieť dielo ako celok, intuitívne sa ho zmocniť a v detailnom rozpracovaní ho presne realizovať. Spomeňme celistvú, krásnu, strhujúcu I. časť zo sonáty E dur so širokými gradáciami, plnými železného odhodlania a filozofickej hĺbky. Richter to tu viac ako kde inde potvrdil oduševneným stvárnením široko koncipovaných hudobných obrazov. Pri počutí tejto sonáty akoby sa pred nami rozprestierala životná cesta človeka so všetkými strasťami i slasťami.

Z technickej stránky reprodukcie na mňa najviac zapôsobilo pavučinové opriadanie myšlienky basovými rozloženými akordmi v Adagiu Sonáty d mol, nesúce sa priam v éterickej atmosfére.

O VI. Prokofievovej klavírnej sonáte je známe, že kladie tak na interpreta, ako i na poslucháča svojím železným náporom, komplikovanými rytmami a osobitým výrazom veľké nároky. Zásluhou Richtera dostala sonáta však prístupné kontúry a napriek nezvyklému výrazu tak zapôsobila na celé obecenstvo práve vitálnym prednesom umelca, že bolo prinútené počúvať ju od prvého do posledného taktu.

28. a 29. novembra. Dirigent: Odysej Dimitriadi, sólistka: Natália Juzbaševa (obaja SSSR). Program: Taktakišvili: II. symfónia (2 časti), Prokofiev: I. klavírny koncert Des dur, op. 10, Čajkovskij: V. symfónia.

28. a 29. novembra vystúpil s orchestrom SF dirigent tbiliského divadla Odysej Dimitriadi, ktorý uviedol z domácej gruzínskej tvorby 2 časti z II. symfónie c mol od Otara Taktakišviliho. Súdiac podľa jej hudobnej reči, je to dielo nepresahujúce svojím rámcom novoromantizmus. Koloritom i inštrumentáciou pripomínalo najviac hudbu Rimského-Korsakova. Plochy diela sú síce rozsiahle, no chýba im logické skĺbenie, takže i napriek využívaniu gruzínskej ľudovej melodiky nepôsobí sviežo, ale skôr naopak: málovravne a zbytočne pateticky. Mladá sovietska pianistka Natália Juzbaševa reprodukovala Prokofievov I. koncert Des dur, op. 10. Jej výkonu nemožno uprieť značnú dávku spontánnej hudobnosti, vyspelú klaviristickú techniku, no v porovnaní so známou Richterovou nahrávkou chýbalo v ňom väčšie bohatstvo nálad. Dimitriadiho koncepcia Čajkovského V. symfónie vychádzala z výrazného podčiarknutia najmä dramatických úsekov, hoci vo forte často chýbalo vyznačenie pravého vrcholu. Interpretácia v intenzívnom zvuku často príliš „hrmela" na úkor plasticity dynamického oblúku.

Vlado Čížik

Sľubný rozbeh sezóny v Košiciach

8. XI. Dejan Bravničiar, husle — Marián Lipovšek, klavírny sprievod (Juhoslávia). Program: Beethoven: 1. sonáta D dur, Prokofiev: Sonáta f mol, Srebotnjak: Sonatína, Paganini: 2 capricciá, Sarasate: Introdukcia a Tarantella.

Juhoslovanský žiak D. Oistracha prejavil pozoruhodnú intonačnú čistotu a technickú pripravenosť. Vo výstavbe jednotlivých skladieb však predsa len chýbal tvorivý prístup, umelec nešiel nad hudobný zápis, v dôsledku čoho sa hlavne v sonátach objavovala istá stereotypnosť v riešení dynamických oblúkov, voľbe tempa i tvorení tónu. Zrelším dojmom pôsobil klavirista M. Lipovšek, ktorý bol huslistovi viac ako rovnocenným partnerom, pretože na mnohých miestach diktoval koncepciu a vždy so zmyslom pre mieru. V tvorení tónu, pedalizácii, voľbe temp, atď. prejavil veľký zmysel pre štýlovosť.

15. XI. Pavel Novotný, pedagóg košického konzervatória — klavír. Program: Mozart: Fantázia c mol, Beethoven: Sonáta Es dur, „Les Adieux", Schumann: Toccata C dur, Prokofiev: VI. sonáta, Janáček: V hmlách.

Novotný je minuloročný absolvent JAMU v Brne. Možno povedať, že prejavil takú pianistickú zrelosť, aká ani nie je bežným zjavom pri vysokej úrovni absolventov tejto školy. Silnou stránkou jeho interpretácie je koncepcia a podriadenie presne vypracovaných detailov celkovému zámeru. Z toho vyplýva istá neefektnosť jeho pianistickej reči.

V zrelom podaní zaznel Prokofiev, Janáček i Mozart. Beethoven utrpel zjavnou nervozitou hlavne po technickej stránke. V Schumannovej Toccate pre voľbu príliš rýchleho tempa nezvládol Novotný vrcholne obťažnú skladbu fyzicky, dôsledkom čoho bolo, že chýbal dynamický vrchol a istá dravosť, ktorá sa traduje v podaní tejto skladby. Po získaní pódiovej istoty, prehĺbení fyzických a technických dispozícií môže byť Novotného inteligencia a myšlienková samostatnosť cenným prínosom pre naše koncertné umenie.

20. XI. Košický rozhlasový orchester, dirigent Jan Šefl. sólista Peter Toperczer, klavír. Program: Musorgskij: Noc na Lysej hore, Prokofiev: I. klavírny koncert Des dur, Borodin: V stepiach strednej Ázie, Polovecké tance, Glinka: Aragonská jota.

Deväťnásťročný Toperczer, poslucháč AMU v Prahe, maturant košického konzervatória, svojím výkonom presvedčil, že jeho čestné uznanie zo Smetanovej súťaže 1963 je v dobrých rukách. Má pozoruhodné technické vybavenie, najmä v oktávovej, dvojhmatovej a akordickej hre a hrá s ľahkosťou, istotou a s prehľadom. Chýba hlbšie a zrelšie zaangažovanie do obsahu interpretovanej hudby. To je však vecou fyzického i ľudského dozrievania tohto pozoruhodného talentu.

Na výkone orchestra sa prejavila sústavná práca a nároky dirigenta Šefla. Glinka, Musorgskij i Polovecké tance Borodina mali švih a uspokojivú technickú úroveň. Nezvyk orchestrálneho hráča z rozhlasovej praxe na koncertné zaťaženie sa však predsa len prejavil vo forme intonačných neistôt, technicky nezvládnutých pasusov. KRO potrebuje mladé kádre s vyššími umeleckými ambíciami, ako majú niektorí jeho terajší príslušníci. Žiadúca je i sústavnejšia koncertná činnosť. Poznámka: košický PKO odriekol riadne naplánovaný koncert tohto telesa v decembri s odôvodnením, že sezóna je „prekoncertovaná".

29. XI. Borodinovo kvarteto (R. Dubinskij, J. Alexandrov, D. Šebalin, V. Berlinskij) — SSSR. Program: Hindemith: III. sláčikové kvarteto, Šostakovič: VIII. sláčikové kvarteto, Beethoven: Kvarteto cis mol, op. 131.

Náročný program interpretovali sovietski umelci precízne, muzikálne a so zmyslom pre vystihnutie špecifických čŕt jednotlivých programových skladieb. Natíska sa mi však zlomyseľná poznámka: Na koncerte sedelo v sále s kapacitou vyše tisíc miest *deväťdesiatšesť ľudí.* Medzitým sa v hoteli Hutník odbavovala recepcia na počesť ukončenia Mesiaca československo-sovietskeho priateľstva, plná dobre sa baviacich a *najmä našich súdruhov.* Členovia Borodinovho kvarteta nemali zabezpečenú ani len večeru.

Končím opäť paradoxom — košický Dom umenia, v ktorom sa odbavujú koncerty, stál vyše pätnásť miliónov. Ideálny, i keď pridrahý stánok pre socialistickú kultúrnu revolúciu, je však poloprázdny práve vtedy, keď sa konajú najcennejšie podujatia.

Juraj Hatrík

K päťdesiatke Andreja Lieskovského

Nejedna jeho tanečná pieseň vládla dlhý čas v rozhlase, televízii, tanečnej sieni i na gramoplatniach alebo magnetofónových pásoch a potešovala tých, ktorí majú záľubu v tejto oblasti ľahkej múzy. Už ako nitriansky gymnazista a neskoršie vo vysokoškolskom tanečnom súbore spriadal prvé kompozičné nitky, a nie bez úspechu. Upozornil na seba aj bývalú Hudobnú komoru, ktorá veľmi často používala jeho služby ako estrádneho umelca. Nástupom do služieb Československého rozhlasu dostalo sa jeho tvorbe širokého uplatnenia a iste niet poslucháča, ktorý by nepoznal niektoré z jeho najúspešnejších piesní, ako: Don Juan, Môj manžel, Na dobrú noc bozk ti dám, Nie som žiarlivá, Havana, Nič krajšieho nepoznám, Skryl sa mesiac, atď., atď. Jeho veľká popularita siaha až za hranice, kde mnohé jeho tanečné piesne nahral rozhlas a sú v repertoári najväčších tanečných orchestrov.

Jubilantovi želáme, aby svojou húževnatou prácou a bohatou invenciou dosiahol ešte veľa úspechov.

-ok

Predstavujú sa...

Najmladšia skladateľská smena

V stredu 4. decembra sa v malej sieni Reduty uskutočnil koncert z diel poslucháčov skladateľského oddelenia VŠMU. Niektoré skladby mali tu svoju reprízu, iné premiéru. Dvoma opusmi boli zastúpení vari najstarší a najmladší z nich: Roman Berger a Igor Bázlik, zhodou okolností obaja profesionálni klavíristi. Bergerovo Trio prezrádza hĺbavého, všestranne erudovaného skladateľa, zbehlého kontrapunktika; úvodné prelúdium je síce trocha pridlhé, passacaglia a finále sú však výborne vystavané. V Klavírnej suite, virtuóznej skladbe, sa tento formový zmysel opäť prejavil spolu s Bergerovou intímnou znalosťou klavíra: zvlášť Toccata je technicky náročná, ale i pôsobivá. Bázlik má zmysel pre skratku, až aforizmus, ale vie hodne vyťažiť i z jednoduchého nápadu (druhá časť Piatich skladieb pre flautu a klavír); jeho Trio pre husle, violu a violončelo je úspešným krokom na ceste za hľadaním vlastného výrazu. Jozef Sixta sa opäť predstavil Fantáziou pre klavír, ktorá už niekoľkokrát potvrdila svoje kvality, žiadala by si však zakončenie po reprízovaní úvodného úseku — je trochu pridlhá. Podobne zdĺhavo zapôsobili na prvé počutie Farkašove Variácie quasi una fantasia v autorovom prednese. I keď väčšina skladieb nesie vo väčšej či menšej miere znaky umeleckého dozrievania, sľubne dokumentuje potenciálne možnosti našej najmladšej skladateľskej generácie. Mladí interpreti — V. Brunner, Ľ. Šoka, E. Bombara, J. Martanovič, T. Mészáros, K. Klatt, R. Vendra a J. Bulva — si zaslúžia pochvalu za svoju prácu, venovanú propagácii diel svojich kolegov.

(-r)

Naši mladí klavíristi v nástupe

V histórii slovenskej pianistiky bude rok 1963 určitým medzníkom, keď sa mladá generácia klaviristov prebudila z dlhoročnej pasivity a zaznamenala prvé víťazstvá, i keď zatiaľ len skromnejšie. Začalo sa to v máji na Smetanovej súťaži Pražskej jari postupom do druhého kola a udelením čestného uznania I. stupňa mladému Košičanovi Petrovi Toperczerovi. Na tradičnej celoštátnej súťaži v interpretácii klavírneho diela Fryderyka Chopina v Mariánskych Kúpeľoch v auguste 1963 prezentovali už dvaja slovenskí mladíci svoje umenie na slávnostnom koncerte laureátov: Igor Bázlik bol odmenený 3. cenou a Miloslav Starosta čestným uznaním. O necelé dva mesiace neskoršie na zámku Hradec u Opavy v súťaži konzervatoristov o najlepšie podanie Beethovenových klavírnych skladieb zvíťazil ako nositeľ I. ceny v kategórii vyšších ročníkov Anton Polgár z košického konzervatória, III. cenu dostala Elena Hirnerová z mladého konzervatória v Žiline a čestné uznanie A. Vizvári z bratislavského konzervatória. Všetky tieto prvé lastovičky zaväzujú našich mladých klaviristov ešte intenzívnejšie vypäť všetky sily na ďalších celoštátnych a najmä medzinárodných stretnutiach popredných klaviristov.

Podmienky sa utvoria, počnúc rokom 1964, aj pre žiactvo ľudových škôl umenia v klavírnej súťaži Stredoslovenského kraja o interpretáciu súčasnej čs. tvorby (skladby XX. storočia), pre žiakov konzervatórií bude určená tak isto táto slovenská súťaž a v Beethovenovom Hradci súťaž v apríli 1965 z príležitosti 20. výročia oslobodenia ČSSR; pre pianistov vysokých škôl a ostatných uchádzačov v rámci vekových predpisov každoročná Chopinova súťaž v Mariánskych Kúpeľoch a Smetanova súťaž v Hradci Králové.

Ako priamy účastník Slávnostných dní Fryderyka Chopina v Mariánskych Kúpeľoch som v posledných rokoch viackrát referoval o priebehu celého týždňa tamojších akcií a ako člen výboru Beethovenovej spoločnosti v ČSSR považujem za svoju povinnosť pri tejto príležitosti uviesť podrobnosti o minulej Beethovenovej súťaži v Hradci u Opavy. Pred troma rokmi začalo Sliezske kultúrne stredisko oživovať pamiatku na Beethovenov pobyt u kniežaťa Lichnovského v prekrásnom zámku pri Opave formou súťaží: najprv v roku 1961 skladateľskou, potom v decembri 1962 klavírnou pre poslucháčov konzervatórií (technickým nedopatrením vtedy neboli vyrozumené tri slovenské konzervatóriá) a v polovici októbra 1963 opäť klavírnou súťažou. V porote zasadali reprezentanti profesorského sboru všetkých čs. konzervatórií za predsedníctva dvoch vysokoškolských pedagógov: profesora Fr. Raucha z pražskej AMU a docenta R. Macudzinského z bratislavskej VŠMU. Študenti 2. a 3. ročníka tvorili nižšiu ka-

tegóriu, v ktorej nastúpilo 23 kandidátov. Prednesli povinnú Bagatelu a jednu časť Beethovenovej sonáty, taktiež jednu skladbu B. Smetanu a klavírne dielo vlastnej voľby. Desaťčlenná porota udelila tri prvé ceny, nakoľko bol rozdiel v bodovom priemere iba 2—3 stotiny bodu (Frenklová, Olšarová, Steinerová), dve druhé a jednu tretiu cenu, päť odmien poslucháčom z pražského konzervatória, 1 z Kroměříža. V kategórii 4.—6. ročníka nastúpilo 19 kandidátov, každý hral ďalšiu povinnú Bagatelu, náročnejšiu časť Beethovenovej sonáty, ľubovoľnú skladbu skladateľa Fr. Liszta (ktorý, tak ako predtým veľký klasický majster, istý čas žil a tvoril na zámku Lichnovských) a závažné dielo podľa vlastného výberu. Bodový priemer 10 porotcov jasne prisúdil prvé miesto A. Polgárovi (Košice), dve druhé ceny dostali Ebertová (Praha) a Pěček (Kroměříž) a 3. cenu Hirnerová (Žilina). Na koncerte víťazov vystúpili okrem menovaných aj dvaja konzervatoristi z Budapešti, ktorí pricestovali so svojou profesorkou Kl. Mátéovou ako pozorovatelia a upútali obecenstvo krásnym prednesom Lisztových a Bartókových skladieb.

Celá súťaž prebiehala vlastne ako druhé, záverečné kolo tým, že jednotlivé ústavy predtým už doma vybojovali medzi sebou prvé, výberové kolo. Pre najbližšie stretnutie pianistov v Hradci v apríli 1965 predpisujú usporiadatelia znova dve kolá pre objektívnejšie hodnotenie a roztriedenie žiakov na 1.—2. ročník, 3.—4. ročník a 5.—6. ročník, teda na tri kategórie. V prvej budú hrať kandidáti v prvom kole Beethovenove Variácie G dur na Paisiellovu tému a päťminútovú skladbu Smetanovu, vybranú z Bagatelles et Impromptus, Lístkov do pamätníka alebo Poliek, v druhom kole desaťminútovú časť z diel Beethovena, Dusíka, Bendu, Voříška alebo Hummela, a voľnú skladbu v trvaní do 10 minút. Prvé kolo II. kategórie: Rondo G dur, op. 51. od Beethovena a do 5 minút z Janáčkovej zbierky Po zarostlom chodníčku, druhé kolo tvorí celá Beethovenova sonáta a desaťminútová skladba XX. storočia. Povinná skladba III. kategórie: Variácie F dur, op. 34, a do 10 minút z diela Nováka, Suchoňa alebo Suka, druhé kolo sa dovŕši prednesom celej Beethovenovej sonáty a čs. skladby z XX. storočia v trvaní do 15 minút.

Rudolf Macudzinski

Temer bez odozvy ostal bratislavský recital olomouckeho organistu Antonína Schindlera 2. decembra 1963, hoci by si bol zaslúžil väčšiu pozornosť zo strany obecenstva — v Redute bolo iba niekoľko desiatok ľudí, čo je zdrvujúca vizitka „záujmu" o podujatia, ktoré boli ešte pred pár rokmi pekne navštevované. Celú prvú polovicu programu venoval Schindler Bachovým predchodcom a súčasníkom J. G. Waltherovi, J. P. Sweelinckovi, G. Ph. Telemannovi, J. Kriegerovi a J. Pachelbelovi. Po prestávke zazneli skladby súčasníkov. Z nich najväčší ohlas mali skladby hlásiace sa k XX. storočiu nielen dátumom vzniku, ale aj výrazovými prostriedkami: Tri skladby pre organ Jeana Langlaisa a Partita Pieta Posta. Usporiadateľom — Mestskému domu kultúry a KDK — patrí vďaka za usporiadanie koncertu, zároveň však aj výčitka, že okrem plagátov sa nepostarali o inú propagáciu.

* * *

Kolínske gramofónové vydavateľstvo oznámilo vydanie reprezentačného výberu súčasnej hudby. Na desiatich gramofónových platniach sa objavia skladby Schönberga (trikrát), Stravinského (dvakrát), Prokofieva, Poulenca, Eimerta, Bartóka a Stockhausena.

* * *

16. medzinárodný týždeň nadácie Gaudeamus sa uskutoční v dňoch 12.—19. septembra 1964 v Bilthovene (Holandsko). Bude venovaný stretnutiu mladých holandských skladateľov s kolegami zo zahraničia. Súčasťou stretnutia je súťaž v sborových, komorných, orchestrálnych a elektronických skladbách; môžu sa na nej zúčastniť skladatelia narodení 1. januárom 1927. Do súťaže o televíznu operu sa môžu prihlásiť autori, narodení 1. januárom 1923.

* * *

Hrad kniežaťa Modrofúza, opera Bélu Bartóka, dostala zásluhou Juhonemeckého rozhlasu svoju televíznu podobu: je to prvý nemecký farebný televízny film. Hudobnú časť pripravili Záhrebskí filharmonici za dirigovania Milana Horvátha; hlavnú úlohu spieval Normand Foster.

* * *

Poľská hudobná vedkyňa Zofia Lissa, autorka priekopníckej práce o použití hudby vo filme — Hudba a film — chystá novú publikáciu z tejto problematiky: čoskoro vyjde jej kniha Estetika filmovej hudby.

* * *

Rumunskí tanečníci Ileana Iliescu a Gheorghe Cotovela boli odmenení I. cenou Medzinárodných slávnostných hier pre spev, tanec, klavír a skladbu v talianskom meste Vercelli.

VÁCLAV TALICH

SUKOVA STEZKA

Na podzim po Sukově smrti vyšel jsem si do kraje, který miloval. S batohem a s holí jsem vykročil ze Štěchovic, přes Slapy jsem zamířil k Drtinově rozhledně nad Hněvšínem. Kolikrát se tu s jejího vrcholu Josef Suk díval do kraje otvírajícího se k Jílovsku, na Brdsko, ale hlavně k Táborsku!

Z Hněvšína padá cesta srázem k Vltavě. Je tu v Ústí převozník, který vás přepraví na druhý břeh k ústí potoka Masníku — do vlastního Sukova kraje. Jeho základnu tvoří Vltava. Ta Vltava od Orlíka, přes Cholín, Sejce, Živohošť, Moráň k Štěchovicům. Vltava nejromantičtější, Vltava, kterou Smetana posvětil čarovným nočním As-dur, v jehož klidné velebě se zhlíží Zvíkov i Orlík a z jehož zvlnění se zrodí přemilostná těla luzných rusalek vábících měsíc ve svá rozechvělá objetí. Josef Suk tvrdíval, že Smetana jistě znal Živohošť, neboť to prý je jediné místo na celém toku Vltavy, které má měkkost i šerosvit As-dur tóniny.

Nebyla to však jedině krajina, co Josef Suk miloval na své Vltavě. Neméně drahý mu byl onen chudý, málomluvný vorařský národ, stejně šetrně zacházející se statky pozemskými jako s darem řeči. Rád se vozíval Josef Suk na vorech a s oblibou přespával ve vorařských hospůdkách. Očišťoval se tu z velkoměstského nánosu a po putování cizími kraji ocital se tu jakoby u samého zrodu svého lidu, prostého, chudého, tvrdě skutého. Vždyť ten křečovický učitelský synek zůstal vlastně po celý svůj život věrným dítětem své rodné vsi. Město mu sice bylo vzruchem, ač neprožívanou přelétavostí dojmů i pramenem a důvodem zpovrchnění, místem peněžokazů, odkud rád prchal, kdežto síla, soustředění, básnický vzlet vyvěraly mu z odříkavé krásy jeho rodného kraje a jeho lidu.

Masník! Myslím, že sotvakdo navštívil Josefa Suka, aniž mu Mistr v rozkochání nevyprávěl o svém potoku. To bývala jeho nejoblíbenější procházka. Buď směrem k Sedlčanům nebo i dál k Psaným Skalám. Také tu mu srůstala přírodní krása s člověkem. Pevnost vltavského voraře vystřídává nábožeňská žulovitost Bratří, kteří se tu prý podle ústního podání skrývali. Nezdolní štvanci. To už jsme ve skutečné jihočeské oblasti, jejímž střediskem je město Tábor. Jsme u pramene Sukovy hrdosti.

Znáte Křečovice? Skromná vesnička mezi Sedlčany a Neveklovem, stulená v mírném dolíku, jemuž vévodí vršíček se starobylým kostelíkem a hřbitůvkem. Tam doleji bývala stará škola. To je rodné místo Josefa Suka. Kraj bez velikých obzorů. Políčka, louky, lesíky, tu kopeček, tam kopeček. Příroda, která člověka neutlačuje. Žije s ním v bratrské družnosti a vábí ho k důvěrným rozhovorům. Není tu jakoby rozdílu mezi kamenem, potokem, klasem, stromem, ptákem, zvířetem a člověkem. Marně by ste tu hledali „pána tvorstva". Je tu prostě tvorstvo splývající, vzájemně se prostupující. Což divu, že Josef Suk, hledající uklidnění po titánském rozpětí „Asraela", po prohře, kterou mu připravil jeho soukromý život, utíká se ke křečovickému bratru stromu a bratru lesu, aby v souznění s nimi vyzpíval svoji „Pohádku léta". Což divu, že šum dozrávajících klasů mu hovoří o hynutí i růstu, o smutcích i nadějích, o radosti věčně se obnovujícího života, o vůli k činu, o odhodlání překonávajícím i samu smrt. „Zrání" je oním obdivuhodným hymnem života, jejž mohl intonovati jedině člověk, jenž pil z tajemných pramenů ztichlé přírody. Jeho velikost je tím osamocenější, že jeho monumentalita je podmíněna úžasným zmocněním prvků prvotně prostých, takřka přízemních. Ani tvrdé Tatry, ani velkolepé Alpy nebyly tu oživujícím popudem, nýbrž obyčejná, zapadlá česká vesnice.

Josef Suk právě proto, že zůstal v podstatě venkovanem, dopracoval se onoho nepřeberného výrazového bohatství, neboť jestli se dramatik Janáček zaposlouchával do „nápěvků" svých spolubližních, zaposlouchával se symfonik Josef Suk do ticha lučin, do šepotu potoků, do tichého hovoru klasů i stromů, do svištění větru i halasu bouře, aby v nich nalézal souběžnost s vlastním nitrem a pochopil, že přírodou nevládne, nýbrž s ní splývá v dokonalé, vzájemně se oplodňující jednotě. Proto dílo Josefa Suka nikdy nenačichlo zatuchlostí uzavřené místnosti, nýbrž voní, zpívá, dýchá jarem, letem, podzimem a zimou volné přírody. Není součtem rozmyslných mozkových kombinací, nýbrž vřelou lávou velikého lidského srdce, které horoucně milovalo svůj rodný kraj, čerpajíc z něho posilu ve chvílích umdlévání a nerozkolísanou víru ve spasení skrze lásku.

„Milujte se vespolek!" To je poslední slovo Josefa Suka, uložené v „Epilogu". Je to nejvyšší poznání silného. Až k této metě nás zavedla Sukova stezka.

Kraj, kde se mlčí.
Tam se nám Josef Suk rozplynul.

(Skrátené znenie)

DIABOLUS IN MUSICA

Kádrová legenda 1964?

Módna tvorba, ľudové družstvo v Košiciach, Pribinova ul. č. 8 obrátilo sa 2. januára 1964 (!) na VŠMU v Bratislave so zaujímavou žiadosťou. VŠMU ju postúpila kompetentnému pracovníkovi SAV, odkiaľ sme si ju vyžiadali my, nakoľko predpokladáme, že si zaslúži uverejnenie. Ide zrejme o oneskorenú aplikáciu známeho slovenského príslovia „Vtáka po perí, človeka (aktualizovane!) podľa spevu poznáš!" Aj pravopisná stránka tohto dokumentu je pozoruhodná, ale to už nespadá do našej kompetencie ...

Vážení súdruhovia!

Obraciame sa na Vás s prozbou o podanie relácie o piesničke tohoto znenia:

Slovák som a Slovák budem, čierne čižmy nosiť budem. Čierne čižmy od čižmára ostroženky od kovala. Šablenka brusená to je moja žena ona má vyseká keď bude potreha Hujaja, hujaja, hujaja, hujaja ona má vyseka až bude potreba. Nezomriem na slame, ja zomriem na koni a keď s koňa spadne, šabľa mi zazvoní. Hujaja atď.

Uvedenú pieseň spieval náš zamestnanec pri zábave v spoločenskej miestnosti a bolo nám poukázano že ide o fašistickú pieseň z doby tzv. Slovenského štátu. Menovaný však prehlásil, že uvedenú pieseň sa učil ešte v škole za býv. ČSR a táto nemá nič spoločného s obdobím tzv. slovenského štátu.

Aby sme prípad mohli správne uzavrieť žiadame Vás o podanie posúdku tejto piesni, najmä jej vznik, prípadne skladateľ a charakteristiku tejto piesne či je z obdobia tzv. slovenského štátu a či táto je v súčasnej dobe zakázaná a či ide o pieseň fašistickú alebo ľudovú.

Za prajné vybavenie našej žiadosti Vám vopred ďakujeme a tešíme sa na Vašu skorú odpoveď.

Nečitateľný podpis.

Jednotne za mier!
MÓDNA TVORBA
ľudové družstvo
KOŠICE
(pečiatka)

Odpoveď zašlite na evidenciu kádrov

Odpoveď dňa 15. I. 1964!
(pripísané perom)

Žiadaný „posudok" piesne, tak ako ho „vystavil" pracovník" SAV:

Prvá časť piesne Slovák som ... je prvýkrát uverejnená v I. zväzku Sborníka slovenských národných piesní, povestí, príslovi..., ktorý vydala Matica slovenská v r. 1870. Rovnaká pieseň (len text) je uverejnená v Mišikových Piesňach ľudu slovenského, vydaných Muzeálnou spoločnosťou v r. 1898, len slovo „Slovák" je nahradené slovom „Haviar". Druhá časť predmetnej piesne, čiže text Šablenka brúsená, to je moja žena je tiež prvýkrát uverejnená v spomínanom Matičnom sborníku, a to ako samostatná pieseň. Takto je uverejnená i v Ruppeldtovom Venčeku z roku 1874, v Škultétyho Venci z roku 1897 a v Salvovom Národnom spevníku z r. 1898. Okrem toho je táto časť vnútornou súčiastkou rôznych iných ľudových piesní, vydaných v rozličných piesňových zbierkach minulého storočia (napr. v Chrástkovom Venci v r. 1862). Je pozoruhodné, že nápev prvej časti piesne sa nachádza i v zbierke liptovských piesní J. Cupru z polovice 19. storočia, ako aj v Slovenských spevoch. Ovšem nápev s textom Slovák som a Slovák budem sa nachádza jedine v spomínanom matičnom sborníku z roku 1870. Ide teda o dve piesne s nápevom v podstate ľudového pôvodu. Stalo sa však zvykom spievať obe tieto piesne súčasne a tak vznikla zlúčená pieseň, o ktorej je reč. Pieseň bola uverejnená i v rôznych spevníkoch prvej republiky (školských) a takto ju poznáme dodnes. Autor piesne (i doba vzniku piesne) je podobne ako v ostatných ľudových piesňach neznámy. Možno však predpokladať, že vlastenecký text piesne vznikol napodobnením ľudových piesní v štúrovských revolučných časoch.

Na záver len toľko: neudivil nás natoľko ani fakt neznalosti pôvodu piesne všeobecne známej, ako skôr skutočnosť, že ešte dnes je možné určovať celkový postoj k človeku na základe jeho hudobných či piesňových záľub a už vonkoncom nechápeme, ako je možné z takýchto nesprávnych predpokladov robiť kádrový problém.

?

Výsledky medzinárodnej súťaže
„PESNIČKA PRIATEĽSTVA“

Veľká autorská medzinárodná súťaž o pôvodnú „Pesničku priateľstva“, ktorú v januári 1963 vyhlásil Čs. rozhlas k 40. výročiu svojho založenia, sa skončila s pozoruhodnými úspechmi. K myšlienke priateľstva medzi národmi i priateľstva medzi jednotlivcami sa svojimi dielami prihlásilo do 300 autorov z dvadsiatich troch krajín. Okrem skladateľov a textárov z Československa oboslali súťaž i autori zo Sovietskeho sväzu, Kuby, Francúzska, Juhoslávie, Grécka, Nemeckej demokratickej republiky, Maďarska, Tunisu, Poľska, Nigérie, Rumunska, Belgicka, Anglicka, USA, Vietnamu, Toga, Brazílie, Írska, Talianska, Mongolska, Japonska a Nového Zélandu. Ďalej súťažná komisia dostávala takmer každý deň veľa listov z celého sveta, v ktorých sa ľudia najrôznejšieho politického presvedčenia, rôznych rás a náboženstva spontánne hlásili k vznešenej myšlienke mierového spolužitia a priateľstva medzi národmi.

Pre veľký záujem musela byť medzinárodná súťaž o „Pesničku priateľstva“ predĺžená. Po druhej uzávierke, to znamená po 30. septembri 1963, posúdila umelecká komisia, zložená zo zástupcov Čs. rozhlasu, Čs. televízie, Štátneho hudobného vydavateľstva a nakladateľstva Čs. sväzu skladateľov PANTON — predsedal jej hudobný skladateľ Karel Macourek — všetky prihlásené skladby a po ich všestrannom zhodnotení rozhodla takto:

1. V zahraničnej časti súťaže, ktorá bola až prekvapujúco úspešná, udeliť všetky tri proponované ceny a navyše rozšíriť prvú cenu.

   Dve I. ceny, dotované 3-týždenným pobytom autorských dvojíc alebo jednotlivcov v ČSSR, získali:

   a) Georges Liferman, skladateľ, a Jacques Mareuil, textár z Francúzska (Paríž);
   b) Donald Philips, skladateľ a textár z Anglicka;

   druhú cenu, dotovanú 2-týždenným pobytom v ČSSR, získala dvojica:

   Rosendo Ruiz Quevedo, skladateľ, a Jesus Orta Ruiz, textár z Kuby;

   tretiu cenu, dotovanú 1-týždenným pobytom v ČSSR, získala dvojica:

   Ninis Zacha, skladateľka, a Danai Stratigopulu-Chalkiadaki, textárka z Grécka.

2. V druhej časti súťaže, ktorá nedosiahla vysokú úroveň zahraničnej časti, rozhodla umelecká porota takto:

   neudeliť I. cenu vo výške 5000 Kčs a udeliť dve II. ceny po 3000 Kčs. Získali ich autori:

   a) dr. Karel Ryšavý, skladateľ, a Jeroným Horák, textár, obaja z Ostravy;
   b) Miloslav Ducháč, skladateľ z Prahy, a Jiří Čekan, textár z Fryštáku pri Gottwaldove;

   neudeliť III. cenu vo výške 2000 Kčs.

Umelecká porota vybrala ďalej viaceré skladby zahraničných autorov, ktoré budú spolu s víťaznými skladbami uvedené v roku 1964 na verejnom koncerte, prenášanom Čs. rozhlasom, Čs. televíziou a Intervíziou. K realizácii týchto diel Čs. rozhlas prizve popredných zahraničných spevákov a speváčky. — Ide o skladby autorov zo Sovietskeho sväzu, Anglicka, Nového Zélandu, Kuby, Grécka, Francúzska, Talianska, Vietnamu a Maďarska.

Víťazné skladby i skladby, ktoré spolu s nimi odznejú na verejnom koncerte, budú vydané tlačou (gitarové zošitky a klavírne albá) a nahrané na gramoplatne a budú sa predvádzať v Čs. rozhlase a Čs. televízii.

Československý rozhlas blahoželá všetkým víťazom a praje im veľa ďalších tvorivých úspechov. Úprimné poďakovanie posiela tiež autorom, ktorých práca musela v tejto silnej konkurencii zatiaľ ustúpiť — a tiež tým, ktorí sa čo len listom prihlásili k myšlienke priateľstva medzi národmi sveta.

Vyhodnotenie skladateľskej súťaže

vypísanej v 7. čísle časopisu Slovenska hudba, roč. 1963 radou ROH — Klubu školstva a kultúry v Trenčianskych Tepliciach na obohatenie a zaktualizovanie repertoáru Speváckeho sboru slovenských učiteľov a vôbec à capella mužských speváckych sborov.

Súťaž bola anonymná a bola odoslaná 37 dielami od 24 skladateľov. Z uvedeného počtu skladieb od 2 autorov, pretože nevyhovovali základným podmienkam súťaže.

Zostávajúcich 32 skladieb od 22 autorov posúdila porota na svojich rokovania v dňoch 22., 23. a 28. 12. 1963 nasledovne:

a) Cenami à Kčs 2000.— boli odmenené skladby:

1. VÝZVA na báseň I. Krasku — autor dr. Oto Ferenczy
2. JA, JEDNORUKÝ JOZEF JAŠO na báseň A. Plávku — autor Dezider Kardoš
3. CYKLUS 4 SBOROV (Studnička, Ľúbosť, Ďakujem ti a Odpočinok) na básne J. Kostru — autor Andrej Očenáš

b) Cenami à Kčs 1000.— skladby:

1. V TICHU TAK DRAHO VYKÚPENOM na báseň Tadeusza Różevicza — autor Roman Berger
2. SLOVENSKO na báseň V. Mihálika — autor Jozef Grešák
3. MÔJ RODNÝ KRAJ na báseň Vl. Reisela — autor Lad. Holoubek
4. NA SLÁVU BANÍKOV na báseň J. Kostru — autor Ján Zimmer

c) Cenami à Kčs 500.— a čestným uznaním boli odmenené skladby:

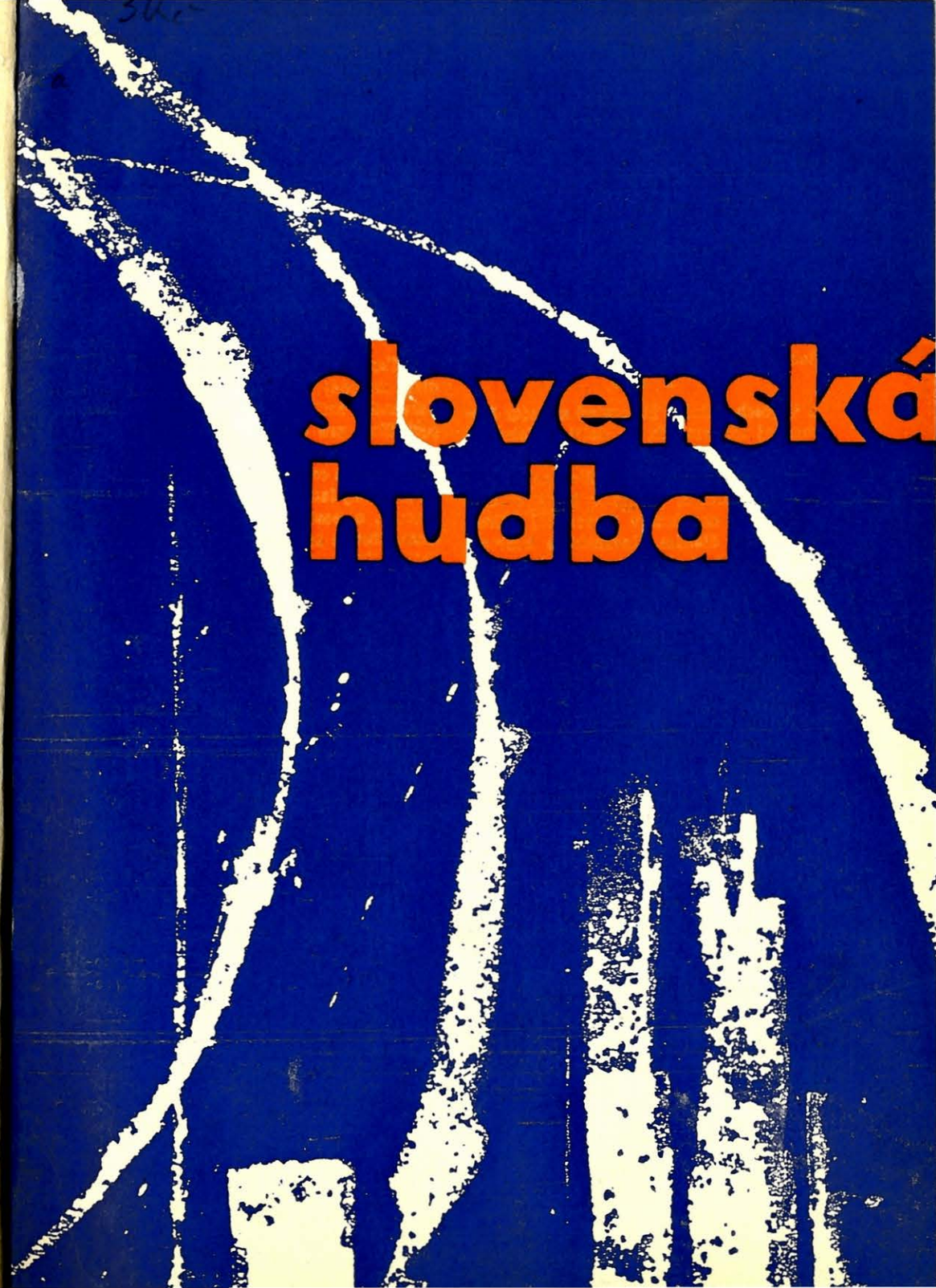
1. KRAJINA MIERU na báseň I. Mojíka — autor Miroslav Kořínek
2. NEZABUDNEM: a) Všade Ťa vidím b) Balada — autor Ľubomír Koželuha
3. JABLONE na báseň A. Plávku — autor Zdenko Mikula

Členmi poroty boli: prof. Ján Strelec za radu ROH — Klubu školstva a kultúry v Tr. Tepliciach, prof. dr. Jozef Kresánek za Sväz slovenských skladateľov, dr. Juraj Haluzický za Spevácky sbor slovenských učiteľov, nositeľa štátnej ceny a vyznamenania Za vynikajúcu prácu.

Za správnosť vyhodnotenia a usporiadateľa súťaže:

Rajmund Baláž
riaditeľ ROH-Klubu školstva a kultúry
v Trenčianskych Tepliciach

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



INFORMÁCIE

• Sólisti opery SND sa naďalej úspešne uplatňujú v zahraničí. Koncom januára vystúpila dr. Tatiana Masariková ako Eboli vo Verdiho Donovi Carlosovi na scéne klagenfurtskej opery. Tá istá scéna angažovala na rok tenoristu Karola Sekeru. Drahomíra Královcová vystúpi v Düsseldorfe, Essene a Solingene v operách Madame Butterfly, Traviata a Únos zo Serailu. Ľuba Baricová má ponuku vystúpiť ako Carmen v NSR. V Komickej opere v Berlíne spieva Bohuš Hanák a v Lipskej dr. Gustáv Papp.

* * *

• Vojtech Gabriel, koncertný majster Slovenskej filharmónie, sa dožil 6. februára päťdesiatin. Rodák z juhočeskej Kolovče venoval celú svoju činnosť Slovensku: najprv v košickom, potom v bratislavskom rozhlase a napokon v Slovenskej filharmónii. Bol členom Slovenského kvarteta a vystupoval aj ako sólista a dirigent.

* * *

• Koncom minulého roku uctila Komická opera v Berlíne zaujímavým spôsobom Verdiho jubileum: predvedením štyroch orchestrálnych variácií na tému z Maškarného plesu od rôznych skladateľov — Paula Dessaua, Gerharda Wolgemutha, Siegfrieda Matthusa a Jána Cikkera.

* * *

• Tohtoročný edinburský festival bude venovaný dielam H. Berlioza a L. Janáčka, v činohernej časti W. Shakespearea. Opera pražského ND predvedie diela Smetanu, Dvořáka, Janáčka a Cikkera (Vzkriesenie). Na festivale sa ďalej zúčastnia orchester parížskeho rozhlasu a televízie za dirigovania Ch. Muncha a L. Maazela, sólisti R. Firkušný, S. Richter, M. Rostropovič, D. Fischer-Dieskau, E. Morini, P. Serkin a i.

* * *

• Hudobné divadlo v Hannoveri uviedlo baletné stvárnenie Štyroch esejí Tadeusza Bairda, Petra Schlemihla, P. Ronnefelda a Nobilissimy visione Paula Hindemitha.

* * *

• 12. novembra sa vo Viedni uskutočnila premiéra posledného dokončeného diela Paula Hindemitha, Omše pre miešaný sbor à capella. Dirigoval autor.

* * *

• V Holandsku vyhlásili súťaž na organové dielo „Schnitgerprijs Zwolle 1964". Bližšie údaje poskytne „Stichting Schnitgerprijs Zwolle", Emmawijk 2, Zwolle, Holland.

* * *

• V Ženeve sa uskutočnila premiéra skladieb napísaných k stému výročiu vzniku Červeného kríža. Sú to Inter arma caritas, prelúdium pre orchester od Franka Martina, Cantata misericordium pre tenor, baryton, sbor a orchester Benjamina Brittena na moderný latinský text od Patricka Wiskinsona a postlúdium pre orchester Per humanitatem ad pacem Witolda Lutoslawského. Účinkoval Orchester de la Suisse romand za dirigovania E. Ansermeta, Le Motet de Genève za vedenia J. Horneffera, P. Pearsa a D. Fischera-Dieskaua.

* * *

• Igor Stravinskij dirigoval v rímskom chráme Santa Maria Sopra Minerva premiéru svojej Omše pre miešaný sbor a dvojité dychové kvinteto, venované pamiatke svojich dvoch zomrelých priateľov — pápeža Jána XXIII. a J. F. Kennedyho.

* * *

• Na pamiatku J. F. Kennedyho zložil Darius Milhaud krátku príležitostnú skladbu, predvedenú po prvý raz v Oaklande (Kalifornia).

* * *

• Hra Jeana Geneta Balkón bola sfilmovaná v USA. Hudbu k filmu zložil I. Stravinskij.

* * *

• Tohtoročné Kasselské hudobné dni sa uskutočnia od 1. do 4. októbra.

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 2

ROČNÍK VIII

LADISLAV ŠOLTÝS:

Ako ďalej?

Sväz slovenských skladateľov od svojho založenia uskutočňoval rozsiahlu, monostrannú, vo viacerých smeroch podnetnú a vcelku nepochybne pozitívnu činnosť. Je v nej nahromadená práca mnohých aktívnych členov. Zápasili s nedostatkami, narážali na nepochopenie i neochotu, ale usilovali sa o rozvoj našej hudobnej kultúry. Napriek tomu, že niekedy by sa dali najľahšie vyčísliť iba tisícky preschôdzovaných hodín, i doterajšei skúsenosti dokazujú, že v tejto organizácii je skrytá značná energia. No nie je ešte celkom využitá, rozvinutá či objavená.

Rozvíjajúce sa spoločenské podmienky, stúpajúce nároky poslucháčov, ale i ďalšie vnútorné, kvalitatívne potreby našej hudobnej kultúry vyvolávajú potrebu zamyslieť sa nad organizáciou, metódami a obsahom práce v Sväze slovenských skladateľov. Napriek doterajším úspechom — alebo práve preto. Treba totiž stanoviť koncepciu svázovej práce z hľadiska súčasnej situácie a terajších podmienok. Okrem toho sa viac ako inokedy žiada konkrétne formulovanie aktívneho programu našej hudobnej tvorby a všetkej činnosti.

Sväz slovenských skladateľov združuje desiatky rôznorodých konkrétnych tvorivých umelcov, ktorí sa mnohými črtami rozlišujú či rozdeľujú, ale zjednocuje ich úsilie obohatiť socialistickú hudobnú kultúru. Preto sväz nemôže byť personifikovaný iba niekoľkými alebo niektorými funkcionármi, ktorí — zavalení úlohami — postupne strácajú sily i nadšenie. Netvoria ho iba volení členovia alebo len pracovníci aparátu. Musí byť súhrnom všetkých členov, sumou ich umeleckej, myšlienkovej i fyzickej sily. To dáva právo i povinnosť všetkým, ktorí dobrovoľne do neho vstupovali, aby sa aktívne podieľali na svázovej práci. Pravda — mnohé otázky sú v životnej praxi zložitejšie a nie všetky dobré predstavy sa dajú ľahko realizovať. Lenže: skvalitnenie svázovej práce je objektívnou potrebou. I v záujme novej tvorby. Preto sme všetci povinní usilovať sa o to. Spoločne musíme vytvárať dobré podmienky i priaznivú atmosféru, ktoré by mali napomáhať ďalšiemu zdokonaľovaniu činnosti celého svázu.

Aby sme mohli ďalej zintenzívňovať aktívnu činnosť všetkých členov, treba skonkretizovať, zjednodušiť a zaktualizovať náplň i metódy práce vo sväze. To predpokladá odstrániť rozptýlenosť, improvizáciu, nedôslednosť, uzavretosť

a nekritičnosť. Vyžaduje posilniť cieľavedomosť, konkrétnosť, dôslednosť, kritičnosť a sústredenosť na najpodstatnejšie, čiže ideovo-umelecké otázky.

V takých organizáciách, akou je náš sväz, neslobodno síce podceňovať organizátorskú, administratívnu či technickú činnosť, ale je chyba, ak tieto prevládajú a kvôli nim niet času či ochoty na riešenie problémov umeleckých alebo ideologických — či ešte presnejšie — tvorivo-estetických.

Bolo obdobie, keď sme za ideologickú činnosť zamieňali vytyčovanie hesiel. Dnes, keď prekonávame obmedzovanie kompozičných metód na jednu či druhú stranu, treba sa usilovať o to, aby pokrokovosť našej filozofie bola v každej zvláštnosti umelcovho odrazu i výrazu. Teda ideologická činnosť sväzu by sa mala prejaviť predovštekým tým, že stranícky duch prenikne do podstaty každého diela, pri plnom rešpektovaní jedinečnosti, individuálnosti umelcovej tvobry. Popritom — alebo presnejšie v spojitosti s tým — musí viesť k maximálnej spoločenskej zaangažovanosti v prospech pravdy a pokroku.

Zápas o poznanie a uplatnenie pravdy či pokroku nie je ľahký. Pre rôzne okolnosti, ale i preto, že existuje pohodlnosť, zlomyseľnosť, slabosť a zotrvačnosť. Zmysel a zameranosť ideovo-umeleckej činnosti má spočívať práve v ich odstraňovaní a v presadzovaní, aby spoločensky najangažovanejšia pravda v službách pokroku našla najstrhujúcejšie umelecké vyjadrenie.

Je na zamyslenie, že napriek priaznivej kultúrnopolitickej situácii nie je v našom sväze taká priaznivá atmosféra, akú by sme potrebovali. Rôznych sedení a rokovaní bolo dosť, a predsa je málo takých diskusií, sporov, kritických rozborov či prehrávok diel, ktoré by pozitívne a inšpiračne napomáhali rozvoj tvorby. Tento stav má iste viacero príčin. Možno i tie, že sme nie dosť ochotne počúvali hlasy druhých, či na ne reagovali neuvážene alebo podráždene. Snáď sa prejavila neochota vzájomne sa porozumieť, alebo zvíťazilo vedomie, že nevyjadrovať sa je pohodlnejšie. Iste k tomu prispievalo i to, že nie všetky rokovania boli dostatočne premyslené a pripravené. Tým sa predlžoval rokovací čas a nie všetky dôležité otázky mohli prísť na pretras tam, kde patrili. To všetko a mnohé ďalšie problémy mohli existovať, ale treba ísť ďalej. Preto treba vyvinúť ešte viacej energie, aby každé rokovanie v sväze bolo na úrovni úloh súčasnosti, aby bolo viacej času na problémy tvorby.

Vypestovanie vzájomnej dôvery a úcty medzi všetkým členstvom je zložitý a dlhodobý proces. Medzi skutočnými socialistickými umelcami by však vždy malo ísť o to. Aj vtedy, keď v záujme ďalšieho napredovania treba byť kritickým a nepríjemným. Iba tak bude môcť náš sväz naďalej a ešte kvalitnejšie rozvíjať svoju mnohostrannú a nepochybne potrebnú činnosť.

Dr. MATEJ LÚČAN, poverenik SNR pre školstvo a kultúru

Boj proti priemernosti mal by byť vedúcou myšlienkou aj pre vás, hudobných umelcov, ktorých si naša strana a spoločnosť vysoko váži. Strana vám, vážené súdružky a súdruhovia, pre vašu prácu nič nepredpisuje. Váš sjazd a sväz majú všetky možnosti riešiť všetky zásadné problémy, týkajúce sa tvorivých otázok hudby a vplývať aj na organizáciu hudobného života.

(Z diskusného príspevku na II. sjazde SSS)

VÝHĽADY A PERSPEKTÍVY

Anketa Slovenskej hudby s vedúcimi funkcionármi nového vedenia Sväzu slovenských skladateľov

ANDREJ OČENÁŠ, prvý tajomník SSS

Ako hodnotíte výsledky II. sjazdu SSS?

V uplynulých rokoch sa nahromadilo veľa problémov, ktoré bolo potrebné konečne riešiť. Pred túto úlohu bol postavený II. sjazd, ktorého rokovanie a prijatá rezolúcia dávajú jednoznačnú odpoveď na vyskytujúce sa otázky. Rezolúcia dáva však len predpoklady pre očakávanie konkrétnych výsledkov. A o tieto sa musí pričiniť každý z nás na svojom mieste, aby čo najúplnejšie realizoval uzávery II. sjazdu. Sväz chce a bude inšpirovať a podporovať aktivitu členstva. Lebo konkrétne výsledky II. sjazdu závisia len od práce nás všetkých.

Je možné podľa Vášho názoru určiť medze štýlovej rozmanitosti slovenskej hudby, o potrebe ktorej sa na II. sjazde hovorilo?

Podľa môjho názoru štýlovosť nie je rozhodujúcou vlastnosťou hudby pre jej emociálne pôsobenie. Pojem štýlovosti je pre mňa úzko spätý s osobnosťou. Kde niet umeleckej osobnosti, tam niet štýlovosti, niet umeleckého diela — ostáva iba plejáda epigónov. Vychádzajúc z toho, odpovedal by som na Vašu otázku v tom zmysle, že rozhodujúcim pre vývoj slovenskej hudby bude predovšetkým kvalita diel. Dobré skladby sa udržia a zlé prepadnú, a to bez ohľadu na teoretizovanie o ich štýlovosti.

Akými konkrétnymi činmi bude sväz v nasledujúcom období prakticky realizovať uzávery II. sjazdu?

Do sväzových orgánov boli zvolení noví ľudia. Ich miesto v nich má zmysel len za predpokladu, že s nimi prídu do života sväzu nové metódy práce. Treba zdôrazniť, že noví funkcionári nastupujú za nových podmienok, a tým je zabezpečená atmosféra pre činorodú prácu. Táto sa robí v sekciách, a preto Vás o jej konkrétnej náplni budú najlepšie informovať ich predsedovia.

DEZIDER KARDOŠ, *predseda skladateľskej sekcie*

Aké nové formy práce budete uplatňovať v práci skladateľskej sekcie, aby sa dosiahla aktivizácia jej príslušníkov?

Vychádzajúc zo skúseností nedávnej minulosti, predovšetkým si myslím, že pre prácu v našej sekcii sa musia zaktivizovať najprv sami jej príslušníci. Nepredstavujem si skladateľskú sekciu SSS ako trhovisko, bazár alebo nočný klub, kde sú priťahovaní návštevníci, kupci či konzumenti zvučnými heslami, novým tovarom, reklamou alebo atrakciami. Sväz slovenských skladateľov

i jeho skladateľská sekcia je dobrovoľná organizácia slovenských skladateľov, kde má vládnuť úprimný duch spolupatričnosti, kolektívnej spolupráce, otvorenej a taktnej kritiky, sebakritiky a najvyššej zodpovednosti za ďalší úspešný rozvoj našej hudobnej kultúry.

Teda — vychádzajúc z týchto aspektov, očakávame z radov nášho členstva predovšetkým aktivizáciu, ktorú považujeme za prepotrebnú. Ani najlepšie formy práce nedosiahnu účinok, ak ich nemá kto realizovať. Ťažisko práce sekcie vidím i naďalej v pomoci a v podnecovaní zdravého rozvoja našej tvorby, v jej rýchlom predvádzaní a hodnotení, v jej účinnom rozširovaní a propagácii doma i za hranicami. Na to budú slúžiť pravidelné prehrávky, prehliadky, diskusie tak v domácej, ako aj v celoštátnej relácii. Požiadame našu sekciu koncertných umelcov, aby presadzovala najkvalitnejšie diela do repertoáru našich orchestrov, hudobných ansamblov a sólistov. Veľa dobrej práce očakávame od propagačného strediska, ktoré sa zakladá pri našich svázoch a hudobných fondoch, ako aj Štátneho hudobného vydavateľstva a slovenskej redakcie Pantonu. V najkratšom čase musíme prehĺbiť spoluprácu s celoštátnou sekciou, uskutočniť ďalšiu výmenu partitúr, magnetofónových páskov, navzájom sa oboznamovať s významnou domácou i zahraničnou hudbou, urýchlene doplniť a rozšíriť náš archív partitúr, páskov, gramoplatní, moderne vybaviť naše technické zariadenie, pomôcť pri budovaní štúdia elektronickej hudby pri Čs. televízii atď.

Aký je Váš názor na často diskutovanú otázku diletantizmu v novšej slovenskej hudbe. Dá sa o diletantizme hovoriť, ak áno, v čom sú príčiny jeho existencie?

Hovoriť o diletantizme ako o nejakom špecifickom jave v novšej slovenskej hudbe by bolo príliš odvážne a podľa môjho názoru nepravdivé. Našu hudbu (myslím na vysokej úrovni) vytvárajú už skoro 40 rokov skladatelia a hudobní umelci, ktorí už dostali seriózne odborné hudobné vzdelanie; ich kondícia a tvorivé výsledky sú na úrovni požiadaviek umeleckosti. No viacerí naši hudobní umelci vynikajú svojím talentom a tvorivými výsledkami vysoko nad priemer a sú nositeľmi úspešného a progresívneho rozvoja našej hudby. Žiaľ, na našom bohato rozvetvenom hudobnom živote sa prežívujú i takí (chvalabohu, sú to len niekoľkí jednotlivci), ktorí nemajú patričné nadanie, hudobné vzdelanie, resp. vo svojom vývoji zakrpateli a vytvárajú diletantské „diela" a hudbu. Je to jav, ktorý sa ešte vyskytuje vo všetkých profesiách a ťažko ho vykynožíš. Ako tu pomôcť? Diletantov sústavne a cieľavedome odhaľovať, nadaných a ešte vývojaschopných prinútiť odborne sa vzdelávať a rozmnožiť počet hudobníkov-profesionálov, aby za náš spoločný stôl zasadla len vysoká ideová vyspelosť a umelecká odbornosť.

Ako vidíte problém „konzervatívny tradicionalizmus a súdobosť výrazových prostriedkov v slovenskej hudbe" najmä v svetle vývoja hudby uplynulého desaťročia?

Predovšetkým uznávam len takú hudbu, teda i slovenskú, ktorá prináša vysoké kvality, ktorá ju posúva dopredu, teda je na čele našich progresívnych snažení. Čo ma po tom, či jej niekto dáva nálepku „konzervatívne tradičná" alebo tzv. „súčasná". Takéto triedenie a hodnotenie nepomôže našej hudbe. Ostatne, túto otázku budeme môcť zodpovedne prediskutovať napr. v roku 2064. Teda buďme trpezliví, nenáhlime sa, aby sme nazaviazli v učených cudzích výrazoch.

LADISLAV SLOVÁK, *predseda sekcie koncertných umelcov*

Aké najzávažnejšie úlohy stoja pred slovenským koncertným umením?

Prehliadka mladých koncertných umelcov v roku 1964 v Trenč. Tepliciach a druhá slovenská prehliadka koncertného umenia 1965.

Čo súdite o úrovni riadenia koncertného života na Slovensku, prípadne v celoštátnom meradle?

Je nedostačujúca. Koncertný život sa má riadiť samostatne, teda bez filmu a estrády, najlepšie z KDK, ktorá by mala úzko spolupracovať so Sekciou KU tak, aby si spoločne rozpracúvali dramaturgické plány, pri čom možno rovnomerne rozdeliť podujatia už i vzhľadom na účinkujúcich na celom Slovensku, samozrejme, s prihliadnutím na potreby jednotlivých krajov. KDK by mala potom úzko spolupracovať s Pragokoncertom a vymieňať si poprední koncertných umelcov, aby sa naši uplatnili v Čechách a opačne. Takto by sme sa lepšie poznali a takto by sme lepšie boli zastúpení i v celoštátnom meradle pre zahraničie.

Akým spôsobom zamýšľa sekcia koncertných umelcov napomáhať rast mladých interpretov a likvidovať nekolegiálne ovzdušie a napäté vzťahy medzi niektorými príslušníkmi sekcie?

Na prvú polovicu otázky môžem odpovedať, že sekcia sa bude všemožne snažiť získavať mladé talenty pre prácu v sekcii a vynasnaží sa poskytnúť im čo najviac možností verejného účinkovania prostredníctvom rôznych inštitúcií. Preto plánujeme už tento rok prehliadku mladých v Trenč. Tepliciach. Na druhú polovicu otázky mi je ťažko odpovedať, lebo neviem o tom, že by medzi príslušníkmi našej sekcie existovalo nekolegiálne ovzdušie a napäté vzťahy. Prípadné názorové rozdielnosti sa riešia najlepšie na pôde kritickej otvorenej diskusie v sekcii, kde má každý možnosť a právo povedať si svoje. Snahou je, aby sme čo najviac zvýšili kvalitu koncertného umenia tak, aby sa rovnalo európskej úrovni.

LADISLAV BURLAS, *predseda hudobnovednej sekcie*

Aké konkrétne úlohy si stavia nové vedenie hudnobnovednej sekcie, aby odstránilo nedostatky v jej práci, ktorá bola kritizovaná na II. sjazde SSS?

Hlavným zmyslom práce hudobnovednej sekcie nášho svázu je zainteresovať jej členov do riešenia aktuálnych problémov hudobnej kultúry, predovšetkým vzbudiť väčší záujem o výsledky súčasnej hudobnej tvorby a o naliehavé otázky postavenia hudby v našej spoločnosti. Som presvedčený, že k týmto úlohám môžu prispieť všetci členovia hudobnovednej sekcie hoci s najrozmanitejšou pracovnou špecializáciou. Prácu našej hudobnej vedy na pôde svázu i mimo nej chápem nie ako hľadanie dodatočných dôkazov k vopred stanoveným alebo daným výsledkom — ako to bolo v období dogmatizmu — ale ako objaviteľskú a priekopnícku činnosť, ktorú každý pracovník robí rád a s nadšením, plný znepokojujúcej túžby po poznání a snahy odkrývať pre ďalší vývoj našej hudobnej kultúry nové horizonty. Muzikológia, tak ako ostatné vedy, má dve stránky. Prvá plní úlohu gnozeologickú: pomáha získavať čoraz presnejší obraz sveta. Druhá plní funkciu aplikačnú, zameranú

na oblasť praxe: pomáha meniť svet. Domnievam sa, že hudobnovedná sekcia môže práve v oblasti aplikácie poznatkov účinne pomôcť celkovej teoretickej úrovni práce svázu a celej kultúrnej politike v oblasti hudby.

Preto bude potrebné odstrániť formálnosť v činnosti sekcie, zamerať sa na skutočne primerané problémy a úlohy, zrevidovať členskú základňu a prispôsobiť ju faktickému stavu v počte a úrovni našich hudobných vedcov. Som presvedčený, že takto sa podarí odstrániť nedostatky, ktoré boli na sjazde priamo či nepriamo adresované našej sekcii.

Ako by ste konkretizovali pojem „socialistická hudba" a aký je jeho pomer k požiadavke štýlovej diferencovanosti slovenskej hudby?

V odpovedi na túto otázku by som sa chcel odvolať na príslušné state svojho referátu na nedávnej konferencii o súčasnom umení, ktorú usporiadala SAV v Smoleniciach. Základný atribút socialistického umenia vidím v jeho výsostnej a pozitívnej zaangažovanosti. Je to umenie, ktoré pomôže formovať človeka v estetickom i etickom zmysle, ktoré pomôže odstraňovať odcudzenie človeka od spoločnosti a prírody, ktoré pomôže prekonať strach a úzkosť, príznačnú pre časť umeleckej tvorby a človeka nášho veku. Socialistickému umeniu sú vlastné nové ideály humanizmu, otázky mieru ako otázky existencie ľudstva vôbec. Je jasné, že predpokladom takejto zaangažovanosti umenia je vysoká umeleckosť a náročnosť, vyspelá svetonázorová, filozofická i politická úroveň tvorcov. V tomto smere je naša doba skutočne veľmi náročná na umelcov. Každý z nich si musí nájsť cestu sám, akým spôsobom toto vyjadriť v umeleckom diele, a bolo by nesprávne, keby sme chceli vypracovať kánon predpisov, ako sa táto spoločenská zaangažovanosť má a dá uskutočniť. Práve v tom je podstata umelcovej práce, jeho objaviteľských snáh. Keby to bolo inak, prestalo by byť umenie umením.

To platí, myslím, bezo zvyšku aj na oblasť hudby a je len samozrejmé, že ani tu sa nezaobídeme bez zveľaďovania objaviteľského prvku, bez bohatej diferencovanosti, akou sa možno priblížiť k vyjadreniu ľudských i umeleckých snáh našej doby, života. Objektívny proces štýlovej diferencovanosti dnešnej a azda aj zajtrajšej slovenskej hudby je teda v plnom súlade s atribútmi socialistickej hudby. Zdá sa, že by bolo nesprávne túto diferenciáciu, prípadne aj polarizáciu nepodporovať. Jeden pól býva zvyčajne tým „čiernym svedomím" toho druhého pólu — ako to výstižne hovorí Ladislav Novomeský — lenže cez takéto protirečenia a bolestivé konfrontácie sa presadzuje vývin. Taký je život!

Čo podnikne sekcia pre riešenie krajne neuspokojivého stavu hudobnej kritiky v dennej a odborovej tlači?

Ak je správna diagnóza, v čom má byť ťažisko práce hudobnovednej sekcie, ako som ju naznačil v súvise s Vašou prvou otázkou, potom je logické, že by v oblasti hudobnej kritiky mala sekcia podniknúť seriózne a radikálne opatrenia. Vec však nie je taká jednoduchá, ako sa na prvý pohľad zdá.

Predovšetkým treba vytvoriť také podmienky, aby bola väčšia chuť i záujem písať kritické príspevky. To možno docieliť, ak sa nielen teoreticky, ale aj fakticky pripustí, aby kritik mohol mať svoju a nemusel mať „oficiálnu" mienku; ak dokážeme, aby sa nezabsolutizovala mienka jedného kritika ako staticky platný a bezo zvyšku správny (či nesprávny?) poznatok. Proces poznávania pravdy prebieha cez proces odstraňovania omylov. Výrok kritika o diele treba teda považovať len za lepší či horší príspevok k tomuto procesu, a nikdy nie za posledné slovo. Napokon situácia sa zlepší, ak sa podarí zmierniť u skladateľov hystériu, akou niekedy reagujú na kritiku, ktorá neoplýva iba samými superlatívami — u iných zasa predstavu, že kritika je direktívou na bezprostredné administratívne opatrenia alebo dôvodom na zmenu vzťahu k tomu či onomu tvorcovi, k tomu či onomu kritikovi.

Ďalej je tu problém ideovo-odbornej úrovne našej kritiky. Tá, pravda, závisí od osobných kvalít kritika, a o tých, ako vieme, nerozhoduje vedenie sekcie ani iné orgány svázu, ba často ani škola. Navyše tu býva aj problém absencie súdnosti, vkusu a vlastnej vyspelosti redaktorov, ak umožnia, aby sa v našich časopisoch a denníkoch objavili aj také príspevky, ktoré pozitívny význam a základný predpoklad dôveryhodnosti kritiky vážne porušujú. Takéto nedostatky treba pranierovať.

Napokon sú tu problémy organizačného charakteru, ako je spolupráca hudobných kritikov s redakciami, spolupráca hudobnovednej sekcie SSS s časopismi a denníkmi, dlhší čas zdôrazňovaná potreba profesionalizácie hudobnej kritiky atď. V tomto smere bude môcť sekcia spraviť niekoľko užitočných krokov, o ktorých dúfam, že budú úspešné. V tých ostatných . . .

A vôbec, kam chodíte na takéto nepríjemné otázky?

Čo predchádzalo II. sjazdu SSS

Predsjazdové aktívy jednotlivých sekcií SSS mali urobiť bilanciu práce medzi I. a II. sjazdom SSS a upozorniť na najdôležitejšie umelecko-tvorivé teoretické problémy. Mali poskytnúť platformu pre otvorenú konfrontáciu rozdielnych názorov, navodiť nové ovzdušie pre kritickejší pohľad na chyby minulosti, úvahou nad budúcou prácou pripraviť pôdu pre ďalší pozitívny vývin. Tento proces vyjasňovania si mnohých problémov v umelecko-tvorivej oblasti i v systéme práce svázu našiel svoj pozitívny výraz v priebehu rokovania i vo výsledkoch II. sjazdu SSS. Sjazd sa k mnohých otázkam, ktoré boli objasnené na aktívoch, už navrátil. Z toho dôvodu považujeme zo potrebné podať o týchto aktívoch niekoľko stručných informácií, uverejniť niektoré diskusné príspevky.

* * *

Na predsjazdovom aktíve hudobných vedcov, ktorý sa konal 3. októbra 1963, podal jej predseda J. Kresánek obšírnu správu o činnosti sekcie. Správa bola zameraná na vyhodnotenie všetkých závažnejších podujatí (kongres, semináre, prednášková činnosť a iné) sekcie, ako aj na bilancovanie príspevkov našich hudobných vedcov (v počte vyše 150 prác a štúdií), ktoré vznikli od r. 1959. Diskusia, ktorá sa rozvinula po tejto správe, bola venovaná trom otázkam: hudobná estetika, stav našej hudobnej výchovy a hudobná kritika. Výmeny názorov o dnešnom stave našej hudobnej estetiky sa zúčastnili Z. Nováček, L. Burlas, J. Kresánek, E. Šimúnek, V. Fedor, R. Rybarič a O. Elschek. Kritizovali sa najmä niektoré nesprávne princípy estetického myslenia v minulých rokoch, ktoré zohrali negatívnu kultúrno-politickú úlohu. Hovorilo sa o ich normatívnom vplyve i preceňujúcej absolutizácii niektorých princípov, ktoré viedli k mechanickému zjednodušeniu i vulga-

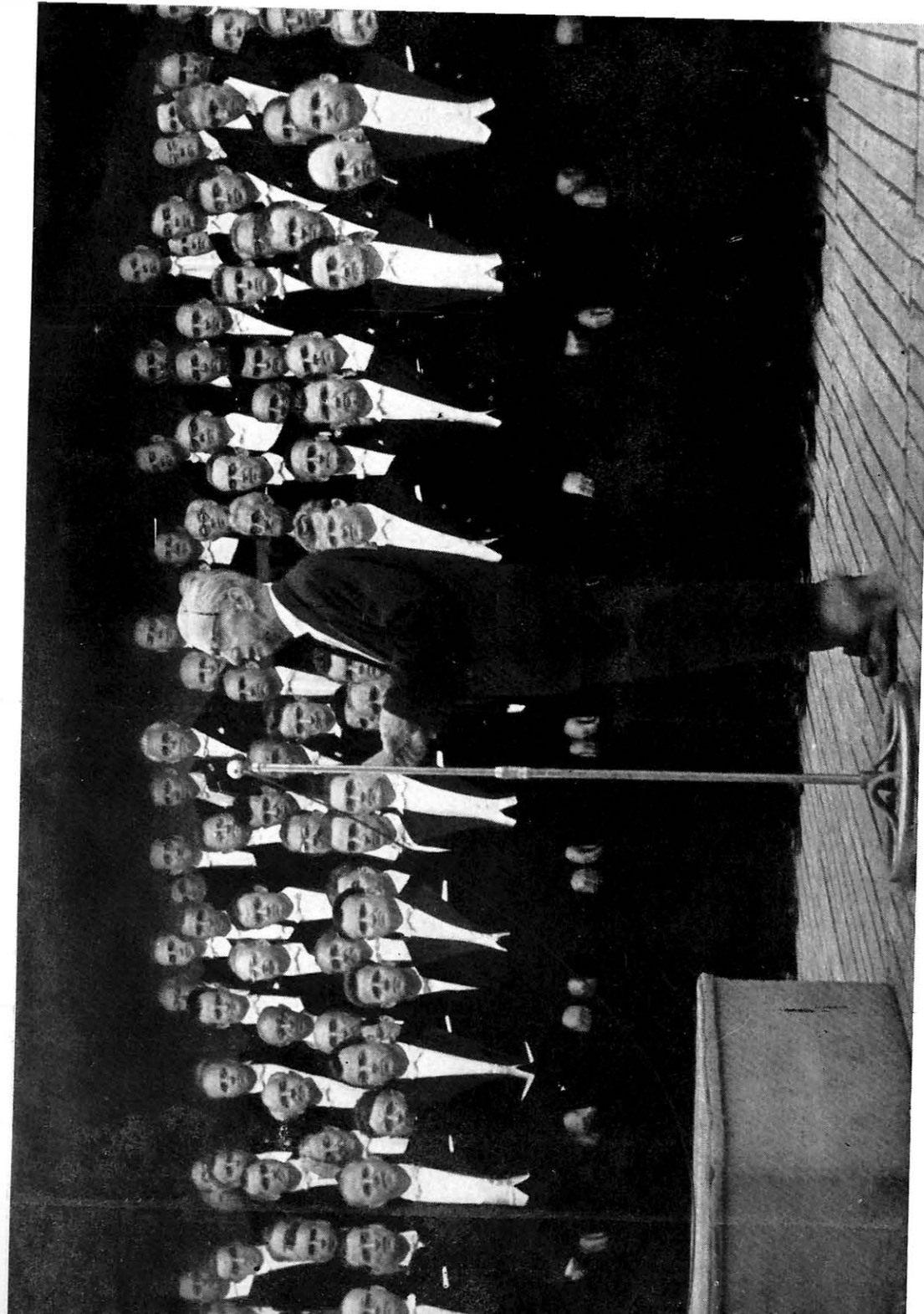
rizácii umelecko-tvorivej problematiky. Estetické kategórie sa nedostatočne diferencovali, nechápali sa v historickej relativite a vykladali sa ako kategórie viacmenej absolútne a statické. Veľká pozornosť sa venovala v diskusii aj ontologickým a gnozeologickým aspektom, najmä v súvislosti so špecifičnosťou odrazu v hudobnom diele, otázke subjektívnych a objektívnych momentov v umeleckom diele, protirečivosti hudobného vývoja a pod. V súvislosti s teóriou odrazu sa konkretizovali niektoré ďalšie hľadiská gnozeologických a sociálno-estetických stimulov hudobného diela, najmä moment vyvolávania citu, vzťah medzi zobrazovaním a vyjadrovaním, medzi jazykom, signálom a vyjadrovacím systémom vôbec. Diskusia sa dotkla i problému psychickej apercepcie, konvencionálnosti, znakovosti a špecifičnosti hudobných zážitkov. Vcelku bol rozšírený problémový okruh tradičného estetického myslenia o niektoré poznatky z teórie informácií a hudobnej psychológie, diskusia sa však uberala problémove príliš excentricky, takže jej význam spočíval viac v naznačení niektorých nových tendencií, s ktorými treba počítať, ako v ich jasnej formulácii a konkrétnejšom objasnení. Konštatovalo sa však, že ďalšie rozvíjanie marxistickej hudobnej estetiky tvorí nevyhnutný predpoklad pri riešení všetkých ostatných teoretických otázok umenia, ale najmä pre zaktivizovanie našej hudobnej kritiky. J. Tvrdoň, V. Fedor a iní predniesli niekoľko úvah o neutešenom stave hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách, o kádrovej situácii na pedagogických inštitútoch a sociologické údaje o vzťahu našej mládeže k hudbe. Rozbor týchto problémov ukázal rozpor medzi úsilím verejných inštitúcií (rozhlas, gramofónové závody, televízia, prednášková činnosť, koncertný život), ktoré sú zamerané na hudobnú výchovu, a na kardinálne nedostatky, ktoré sú v celej hudobnovzdelávacej sústave na našich všeobecnovzdelávacích školách. Pritom sa mnohí diskutéri dotkli aj malých hudobných žánrov, situácie na našom kritickom fronte a nakoniec sa povedalo niekoľko závažných pripomienok k príprave aktívu i systému práce hudobnovednej sekcie, pričom sa vyslovili niektoré návrhy na zlepšenie práce, napr. aby sa v práci sekcie kládol väčší dôraz na ideovo-vedecké podujatia; pertraktovanie otázok výlučne organizačných a kultúrnopolitických by malo ustúpiť do pozadia.

Hoci aktív prispel k vyjasneniu niektorých uvedených otázok, predsa svojou neujasnenou programovou náplňou nebol dovedený ku konkrétnym záverom ani v hodnotení práce za uplynulé roky ani v nastolení jasnejšieho progresívneho pracovného programu pre budúcu prácu hudobnovednej sekcie.

* * *

Aktívy mali za cieľ uvedomiť si základné problémy sekcií a pripraviť podmienky pre ich analýzu a riešenie. Z tohto hľadiska mal úspešnejší priebeh aktív sekcie koncertných umelcov najmä preto, že ho bezprostredne predchádzala veľmi úspešná I. prehliadka slovenského koncertného umenia, k vyhodnoteniu ktorej sa členstvo sekcie zišlo dva razy. Aktív nastolil niekoľko dôležitých otázok, ktoré sa týkali predovšetkým organizácie nášho koncertného života, hodnotenia celkovej úrovne i podmienok nášho koncertného umenia, systému práce sekcie, i problémov mladej interpretačnej generácie.

Po úvodnom hodnotení činnosti našich koncertných umelcov L. Slovákom sa niektorí členovia sekcie (E. Fischerová, M. Jelínek a iní) vyslovili k drama-



Spevácky sbor slovenských učiteľov so svojim dirigentom prof. Jánom Strelcom ▶
Foto: Archív SSSU



turgickým a repertoárovým otázkam jednotlivých umelcov a inštitúcií. M. Jelínek hovoril o problémoch inštrumentalistov, M. Hubová o koncertnom speve, R. Macudziński o pianistike a o domácich a zahraničných súťažiach, na ktoré sa mladí interpreti pripravujú. O bilancii nášho koncertného života, o úrovni riadiacej práce a o nových pripravovaných opatreniach hovorili v obsiahlych príspevkoch A. Kovářová a J. Šimák, o rozhlasovej dramaturgii vzhľadom na uplatnenie našich interpretov i slovenskej hudobnej tvorby diskutovali B. Režucha a M. Juríк, L. Mokrý sa zmienil o možnostiach, cieľoch a úrovni kritiky v odbornej a dennej tlači. Najmä okolo zahraničných stykov sa vyvinula ostrá diskusia (Šimák, M. Jelínek, M. Bauer, A. Kovářová), v ktorej sa poukázalo na neuspokojivý stav spolupráce Pragokoncertu s našimi koncertnými umelcami. T. Masariková hovorila o potrebe demokratizácie systému práce v SSS a viacerými diskutérmi bola podčiarknutá i potreba ďalšieho rozšírenia miest pre profesionálnych koncertných umelcov.

Z DISKUSIE

LADISLAV SLOVÁK

Množstvo, alebo úroveň vystúpení?

V čase od I. Sjazdu sa sekcia sústredila predovšetkým na otázky rozvoja koncertného života na Slovensku, zvýšenia úrovne koncertného umenia a zintenzívnenia koncertných umelcov v akciách, smerujúcich k demokratizácii hudobného umenia a výchove pracujúcich a mládeže umením. K tomuto slúžili naše zájazdy s umeleckým programom do dedín a miest, autorské večery a napokon zakladanie Kruhov priateľov umenia. Bolo treba vytvoriť najprv podmienky a príležitosť pre koncertnú činnosť.

Možno konštatovať, že práca sekcie má stúpajúcu tendenciu a vplyv na náš koncertný život sa prejavuje stále živšie. Rok čo rok dosahuje rast nielen v repertoári, ale — čo je radostné — i v kvalite. Svedčia o tom predovšetkým mimoriadne úspechy Slovenskej filharmónie a jej dirigentov L. Slováka a E. Rajtera na význačných zahraničných pódiách (Belgicko, Japonsko, NDR, NSR, Poľsko, Rakúsko, Švajčiarsko, Taliansko), ďalej úspechy našich spevákov pri významných domácich premiérach, taktiež v dlhoročných zahraničných angažmánoch (Baricová, Česányiová, Hadraba, Hubová, Kucharský, dr. Papp, Peňašková) a výrazné úspechy inštrumentalistov (Bauer, Berky, Fischerová, Gašparek, Jelínek, Karin, Klinda, Macudziński, Móži, Bratislavské kvarteto, Slovenský komorný orchester).

Zásluhou svázovej politiky sa zlepšila a osvedčila spolupráca so Slovenskou filharmóniou, KDK a do značnej miery aj s hudobným oddelením Čs. televízie. Bolo by veľmi želateľné, aby si takúto konštruktívnu spoluprácu osvojili aj ostatné kultúrne inštitúcie.

Programová línia KDK, nahrávok Čs. rozhlasu, vysielania Čs. televízie a Vydavateľstva Gramofonových závodov by mala uplatňovať dobré interpretácie a diela na základe vopred zostaveného dramaturgického plánu, čo by poslúžilo nielen hudobnému umeniu, ale i umelcom samotným pri ich výkone a pri ich umeleckom raste.

S uspokojením vítame nástup mladej generácie, ktorá vyrástla a vyrastá už v podmienkach socialistickej spoločnosti. Zapájajú sa do koncertného života a zúčastňujú sa na domácich a zahraničných súťažiach. A. Peňašková získala na Svetovom festivale mládeže zlatú a E. Roško striebornú medailu (za trúbku). Sekcia vyvinie veľkú

◀ *Hudba dneška. Komorné združenie pre novú hudbu. Diriguje Ladislav Kupkovič*
Foto: A. Šmotlák

starostlivosť, aby mladí rozšírili počet slovenských koncertných umelcov a aby im kultúrne inštitúcie, najmä KDK, dávali koncertnú príležitosť.

Čo sa týka vlastného rastu života sekcie, u niektorých čakateľov, kandidátov i členov badať malú aktivitu umeleckého rastu, ktorý sa rozhodne nemeria počtom vystúpení, ale rozširovaním repertoáru a zvládnutím obťažných a stále obťažnejších úloh. Len recitaly a závažné orchestrálne koncerty sú stupňami umeleckého vývoja. Treba dôslednejšie trvať na záväznosti organizačného poriadku sväzu, ktorý priam predpisuje každoročne aspoň jedno závažné umelecké vystúpenie. Vyžívať sa — a povedzme pravdu — i ťažiť z výchovných koncertov — to nie je správna cesta umeleckého vývoja.

Súčasný stav výkonného umenia kladie na umelca čoraz väčšie umelecké nároky. Nemožno už vystačiť so živelným muzikantstvom, ale treba si vedieť vybudovať hlboký myšlienkový a široko založený rozumový vzťah k dielu. Jedine ustavičným štúdiom interpretačných problémov, stálym sebavzdelávaním sa dá dospieť k interpretačnému majstrovstvu. Tieto požiadavky v spojení so systematickým zdokonaľovaním techniky vedú k svetovej úrovni, ktorá musí byť métou každého nášho člena.

Spoločné zasadnutia skladateľskej a koncertnej sekcie, hodnotiace skladbu a interpretáciu, by boli veľmi osožné.

Teória a kritika by mali viac pomáhať koncertnému umeniu i umeniu interpretačnému a vytvárať oveľa priaznivejšie spoločenské podmienky pre zdravý rozvoj súčasného umenia. Zo strany sekcie sa vyvinulo dosť úsilia v tomto smere a neprestajne budeme v ňom pokračovať.

Na adresu SNR a jej podriadených zložiek uvádzame:

Možnosti uplatnenia slovenských koncertných umelcov v zahraničí — i v záujme štátnej propagácie — vôbec neboli využité napriek tomu, že SKU sa sústavne usiluje o nápravu a že naše umelecké telesá i sólisti robia čs. koncertnému umeniu dobré meno, o čom svedčia veľmi priaznivé zahraničné kritiky. Zahraničné štúdiá a pobyty nedosahujú u nás počet ostatných ľudovodemokratických štátov, i keď vieme, že práve tieto priniesli nášmu koncertnému umeniu dobré výsledky (Slovák, Režucha, Bauer, Sedlák, Svobodová, Oniščenko). Všetci, ktorí v zahraničí boli a študovali, patria rozhodne medzi najlepších. Je preto nanajvýš dôležité, aby sa zahraničné štúdium čo najviac rozšírilo.

Z hľadiska získania väčšieho záujmu o súčasnú tvorbu treba zaviesť na Slovensku interpretačnú súťaž v niektorom kúpeľnom mieste (Trenč. Teplice, Sliač).

Treba nájsť spôsoby profesionalizácie rozšírením miest štátnych sólistov alebo iným zabezpečením umelcov. Mohlo by sa to urobiť takým spôsobom, že priamo v KDK by sa vytvorili miesta, takže určití zamestnanci našej SKU by boli zamestnancami KDK. A KDK by im mohla zabezpečiť takým spôsobom koncerty. Podobných príkladov je dosť; aj Pragokoncert má takýchto zamestnancov. Potom sa, samozrejme, musí starať o koncerty nielen u nás, ale aj v zahraničí. Zatiaľ máme niečo také zavedené len v Slovenskej filharmónii, no sú to len tri miesta, s ktorými máme doteraz veľké problémy, i keď sa snažíme, aby sa na tieto miesta dostali už mladší členovia.

Budovanie koncertných siení sa prevádza často bez ohľadu na koncertné možnosti a bez účasti hudobných poradcov a na mnohých miestach sú vybavené nevyhovujúcim klavírom.

Aj sekcia koncertných umelcov SSS dosiahla v období od I. sjazdu viac dobrých výsledkov, to však ešte neznamená, že sme spokojní s dosiahnutou úrovňou. Tento stav nám skôr len otvára perspektívy oveľa vyššej úlohy v procese komunistickej výchovy.

MIKULÁŠ JELÍNEK

Kult, alebo deformácia osobnosti

Situácia bola taká, že kult osobnosti zanechal dosť hlboké stopy aj na poli koncertného umenia. Vytvoril sa akýsi kult jednotlivcov, silne podporovaný riadiacimi orgánmi, aj riadiacimi orgánmi Sväzu, sekciami. Konkrétne sa tu razila línia, že z každého nástroja len jeden môže byť reprezentantom slovenského koncertného umenia, prominentom, zatiaľ čo ostatní sa nebrali do úvahy, a tým sa znechucovali. Týkalo sa to nielen vtedajších mladých, ale aj starších umelcov-inštrumentalistov, ktorí nepatrili k vychyteným osobnostiam. Vinu na tomto stave nesie do istej miery aj bývalé vedenie sekcie, ktoré túto situáciu podporovalo, a nielen podporovalo, ale aj ináč škodlivo zasahovalo do vývoja slovenského koncertného umenia v tom zmysle, že deklaratívnym spôsobom stále zdôrazňovalo nemohúcnosť koncertného umenia napr. vo vzťahu k skladateľom. Sme vraj slabým príveskom skladateľov. Týmto postojom veľmi

podväzovalo ruky vývoju koncert. umenia.

Aký stav je dnes? Môžeme s radosťou konštatovať, že od I. sjazdu sa situácia podstatne zmenila, i keď je jasné, že problémov je veľmi veľa a vonkoncom nemôžeme byť s dnešným stavom spokojní. Sekcia dnes už sústreďuje to najlepšie, čo v slovenskom koncertnom umení je, a myslím, že dnes každý slovenský koncertný umelec, ktorý má talent, snahu a ktorého výsledky sú badateľné, má možnosť uplatniť sa v koncertnom živote, i keď hovorím s výhradou, že vôbec nie najlepšie možnosti. Myslím, že je do istej miery zásluhou Sväzu skladateľov, konkrétne našej sekcie, že tento stav dnes máme. Ako vidíme, situácia dnes je podstatne iná. Dnes majú slovenskí koncertní umelci iné možnosti, bez ohľadu na príslušnosť generačnú. Obyčajne sa hovorievalo — starí, strední, mladí. Musíme deliť slovenských koncertných umelcov na dobrých a slabých. To je podstatné. A je potrebné naprávať krivdy, ktoré sa v minulosti stali, nie v tom zmysle, že teraz budeme podporovať len mladých, ale naopak, naprávať chyby, ktoré v minulosti ublížili ako starým, tak i mladým.

Videl by som úlohy sekcie a sväzu pre budúcnosť práve v tom, čo tu načrtol predseda s. Kardoš: Nie ukladať úlohy, čo kto musí hrať, ale podporovať špecifičnosť umeleckej osobnosti každého koncertného umelca, vidieť špecifičnosť jeho osobnosti, podporovať ju a pomáhať rozvíjať. No na druhej strane byť aj ideovým usmerňovateľom celého nášho kolektívu. To znamená, že práve v sekcii sa má zjednocovať naše úsilie, to, ako pracujeme doma každý sám na sebe.

Ďalej myslím, že je ešte dosť toho, čo v nás zanechala minulosť, tie pozostatky buržoáznej morálky v našom psychične — intrigánstvo, ohováranie jeden druhého, vyhľadávanie stykov s význačnými funkcionármi za cieľom ohovárať svojho kolegu a pod. Myslím, že by sme si mali sebakriticky sami povedať, že sa tohto budeme postupne zbavovať.

I. ŠIMÁK

Nepodceňujme organizáciu!

I keď číselné štatistiky nepostihujú všetky kritériá v hodnotení, jednako nám v podstate ukazujú rozvíjanie koncertnej činnosti na Slovensku. Hovorím o činnosti z hľadiska KDK a o koncertoch, ktoré pripravila KDK. To znamená, že okrem týchto koncertov sa robili koncerty aj v krajskom meradle prostredníctvom Krajských podnikov pre koncerty a estrády. V roku 1959 bolo 824 koncertov, r. 1962 1767, predpoklad do konca r. 1963 je 1600. V tomto čísle sú zahrnuté koncerty výchovné i večerné a príležitostné programy k rôznym udalostiam. Pozoruhodné je najmä porovnanie číselných údajov z r. 1959 a 1962. Musíme konštatovať, že rozdiel vo vzraste činí asi 110 %. Pritom r. 1963 predbežne ukazuje, že sa nedosiahne počet koncertov uskutočnených v r. 1962. Stane sa tak z niekoľkých príčin. Hlavná príčina je zníženie finančných prostriedkov na koncertnú činnosť u všetkých usporiadateľov, aj u krajských podnikov pre film, koncerty a estrády. Aj akcia „Miliarda republike" sa prejaví v rozvoji koncertného života, nakoľko z financií určených pre kultúrnu činnosť sa v najväčšej miere, prirodzene, siahne práve na oblasť koncertnú. Môžeme povedať, že úsporné hospodárske opatrenia zapríčinia do určitej miery zníženie počtu koncertov, i keď sme presvedčení o tom, že z financií určených pre kultúrny rozvoj v závodoch a na národných výboroch všetkých stupňov by sa našlo veľa prostriedkov.

V našich plánoch sa mnoho ráz naznačuje perspektíva uplatňovať koncerty aj na takých miestach, kam koncertný prejav dosiaľ vôbec neprenikol. Vytvorili sme trasové okruhy v rámci krajov i z hľadiska celoslovenského a na r. 1964 sa nám javí 18 takýchto okruhov spolu s 62 usporiadateľmi. Do tohto počtu sme zahrnuli všetky krajské a okresné sídla a mnohé kultúrne významnejšie a priemyselne vyspelejšie mestá.

Ďalším významným pomocníkom v našom úsilí o rozvoj koncertov máme najmä v Kruhoch priateľov umenia, ktorých je na Slovensko 22. Do roku 1965 chceme založiť tieto dobrovoľné združenia — predpokladáme celkový počet 40 — vo všetkých okresných sídlach na Slovensku a vo všetkých významnejších priemyselných strediskách.

Dramaturgia koncertov napriek úsiliu o zlepšenie ešte stále trpí stereotypnosťou. Nedostatočne sa uplatňuje najmä súčasná hudba, nevynímajúc ani slovenskú. Preto bude potrebné v budúcnosti venovať tejto otázke viac pozornosti zo strany pracovníkov KDK, najmä však zo strany výkonných umelcov a SKU. Prvé pokusy, ktoré sa v SKU objavili v súvislosti s výberom progresívnych skladieb, sa do praxe nedostali.

Je veľa požiadaviek, ktoré sa nedajú realizovať, no je aj mnoho vecí, ktoré sa dajú u nás v KDK napraviť. Je veľa čo naprávať po dramaturgickej i organizačnej stránke, i pokiaľ ide o prístup k umelcom, k ich uplatňovaniu atď. Svojho času sme predložili SSS návrh na vytvorenie poradného sboru. Domnievam sa, že po terajšom sjazde by sme mali tento poradný sbor uviesť do života.

Mnohé pripomienky zo strany našich umelcov sú zamerané na skutočnosť, že slovenskí umelci sa málo uplatňujú v českých krajoch. Napriek prosbám a urgenciám sa situácia podstatne nezmenila. Treba však povedať, že týmto stavom sa zaoberajú vyššie štátne a stranícke orgány.

Na úseku zahraničného styku zaznamenali sme oproti minulosti v tomto roku značný vzostup. Zatiaľ čo v r. 1960 bolo 11 vystúpení a zájazdov našich umelcov do zahraničia, v r. 1961 19 a v r. 1962 24 zájazdov. V roku 1963 do dnešného dňa máme už 42 zájazdov. Je predpoklad, že do konca roka ich počet prekročí 50. Sú to zájazdy našich symfonických orchestrov, komorných súborov, dirigentov, inštrumentalistov, estrádnych súborov a sólistov, zábavných hudieb i jednotlivcov, ktoré sa uskutočňujú na komerčnej báze prostredníctvom Čs. hudobnej a divadelnej agentúry. I keď relatívne stúpajúca tendencia počtu zájazdov by mohla viesť k určitej spokojnosti, nie je to tak. Ako celoslovenská inštitúcia nemáme doteraz patričný vplyv na vysielanie do zahraničia. Všetko robí Pragokoncert a my sme odkázaní na Ľubovoľu teritoriálnych referentov.

Predovšetkým však treba riešiť aj bázu finančnú, aby sa vyčlenili finančné prostriedky na všetkých stupňoch národných výborov. Tak ako SNR nám poskytuje určité dotácie pre rozvoj koncertného života, treba žiadať, aby aj na národných výboroch všetkých stupňov boli vyčlenené finančné sumy pre rozvoj koncertného života v mieste, okrese, kraji. Ak to dosiahneme, máme možnosť apelovať na tých, ktorí to organizujú, väčšiu zodpovednosť. V roku 1963 sa na niektorých miestach stalo, že boli naplánované „hudobné jari", dokonca v určitých miestach boli vyvesené plagáty — a tesne pred začatím hudobnú jar zrušili. Prečo? Oznámili nám, že „na národnom výbore nám nedali ani korunu a my nemáme a nie sme schopní to usporiadať". Myslím, že táto otázka sa dá riešiť. Vieme napríklad, že na kultúrnych fondoch v našich JRD máme 630 miliónov Kčs. V závodných kluboch ROH prepadá veľa finančných prostriedkov ku koncu roka ako nevyužitých pre oblasť kultúry, pričom sa neuplatňujú tam, kde by sa uplatniť mohli.

PAVOL POLÁK ▸ O PREHLIADKE

Keď sa zamyslíme nad zmyslom, priebehom a výsledkami I. prehliadky slovenského koncertného umenia, ktorú usporiadal Sväz slovenských skladateľov v dňoch 22. až 29. septembra 1963 v Bratislave, musíme konštatovať, že to bol vskutku jeden z významných medzníkov nielen nášho mladého, rýchlo rastúceho hudobnoreprodukčného umenia, ale našej hudobnej (a nielen hudobnej) kultúry vôbec. Nie že by sme nevedeli, že máme dosť veľmi dobrých reprodukčných umelcov a umelecké telesá (i keď musela prísť Prehliadka, aby sme niektorých „objavili"), ale keď v rámci takého podujatia prvýkrát tak hromadne defilujú pred nami v priebehu niekoľkých dní, môžeme si v plnej miere uvedomiť, čo sa na Slovensku v tomto smere za posledné roky vykonalo.

Medzi českými krajmi a Slovenskom vládol na poli interpretačného umenia v minulosti zvášť výrazný rozdiel. Keď Čechy nazývali v 18. storočí „Konzervatóriom Európy", tak to svedčí o tom, že na poli tvorby i reprodukčného umenia (obe funkcie v tej dobe ešte väčšinou splývali v jednej osobe) jestvovala už vtedy celá plejáda výborných hudobných umelcov, ktorí pôsobili nielen doma, ale šírili dobré meno českého muzikanta po celom vtedajšom hudobnom svete. No ešte väčšmi v 19. storočí, keď sa na hudobnú interpretáciu začali klásť čoraz väčšie požiadavky, vyrástli v zmenených kultúrno-spoločenských podmienkach početní vynikajúci českí koncertní umelci a súbory, ktoré sa radili k popredným špičkám v medzinárodnom meradle. Na tieto slávne tradície mohli nadviazať ďalšie generácie českých umelcov, ktorí takto vytvorili školu a kontinuálny vývinový rad veľkých interpretov i pedagógov, a tým podmienili aj rast a úroveň dnešnej generácie koncertných umelcov.

Úplne odlišná bola situácia na Slovensku. V dôsledku zaostalých feudálnych pomerov nevytvorili sa v minulých storočiach ani nábehy k slovenskej hudobnoreprodukčnej tradícii a čo sa v hudobnom živote u nás na pôde spevokolov, cirkevných hudobných spolkov, šľachtických kapiel a pod. dialo, spočívalo buď na amatérskom základe, alebo sa viazalo na okruh národnostných menšín. Až po vzniku prvej ČSR sa mohli — za bratskej pomoci českej hudobnej kultúry — klásť základy hudobného školstva a tým i prvé skromné predpoklady slovenského interpretačného umenia. Bola tu malá hŕstka obetavých pracovníkov, ktorí museli robiť všetko — boli činní nielen ako koncertní umelci, ale aj pedagogicky, organizačne, úradníčili atď. Pri tejto priekopníckej činnosti sa museli doslova boriť s malosťou vtedajších pomerov. I keď s najväčšou úctou spomíname na také významné osobnosti ako napr. Frico Kafenda, boli to iba niekoľkí jednotlivci, a preto boli ospravedlňujúce slová o nerozvinutosti nášho koncertného umenia plne opodstatnené.

Dnes je však situácia od základu iná. Socialistické zriadenie umožnilo všestranný rozvoj nášho hudobnoreprodukčného umenia, ktoré zrýchleným tempom začalo dohániť zameškané, predovšetkým umožnilo vytvárať široký front novej, umelecky náročnej generácie interpretov, vyrovnávajúcej sa s medzinárodným stavom súčasného reprodukčného umenia. O takom niečom sa nám v minulosti ani len nesnívalo.

A tak dospel náš vývoj na taký stupeň, že si môžeme dovoliť usporiadať I. prehliadku slovenského koncertného umenia, ktorá prichádza v pravý čas, aby dokumentovala veľký rozmach, ktorý naše interpretačné umenie dosiahlo za krátku dobu. Veď pol druha desaťročia, do ktorého spadá aj založenie základných inštitúcií, tvoriace nutné predpoklady pre rozvoj koncertného umenia (VŠMU, SF, SSS, KDK atď.), je skutočne krátka doba a vzhľadom na túto možno zaznamenať mimoriadny kvalitatívny i kvantitatívny rast.

Keď sa v diskusii v rámci Prehliadky konštatovalo, že ukázala dobrý priemer s niektorými špičkovými výkonmi, to je pre našich koncertných umelcov, kde má prevahu mladšia generácia, konštatovanie skutočne lichotivé a kladné o to skôr, ak berieme do úvahy vysoký štandard československého koncertného umenia a najmä, že toto konštatovanie je merané prísnymi meradlami, aké umožnili práve tento veľký rozmach. Nakoniec nemohol nikto ani predpokladať alebo očakávať samé zrelé, medzinárodné výkony, to už vylučuje krátkosť doby, nedostatok možností častejších vystúpení, ako aj povaha a ciele prehliadky. No keď mala Prehliadka okrem nesporných kladov aj záporné črty a nadhodila niektoré problémy, netreba tieto zakrývať ani vtedy, keď išlo o prvé podujatie svojho druhu a výskytu niektorých „detských chorôb" sa nedalo zabrániť. Nebolo by správne založiť si ružové okuliare a prepadnúť romantickému idealizovaniu. A teraz k samotnej veci.

Dramaturgická línia Prehliadky bola v celku veľmi dobrá, pútavá a mnohostranná, obsiahla široký výber skladieb od baroka až po súčasnú avantgardu, aj skladby slovenských autorov včítane s niektorými premiérami, čím naši reprodukční umelci názorne dokumentovali záujem a aktívny vzťah pri budovaní slovenskej hudobnej kultúry. V jednotlivostiach, pravda, neboli skladby volené vždy uvážene a s ohľadom na toho-ktorého umelca. Vyplývalo to zrejme z toho, že si organizátori dostatočne neujasnili poslanie prehliadky, či totiž majú umelci predviesť najúspešnejšie kreácie, teda vyskúšané, osvedčené výkony, alebo sa majú akreditovaní umelci predstaviť novým programom, k tomu v takej štýlovej oblasti, kde sa ešte nepreukázali, resp. aj s nevďačnými alebo slabšími skladbami, ktoré neumožnili preukázať ich schopnosti v plnom rozsahu. Z tohto hľadiska boli potom zrejmé výkyvy a nie všetci účinkujúci mohli takto na prehliadke preukázať maximum svojej umeleckej potencie. Je síce pravda, že prehliadka mala predovšetkým pracovný charakter, no výkony musia byť reprezentatívne, a nie pracovné; v budúcnosti treba na to rozhodne pamätať. Prehliadka by sa mala stať ústredným bodom, vyvrcholením snaženia umelcov, aby sa takto stala odrazovým mostom pre ich ďalšiu úspešnú činnosť. Ani termín prehliadky — začiatok sezóny, bezprostredne po letných prázdninách — nebol práve najšťastnejšie volený, čo tiež neprospelo niektorým výkonom. Aj v tomto smere treba premyslenejšie plánovať, tak isto bude treba v budúcnosti dbať o včasnú a správnu propagáciu, ktorá bola vonkoncom nedostačujúca, čo malo svoj odraz v minimálnej návštevnosti. Okrem nevýrazných, globálnych plagátov nevykonalo sa takmer nič, čo by pritiahlo záujem širšieho obecenstva. Je pravda, že deväť podujatí behom jedného týždňa je koncertný maratón, ktorý nevydrží ani profesionálny kritik, nie ešte poslucháč, preto bude treba pouvažovať, či by v ďalšom bola takáto forma prehliadky únosná. Je, žiaľ, pravda, že naše obecenstvo preferuje zahraničné mená, i keď úroveň hosťujúcich umelcov niekedy nedosahuje ani priemer. No keď aj o bežné koncerty konzervatória býva väčší záujem, mohli sa aj tu dosiahnuť lepšie výsledky. Ale ako keby sa organizátori boli obávali väčšieho spoločenského ohlasu. Ako ináč možno vysvetliť, že sa koncertná prehliadka konala presne v tom istom termíne, keď na scéne SND prebiehala atraktívna Medzinárodná prehliadka mladých operných spevákov so zahraničnými hosťami každý večer, teda simultánne dve prehliadky hudobného reprodukčného umenia! Takáto ne-

A VŠELIČOM INOM

I. PREHLIADKA SLOVENSKÉHO KONCERTNÉHO UMENIA

ospravedlniteľná kolízia sa nutne musela vypomstiť aj na návštevnosti.

Keď sa teraz stručne zastavíme pri niektorých vystúpeniach, treba predoslať to, že nakoľko nás od prehliadky delí niekoľkomesačný odstup, nepôjde nám o vyhodnotenie každého jednotlivého umelca či výkonu a už vonkoncom nie o podrobnosti, to by už dnes nebolo aktuálne, skôr o nadhodenie problémov v súvislosti s niektorými výkonmi, a to bez nároku na úplnosť.

Ako sme už uviedli, bolo radostné konštatovať, že ťažisko prehliadky tvorilo vystúpenie mladšej (presnejšie strednej a mladej) generácie výkonných umelcov. Dokonca po jednom samostatnom koncerte malo bratislavské konzervatórium a Vysoká škola múzických umení a treba podotknúť, že adepti umenia oboch škôl sa uviedli veľmi sympaticky. Naproti tomu nevedno, či to bolo náhodou alebo nie, že ani jedného z našich sólistov Slovenskej filharmónie na prehliadke nebolo počuť. Iste nebolo cieľom, aby každý náš reprodukčný umelec na nej vystupoval, bol to len výber, ale či predsa táto okolnosť nesignalizuje, že by sa malo pouvažovať o určitých reformách v tomto smere, napr. rozširovaním počtu týchto miest alebo aj iným spôsobom „profesionalizovať" našich mladých výkonných umelcov, a to zavádzaním systemizovaných miest v koncertných kanceláriách a pod.

Z našich klaviristov sa treba predovšetkým zastaviť u E. Fischerovej-Martvoňovej, a to z toho dôvodu, že bola potrebná prehliadka, aby sme ju vôbec počuli. Poznáme túto umelkyňu predovšetkým ako neúnavnú propagátorku slovenskej tvorby, kde vykonala veľmi záslužný kus práce. Každý jej výkon bol dokonalý a veľmi svedomite pripravený. No prečo nevystupuje aj na „riadnych" koncertoch, naozaj nemožno pochopiť. Od úspešného predvedenia veľmi náročného Brahmsovho klavírneho koncertu prešlo už veľa, priveľa rokov — niekedy skutočne nevieme oceniť, čo máme, a je škoda zbytočne premárneného času. Keď ide o povahove skromnú umelkyňu, nesmel by to byť dôvod pre zanedbanie takej zrelej interpretky. Pravda, výber prehliadkovej skladby — Debussyho Fantázie pre klavír a orchester — nebol práve najšťastnejší, lebo klavír je tu skôr obligátny ako koncertantný nástroj, odhliadnuc od toho, že ju aj orchester miestami kryl. I tak by však mal jej štýlový, pritom svojský výkon, ktorý potvrdila aj v sprievode Janáčkovej Husľovej sonáty, „prelomiť ľady" a umožniť jej uplatniť sa plnšie v našom hudobnom živote. Nie je to azda naša jediná „pianistická" bolesť — veď máme až nadprodukciu klaviristov a v posledných rokoch sa mohlo potencionálne uplatiť aj viac talentovaných umelcov, ktorí by nás úspešne reprezentovali doma i za hranicami, ale vinou rôznych okolností sa tak nestalo — je to akýsi začarovaný kruh. Ďalšia nádejná klaviristka K. Havlíková, ktorá sa v poslednom čase veľmi úspešne preukázala niekoľkými kreáciami modernej koncertantnej literatúry (Babušek, Martinů), tentoraz nepodala v Mozartovom Korunovačnom koncerte maximum svojich možností, aj keď predpoklady pre to nesporne má. Technicky to bolo síce pripravené, ale ako celok pôsobil jej Mozart akosi stroho, tvrdo, nevyrovnane. Bolo to premiérové naštudovanie a jej vzťah k Mozartovi zatiaľ ešte patrične nedozrel. Okrem toho až na troch večeroch sprevádzala spevákov na tejto prehliadke a je otázne, či takéto trieštenie na množstvo vystúpení je na prospech veci.

V určitom zmysle obdobná situácia nastala s veľmi talentovaným huslistom M. Bauerom. Tento mladý umelec v poslednom čase zaznamenal viac prenikavých úspechov, ktoré vyvrcholili v jedinečne podanom Bergovom Husľovom koncerte. Obdoba s Havlíkovou je zrejmá hneď vo viacerých smeroch. Aj on po úspechu v súčasnej hudbe pripravil Mozarta (Husľový koncert KV-219), taktiež premiérove a nadto aj on súčasne rozdelil svoju energiu viacerým smerom — v čase (i keď mimo) prehliadky verejne predviedol takmer súčasne Beethovenov náročný Husľový koncert, čo azda nebolo správne. I keď je iste dobré dať umelcovi možnosť ukázať svoj talent aj „z druhej strany", teda v odlišnej štýlovej oblasti, vypomstilo sa to aj v tomto prípade, lebo Bauer nepodal výkon, aký by sme od neho boli očakávali. Nechceme tvrdiť, že by snáď podceňoval túto úlohu, ale zdalo sa, že k podstate Mozartovej hudby ešte dostatočne neprenikol. Ešte najlepšie vyznela pomalá časť, ale ako celok výkon neuspokojil. Opäť si možno overiť jednu vec, ktorá pre laika znie iste paradoxne: Mozartova hudba, ktorá sa zdanlivo tak „ľahko" počúva, patrí k najobťažnejším úlohám hudobnej interpretácie. Zo sólistov najkrajšieho Mozarta priniesla M. Országhová-Geeringerová (Husľový koncert KV-216). Bol to Mozart pekne vystavaný aj po agogickej stránke a najmä srdčený, plný ušľachtilého šarmu a nežnosti, no i potrebného dramatizmu. Jedine zdĺhavé a veľmi neštýlové pozdnoromantické kadencie (tu sa vyskytli i drobné kazy) pôsobili cudzo. Ďalší náš popredný huslista M. Jelínek nemal svoj dobrý deň (presnejšie povedané večer, lebo dopoludňajšia generálka vyznela dobre). Aj on si volil na toto vystúpenie premiéru, ešte k tomu známy Dvořákov koncert. Po hudobnej stránke bolo dielo síce muzikantsky, pritom premyslene vystavené, ale rušili pričasté technické a intonačné kazy. Nebola to nijaká tragédia, lebo

Jelínka dobre poznáme z celého radu úspešných vystúpení s náročnými koncertmi, ale je to opäť poučenie — pristúpiť k prehliadke s aprobovanými výkonmi. Iste nie je v našich pomeroch, žiaľ, príliš veľa príležitostí obohrať si koncert a výchovné koncerty, z ktorých sa ťaží (ale nie umelecky) nenahradia totiž závažné vystúpenia a neprispievajú k zvýšeniu umeleckej kvalifikácie. Zdá sa, že vôbec nie sú využité možnosti vystúpenia našich umelcov v českých krajoch, nehovoriac o neuspokojivom počte zahraničných zájazdov z hľadiska celoštátneho parciálneho zastúpenia, i keď sa v poslednom čase tento počet zvýšil. A rozhodne by sa v oveľa väčšom počte malo pamätať na vyslanie dorastajúcich umelcov na zahraničné študijné cesty, letné majstrovské kurzy ap.; to sa zatiaľ vždy rentovalo.

Komorné súbory zaznamenali na prehliadke veľa výrazných úspechov, čo je o to cennejšie, že práve komorná hudba u nás najviac živorí a doteraz sa nenašiel organizátor, ktorý by bol schopný zaistiť pravidelné pestovanie tohto najušľachtilejšieho hudobného žánru s aspoň akým-takým spoločenským ohlasom, hoci podmienky by boli a aj schopné súbory tu sú. Doménou Bratislavského kvarteta je najmä hudba nášho storočia, kde úroveň dosahuje vysoký medzinárodný štandard, ktorý sme si mohli znova overiť nielen v Ravelovom kvartete, podanom s celou rafinovanosťou zvukových finesov, ale najmä vo fascinujúcom predvedení náročnej slovenskej premiéry Sláčikového kvarteta I. Zeljenku. Názov Sláčikové kvarteto je pre túto avantgardnú hudbu vlastne skoro zastaraly. Je to veľmi zaujímavé, odvážne dielo, kde autor pristúpil k novej organizácii zvukového materiálu so zvláštnym zreteľom na využitie farby ako tematickej dimenzie. Pri tejto príležitosti treba spomenúť aj ďalšiu premiéru slovenskej moderny, ktorá na prehliadke odznela — Štyri orchestrálne kusy od nadaného, progresívne orientovaného P. Kolmana, vtipne a inteligentne koncipované krátke časti, z ktorých každá nastoľuje určitý aktuálny štýlovo-technický problém súčasnej hudby. Skladbu predviedol rozhlasový orchester pod vedením Z. Bílka, ktorý na koncerte podal osvedčený výkon. Ale vráťme sa ku komornej hudbe! Chváliť Slovenský komorný orchester by znamenalo nosiť drevo do lesa. Každé jednotlivé vystúpenie znova potvrdzuje vysoký stupeň profesionálneho majstrovstva tohto vynikajúceho súboru, dosahujúci pod vedením B. Warchala každým vystúpením nové výrazné úspechy doma i za hranicami. V rámci prehliadky predviedli ďalšiu slovenskú premiéru Sonatina giocosa, op. 57 A. Moyzesa, ktorý toto dielo venoval priamo warchalovcom — ďalší pekný doklad vzájomnej spolupráce medzi naším popredným skladateľom a popredným ensemblom. Je to zrelé, priezračné, usmievavé, ušľachtilé dielo, inšpirované zrejme umeleckými danosťami telesa, ktoré predviedlo túto novinku skutočne dokonalým spôsobom. Pekne vypracovaná bola aj Suchoňova Serenáda; pravda, kto sa pamätá na úchvatné, vzrušujúce Talichovo predvedenie tohto diela, mohlo by mu v niektorom ohľade chýbať to alebo ono, no treba si uvedomiť, že geniálna Talichova kreácia bola ojedinelým, neopakovateľným vrcholom. To však nijako nezmenšuje vysokú hodnotu interpretačného prístupu warchalovcov aj k tejto skladbe. Vystúpenie Košického komorného orchestra nemožno hodnotiť tými istými kritériami ako ostatné výkony (ako sa to stalo v rámci prehliadkovej diskusie), bez znalosti pozadia neradostných košických pomerov na poli hudobnej kultúry, ktoré veľmi sťažujú prácu tohto súboru. Dirigent R. Skřepek založil tento orchester so značnou dávkou obetavého idealizmu, vlastne viac-menej na amatérskom základe, na ktorom, žiaľ, zotrval aj po rokoch. Pri nedostatku orchestrálnych koncertov — v našej východoslovenskej metropole dodnes neexistuje krajský symfonický orchester — zohral tento súbor nie nedôležitú úlohu, danú už svojou sympatickou dramaturgiou. Pravda, za podmienok, za akých účinkuje a za akých aj prišiel do Bratislavy, nemôže prerásť lokálny význam. Orgány Sväzu slov. skladateľov by mali v smere nápravy skoro až groteskných košických pomerov podniknúť účinné kroky! Kým Dychové kvinteto Slovenskej filharmónie si pripravilo zbytočnú prehru už nevhodným výberom skladby, obstálo Slovenské dychové kvinteto veľmi dobre (máme až dva súbory toho druhu, avšak ani jeden z nich prakticky nemá príležitosť vystupovať!). Hindemithovu Malú komornú hudbu predviedlo s ušľachtilým zvukom, vo vzornej súhre, čistej intonácii a so zmyslom pre štýl, čím výkon tohto telesa patrí k najlepším aktívam prehliadky. Známe klavírne duo manželov Macudzińských taktiež podalo krásny, reprezentatívny výkon v originálnej verzii Schumannovej skladby Andante a variácie, op. 46 pre dva klavíre, dve violončelá a hornu; iste veľmi zriedkavá zostava súboru. Kým súhra oboch klaviristov bola úplne precízna, výrazove celkom jednoliata a primeraná Schumannovej senzibilnej hudobnej reči, intonovali čelá neuveriteľne nečisto. Avšak obaja čelisti vystupovali i sólisticky, kde sa preukázali lepšie. O. Novák si síce výberom zdĺhavého, náročného, pritom nevďačného Chačaturianovho Čelového koncertu (aký výrazný rozdiel oproti populárnemu Klavírnemu i Husľovému koncertu!) zrejme uškodil, no i tak dáva tušiť, že v ňom rastie sólista, ktorý v našom hudobnom živote ešte bude mať čo povedať. Druhý če-

lista J. Fazekaš vystúpil v rámci matiné poslucháčov VŠMU s Debussyho Sonátou, kde podal vrcholný školský výkon. Toto matiné ukázalo ešte viac ďalších nádejí — zmienime sa napr. o J. Bulvovi, ktorý okrem bravúrnej techniky ukázal v interpretácii modernej hudby mimoriadne schopnosti, najmä vo zvukovo-farebnej diferenciácii výrazu. Spolu s I. Palovičom a Ľ. Marcingerom iste zohrá v slovenskej pianistike závažnú úlohu. Sympatický bol i výkon sopranistky D. Markovičovej. Nie príliš veľký, ale tvárny, svieži hlas, ako aj inteligentný, precítený prednes komorných piesní, ju priam predurčuje, aby sa venovala odboru, kde v našom koncertnom umení treba vyplniť medzeru.

Je nesporný fakt, že koncertný spev je u nás v závoze, a prehliadka to len potvrdila; pravda, to je celoštátny problém. Naši speváci nevedia dostatočne rozlišovať medzi operným a koncertným spevom a interpretujú piesne (ale aj oratoriálnu hudbu), ako keby sa nachádzali na opernej scéne. Možno už škola kladie príliš jednostranne dôraz na opernú interpretáciu a nenechá dostatočný priestor pre uchopenie špecifických požiadaviek štýlového piesňového prejavu. A tak aj naši veľmi osvedčení, prominentní operní speváci v tejto úlohe zlyhajú. Napr. O. Hanáková si vybrala otrasné Mahlerove Piesne o mŕtvych deťoch, ktoré svojimi nárokmi na výrazovú hĺbku, ľudskú zrelosť a inteligenciu patria k najobťažnejším skladbám celej piesňovej literatúry a sú aj pre umelcov svetovej povesti tvrdým orieškom. Je to ďalší príklad neuváženej voľby, ešte k tomu s klavírnym sprievodom namiesto originálneho orchestrálneho rúcha, ktoré skladbe prepožičiava plnú výrazovú hodnotu. I keď treba kladne kvitovať zámer predviesť vzácne dielo, ktoré je u nás takmer neznáme, nestačilo to na priliehavé zmocnenie sa diela. Lepšie si počínala A. Svobodová najmä v prednese dvoch Moyzesových piesní, kde ukázala statočnú snahu vyrovnať sa s týmto druhom piesňovej literatúry. Lenže otázka komorného spevu ostáva otvorená a bude potrebné riešiť ju v širších súvislostiach a od základu — dúfajme, že prehliadka v tomto smere znamená nejaký impulz!

Na záver sme si nechali zhodnotenie azda najväčšieho a najpríjemnejšieho prekvapenia. Ak prehliadka mala „skrytú bombu", tak to rozhodne bolo vystúpenie J. Kendeho, šéfdirigenta košickej opery. Kto svojho času počul Kendeho, keď absolvoval školu, sotva by si bol myslel, že sa dopracuje na takú úroveň. Ale život ho nútil, aby začal úplne od piky, keď v Banskej Bystrici musel vybudovať operný orchester a súbor od samých základov, a to bolo jeho šťastie. Keď potom pred rokmi raz vystúpil v bratislavskom SND s banskobystrickým operným súborom (uviedol Foerstrovu Evu), zanechal síce veľmi kladný, solídny dojem, ale odvtedy sme ho viac nestretli. Musela prísť prehliadka, aby sa mohol prvýkrát predstaviť ako dirigent symfonického orchestra. A jeho výkon na čele SF skutočne vzbudil úctu. Mal na programe až dve slovenské diela: okrem Paríkovej Predohry predviedol Kardošov Koncert pre orchester majstrovským spôsobom. Dal skladbe strhujúcu, svojskú koncepciu, architektonickú jednoliatosť, dramatický spád a preukázal okrem hudobnej inteligencie výbornú dirigentskú techniku. No nie menej vydarená bola jeho koncepcia Mozarta. I keď robil „iba" orchestrálny sprievod ku klavírnemu koncertu, preukázal veľkú muzikalitu a prepožičal Mozartovi všetko, čo mu patrí — mäkkú kantabilitu a plastické vymodelovanie melodickej línie, rytmickú exaktnosť a správne tempá, diferencovanú dynamiku, transparenciu a lesk — bol to proste ušľachtilý, štýlový mozartovský prejav. Už sme uviedli, že interpretácia diel klasicizmu patrí k najnáročnejším úlohám reprodukčného umenia, a Kende dokázal, že aj tento svet mu je blízky a dôverne známy. Dúfame, že prehliadka prispela k tomu, aby sme tohto schopného dirigenta mohli čím skôr predstaviť aj širšiemu obecenstvu na abonentných koncertoch SF. Orchester SF i Bratislavský symfonický orchester Čs. rozhlasu podali veľmi dobré a osvedčené výkony a taktiež prispeli k celkovej úrovni prehliadky.

Takto znamená prehliadka svojimi kladmi, ale i poučením zo záporných stránok zásadný prínos a stimul pre ďalší rozvoj nášho koncertného umenia a slovenskej hudby vôbec. Ukázala, čo sa doteraz vykonalo i kde nás najviac tlačí bota. Naši interpreti, ktorí sa stúpajúcou mierou podieľajú na kvalitatívnom a kvantitatívnom raste nášho hudobného života, nás oprávňujú očakávať od nich ďalšie úspechy a víťazstvá doma i za hranicami. Možno sa preto s dôverou pozerať do budúcnosti. Dúfame, že ďalšia prehliadka o dva roky túto dôveru nesklame.
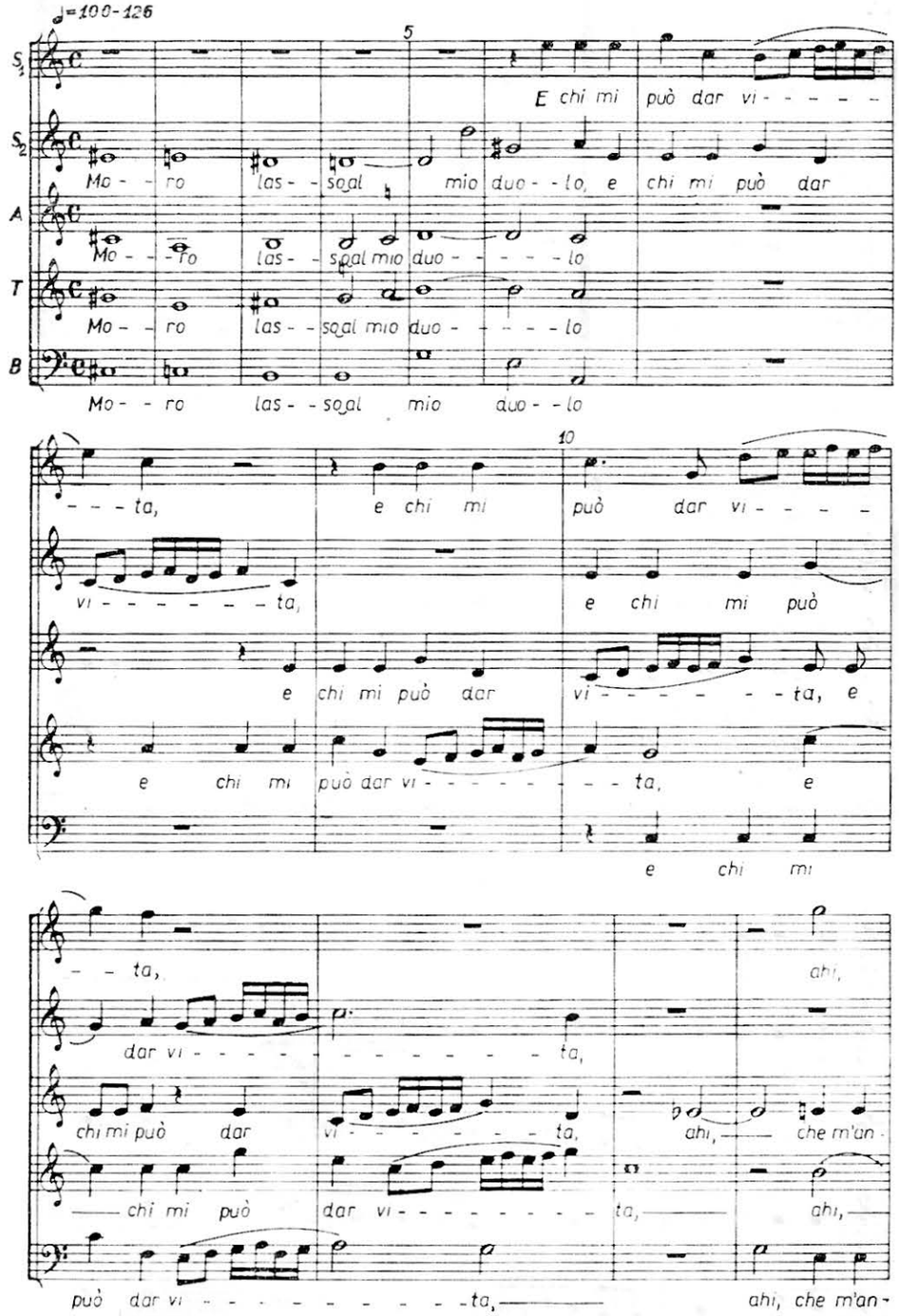
Svetoznámy huslista Yehudi Menuhin v poslednom čase vystupuje aj ako violista. Predviedol sólový part Berliozovej symfónii Harold v Itálii. Nahrávku tohto diela uskutočnila s Menuhinom gramofónová spoločnosť HMV.

* * *

Medzinárodnú cenu za najlepší hudobný program udelili nahrávke opery Manuela de Fallu Atlantída, ktorú pripravil hessenský rozhlas za hudobného vedenia Ljubomíra Romanského.
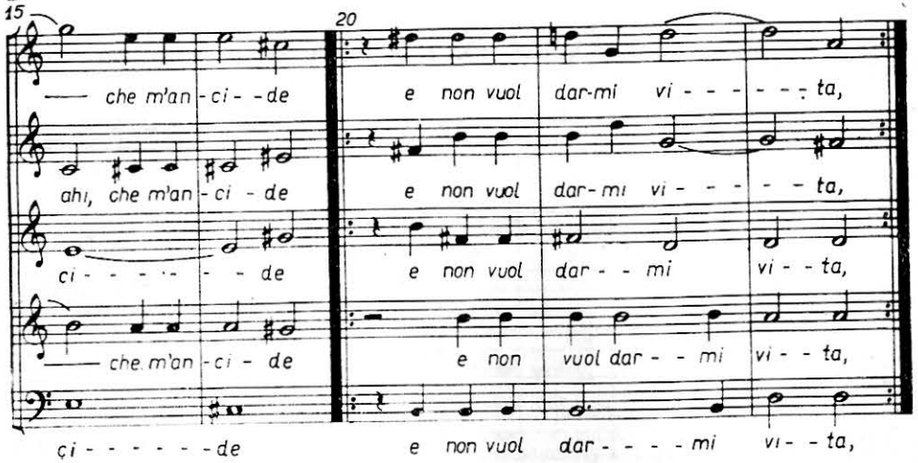
CARLO GESUALDO DA VENOSA
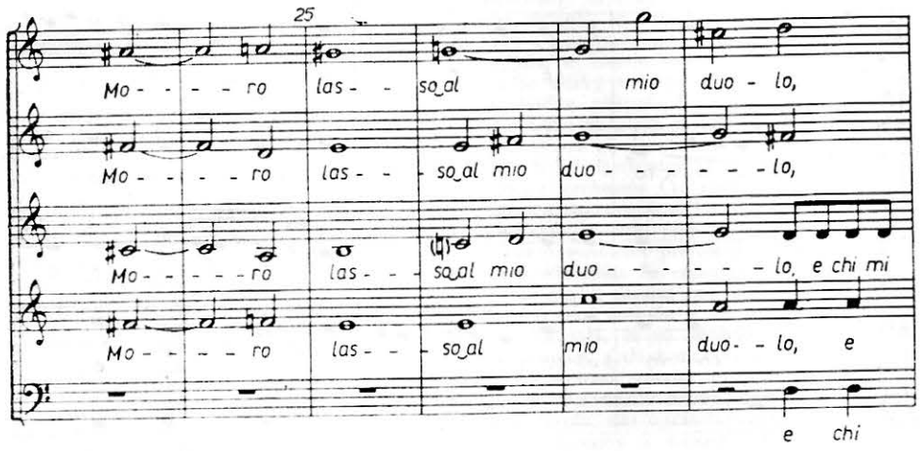
MADRIGAL
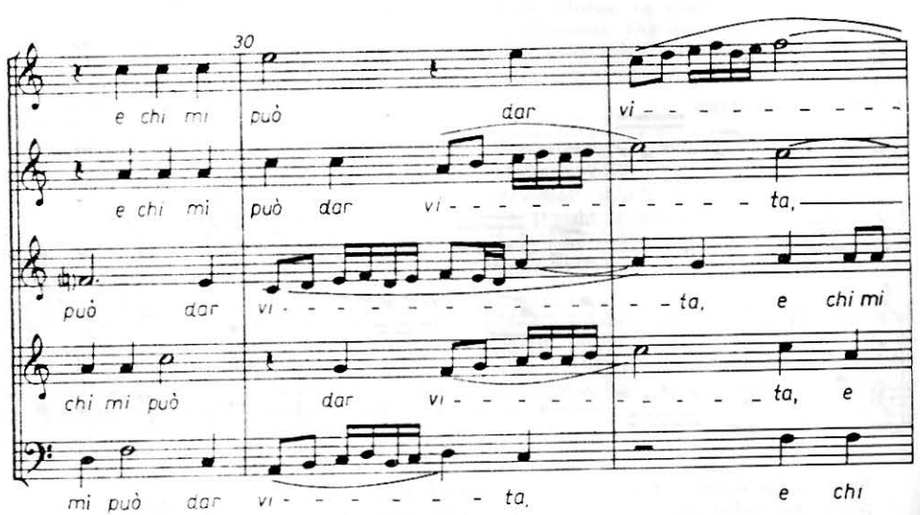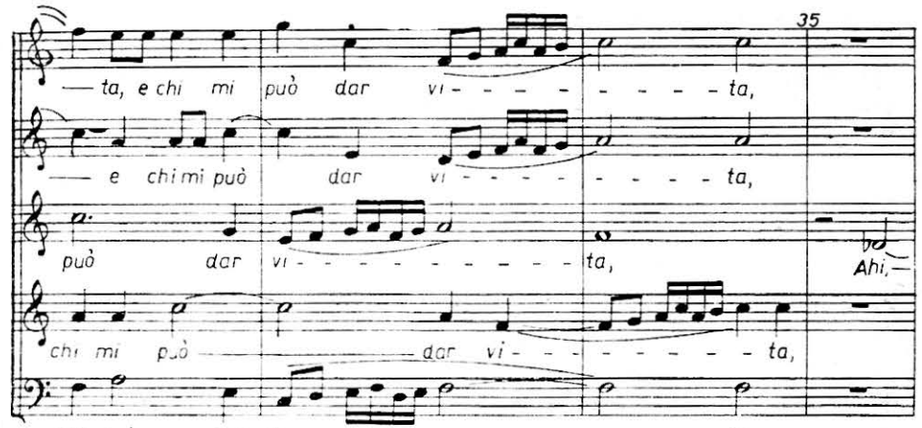


Prečo mám odísť v žiali,
prečo ma sudba ráňa,
prečo ma smútok páli,
a mučí bez prestania?
Čo lásky utrpenie
ma v náruč smrti ženie?
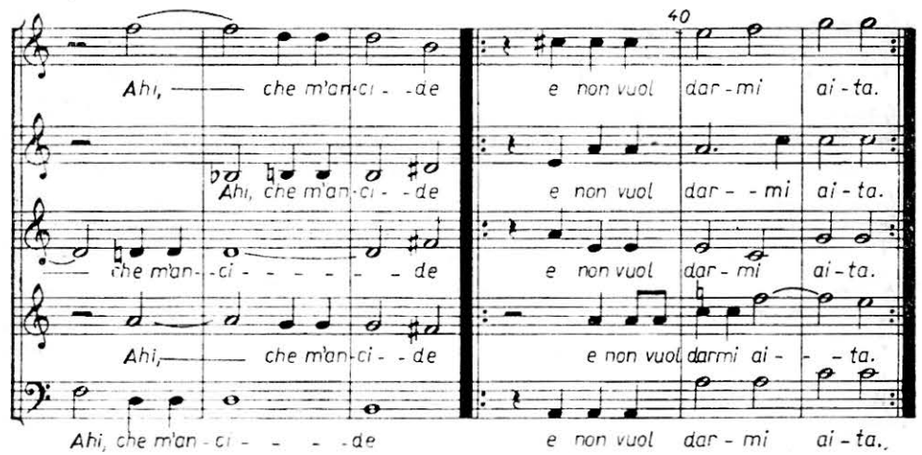
Preklad
J. Krčméry
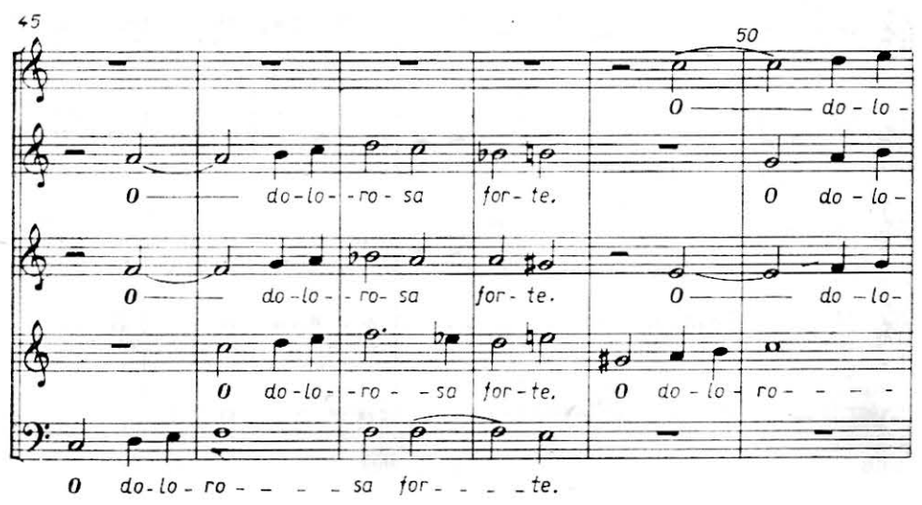

15
20
che m'an - ci - - de
e non vuol dar-mi vi - - - - - ta,
ahi, che m'an - ci - de
e non vuol dar - mi vi - - - - - ta,
ci - - - - - - de
e non vuol dar - - mi vi - - ta,
che m'an - ci - de
e non vuol dar - - mi vi - - ta,
ci - - - - - - de
e non vuol dar - - - - mi vi - - ta,
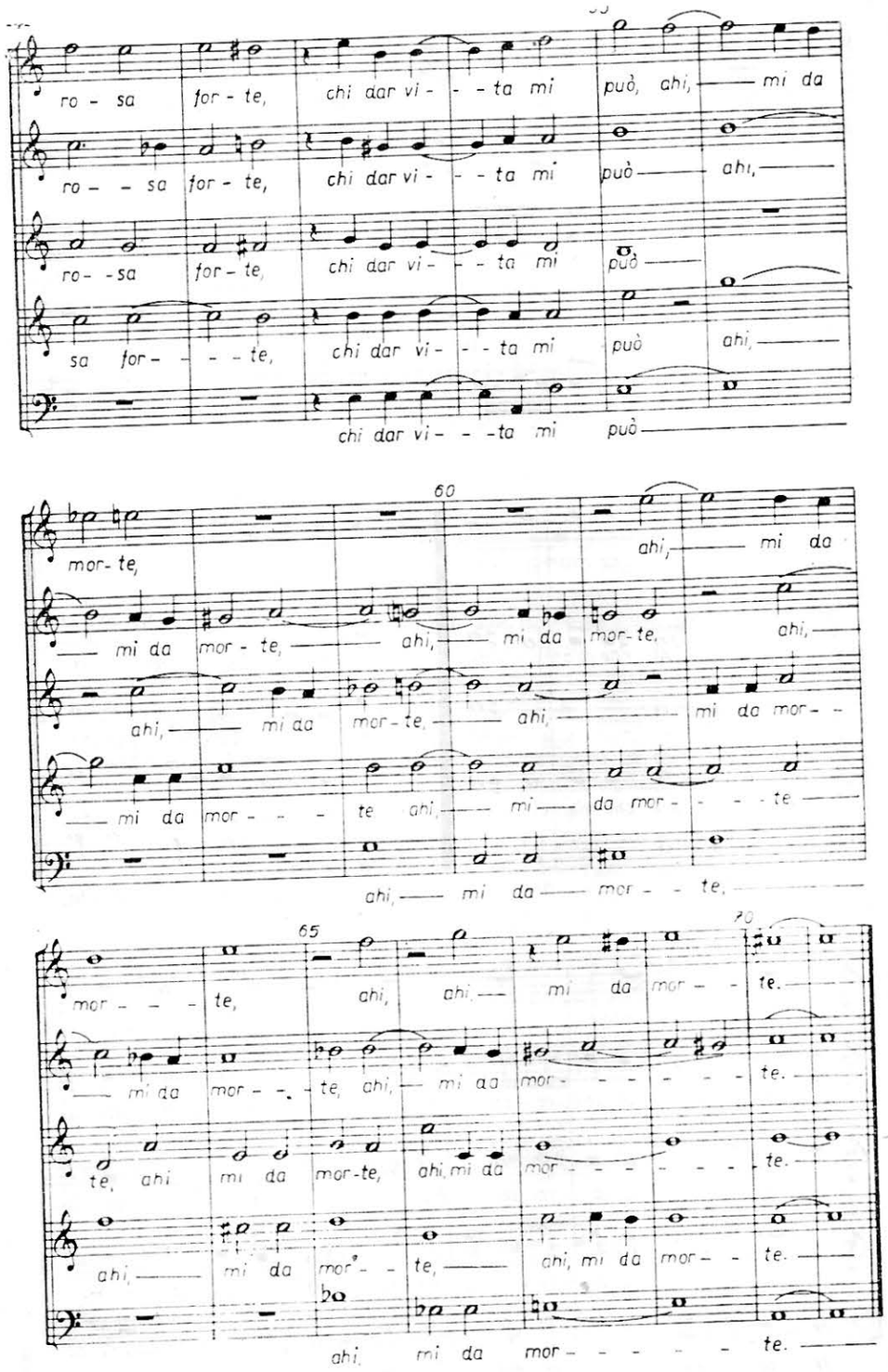

25
Mo - - - - ro
las - - so_al mio duo - lo,
Mo - - - - ro
las - - so_al mio duo - - - - - lo,
Mo - - - - ro
las - - so_al mio duo - - - - - lo, e chi mi
Mo - - - - ro
las - - so_al mio duo - - lo, e
e chi


30
e chi mi
può
dar
vi - - - - - - - - -
e chi mi
può dar
vi - - - - - - - - - - - ta,
può
dar
vi - - - - - - - - - - - - - - - ta, e chi mi
chi mi può
dar
vi - - - - - - - - - - - - - - - ta, e
mi può dar vi - - - - - - - ta,
e chi


35
— ta, e chi mi può dar vi - - - - - - - - - - ta,
— e chi mi può dar vi - - - - - - - - - - ta,
può dar vi - - - - - - - - - - - - - - - ta,
Ahi,
chi mi può — dar vi - - - - - - - - - - - ta,
mi può dar vi - - - - - - - - - - - - - - - - - - - ta,


40
Ahi, — che m'an - ci - - de
e non vuol dar - mi ai - ta.
Ahi, che m'an - ci - - de
e non vuol dar - - mi ai - ta.
che m'an - - ci - - - - - - de
e non vuol dar - mi ai - ta.
Ahi, — che m'an - ci - - de
e non vuol dar mi ai - - - ta.
Ahi, che m'an - ci - - - - de
e non vuol dar - mi ai - ta.


45
50
0 — do - lo -
0 — do - lo - - ro - sa for - te.
0 do - lo -
0 — do - lo - - ro - sa for - te.
0 — do - lo -
0 do - lo - - ro - - sa for - te.
0 do - lo - ro - - - -
0 do - lo - ro - - - - sa for - - - - te.



LADISLAV MOKRÝ

Úvaha o kontinuite

GESUALDO DA VENOSA A HUDBA XX. STOROČIA

Medzi vlastnosťami charakterizujúcimi hudobné povedomie človeka 20. storočia uvádza sa zhodne historizmus. Vďaka tejto (najmä od 19. storočia sa presadzujúcej) tendencii v myšlienkovej orientácii európskeho človeka je súčasný hudobný život štýlove i žánrove mnohovrstevný. Paralelne s klasickoromantickou tradíciou, ktorá tvorí fundament toho, čo hudobne konzumujeme, prichádza k slovu hudba baroka, renesancie, ba aj raná polyfónia a jednohlas európskeho stredoveku. Svetové vydavateľstvá a gramofónové firmy bez prestania chrlia nielen rozmanité vydania diel veľkých majstrov predklasických období, ale aj skladby „Kleinmeistrov", vďaka čomu dnes máme napr. o talianskom madrigale 16. storočia presnejší obraz než hudobníci, ktorí v tom čase žili. Záujem o hudbu minulosti je pritom neraz formou úniku pred súčasnosťou. Th. W. Adorno v svojej typológii postojov k hudbe (Einleitung in die Musiksoziologie, 1962, 21 až 24) definuje typ tzv. Ressentiment-Hörer, ktorý vedome oponuje nielen súčasnej hudbe, ale i samotnej povahe súčasného hudobného života a odvracia sa do minulosti z protestu. Stále častejšie sa vyskytuje tiež typ poslucháčov, pre ktorých je hudba predklasických období formou ataraktika alebo sedatíva.

Bolo by, pravda, naivné zvieť záujem o starú hudbu len na takéto pohnútky. Je iste nemálo tých, čo v nej hľadajú obohatenie a rozšírenie svojho obzoru o nové umelecké hodnoty. Tých, čo podľa Jauresových slov chcú z minulosti prevziať oheň, a nie popol. V takomto kontexte sa stará hudba stáva žriedlom vývojových podnetov, aktívnou silou evolučného procesu. Stačí pripomenúť známy vzťah Debussyho k francúzskym klavesenistom 18. storočia, Stravinského k Pergolesimu a Mozartovi, Hindemitha k nemeckému baroku od Schütza po Bacha.

Renesančná hudba 16. storočia, ktorá vo vokálnej polyfónii dosiahla úroveň záväzných noriem a vzorov pre ďalší vývoj tohto žánru, je mnohými zväzkami spojená s vývojom hudby nášho veku. Zvlášť zaujímavý je v tejto súvislosti prípad Carla Gesualda, ktorý pripomíname v súvislosti s 350. výročím jeho smrti (8. septembra 1613; miestami dodnes uvádzaný rok 1614 nie je správny). Gesualdo je nepochybne jednou z najvýraznejších osobností talianskeho seicenta, súmraku veľkej renesančnej periódy. Záujem o jeho zjav však dlho vychádzal skôr zo zvedavosti na osudy skladateľa-kniežaťa a vraha než zo snahy pochopiť jeho tvorbu.

Gesualdom vyvrcholuje a súčasne sa končí vývoj talianskeho renesančného madrigalu. Na rozdiel od Monteverdiho, ktorý práve na pôde madrigalu prekonáva slohovú krízu, zlom medzi štýlom renesančnej polyfónie a barokovej monódie, Gesualdo extrémne stupňuje všetky tendencie, ktoré určovali vývoj madrigalu v jeho poslednej fáze. Z pozícií, ku ktorým dospel, nepoznala jeho doba východisko. Nová línia nejde cez Gesualdove dielo. No dôjde ku klasickému paradoxu dejín — vývoj súčasnej hudby sa v mnohom dostal na úroveň Gesualdovho hudobného myslenia, prekonáva ho ešte radikálnejším stupňovaním a negáciou, aby smeroval k novej hudobnej reči, ktorá sa ešte iba rodí. Špirála evolučného procesu dospela v novej rovine k bodu, kde sa stretá s Gesualdom.

Carlo Gesualdo, knieža z Venosy, rodiska Horáciovho, pochádzal z jedného z najvýznamnejších rodov kráľovstva Neapolu a oboch Sicílií. Jeho umeniamilovný otec založil vlastnú umeleckú akadémiu, ktorá Gesualdovi poskytovala silné umelecké zážitky a nahrádzala sústavné školenie už v detstve. Neskôr, keď dospieval, združil i on viacerých významných hudobníkov — z básnikov Tassa! — táto akadémia sa stala centrom vývoja neapolskej vetvy talianskeho renesančného madrigalu. Dvadsaťpäťročný musel prevziať povinnosti panujúceho kniežaťa a oženil sa so svojou sesternicou. Manželstvo vyústilo do katastrofy — roku 1590 bola na Gesualdov podnet a azda aj za jeho účasti zavraždená jeho neverná žena i s milencom a neskôr aj druhé dieťa, o legitímnosti ktorého Gesualdo pochyboval. Tento brutálny čin natrvalo zatienil jeho myslenie a cítenie. Sprvu sa skrýval na rodnom hrade vo Venose, neskôr žil dva roky na dvore vo Ferrare, pričom ani jeho druhé manželstvo s Eleonorou d'Este nebolo šťastnejšie. V rozvrátenom osobnom živote, v psychopatických črtách jeho charakteru, kolíšuceho medzi vášnivými citovými výbuchmi a chorobnou melanchóliou, je bezpochyby kľúč i k pochopeniu vlastností jeho tvorby. Sklon k výbušnej erotike, sebaobviňovaniu, sebatrýzneniu a ľútosti i k privolávaniu smrti diktoval Gesualdovi voľbu textov, ako aj spô-

sob ich zhudobnenia v skladbách svetského i duchovného charakteru. Je pritom zrejmé, že to, čo väčšina renesančných básnikov (či pisálkov, lebo Gesualdo nebol v textoch prieberčivý) považovala skôr za konvenčné zvraty a obrazy, rozumel Gesualdo doslovne. Preto je výraz jeho skladieb tak neobvykle expresívny, priamo predznačujúci tendencie pozdnoromantického expresionizmu.

Centrálnym útvarom Gesualdovej tvorby je päťhlasný madrigal. Okolo stopäťdesiat skladieb tohto druhu vyšlo v šiestich knihách, ktoré zreteľne demonštrujú jeho slohový vývoj i narastanie jeho typickej morbidezza. Najvýznamnejšie sú posledné dve knihy, obe po prvý raz vydané roku 1611 (všetky jeho madrigalové zbierky vychádzali v niekoľkých vydaniach i po jeho smrti, no počnúc druhou polovicou 17. storočia záujem o jeho tvorbu razom upadol). Gesualdove, čo do počtu menej významové chrámové skladby, sacrae cantiones, vyšli v troch zbierkach. Nezachovali sa však žiadne inštrumentálne skladby, hoci bol veľmi známym virtuózom na lutnu.

Gesualdo madrigal je priam prototypom tohto exkluzívneho formového druhu, rozvíjajúceho sa ako vedomá negácia prostej, drsnejšej frottoly v umenie malého okruhu znalcov a milovníkov, stretajúcich sa na kniežacích dvoroch a v akadémiách. Ako skladateľ je pritom Gesualdo svojím pôvodom výnimočným zjavom — nemusí nikomu slúžiť, nič mu nebráni rozbiť posledné zvyšky konvencií, ktoré prijala renesančná polyfónia. To mu umožnilo čo aj nevedomky objaviť výrazové prostriedky, ktoré prekročili rámec pozdnorenesančného viachlasu a nadobúdajú zmysel a funkciu často iba dnes.

Nakoľko Gesualdo nerobil rozdiel medzi slohom a výrazom svetských madrigalov a chrámových skladieb, možno jeho prejav charakterizovať sumárne (najmä na základe posledných dvoch kníh madrigalov). Kľúčom k jeho pochopeniu je, prirodzene, jeho osobnosť. Gesualdova nesporne geniálna, no psychicky alterovaná osobnosť hľadala v hudbe absolútne verný a presný prostriedok sebavyjadrenia, priamy odraz svojho egotizmu. Aby dosiahol tento cieľ, skladateľ vytrvalo experimentoval. Snaha hudobne tlmočiť básnický text, s ktorým sa stotožnil (charakteristické sú už názvy Gesualdových madrigalov: Ecco morirò dunque, Dolcissima mia vita, Moro lasso al mio duolo, Itene i miei sospiri, Tu m'uccidi, Sento que nel partire) núti ho stupňovať štylistické prostriedky marenziovského madrigalu. Stále viac sa preto vzďaluje od kánonov a noriem nizozemskej polyfónie. Jeho harmonické kombinácie sú v dobovom kontexte svojou odvážnosťou výnimočné, tak isto ako aj využívanie chromatiky, vyplývajúcej zo striedania akordických blokov. Jeho sloh tým, že podlieha nie hudobnoštruktuálnym princípom, ale významovému a výrazovému dianiu básnickej predlohy, stáva sa diskontinuitný a asymetrický, zato však dosahuje sugestívne espressivo. Neustálenosť harmonického materiálu, využívaného už celkom vedome ako elementu sonoristického a oscilujúceho medzi intervalovou a trojzvukovou harmóniou, nevyhnutne vedie k tonálnej labilite. V období, keď prebieha prechod od modálnosti k durmolovej tonalite, povyšujú Gesualdove madrigaly interferenciu dvoch tonálnych štruktúr na princíp. Napokon rytmika stráca výrazné kontúry a primárnu slohotvornú funkciu v prejave, budujúcom skôr na línii a sonoristickom prvku.

Dnes, na sklonku epochy funkčnej harmónie a durmolovej tonality, pociťujeme Gesualdove madrigaly, ich hudobnú reč, takrečeno ako súčasnú, modernú. Ba možno ísť ešte ďalej a spresniť toto zistenie — Gesualdov sloh má najviac styčných plôch s pozdnoromantickým expresionizmom. Nie náhodou označuje H. Besseller. Gesualdove madrigalové umenie ako „pozdnoromantickoexkluzívne".

20. storočie začlenilo Gesualdovu tvorbu do nového vývojového kontextu. Možno povedať, že až teraz sa plne začína doceňovať sila jeho hudobnej predstavivosti a výrazová sila. No tým viac si uvedomujeme aj to, že štýlová vrstva, ktorá sa stýka s Gesualdom, je tak isto ako na prelome 16./17. storočia (Gesualdov madrigal) iba medzičlánkom. Vývoj vpred predpokladá jeho dialektickú negáciu.

Moment negácie sa veľmi zaujímavým spôsobom objavuje u Igora Stravinského. I keď doteraz nebola dôkladnejšie preskúmaná otázka, do akej miery ovplyvnila stará hudba Stravinského posledné (?) štýlové prevtelenie, zdá sa mi symptomatické, že v procese prechodu od neoklasického prejavu k terajšiemu svojskému seriálnemu štýlu sa viackrát necháva inšpirovať predbarokovou hudbou. Veľmi zreteľne to cítiť už na Kantáte z roku 1952, ktorá začína spomínaný proces. O päť rokov neskôr dal Stravinskij najavo, že ho fascinoval Gesualdo. V spomínanom roku 1957 Stravinskij dokomponoval dva stratené hlasy v sedemhlasnej cantio sacra Illumina nos. O tri roky neskôr napísal orchestrálne Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum. Pokiaľ ide o Stravinského pomer ku Gesualdovi výstižne to formuloval O. Ferenczy: „Stravinskij používal iného skladateľa preto, aby tým viac *zdôraznil svoju* osobnosť".

Stravinského postoj je takto vzorom aktívneho, skutočne tvorivého vzťahu k minulosti, ktorá nie je len esteticky živá, ale pomáha pochopiť mnohé z toho, čo dnes musí hudobný vývoj riešiť. V takýchto súvislostiach má svoje miesto v súčasnej hudobnej kultúre i tvorba Gesualda da Venosa.

SCÉNICKÁ MELODRÁMA — *hudobné divadlo budúcnosti?*

IGOR VAJDA

Viac než polstoročie sa opere predpovedá blízky koniec. Veľa teoretikov i divadelných praktikov tvrdí, že opera sa prežila. Ale v protiklade k tomuto uzáveru väčšina skladateľov i naďalej tvorí svoje vrcholné diela práve v tomto proskribovanom hudobnom žánri. Prokofiev, Janáček, Schönberg, Berg, Britten, Milhaud, Suchoň, Cikker, Martinů — aby som spomenul aspoň tých najznámejších — vytvorili veľa vynikajúcich opier. V našej dobe dozaista nevzniká toľko opier ako v minulých storočiach — ale to, čo 20. storočie prinieslo do opernej pokladnice, kladie tiež aj nezrovnateľne väčšie nároky na interpretáciu, ako i na obecenstvo.

A tu vzniká pálčivejší problém. Ak o operu ako útvar tešiaci sa pozornosti skladateľov sa vari napriek spomínaným kuvičím hlasom netreba obávať, je nepopierateľnou skutočnosťou, že sa dnes opera už neteší takej pozornosti obecenstva ako kedysi. Isteže, klesajúca návštevnosť je dnes celosvetovým divadelným problémom, ale práve v opere tento pokles je najciteľnejší. Nemienim na tomto mieste rozoberať príčiny — je ich nemálo a písali o nich už povolanejší — dovoľujem si však vysloviť názor, že tento problém sa trvale nevyrieši sústredením sa na tzv. osvedčený repertoár a známe (z minulosti) mená, prinajlepšom sa len oddiali, aby sa potom ukázal v celej naliehavosti. Operné súbory musia — najprv vo vlastných radoch, potom u svojho obecenstva — prebojovať predovšetkým prijatie súčasných hodnotných diel; nemôžu byť predsa donekonečna konzervárňou prežitého vkusu, výnimočne uvádzajúcou aj niečo nové — aby sa nepovedalo. Ak nevedia zainteresovať obecenstvo o súčasnú tvorbu, dôjde skôr alebo neskôr k ich nevyhnutnému úpadku — a čím skôr si teda túto skutočnosť uvedomia a vyvodia z nej dôsledky, tým v konečnom efekte lepšie pre ne!

Pravda, uvedomením si problému (vo vzťahu súčasného diváka k opere a baletu) nevznikne ešte automaticky jeho riešenie, resp. riešenia — býva ich v takýchto zložitých prípadoch viac. Nie som však vôbec taký skeptický k hudobnému vkusu súčasného obecenstva, — najmä jeho mladšej časti — ako väčšina obce divadelníkov — operných interpretov a ich spolupracovníkov. Veď neraz ten istý divák, ktorý odmieta ísť na operu — pretože nie je zvyknutý na jej štylizačné spôsoby — chodí pravidelne do činohry a do kina, kde tiež znie hudba — a často jej je tam neúrekom! Dnes si totiž divadelné predstavenie už vari ani nevieme predstaviť bez hudby; vo filme sa hudba stala nevyhnutným doplnkom ešte skôr (mimochodom: činohry za sprievodu hudby, dokonca niekedy v takom úzkom vzťahu javiskového diania ako v opere inscenoval už pred polstoročím Meierchold a Prokofiev už pred štvrťstoročím v spolupráci s Eizenštejnom názorne ukázal, ako treba používať hudbu vo filme). V scénickej hudbe sa neraz používajú i najmodernejšie hudobné výdobytky a obecenstvo ich prijíma ako samozrejmosť. Možno namietnuť: v činohre (rozhlasovej, televíznej hre) je hudba viac-menej len zvukovou kulisou. To je pravda — a situáciu ešte komplikuje aj nerovnaká úroveň scénickej hudby. Ale ak symbióza činoherných dramatických útvarov s hudbou vedie niekedy k degradovaniu hudby — funkčne, príp. aj jej úrovne — tak zas nejedna scénická hudba sa veľkou mierou zaslúžila o silný dramatický účinok.

Existuje však útvar, kde symbióza drámy a hudby môže viesť k vzájomnému umocňovaniu bez citeľného narušenia špecifických zákonitostí každej z nich: melodráma. V melodráme sa prozaický alebo veršovaný text prednáša za sprievodu hudby rozvíjanej symfonickým spôsobom (pravda, podľa potrieb dramatickej situácie). Lenže to platí vlastne len teoreticky — lebo moderná scénická melodráma zatiaľ ešte neexistuje. Hoci v predklasicizme a aj v romantizme veľa melodramatických miest v operách a koncertné melodrámy logicky viedli k osamostatneniu melodrámy ako svojrázneho javiskového útvaru (Benda, Fibich), výrazné koncertné meldrámy 20. storočia (napr. Schönbergova Varšava, Ostrčilovo Osiřelo dítě) nenašli zatiaľ adekvátne vyústenie v samostatnom scénickom diele tohto druhu. Je to škoda už aj preto, že scénická melodráma by sa mohla stať spojovacím mostíkom medzi modernou činohrou a operou — mohla by totiž zohrať dôležitú úlohu sprostredkovateľa medzi viacmenej všeobecne prijímaným dramatickým útvarom na jednej strane a dnes už dosť — v našich pomeroch e š t e — (netreba si sypať piesok do očí) exkluzívnym útvarom na

strane druhej. Svojím charakterom je melodráma útvarom prístupnejším, a preto jej spoločenský účin by mohol byť značný.

Scénická melodráma môže pritom disponovať veľkým množstvom hudobných výrazových prostriedkov. V melodráme je možné použiť výdobytky najmodernejších kompozičných techník. Ak sa naštudovanie nejednej modernej opery preťahuje alebo dokonca odmieta neraz zväčša pre intonačnú náročnosť spevných partov, v melodráme tento moment odpadá. Lež i obecenstvo, ktoré odmieta navštevovať koncerty — a koncerty modernej hudby tým viac — by celkom iste vďačne navštívilo predstavenie scénickej melodrámy, ak by vzniklo skutočne hodnotné dielo tohto druhu.

Vytvorenie dobrej scénickej melodrámy celkom iste nie je ľahkou vecou. Vysoká literárno-dramatická hodnota textu a adekvátny hudobný výraz sú conditio sine qua non. Pred tvorcami melodrámy stoja tu tie isté problémy ako v opere, znásobené ešte skutočnosťou, že interpretácia melodrámy si vyžaduje muzikálnych hercov, schopných javiskového prozaického či básnického prednesu — či už z radov činohercov alebo spevákov. Na šťastie dnes existuje už dosť spevákov, ktorí vedia na javisku aj prirodzene hovoriť, no spolupráca činohercov s operným súborom by aj tak bola sprvu nevyhnutná. Spočiatku by azda bolo lepšie siahnuť po komorných rozmeroch v hereckom a orchestrálnom obsadení; spoločná práca činoherných a operných súborov, najmä vo vidieckych divadlách dosť častá, by mohla v takomto diele nájsť nový druh uplatnenia. Naštudovanie takého nezvyklého útvaru by, pravda, prinieslo veľa problémov (v ktorej práci ich niet?), no to by nemalo odradiť skladateľov — najmä nie skladateľov našich. Veď práve československá hudobná kultúra dosiahla v scénickej melodráme unikátne úspechy v svetovom meradle.

ZAHRANIČIE

O CIKKEROVEJ TRETEJ OPERE

V časopise *Allgemeine Zeitung* z 10. X. kritik *Hans Klaus Jungheinrich* vyzdvihuje premiéru Cikkerovej opery Mr. Scrooge ako najvýznamnejšiu udalosť Medzinárodného hudobného festivalu v Kasseli. Píše, že hudba, pokiaľ ide o umelecký vkus a majstrovstvo, nie je o nič horšia než hudba, ktorú na Západe vytvára Egk, Suttermeister alebo Wagner Regeny.

Časopis *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (A. R.) z 9. X. vysoko hodnotí naštudovanie a koncepciu mladého generálneho hudobného riaditeľa a dirigenta opery Christopha von Dohnányiho. Rovnako chváli prácu režiséra Hansa Neugebauera a výtvarníka Ekkeharda Grüblera, ktorí túto trochu staromódnu a naivnú príchuť Dickensovho diela pretavili do skvelého pohybu, formy a obrazu.

August Straub v časopise *Der Mittag* (z 10. X.) hovorí o silnom zážitku z Cikkerovej opery, ktorá je apelom na myslenie a svedomie poslucháča. Hudba je mu mimoriadne farbistá a charakteristická. Cikker tvorí z dosiaľ nevyčerpateľného žriedla slovenského folklóru, ktorý stmeľuje svojím suverénnym rukopisom.

Friedrich Hommel v časopise *Stuttgarter Zeitung* (zo 7. októbra 1963) vyzdvihuje vážnosť a hĺbku, ktorými ho dielo uchvacuje, a konštatuje, že skladateľ sa v opere prikláňa k melodráme a motivickému ostinatu, ako aj k polytonálnym zvukovým kombináciám a na podklade voľne použitej diatoniky v stredobode jednoznačne stojí ľudský hlas.

Heinrich Lindlar v *Deutsche Zeitung* z 9. X. 1963 podtrhuje súcit a všeľudskosť ako základný zvuk všetkých operných svetov našej doby. I keď sa tento zvuk tak intenzívne a tvrdošijne tiahne operným dielom, predsa sa tak protichodne ukazujú tieto diela ako trvácna hodnota. No Cikker šiel otvorenou, nie vopred formovanou cestou. Jeho operné obrazy vyznievajú ako balada alebo rapsódia. Všetko toto spája jediný vnútorný oblúk — klenba mravnosti. To je ten tlak, memento, aby človek konal dobro, lebo „dobré činy nezničíš"!

Kritik *Stuttgarter Nachrichten* (BM) z 9. X. hodnotí Cikkerovo dielo takto: *„V diele sa neustále posúvajú duchovné roviny deja, neustále sa striedajú a vzájomne prepletajú. Miesto, čas a priestor zdajú sa ako v modernej dráme eliminované rovinami: skutočnosť, sen a vízie. Je iste neobyčajne ťažké realizovať toto scénicky tak, aby divák mohol jasne rozlišovať sen od skutočnosti. Cikkerova hudba pevne kotví v tradícii, no siaha až k hraniciam atonality. Disonantné tvrdosti ilustrujú dramatické momenty, s čím kontrastujú pokojné a jednoduché melodické partie, v ktorých však pre svoju harmonickú drsnosť niet nijakej sladkosti."*

Podľa referenta časopisu *Kasseler Post* (zo 7. X. 1963) *P. Hofmanna* Cikker je zaľúbený do elegicky zafarbených sláčikových pasáží, premiešaných so zmenšenými intervalmi a na dramatických vrcholoch zdôraznených farbisto znejúcimi skupinami dychových nástrojov. Duševné nuansy spievajúcich osôb nachádzajú súlad v orchestri.

I kritici *Badische neueste Nachrichten* (10. X.) *Mette v. Kalm* a *Wiesbadener Kurier* (11. X.) *W. Hallwachs* vyzdvihujú premiéru Cikkerovej opery ako vrcholnú udalosť Kasselského festivalu a zdôrazňujú, že sa v opere pri prepletaní sna so skutočnosťou rozvíja hudba plná čarovnosti a napätia, no pritom všetkom hudba neopúšťa hranice tonality.

Z pozoruhodnej kritiky *Karla Heinza Nowotného* v časopise *Frankfurter Neue Presse* z 9. X., ktorý tiež hovorí o predvedení Cikkerovej opery ako vrchole kasselských dní 1963, uvádzame aspoň tento pasus: *„Hlavná postava Scrooge má svoj vedúci motív. Sú tam impresionistické opisy nálad v subtílnej farbivosti (i tajuplné zbory za scénou) a expresívne drsnosti veľkej dramatickej sily. Je to nedoktrinárske muzikantské dielo."* Popredný západonemecký hudobný mesačník *Neue Zeitschrift für Musik* o. i. píše:

Dej na javisku sa odohráva v rozličných polohách: v oblasti skutočnosti, snov i vidín, s pohľadom spätným i s pohľadom do budúcnosti, čo všetko spolu a v nepretržitom toku hudobnej scény musí byť realizované pre diváka zrozumiteľne a od seba oddelene, pričom sa duchovné polohy jednania predsa len ustavične k sebe posúvajú, križujú, ba miestami sa aj navzájom prekrývajú. Zdá sa, že miesto, čas a priestor sú tu ako v modernej dráme — eliminované polohami skutočnosti, sna a mátožných postáv. Znázorniť tento dramaturgicky dôležitý priebeh jednania scénicky tak, aby sa pre diváka jasne oddeľovala skutočnosť deja a jeho irealita, je neobyčajne ťažké. Neugebauerovým úsilím zachovať primeranú plynulosť hudobných medzihier nevdojak došlo na rozhraní týchto troch svetov k nejasnosti. Po nočnej ceste hmlistým nábrežím Temže, umáraného postavami duchov a mátoh, necháva Scroogea vrátiť sa domov a upadnúť do hlbokého spánku, potom ho ale z tejto scény odstráni a umiestňuje i jeho samého ako ducha vedno s Mary a Marleyom na okraj javiska, kde sa mu zjavujú krásne i hrôzostrašné vidiny. Iba keď Neugebauer (režisér — pozn. red.) *nanovo vrhne svetlo na spiaceho Scroogea, chápe divák (pravda, neskoro) scénický zámer. No toto je vlastne jediná výhrada proti réžii, ktorá je ináč veľmi pôsobivá. Grüblerovu výpravu plnú fantázie, no nijako nie preťaženú — vtipná konštrukcia na zvýšených plochách javiska umožňuje vidinám vynárať sa náhle z temnoty — Neugebauer obratne využíva, azda iba okrádači mŕtvol trochu preháňajú hru do drastičnosti.*

V svojom hudobnom naštudovaní zdôrazňuje Christoph von Dohnányi mocne dokresľujúcu, miestami tiež nežne poetizujúcu, zväčša však veľmi expresívnu, i keď motivicky aj trochu preťaženú Cikkerovu hudbu, vyzdvihuje jasavosť jej inštrumentálnej farbivosti, pričom hlasy na javisku miestami trochu tlmí, takže orchester a texty dôležitých snových scén — tieto predsa prinášajú premenu — sú ešte ľahšie zrozumiteľné.

Cikkerova hudba kotví hlboko v tradícii, dospieva však, ako to sám doznáva, „až po hranice atonality". Dramatické momenty podkresľujú harmonické tvrdosti; s nimi sa striedajú kontrastné, veľmi nežné melodické partie, ktoré však svojou trpkosťou nevyúsťujú do sentimentality.

Na premiére v kasselskom Veľkom dome obecenstvo veľmi ochotne kvitovalo svoju spokojnosť potleskom a s ozajstnou srdečnosťou oslavovalo Aage Poulsena v titulnej úlohe Davida Scroogea, ako aj Hanlie van Niekerkovú v úlohe Mary a všetkých ostatných spoluúčinkujúcich. Pritomný skladateľ bol stredobodom búrlivých ovácií.

Bernard Müllmann

IVAN PARÍK:

Nemyslím si, že by snaha o všestrannú informovanosť a orientáciu, snaha po poznaní dakomu uškodila. Skôr je tomu naopak. Všeobecnou chorobou obdobia dogmatizmu bol kariérizmus, kedy poniektorí jedinci hlučnými frázami zahmlievali svoje nevedomosti a bez ostychu šli za vyšším či menej vysokým postavením.

Ak sme v poslednom čase svedkami aktivizácie skladateľov, ak sledujeme snahy o diferencovanosť jednotlivých skladateľov, ako dnes si konečne začíname vážiť pojmu socialistický realizmus a neberieme ho iba ako nutné zlo, musíme pred sebou vidieť ako najdôležitejší cieľ profesionalizáciu slovenského hudobného života. Požiadavka umeleckého majstrovstva musí byť nie iba frázou, ale realitou.

(Z diskusného príspevku na II. sjazde SSS)

Londýnsky denník *The Times* vyslal na bratislavskú premiéru svojho dopisovateľa. Z jeho článku (zo 17. 12. 63) vyberáme:

... To, že Cikker zmenil názov, je zrejmé z predstavenia, pretože dve dôležité zmeny, ktoré vniesol do príbehu — potlačenie vianočnej nálady a smrť Scroogea v poslednom dejstve — dáva opere iný balans a spôsobuje, že sústreďuje príbeh tesnejšie okolo Scroogea ako v pôvodine. Vskutku, názor p. Cikkera na „túto strašidelnú malú knižku" je nanajvýš subjektívny. Jeho návštevy duchov sa predstavujú skôr ako výplod chorej alebo chorobnej mysle, než externé a bez okolkov nadpozemské postavy Dickensove.

Ďalšia zmena, ktorá poznačila transpozíciu príbehu z novely na operu, je menej šťastlivá. Tu možno hovoriť o strate humoru pôvodného príbehu, ktorého väčšina sa vyskytuje v recitatívnych pasážach, a ktorý bol od začiatku odsúdený na zánik. Ale zmena v poslednej scéne opery, kde Scrooge pri vlastnom krbe vydýchne posledný raz po svojom prvom predsavzatí polepšiť sa, je vynikajúci nápad! Hoci uznávame, že to bude veľmi šokovať Dickensových obdivovateľov, predsa zaokrúhľuje príbeh spôsobom dokonale uspokojujúcim v divadle.

Toľko o librete. A čo o hudbe? Partitúra okamžite prezrádza autora s charakteristickou prelietavosťou z jednej myšlienky na druhú skôr, ako by ju plne rozvinul alebo rozšíril. Skladateľ prvýkrát „koketoval" s hudobným vyjadrovaním, aké je bežné na Západe. V Mr. Scroogeovi p. Cikker nepíše už v jednoduchom tonálnom systéme, a hoci dvanásťtónový systém je preňho ešte len letmou známosťou, možno to hodnotiť ako významnú zmenu u skladateľa staršej generácie.

Súdiac podľa nadšeného prijatia obecenstvom na premiére Mr. Scroogea československým publikom, bude zaujímavé porovnať reakciu kritikov v Prahe a Bratislave.

V premiére v SND spieval G. Zelenay skvelý Scrooge; odhliadnuc od Boba, ktorý bol príliš tlstý a blahobytný pre pisára u Scroogea, všetky ďalšie postavy výborne spievali a dobre hrali. Spev za javiskom bolo niekedy, najmä v treťom dejstve, sotva počuť a jedna scéna — ulúpenie Scroogeovho majetku po jeho smrti — bola preexponovaná, no okrem nepatrných výnimiek ťažko by sa bola našla dáka chyba pri bratislavskom predvedení tejto opery.

Pisateľovi tejto recenzie sa zdá, že je škoda, že pri návšteve Čs. opery na Edinburskom festivale budúceho roku predvedú radšej Cikkerovo Vzkriesenie, a nie operu Mr. Scrooge, aby reprezentovali súčasnú hudobnú tvorbu na Slovensku, pretože Cikkerova nová opera by obstála pri porovnaní s najlepšími súčasnými dielami na Západe.

KOŠIČANIA VÝBORNE!

Ján Cikker: Vzkriesenie
Dirigent: Ján Kende
Režisér: Branislav Kriška
Výtvarník: Ján Hanák
ŠD Košice

Zriedkakedy odchádza návštevník z divadla s takým silným umeleckým zážitkom ako po premiére Cikkerovho Vzkriesenia 14. a 16. decembra v Štátnom divadle v Košiciach. Zásluhou neraz vzájomne sa prelínajúcej a podnecujúcej práce vedúcich umeleckých pracovníkov, ako aj všetkých interpretov a zainteresovaných činiteľov a dostatočne dlhého času prípravy (aranžované a orchestrálne skúšky trvali viac než 2 mesiace, individuálne a sborové ešte viac), vzniklo predstavenie, na aké môže byť metropola východného Slovenska hrdá. Celý kolektív opery viedla láska k dielu a zanietenie interpretovať ho čo najvernejšie; správnosť tejto cesty vynikne v porovnaní so svojvoľným nadraďovaním nejedného inscenátora a upravovateľa nad umelecké dielo, o príklady ktorého, žiaľ, niet núdze!

Hudobné naštudovanie dirigenta Jána Kendeho sa vyznačuje zdôraznením strhujúceho dynamizmu opery. V orchestrálnom tkanive — plasticky vypracovanom — nikdy nechýba napätie, vzrušujúci dramatický pulz. Treba zvlášť vyzdvihnúť časté výrazové forte, alfu a omegu interpretácie Vzkriesenia. Drobné zakolísania (neistá intonácia najmä vo violončelách a trúbkach) pramenia zrejme z nedostatočnej technickej vyspelosti jednotlivých hráčov.

Vnútorný dynamizmus charakterizuje aj prácu režiséra Branislava Krišku. Riadil sa nielen skladateľovými podrobnými poznámkami, ale doslova každým tónom jeho hudby. Každý pohyb na javisku citlivo korešponduje s hudbou, je však podriadený jednotnému štýlu režijnej práce, vychádzajúcej z dvoch základných premís diela: kontrastu dusnej atmosféry nespravodlivého spoločenského zriadenia a viery v dobro a lásku. Kriška — ako pred rokom vo Fideliovi — akcentoval vždy aktuálny etos diela. Vie veľmi dobre pracovať s hercom — i so sborom — a množstvo jeho nápadov je obdivuhodné. Spomeňme aspoň niektoré: vynikajúca práca s rekvizitou v I. intermezze, dokreslenie väzenskej atmosféry pohrebom v úvode IV. obrazu a v tom istom obraze veľmi dobre riešený kontrapunkt intímneho rozhovoru Kaťuše s Nechľudovom a príchodu politických väzňov, ako aj účinné stvárnenia finálnych scén každého dejstva. Kriška tiež po prvý raz realizoval tanec túžby po slobode v VI. obraze — citlivo choreograficky riešený Stanislavom Remarom — a jeho práca so svetlom je veľmi pôsobivá.



Záber zo šiesteho obrazu. V strede E. Šmáliková (Kaťuša) Foto: M. Litavská

Tu však už referát prechádza na pole výtvarného riešenia; zásluhou Jána Hanáka aj táto zložka predstavenia je rovnocenná s hudobnou a režijnou. Jednotiacim prvkom všetkých scén je spoločné šedivočierne pozadie, akoby symbolizujúce vládu tmy a násilia. Svetelné kužele nízkovoltových reflektorov a farebne sýte, neraz schválne kontrastné kostýmy Magdy Radványiovej sú neoddeliteľnou súčasťou výtvarného riešenia. Hanák v zásade obmieňa dva modely: interiérový (I.—III. obraz) a exteriérový (IV.—VI. obraz). Mimoriadne účinný je IV. obraz, navodenie atmosféry väzenia niekoľkými mrežami a ich nasvietením.

Úloha Kaťuše — jedna z najnáročnejších postáv svetovej sopránovej dramatickej literatúry — bola zverená dvom speváčkam. Gita Abrahámová — známa z pohostinského vystupovania v Bratislave — kladie dôraz na maximálne kontrastné odlíšenie rozmanitých peripetií vývoja Kaťušinho charakteru, čo sa jej vďaka vynikajúcim speváckym a hereckým dispozíciám aj plne darí. Vie výborne stvárniť každú náladovú zmenu, vypointovať uzlové body jednotlivých scén. Éva Šmáliková — vrátila sa po viacročnom pôsobení v prešovskej spevohre DJZ do Košíc — je lyrickejšia, akosi detinskejšia, najmä svojím zjavom. Ale aj v speve — akokoľvek vie vo vrcholoch využiť svoj zvučný fond — viac akcentuje lyrické tóny; vždy z nej cítiť človeka, intuitívne túžiaceho po dobrote a láskavosti. Na tomto mieste je treba pripomenúť, že obe predstaviteľky Kaťuše sa striedajú v úlohe jednej z tetiek; podobne sa strieda Ladislav Pačaj s Júliusom Regecom v úlohách Simonsona a poručíka. Nechľudov Miroslava Hájka od polovice opery vyžaruje hĺbku intelektu a vrelosť citu. Menej mu vychádza (herecky) I. obraz, ale spevácky suverénny prednes aj tu zaslúži plné absolutórium. Oswald Bugel herecky bravúrne a spevácky prvotriedne stelesnil hýrivca Smeľkova.

Aj menšie úlohy boli vzorove naštudované — Bočkovová J. Koronskou a H. Likérovou-Štubňovou, sudca A. Matejčekom, prokurátor K. Marečkom, obhajca S. Martišom, väzenský dozorca L. Neshybom atď. — a podali dôkaz, že košická opera si udržiava vysoký štandard svojho ensemblu (aj sbor pod vedením Romana Skřepka má vzostupnú úroveň), ktorý pod vedením skúsených vedúcich pracovníkov dosahuje neraz pozoruhodnejšie výsledky než napr. opera SND, kde je síce viac „hviezd", ale menej skúsených „kormidelníkov". Úspech Vzkriesenia je prísľubom dobrého naštudovania ďalších náročných titulov, ohlásených košickou dramaturgiou — Nabucca, Čarovnej flauty, Mr. Scroogea a i. — zároveň je však aj výsledkom zaväzujúcim.

(ra)

MLADÍ VO FILHARMÓNII

5. a 6. XII. 1963. Dirigent: Zdeněk Bílek. Sólisti: Hans Leygraf — klavír, Anna Peňašková, Yveta Czihalová, Ľudovít Buchta — spev. Program: Šostakovič: 11 piesní na hebrejskú poéziu, op. 11, Mozart: Koncert B dur pre klavír a orchester (Köchel 595), Brahms: III. symfónia F dur, op. 90.

Ak nám v novembrovom cykle v rámci Mesiaca ČSP chýbala objavnejšia dramaturgia zo sovietskej tvorby, privítali sme s tým väčšou radosťou uvedenie Šostakovičových 11 piesní na hebrejskú poéziu. Na ich interpretácii mali podiel mladí speváci — A. Peňašková a Y. Czihalová, sólistky bratislavskej opery, a Ľ. Buchta, sólista Speváckeho sboru SF. Spevácka „mladť" predstavila sa koncertnému obecenstvu technicky dobre pripravená s pomerne širokou dynamickou škálou. Podľa môjho názoru uvedeniu diela bolo by však pomohlo hlbšie vniknutie sólistov do výrazovej sféry a citlivejšie odlíšenie charakteru jednotlivých piesní. Bílek sprevádzal spevákov s pochopením, s primeranou intenzitou dynamiky bez toho, že by celkové podanie diela stratilo na účinnosti.

V Švédsku žijúci nemecký pianista Hans Leygraf vystúpil pred bratislavským obecenstvom s posledným, u nás temer neznámym Mozartovým klavírnym koncertom. Počuli sme konečne vzorovú interpretáciu Mozartovho klavírneho slohu. Suverénna technika so širokou dynamickou škálou, so vzácnou kultivovanosťou úderu, s dýchajúcimi a kantabilnými frázami, so skvelým vyvážením väčších celkov, s udivujúcim vystihnutím základnej citovej atmosféry jednotlivých častí — a čo je hlavné: s ideálnym vyvážením pomeru medzi citom a intelektom. Bola to interpretácia, ktorú v budúcnosti budeme pokladať za zatiaľ iba raz dosiahnutý ideál mozartovskej interpretácie a podľa nej budeme porovnávať všetky ďalšie výkony v tomto klavírnom slohu. Na výbornom odznení Mozarta sa nemalou mierou zúčastnil aj dirigent, ktorý pohotove a zhodne s chápaním Leygrafa v ideálnej zvukovej intenzite sprevádzal klaviristu.

Príkladna úroveň večera vyvrcholila uvedením Brahmsovej 3. symfónie. Bílek, ako je uňho už pravidlom, dirigoval i túto symfóniu spamäti, čo nám bolo ďalším dôkazom jeho usilovného štúdia a rastu, i keď, pravda, príležitostí nemá práve najviac. K interpretácii Brahmsa pristúpil s chuťou i tvorivou pohodou. I keď dirigent iste pozná viacero interpretácií tejto symfónie, jeho podaniu vonkoncom nechýbala svojráznosť a svojím bezprostredným mužným elánom, dravým pátosom bolo tým najpriliehavejším zakončením tohto v decembri najlepšieho koncertu. Opäť sme mali možnosť potvrdiť si vzostupnú líniu umelcovho neobyčajného talentu, ktorý už pevne prekročil prah zrelosti.

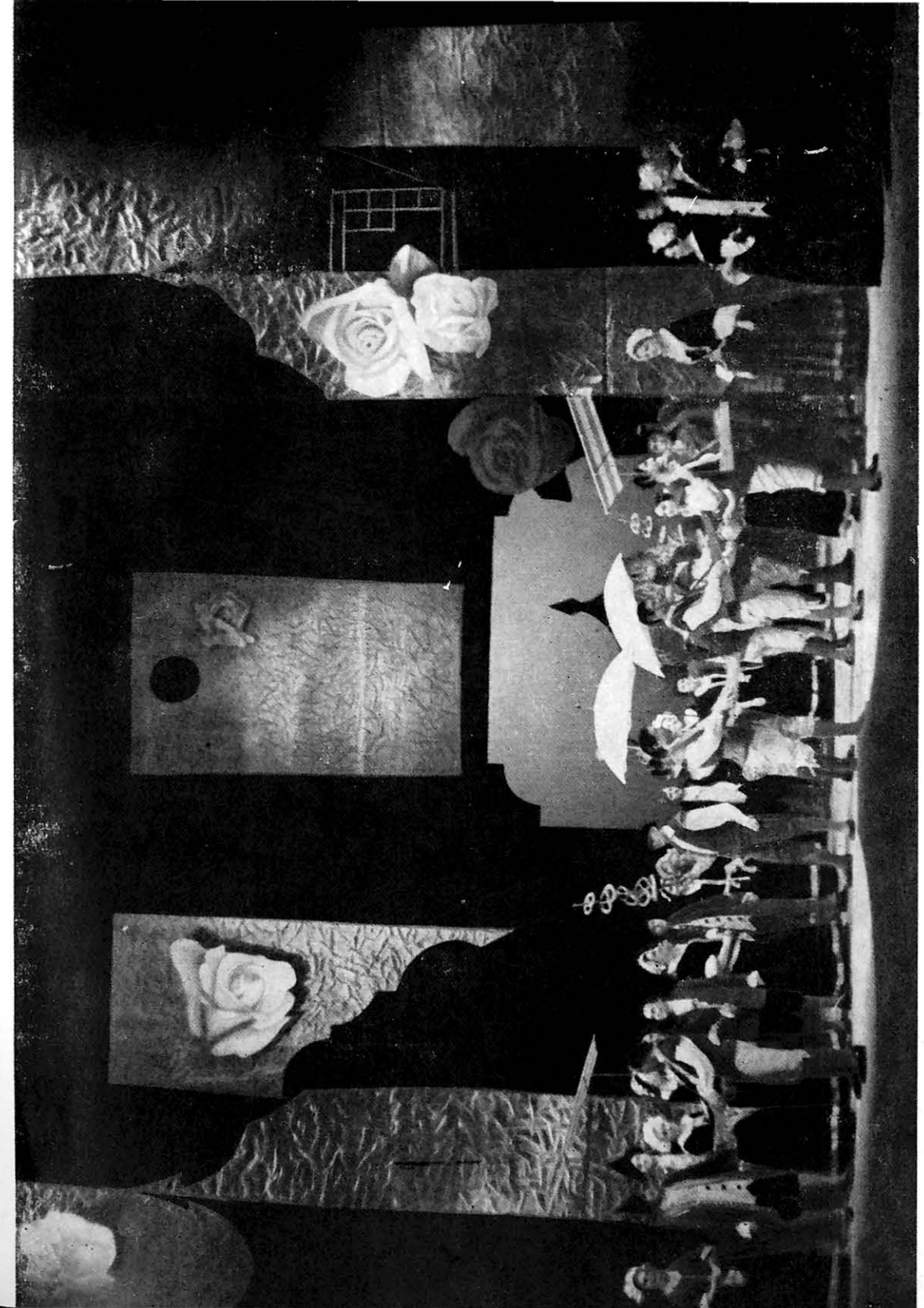
12. a 13. XII. 1963. Český komorný orchester, umelecký vedúci Jozef Vlach. Program: Purcell: Kráľ Arthur — suita pre sláčiky, Mozart: Adagio a Fúga (Köchel 546), Bach: III. brandenburský koncert G dur, Čajkovskij: Serenáda pre sláčikový orchester, op. 48.

Na ďalšom koncerte sme privítali Český komorný orchester. Úroveň vystúpenia českých hostí nezostala nič dlžná povesti, ktorá ich vystúpenie predchádzala. I keď program vystúpenia ensemblu nebol priam najobjavnejší, vzácna vyrovnanosť zvuku, udivujúco presná súhra, vzorné odlíšenie jednotlivých slohov, široká dynamická a výrazová paleta a príznačné zdravé české muzikanstvo uspokojili aj najnáročnejšieho milovníka podobného žánru, čoho dôkazom boli aj mnohé prídavky (Bach a Dvořák).

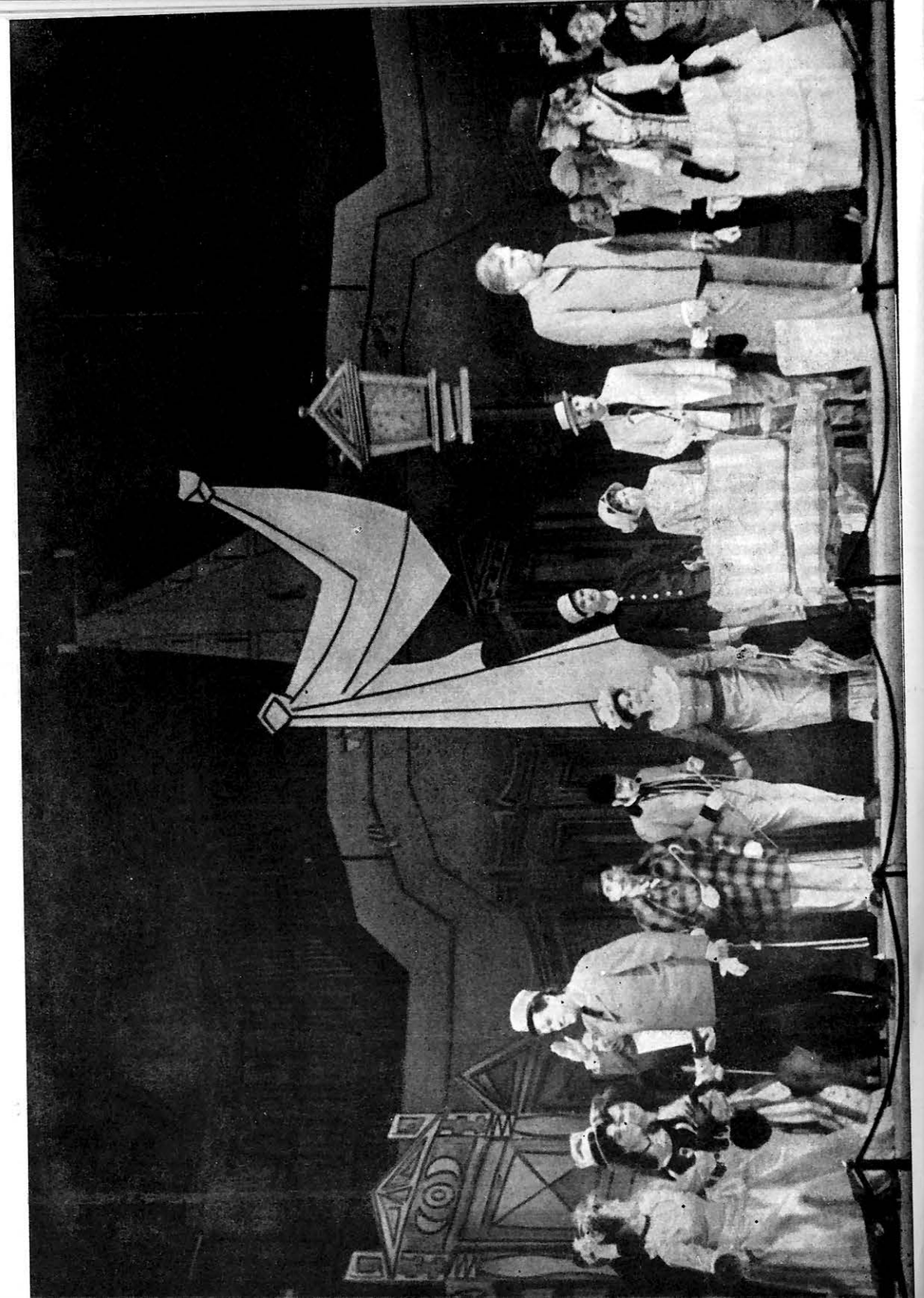
19. a 20. XII. Dirigent: dr. h. c. Ľudovít Rajter. Program: Beethoven: IX. symfónia d mol, op. 125a sÓdou na radosť. Sólisti: Anna Poláková, Ľuba Baricová, Imrich Jakubek, Ondrej Malachovský. Spoluúčinkoval Miešaný sbor SF, sbormajster Ján Mária Dobrodinský.

Posledný decembrový koncert vynútila si dramaturgia cyklu koncertov „Od valčíka po symfóniu". Pravdepodobne predvianočný zhon, únava a chvat zanechali stopy i na výkone orchestrálnych hráčov, ktorí sa tentoraz, najmä v I. časti, prehrešovali proti pravidlám solídnej súhry a intonácie viac, než je dovolené. Naproti tomu Scherzo akoby bolo vlialo svojím pulzom hudobníkom novú krv a prebralo ich k životu. Po menšom poklese intenzity výrazu v III. časti sa orchester opäť vzchopil vo finále. Nie je vylúčené, že túto nechuť vyvolalo i časté opakovanie toho istého diela na pódiu (počul som piatkové predvedenie), takže v tomto prípade stratilo na pravdivosti latinské porekadlo „Repetitio est mater sapientiae".

V nedávnej minulosti bolo u nás zvykom pozývať na interpretáciu IX. symfónie só-



Flotowova Marta v inscenácii SND ▶
Foto: J. Vavro



listov aspoň z Prahy, ak nie až z Berlína, no výsledok ani v takomto prípade nebýval vždy najradostnejší, pretože speváci nebývali zvyčajne zospievaní. Tradícia dvoch posledných rokov nám však ukázala, že domáce rezervy sa importu nielenže vyrovnajú, ale často ho i predčia. Toto tvrdenie právom môžeme vzťahovať i na sólistov bratislavskej opery SND, ktorí sa tentoraz podujali reprodukovať part Ódy na radosť. Tak sme obdivovali v podaní O. Malachovského vynikajúci výkon najmä v úvodnom basbarytónovom sóle, čisté výšky A. Polákovej, precítený prednes L. Baricovej i hlas I. Jakubka.

Na záver treba čo-to spomenúť i o výkone Speváckeho sboru SF, ktorý na tomto predvedení spieval pre zmenu zase po slovensky. Ich podanie podľa nášho názoru tiež nieslo znaky únavy a stratilo mnoho zo svojho nadšenia, ktoré doteraz a práve v IX. symfónii nerozlučne sprevádzalo ich vystúpenie.

Vlado Čížik

KOŠICKÉ STOJATÉ VODY

Posledný mesiac roku 1963 priniesol v oblasti košického koncertného života obrovské rozčarovanie a vytriezvenie z posledných ilúzií o pružnosti zodpovedných inštitúcií a kultúrnom hlade košického obyvateľstva. Konali sa dva koncerty, oba v malej sále Domu umenia, na ktorých bolo dohromady 120 platiacich návštevníkov. Okrem týchto dvoch klavírnych recitalov nepočuli sme v Košiciach ani jeden komorný alebo orchestrálny koncert, hoci iniciatíva zo strany Krajského podniku pre film, koncerty a estrády, no najmä zo strany Košického rozhlasového orchestra, nesporne bola. PKO odvolalo už dohodnutý koncert tohto telesa. Len pre zaujímavosť dodávam, že v januári 1964 odvolal ďalšie dva koncerty zahraničných umelcov.

Situácia však nie je jednoznačná. I keď je PKO nesporne zodpovedný za neutešenú situáciu v košickom koncertnom živote, predsa len nenesie celú vinu sám. Z nadriadených verejných a straníckych orgánov prišiel totiž pokyn, aby košický PKO zameral svoju činnosť spôsobom, ktorý by zaručil jeho finančnú sebestačnosť. Pri súčasných príjmoch tohto podniku, ktoré sú vzhľadom na nesmierne nízku návštevnosť a stratu priestorov v hoteli Slovan (ktoré sa asanujú) skutočne minimálne, je finančná sebestačnosť PKO takmer nemožná. Na druhej strane treba konštatovať, že možnosti propagácie koncertných podujatí vôbec nie sú využité, ako to PKO uvádza na svoju obranu v prípise KPFKE, ktorým odvoláva niektoré svoje záväzky s poukazom na neutešenú finančnú situáciu. Je to teda začarovaný kruh. Ak sa však do veci pozrieme hlbšie, zistíme, že v ňom prekvapujúco chýba jedno dôležité ohnivko. Nový, draho zaplatený Dom umenia má dva základné nedostatky, ktoré do značnej miery znižujú, ba temer znemožňujú koncertnú činnosť a za ktoré nie je zodpovedný ani PKO ani KPFKE, ale viacero sčasti známych, sčasti anonymných inštitúcií a jednotlivcov, za ktorými bude treba ísť pomerne ďaleko i vysoko, ak sa bude postupovať zásadne a zodpovedne. Po prvé nevyhovujú akustické pomery, po druhé nevyhovuje vykurovací systém, spočívajúci v navádzaní teplého vzduchu zhora a v jeho odsávaní zospodu. Stojaté vody košickej kultúry skrývajú pod nehybným povrchom niekoľko zákerných a protismerných prúdov, o ktorých, pravda, málo, ba takmer nič nevie ani posluchár ani koncertný umelec.

Rozhodne muselo pôsobiť deprimujúco na mladú, talentovanú klaviristku Ludmilu Kojanovú, keď na jej recitali sedelo 39 poslucháčov v miestnosti, ktorá má kapacitu vyše dvesto miest.

6. XII. L. Kojanová, pedagóg košického konzervatória, klavír. Program: Prokofiev: V. sonáta, Janáček: Sonáta, Chopin: Polonéza-fantázia, 2 mazurky, Polonéza d mol, Sonáta b mol.

L. Kojanová, profesorka košického konzervatória, absolventka JAMU v Brne, sa uviedla s náročným a zaujímavo zostaveným programom. Zaradenie troch náročných sonát, ktoré okrem samozrejných technických nárokov kladú obrovské nároky i na schopnosť dynamickej, tempovo-agogickej i výrazovej výstavby, spôsobilo, že Kojanová nezvládla všetky tri s rovnakou vehemenciou. Najpremyslenejšia i technicky najbezpečnejšia bola interpretácia Janáčka, ktorou klaviristka odhalila nesmiernu výrazovú hĺbku i myslitelskú silu jeho hudby. Nesúrodá Sonáta b mol, ktorej každá časť je svetom samým pre seba, trpela po technickej stránke zbytočnou nervozitou interpretky, no výrazove bola zvládnutá bezpečne. Najďalej k optimálnemu výsledku mala interpretácia Prokofievovej V. sonáty, ktorej už v skladateľovom zápise chýba dramatický akcent, ktorý by sa dal v jej rozsiahlej ploche podčiarknuť. Preto táto skladba vyznela pomerne plocho. Sugestívne, s vynikajúcou tónovou kultúrou a zmyslom pre detail hrala Kojanová ostatné programované Chopinove skladby. *Juraj Hatrík*

◀ *NS uviedla Offenbachov Parížsky život*
Foto: A. Smotlák



SĽUK VO FRANCÚZSKU

„Pre hodinu vystúpenia roky práce a pre jedno vystúpenie tisícky kilometrov," tak charakterizuje obrázkový časopis L'Auto Journal zájazd SĽUKu do Paríža. Ďalšie desiatky parížskych novín, ako Le Figaro, Combat, Le Monde, Les Letres Françaises, Parisien Libéré, Spectora a i. prinášali na predných stránkach kritiky plné obdivu, uznania a superlatívov o vystúpení tohto súboru.

V čase od 13. 11. 1963 až 1. I. 1964 uskutočnila 40-členná skupina SĽUKu v parížskom divadle L'Étoil 53 oficiálnych vystúpení, ktoré organizoval parížsky impresário pán Guilliér. Ťažisko programu bolo v tanci, ktorý sprevádzala ľudová hudba doplnená trúbkou, klarinetom a bicími nástrojmi; medzi číslami účinkovali dve speváčky. Kritika zdôrazňovala výborné a vysoko umelecké skladby k tancom, inštrumentované v prilichavých a najmä typických žánroch, na ktoré je choreografia J. Kubánku ako ušitá. Hodnotia celkový výsledok ako dobrú spoluprácu skladateľov so súborom. Bodaj by tak bolo i v budúcnosti!

Celý rad popredných umelcov navštívil predstavenia SĽUKu. Známy skladateľ Joseph Kosma, ináč veľmi dobrý priateľ Šimona Jurovského, prišiel vysloviť svoje uznanie. Medzi fotografiami popredných umelcov v novinách „Parisien", ako sú Yves Montand, B. Bardottová, E. Taylorová, figurovala i tanečnica sólistka H. Melicherová.

Z neoficiálnych predstavení treba spomenúť vystúpenie medzi krajanmi, ďalej pre členov parížskej akadémie „Association Nationale des Palmes Academicques" a vystúpenie na čs. veľvyslanectve, kde sme sa stretli s Alexandrovcami, ktorí v tom čase tiež účinkovali v Paríži.

Z programu mali najväčší úspech tance Kuruci a cigánsky tanec Vlachiko, ľudová hudba Rinalda Oláha, a najmä cimbalista S. Dráfi a speváčka G. Skyvová s francúzskou piesňou Villanelle. Na základe parížskych úspechov SĽUK vystupoval pri druhom zájazde vo viacerých francúzskych mestách v dňoch 5. II.—2. III. 1964. A tretie pozvanie: Od 2. júla vystúpením vo Švajčiarsku (v Ženeve) skončí sa séria týchto zájazdov 16. augusta vo francúzskom Eviane. Okrem toho členovia, ktorí sa ňa zájazde nezúčastňujú, budú pravidelne vystupovať a tým spĺňať podmienky, ktoré sa kladú na súbor doma. A pri oslavách 20. výročia SNP v Banskej Bystrici zíde sa na slávnostnom vystúpení celý súbor, pripomínajúc si zároveň 15. výročie svojej existencie.

Jozef Jendraššák

---

13. XII. Hans Leygraf — klavír. Program: Mozart: Fantázia (Köchel 475), Haydn: Variácie f mol, Sonáta F dur, Beethoven: Sonáta D dur, Schubert: Sonáta A dur, op. posth.

Klasický program, ktorý by v podaní priemerného umelca pôsobil dnes už zaiste únavne — najmä kolosálna stavba Schubertovej sonáty. Leygraf však budujúc na svojej absolútnej technickej suverenite, vedel si poradiť aj s najrozsiahlejšími stavebnými plochami a udržať po celý večer nepovoľujúce napätie. Okrem toho má zmysel pre detailné štýlové odlišnosti jednotlivých autorov.

Napokon — i keď niet námietok proti štýlovým večerom — predsa len treba vysloviť poľutovanie nad znovu zmeškanou príležitosťou počuť od zahraničného hosťa ukážku z tvorby jeho vlasti — veď zo švédskej hudby nepoznáme prakticky nič. *R. S.*

Predstavujú sa...

Smetanovská súťaž v Hradci Králové

Keďže v Mariánských Lázňach súťaž mladých klaviristov v interpretácii diela Fryderyka Chopina sa dobre osvedčila a koná sa v polovici augusta 1964 už po tretí raz, tohto roku dokonca ako výberové kolo pre postup do medzinárodného stretnutia na veľkej chopinovskej konkurencii vo Varšave vo februári 1965, vyskytla sa odôvodnená otázka, či by nebolo potrebné usporiadanie podobnej súťaže, venovanej jednému autorovi našej hudobnej kultúry. Realizácie tejto myšlienky sa ujal Park kultúry a oddychu východočeského mesta Hradca Králové, sídla chýrnej továrne na klavíry Petrof. Za výdatnej pomoci mestského národného výboru na čele so svojím predsedom J. Valtrom vedeli agilní pracovníci PKO uskutočniť výborne organizovanú celoštátnu klavírnu súťaž s veľmi vkusnou propagáciou, ku ktorej v dňoch súťaže od 13.—16. decembra minulého roku prispelo celé mesto vhodnou a dôstojnou výzdobou.

Že voľba padla na klavírne dielo nášho najnárodnejšieho skladateľa Bedřicha Smetanu — ktoré v poslednom čase neprávom mizne aj z repertoáru našich pianistov, nehovoriac o totálnej nevšímavosti svetovej pianistiky k jeho skladbám — je úplne logické. Pre rok 1963, v ktorom na Pražskej jari prebiehala medzinárodná Smetanova súťaž, bolo, pravda, odhodlanie na ďalšiu lokálnu súťaž rovnakej tematiky dosť riskantné čo do počtu očakávanej účasti. Je temer pochopiteľné, že z „veľkých" mien čs. klaviristov, ktorí sa prebojovali až do finále svetovej súťaže PJ, sa nik neprihlásil do Hradca Králové. Ale aj z ostatných účastníkov medzinárodného stretnutia jediná Kramperová použila svoj smetanovský repertoár na tento vnútroštátny zápas proti silnému súperovi Mikulovi, ktorý pri vylučovacej prehrávke začiatkom minulého roku pri prvom kole za plentou vypadol z ďalšieho postupu na Pražskú jar.

Okrem týchto dvoch „favoritov" prihlásil sa slušný priemer mladých adeptov v interpretácii Smetanových skladieb, k tejto súťaži predbežne málo náročne vyžiadaných: Prívetivá krajina, Polka fis mol a Hulan spolu s voľne vybranou skladbou pre prvé kolo a dve Smetanove diela pre druhé kolo, vo-



lené medzi Etudou C dur, Polkou F dur, Obžinkami, Furiantom, etudou Na morskom brehu alebo Mackethom. Konečne po nápadnom ignorovaní doterajších Smetanových súťaží zúčastnili sa aj dvaja mladí klaviristi zo Slovenska: Stano Kostra, študujúci popri zamestnaní na VŠMU, a H. Bartonová, poslucháčka bratislavského konzervatória. Z pôvodne prihlásených 16 kandidátov štyria odvolali svoje prihlášky a zo zvyšujúcich 12 prišlo na prvé kolo iba 10 účastníkov z celej republiky! Porote Holzknecht—Kredba—Macudzinski—Řepková—Schäfer predsedal riaditeľ pražského konzervatória dr. V. Holzknecht.

V sobotu 14. decembra bola prvá prehrávka s repertoárom určeným pre I. kolo v sále PKO; kandidáti mali výber medzi dvoma koncertnými krídlami Petrof tzv. bruselskej série. Porota bola umiestená na malej galérii siene, takže vôbec nebola v kontakte s prítomným obecenstvom a pre súťažiacich bola temer neviditeľná. Osem účastníkov dosiahlo bodový priemer nad 16 a postúpilo do druhého, nedeľnajšieho kola. Popoludní nostúpili podľa vyžrebovaného poradia Kostra, Čáp, Platzová, Kramperová, večer Andělová, Jelínek, Mikula, Prchalová. Ešte ten istý večer vystúpil na pódium sám predseda poroty a vyhlásil trpezlivo čakajúcemu obecenstvu výsledok súťaže: prvá cena nebola udelená, nakoľko ani jeden kandidát nepodal naozaj vzorový výkon v intepretácii Smetanovho klavírneho diela. Dvaja hlavní konkurenti Kramperová a Mikula držali sa statočne v obidvoch prehrávkach a vyšli náhodou s úplne rovnakým bodovým priemerom, takže porota rozhodla odovzdať každému z nich po jednej druhej cene súťaže vo výške Kčs 2000, spojenej s vecnými darmi. Tak isto dve tretie ceny dostali mladý pražský konzervatorista Čáp a poslucháč brnenskej JAMU Jelínek. Okrem nich vystupovali na pondeľnajšom koncerte víťazov v hradeckom Divadle vítězného února ešte Andělová a Prchalová, odmenené čestným uznaním: gramofónovými platňami Smetanových nahrávok Viery Repkovej.

Kultúrnopolitický význam celej súťaže spočíva najmä v tom, že iniciátori sú odhodlaní pokračovať v začatom zámere a už koncom januára pozvať verejnosť na II. smetanovskú súťaž do Hradca Králové koncom októbra 1964 s novými, značne náročnejšími podmienkami než doposiaľ. Tým sa podstatne oživuje záujem mládeže o nemenej hodnotné klavírne dielo nášho veľkého dramatika a symfonika B. Smetanu a časom sa utvorí správny výber mladých adeptov pre budúcu medzinárodnú súťaž Pražskej jari o cenu Bedřicha Smetanu, ktorá bude najskôr asi o 5 rokov.

Rudolf Macudziński

Koncert konzervatória

Ak by sme skúmali, ktoré bratislavské koncerty majú najvyššiu návštevnosť, pravdepodobne by sme s prekvapením zistili, že sú to koncerty Konzervatória. A právom. Jeho koncerty majú skutočne vysokú interpretačnú úroveň a náročný, nekonvenčný program. Študenti hrajú i tie najobťažnejšie diela svetovej literatúry a často podávajú veľmi pekné výkony. Svedkami toho sme boli i na II. verejnom koncerte, ktorý odznel dňa 18. XII. 1963 v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu. Z účinkujúcich, ktorí sa zaslúžili o tento úspech, treba spomenúť predovšetkým:

a) *Celistov R. Vandru a J. Alexandra.* Prvý vyniká ušľachtilým tónom a kantabilnosťou, ktorú uplatnil hlavne v Dvořákovom Ronde G dur, druhému dokonalá technická príprava umožnila perfektne predniesť I. časť Chačaturianovho Koncertu pre čelo. Na týchto chlapcov môžeme byť pyšní, veď v svojej kategórii sú nesporne najlepší. Je to veľký úspech školy prof. Večerného.

b) *Altistku D. Suryovú,* ktorá je už dnes temer hotovou umelkyňou. Predniesla áriu Poliny a spolu s A. Wagnerovou dueto Lízy a Poliny z Čajkovského Pikovej dámy. Ako koncertná speváčka je skvelá, sme zvedaví, ako sa prejaví na scéne.

c) Energickú *dirigentku E. Kováčovú* a *klaviristku S. Simčiskovú* v Haydnovom Klavírnom koncerte D dur. Vydarene spolupracovali. U sólistky rušili miestami rýchle tempá a pedálom rozmazané pasáže.

Z ostatných účinkujúcich chýbal huslistke J. Špitkovej vrúcnejší prejav, aký si Dittersdorffov koncert vyžaduje.

Výkony poslucháčov sú odrazom svedomitej práce pedagógov školy, ktorá sa dnes u nás radí k popredným svojho typu. Musíme však s ľútosťou konštatovať, že koncertom mladých umelcov sa ešte vždy venuje málo pozornosti (zo strany kritiky).

Ivan Marton

II. anglické Bachovské slávnosti sa uskutočnia v Oxforde od 26. júla do 5. augusta 1964. Na programe budú Bachove Vianočné oratórium, Smútočná óda a Oratórium o nanebevstúpení, História narodenia Ježiša Krista od Schütza, Händlova Athalia, concerti grossi od Bacha, Händla, Telemanna, Vivaldiho a Johna Stanleya, ako aj diela Stravinského a Jani Christou.

Škrt v histórii NEPLATÍ!



Koncom februára by sa bol dožil 70-tich rokov dr. Jozef Hutter (28. II. 1894—2. XII. 1959), profesor hudobnej vedy na Karlovej univerzite v Prahe. Jeho životná púť a dosah jeho vedeckej pôsobnosti boli síce stíhané viacerými nepriaznivými okolnosťami, medzi ktoré patrí na prvom mieste uzavretie vysokých škôl za protektorátu, no i tak zostalo po ňom veľa, na čo sa neprávom zabúda. Zostalo po ňom veľa, čo posúva českú a možno povedať i československú hudobnú vedu dopredu a čo ju mohlo posunúť ešte ďalej, keby tomu za posledných pätnásť rokov nebolo bránilo zvláštne dištancovanie sa. Hutter bol v celom rozsahu reprezentantom českej hudobnej vedy: v medievalistických štúdiách sa opieral o Nejedlého štúdie zamerané na český stredovek a v otázkach systematiky hudobnej vedy zasa o psychologický základ Zichov. Na rozdiel od týchto svojich predchodcov predstavuje však Hutter typ užšie špecializovaný len na hudobnú vedu a v jej rámci na základnú problematiku, často metodologickú.

Metodologický charakter majú: Melodický princíp stupnicových radov a Harmonický princíp. Týmto prácam sa vyčítala suchá teoretičnosť; práve tak by sa mohla vyčítať teoretičnosť matematike v rámci prírodných vied. Ak by sa však niekto odvážil z tohto dôvodu matematiku zavrhovať, bol by poklalaný prinajmenej za vulgarizátora; v hudobnej vede sa však spomenuté Hutterove práce zamietali ako odtrhnuté od skutočnosti. Pritom však napríklad len dialektická antinómia afinity funkčnej a lokálnej ako základ harmonického princípu mohol znamenať v českej hudobnej teórii značný kus cesty dopredu voči jednostrannému vychádzaniu len z vertikálnej zložky, ako to nastolil Šín. S týmto dialektickým východiskom sa dnes už často stretáme mimo nášho štátu a takto ho budeme musieť ako samozrejmosť prijať z cudzích rúk. — V hudobnej vede sa čoraz viac dostávajú do popredia hybridné disciplíny, spájajúce viac parciálnych disciplín. O ich syntézu sa Hutter pokúsil v knihe Hudební myšlení, kde nastolil ústrednú problematiku, podloženú psychologicky (zichovský základ), technicky (vychádzajúc z vývoja hudobnej teórie) i historicky (z vývoja samotnej hudby). V snahe vytvoriť čo najdokonalejší systém zašiel v niektorých analógiách možno pirďaleko, no na druhej strane vyhýbanie sa podobnej syntetickej problematike je u nás dnes znova len jalovým čakaním, až ju dostaneme spoza hraníc, zatiaľ čo by sa dala rozvíjať na domácej hutterovskej tradícii. — České stredoveké hudobnohistorické pamiatky predstavujú dôležitý článok európskych dejín hudby. V značne rozvinutej hudobnej medievalistike na Západe chýba však dnes český hlas — možno sa i pracuje v nej, ale čo do publikácií sa zdá, ako keby sa stagnovalo. V českej notácii (I. Neumy, II. Nota choralis) ukázal Hutter špecifické znaky českej paleografickej školy na podklade bohatého porovnávacieho európskeho materiálu. Systematický prístup sa tu prejavil v tom, že látku usporiadal podľa notačných typov, a nie chronologicky. I tu sa žiada renesancia nielen českej hudobnej medievalistiky, ale i renesancia s touto problematikou spriazneného prof. Huttera...

Tak ako je žiadúce nepredpojaté kritické zhodnotenie prof. Huttera, je žiadúca i renesancia systematiky hudobnej vedy, renesancia celostného výskumu hudobného myslenia, renesancia hudobnohistorických skúmaní staroveku a stredoveku, o ktorých Hutter vyslovil vážne slovo.

R.

JIŘÍ PAUER, prvý tajomník SČS

Se zájmem jsme sledovali živý průběh předsjezdové diskuse na Slovensku, který ukazoval, že i v hudební oblasti se rozvíjí tvůrčí ideový kvas. Z toho jsme načerpali i pro naši práci řadu cenných podnětů... Činnost nových orgánů Svazu slovenských skladatelů by měla vycházet především z kladných hodnot předsjezdové diskuse vtělených do sjezdových usnesení.

(Z diskusného príspevku na II. sjazde SSS)



In memoriam Jána Fischera

Zázračne rozkošatený strom slovenského hudobného života — hlavne jeho ideové, organizačno-administratívne, hospodárske a osvetovo-školské i umelecké inštitúcie — zastihla po odchode Frica Kafendu a Šimona Jurovského v časovom rozpätí ani nie štyroch mesiacov už tretia veľká strata.

Odišiel spomedzi nás dr. Ján Fischer, skladateľ, odchovanec slávnej kompozičnej školy Jozefa Bohuslava Foerstra a K. B. Jiráka na pražskom konzervatóriu, odišiel spomedzi nás hudobný vedec, dovršujúci na Karlovej univerzite začaté štúdiá získaním doktorátu filozofie na Univerzite Komenského v Bratislave. Odišiel spomedzi nás svojou hlbokou erudíciou i skúsenosťami dokonale pripravený a za každých okolností nanajvýš ochotný, obetavý a nezištný umelec-humanista, ktorý svoje všeľudské umelecké životné vierovyznanie stačil ešte akoby veštecky vyspievať v závere svojho veľkolepého baladického sborového triptychu Dumbier na oslavu Slovenského národného povstania, zadaného do súťaže mužských sborov pre Spevácky sbor slovenských učiteľov len asi mesiac pred svojou smrťou — vlastnými básnickými slovami: „Varujem Vás, mocipáni sveta, pred kataklizmou atómovej vojny — následky pocíti sedem pokolení — obráťte kormidlo o stoosemdesiat, miliardy dajte na vedy a umenia, aby pokoj vládol, nech je to kdekoľvek, by na prestol sadol humanitný človek!"

Áno, humanizmus, reálny a triezvy socialistický humanizmus, láska k svojeti a príslovečná vedychtivosť ho viedla po učiteľskej matúre hneď po prevrate r. 1918 na pražské konzervatórium a po absolvovaní šiel ako literárny učiteľ znovu do terénu medzi ľud, na Terchovú, na Horehronie a nakoniec do Seredi zbierať, triediť a študovať skvosty ľudovej poézie, hľadať v svetovom vývine hudby aj špeciálne princípy hudobného myslenia a výrazu slovenského etnika, zakladať a roky a roky vychovávať a viesť spevácke sbory, zostavovať a vypracúvať učebné osnovy hudobnej výchovy, pritom ale neskostnatieť a za žiadnu cenu nenechať ležať ladom ani vlastnú tvorbu orchestrálnu, komorno-inštrumentálnu a vokálnu i operná, takže nie div, že i pri zdĺhavej chorobe prekvapuje nás ešte tesne pred smrťou novým hodnotným koncertom pre husle a orchester, sťaby epitafom na svoj náhrobný kameň.

Trvalým epitafom zostanú mu však, ako prvý pokus v našej literatúre o modernejšie ponímanie tejto disciplíny, jeho Dejiny hudby a hlavne Hudobná teória, to — pravda — okrem iných drobnejších časopiseckých úvah a štúdií, ktorými vždy veľmi citlivo a pohotove vypĺňal medzery, aké sa nám zo dňa na deň vynárali v reťazi budovateľských a krajne naliehavých úloh zvlášť za prvej republiky.

A čo povedať o jeho nezmernej usilovnosti, o dôslednosti a obozretnosti v riadiacej činnosti na zodpovedných miestach štátnej správy, či už išlo o reorganizáciu bratislavského konzervatória po oslobodení a slovenského hudobného školstva vôbec, o podklady pre vypracovanie rôznych organizačných štatútov, napr. aj pre Slovenskú filharmóniu, o ktorú sa zvlášť zaslúžil ako tajomník jej prípravného výboru alebo o splnenie jeho dávnych túžob stať sa profesorom konzervatória, kde by mohol ešte raz zasiahnuť ako celým svojím životom zvlášť pripravený a vynikajúci pedagóg, zasiahnuť celou svojou už vyzrelou osobnosťou do formovania socialistického človeka-umelca, humanistu . . .

A čo povedať konečne o jeho poslednej láske, o cieľavedomom budovaní Slovenského hudobného fondu a o práci v jeho výbore, v ktorom bol spočiatku predsedom a potom až do smrti podpredsedom? Dôvera Svázu slovenských skladateľov, ktorý ho staval na toto zodpovedné miesto vždy s najväčšou jednomyseľnosťou, dôvera v jeho nevšedné ľudské, umelecké a vedecké schopnosti a vlastnosti, táto dôvera svedčí najrukolapnejšie, že odišiel spomedzi nás tíško, tak, ako tíško prišiel svojho času medzi nás, skutočne vzácny človek-umelec, ktorý vyoral svoju brázdu na roli národa dedičnej. Jeho nehynúca pamiatka ostane v našom radostnom slovenskom hudobnom vývine nad všetky kovy sveta trvalejšia.

Česť jeho práci!

Ján Strelec

Jubileum vedca

Významný životný medzník býva vďačnou príležitosťou pripomenúť si dielo tých, čo sa zaslúžili o rozvoj hudobnej kultúry. Takúto príležitosť nám poskytla i šesťdesiatka profesora Igora Fiodoroviča Belzu (narodil sa 8. februára 1904 v Kielcach v Poľsku), jedného z najznámejších sovietskych hudobných historikov a záslužného bádateľa a propagátora našej hudby v SSSR.

Igor Fiodorovič Belza spája vo svojej tvorbe záujmy vedecké i skladateľské. Ako syn profesora právnickej fakulty varšavskej univerzity získal veľmi dôkladné humanistické vzdelanie a základné školenie v hudbe už vo Varšave, no jeho umelecký profil sformovalo najmä kijevské konzervatórium, kde bol v kompozícii žiakom významného ukrajinského skladateľa Borisa Ľatošinského. Na tomto učilišti začal potom Belza už ako dvadsaťpäťročný vlastnú pedagogickú činnosť. V roku 1938 stal sa redaktorom časopisu Sovietskaja muzyka a o tri roky neskôr Muzgizu. Od roku 1948 venuje sa predovšetkým vedeckej práci, i keď neprestáva pôsobiť aj pedagogicky ako školiteľ nových vedeckých kádrov. Prof. Belza, ktorému bol v roku 1956 udelený doktorát vied, vedie v Ústave dejín umenia slavistické odelenie.

Belzove skladateľské dielo, zahrňujúce o. i. päť symfónií, klavírny a organový koncert, komorné skladby a piesne, nie je u nás, žiaľbohu, známe. Zato veľmi dobre poznáme výsledky Belzovej neúnavnej vedeckej a popularizátorskej práce. Ako historik sa prof. Belza sústredil na skúmanie hudby západných Slovanov a jej vzťahov k ruskej hudbe. Centrom jeho pozornosti sa pritom stala slovanská romantická hudba, v ktorej je Belza najuniverzálnejším a najpoučenejším znalcom. Z jeho pera okrem desiatok popularizačných prác a menších štúdií (spolu okolo 130) pochádzajú také závažné diela, ako sú prvé dva zväzky Dejín poľskej hudby, prvý zväzok Dejín českej hudby, obsiahla monografia o Chopinovi, ďalej o Karłowiczovi, Szymanowskej, Zarebskom atď. Zaslúžil sa tiež o vydanie mnohých diel poľských a našich skladateľov v Sovietskom zväze (o. i. i Suchoňovej Horalskej suity).

Prof. Belza je priekopníkom nového pohľadu na hudobnú minulosť slovanských národov, ktorý akcentuje jej spoločné progresívne črty a význam pre vývoj európskej hudby. Presadzuje názor, že táto problematika je náplňou hudobnohistorickej slavistiky obdobne ako napr. slovanské literatúry alebo ústna slovesnosť. Tento jeho významný podnet muzikológovia slovanských krajín doteraz rozvinuli len sporadicky, no napriek tomu treba zdôrazniť, že nestratil na aktuálnosti.

Igor Fiodorovič od Oslobodenia často navštevuje našu krajinu a má tu veľa oddaných priateľov. Spolu s nimi mu k významnému životnému výročiu blahoprajú všetci, čo poznajú a vážia si jeho vedecké dielo.

lv

Za Andrejom Vajdom

Koncom minulého roku zomrel v Tatrách známy kultúrno-osvetový pracovník Andrej Vajda. Tisíce pacientov kúpeľov Štós i Tatier navždy stratilo svojho obľúbeného „uja Vajdu", nadšeného propagátora umenia, najmä hudby.

Andrej Vajda sa narodil na prahu tohto storočia ako najmladší z dvanástich detí v rodine chudobného krajčíra. Jeho kolískou bola Dolná zem; tam jeho predkov vyhnala kedysi borba o skyvu chleba. Ťažké boli počiatky jeho životnej púte. Od pastierika, čističa topánok a krajčírskeho učňa sa svojou nezlomnou vôľou vypracoval v zanieteného národoveckého pracovníka. Absolvoval kurz sborového spevu a hudby, stal sa finančným úradníkom — no najmä pracovníkom Krajanského robotníckeho spolku v Novom Komlóši. Tu sa sústredila jeho mnohostranná činnosť — dirigenta, herca, režiséra a publicistu.

Činnosť A. Vajdu bola tŕňom v oku horthyovským úradom. Ich vyšetrovanie, prenasledovanie, vysiľujúca práca na čas podlomili jeho sily. Pred hrozbou uväznenia prešiel ilegálne do Československa. Lež aj tu ho čakalo nejedno trpké sklamanie: buržoázni mocipáni ho prijali macošsky. Až roky II. svetovej vojny priniesli Andrejovi Vajdovi uskutočnenie jeho túžob: stáva sa aktívnym bojovníkom SNP a vstupuje do radov KSS. V oslobodenej vlasti sa stáva kultúrnym pracovníkom. Jeho veľká láska k umeniu a vzácne ľudské vlastnosti sa navždy zapísali do sŕdc všetkých, ktorí ho poznali. Vedel v ľuďoch zapáľovať zanietenie pre všetko krásne, čo ľudstvo vytvorilo — tak ako málokto. Tatry a Smokovec sa mu stali druhým domovom — a on akosi samozrejme patril k nim. Pracoval skromne a nenápadne — a práve tak aj odišiel. Česť jeho pamiatke!

Anton Ciger

TEÓRIA V POHYBE

(SAV o súčasnom slovenskom umení)

V dňoch 9.—11. decembra 1963 usporiadala Slovenská akadémia vied v svojom domove na Smolenickom zámku konferenciu o súčasnom stave slovenského umenia od r. 1945. Hlavné referáty o jednotlivých umeleckých odvetviach boli zverené popredným teoretikom, čo zaručilo vysokú odbornú úroveň celého podujatia. O literatúre hovoril *dr. Michal Chorvát*, o výtvarnom umení *dr. Marián Váross*, o hudbe *dr. Ladislav Burlas*, o divadle *dr. Zoltán Rampák* a o filme *Emil Lehuta*. Aj diskusia mala pozoruhodnú úroveň; bolo by preto žiadúce, aby materiály konferencie boli vydané vo zvláštnom — hoci aj cyklostilovanom — zborníku. Na tomto mieste nie je možné podať podrobnú správu; preto sa obmedzíme len na vyzdvihnutie jej niektorých prínosov a podnetov.

Z referátov vyplynula podobná periodizácia vo všetkých odvetviach umenia, daná medzníkmi v rokoch 1949—50 (nástup dogmatizmu) a 1956 (jeho prekonávanie) ako aj podobná estetická problematika. Poukázalo sa na zúžené chápanie pojmu socialistického realizmu, na nezmyselné vylučovanie avantgardných smerov z umenia. *Laco Novomeský* o. i. pripomenul, že väčšina týchto smerov vznikla v predrevolučnom, resp. ešte viac v revolučnom Rusku ako výraz potreby formujúceho sa nového spoločenského poriadku a len umelý zásah — rast kultu osobnosti — zahatil ich rozvoj na škodu socialistického umenia. Pripomenul, že kultúrna politika socialistických krajín musí dať široké voľné pole experimentátorským snahám. *M. Váross* a *L. Burlas* tiež poukázali na deformácie, spôsobené mechanickou aplikáciou literárnej — pritom vulgarizátorsky zúženej — estetiky na výtvarníctvo a hudbu. *Peter Faltin* — domýšľajúc podnety M. Chorváta a L. Novomeského konfrontoval pojem socialistického realizmu, diskreditovaný politikou kultu, s pojmom socialistické umenie a s jeho ideálom vyjadrenia životného pocitu socialistického človeka. *Dr. Mikuláš Bakoš* pripomenul, že vývoj umenia má svoje zákony, svoj organický rast; nemožno ich svojvoľne porušovať — dokázali to roky 1949—1956, keď došlo k umelému zahataniu mnohých snáh, a preto neraz aj k stagnácii.

Mimoriadne vysokú úroveň mali vystúpenia hudobných vedcov. Rozsiahly referát dr. Burlasa konfrontoval vývoj slovenskej hudby v 20. stor. s európskym a anticipoval tak požiadavku *dr. Ota Ferenczyho*, ktorý v diskusii zdôraznil, že porovnávací aspekt sa nikdy nesmie vytratiť pri hodnotení slovenského hudobného umenia. *Tomislav Volek* poukázal na chyby estetiky päťdesiatych rokov; mnohé z nich pretrvávajú dodnes. *Ladislav Mokrý* vytýčil pozitívny program hudobnej vedy — zápas o pochopenie nového v umení, adekvátne estetickému ideálu socialistického človeka.

Kladný význam konferencie je aj v prvom užšom nadviazaní kontaktu medzi pracovníkmi rôznych umeleckých odvetví — i keď je, pochopiteľne, poväčšine obmedzený na teoretikov. Je žiadúce, aby sa tieto styky rozšírili aj na tvorivých umelcov; rastu nášho socialistického umenia by to rozhodne pomohlo.

—aj—

V piatok 3. januára 1964 sa v Dome československo-sovietskeho priateľstva v Bratislave uskutočnil koncert z diela univ. prof. dr. Jozefa Kresánka pri príležitosti jeho päťdesiatin. V mene výboru SSS pozdravil jubilanta vrelými slovami prvý tajomník sväzu Andrej Očenáš. Suitu pre husle a klavír predviedli Marta Országová-Geeringerová a Eva Fischerová. Klavírne trio Michal Karin, Tibor Gašparek a František Tannenberger. Klavírne skladby Elégia a Scherzo zahral Peter Toperczer. Koncert sa tešil veľkému záujmu verejnosti.

* * *

Ďalší pokus o zjednodušenie notového písma sa objavil tentoraz v západnom Nemecku. Jeho pôvodcom je Carl Johannis a podporovateľom skladateľ Gottfried von Einem. Je však viac než pravdepodobné, že zapadne ako predchádzajúce.

LADISLAV HOLOUBEK:

Nech sa hrá aj hudba mladých skladateľov. Želám im, aby — až budú v stredných a starších rokoch — mali vždy pekné spomienky na prácu vo sväze, ktorá odteraz iste pôjde lepšie. Len jedno je k tomu potrebné: vážme si viac jeden druhého — nielen pri jubileách a pohreboch.

(Z diskusného príspevku na II. sjazde SSS)

KONCERTNÁ KANCELÁRIA

MESTSKY DOM KULTÚRY A OSVETY V BRATISLAVE

Abonentný cyklus koncertov

SYMFONICKÉHO ORCHESTRA ČS. ROZHLASU V BRATISLAVE

II. KONCERT

Dirigent: dr. OTAKAR TRHLÍK
Solista: FREDERIC PORTNOI
Klavír: IZRAEL

30. októbra 1963



Slovenský hudobný fond

PRIPRAVIL TIETO SKLADBY ZO SLOVENSKEJ HUDOBNEJ TVORBY:

PETER KOLMAN: Sláčikové trio

Prvé opusované číslo mladého slovenského skladateľa vyrastá zo štýlového okruhu Nováka a Suchoňa. Kontrapunktická technika je postavená do služieb silne vzrušeného výrazu s častými gradáciami. Najmä záverečné fugáto poukazuje na Kolmanov vysoko vyvinutý zmysel pre vyváženosť expresívnej formy. Pre interpretáciu prístupné dielo vhodne zaplní nedostatok pôvodnej literatúry pre toto obsadenie.

JULIUS KOWALSKI: O slobode

Cyklus piesní pre barytón a klavír. (Povesť slobody, Jarná pieseň, Dobrovoľnícka.) Uvedený cyklus predstavuje typ prekomponovanej piesne s výrazným a miestami značne národným klavírnym sprievodom. Kowalski vhodne tlmočí epickú šírku predkladaného textu, alebo v účinnej skratke vystihuje jeho náladu. Kowalski tu dotvára tradície kafendovskej piesňovej tvorby.

MIRO BÁZLIK: Koncertná etuda pre klavír

Mladý skladateľ, sám aktívny klavírista, obohacuje pôvodnú literatúru tohoto typu o nové dielo, ktoré poskytuje vyspelým klaviristom možnosť uplatniť svoje technické dispozície. Na rušnom zvukovom pozadí vystupuje predsa do popredia Bázlikov zmysel pre lyrickú kantilénu.

MIRO BÁZLIK: La palette

Ide o cyklus piatich klavírnych miniatúr (Štvorlístok, Žužu, Pokušenie, Priateľ, Dančeska). Na úrovni náročnej klavírnej sadzby vystihuje skladateľ aforistickou formou určitú náladu. Skladby sa vďačne uplatnia vo funkcii prednesových skladieb na všetkých typoch umeleckých škôl.

EUGEN SUCHOŇ: Poème macabre

Národný umelec Eugen Suchoň rozmnožuje touto skladbou pomerne skromnú domácu literatúru pre husle a klavír. Poème macabre je ďalším stavebným kameňom, vhodne zapadajúcim do celostnej architektúry jeho životného cyklu. Je to filozofická úvaha o vždy vzrušujúcich otázkach života a smrti, stvárnená v jednej zo základných hudobných foriem — kontrastu meditatívneho rubáta a strhujúceho tanca, motivicky homogénnych, niekoľkokrát sa striedajúcich. Svojou hudobnou rečou je Poème macabre obrazom doteraz posledného štýlového obdobia svojho tvorcu. Vyžaduje všestranne vyspelých a zanietených interpretov a celostnú výstavbu — pravda, maximálne diferencovanú.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Sväzu slovenských skladateľov

Cena Kčs 3.—



INFORMÁCIE

K Dňu Sovietskej armády a sovietskych námorných síl usporiadala Ľudová škola umenia Bratislava-Nivy 31. januára t. r. v spolupráci s odbočkou SČSP pri Čs. plavbe dunajskej žiacky koncert, spojený s vystúpením žiakov recitačno-dramatického odboru sa výstavbou prác žiakov výtvarného odboru. Bola to prvá príležitosť, keď sa škola predstavila všetkými svojimi zložkami. Koncert usporiadaný v Dome lodníkov bol plne na úrovni možností školy. Dramatický odbor sa predstavil niekoľkými recitáciami a vtipnými scénkami. Podujatie prilákalo početné obecenstva, no trocha pridlhý program nestačil udržať plnú pozornosť najmä tých, ktorí sa do podstatnejšieho styku s hudbou a dramatickým umením ešte len začínajú dostávať prostredníctvom svojich detí, ktoré ako koncert ukázal, sú technicky i výchovne dobre vedené. *JP*

* * *

Na VI. medzinárodnej skladateľskej súťaži v Divonne-les-Bains (Francúzsko) získal skladateľskú cenu v Paríži žijúci poľský skladateľ Szymon Lakst za Concerto da camera. Cenu kritiky v tejto súťaži, zameranej výlučne na klavírne koncerty so sprievodom dychových a bicích nástrojov, dostal Nemec Peter Bemary a cenu obecenstva Francúz Pierre Sancan.

* * *

Igor Stravinskij prevzal v Helsinkách koncom minulého roku Sibeliovu cenu za r. 1963. Na znak vďaky prepracoval Sibeliovu Canzonettu pre sláčikový orchester, op. 62; dal jej nové orchestrálne rúcho: klarinet, basklarinet, 4 lesné rohy, harfa a kontrabas.

* * *

Oneskorene sa dozvedáme, že 15. novembra zomrel v USA Fritz Reiner, jeden z najväčších súčasných dirigentov, známy najmä svojím dlhoročným pôsobením v chicagskej filharmónii.

* * *

Šostakovičova Katarína Izmajlovová má v inscenácii londýnskej opery Concent Garden obrovský úspech. Réžiu mal Juhoslovan Habunek; na premiére sa zúčastnil aj autor.

* * *

Dlhoročný partner Galiny Uľanovovej Michail Gabovič vyučuje teraz pohostinsky na Štátnom baletnom učilišti NDR v Berlíne.

* * *

Noc pred Trebami sa nazýva nová opera lipského skladateľa Fritza Winniga-Gaitisa, napísaná na motívy antickej Antigony. Teda nielen činoherci spracovávajú tento starý, a predsa vždy aktuálny námet...

* * *

Veselá vdova v inscenácii známeho francúzskeho choreografa Mauricca Béjarta sa označuje za najväčšiu divadelnú bruselskú udalosť od slávnej premiéry Nemej z Portici v roku 1830. Béjartova inscenácia totiž ukazuje, že skutočnosť bola omnoho vážnejšia než znenie Lehárovej operety: na javisku sa objavujú transparenty, dokumentujúce sociálne nepokoje, boj o kolónie a prípravu na prvú svetovú vojnu.

* * *

Veľkú rakúsku štátnu cenu za r. 1963 udelili Ernstovi Křenkovi. — V súťaži Viedenskej spoločnosti priateľov hudby získal prvú cenu Witold Lutoslawski.

* * *

Being beatous sa nazýva nové dielo Hansa Wernera Henzeho pre koloratúrny soprán, harfu a štyri violončelá na text z Les Illuminations od Rimbauda. Premiéra sa má uskutočniť v Berlíne 12. apríla. — 17. apríla má západoberlínska opera uskutočniť svetovú premiéru opery Montezuma od Rogera Sessionsa.

* * *

Viedenské slávnostné hry sa tohto roku uskutočnia pod heslom Úsvit nášho storočia. Popredné miesto na festivale budú mať diela Richarda Straussa, narodeného pred 100 rokmi. Z jeho opier na festivale zaznejú Daphné, Žena bez tieňa a iné. Za nového intendanta hier vymenovali hudobného kritika Ulricha Baumgartnera.

* * *

Už niekoľko rokov robia sovietski vedci a skladatelia rozsiahle pokusy s elektronickou hudbou. Na výstave v Janove na jar t. r. vystavuje SSSR syntetizátor ANS, výtvor inž. Eugena Murzina, ktorý umožňuje vytvorenie ľubovoľných zvukových kvalít. Využívajú ho mnohí mladí sovietski skladatelia.

* * *

V pripravovanom biblickom veľkofilme, ktorý bude nakrúcať írsky režisér John Huston v Juhoslávii, vystúpi v úlohe Sáry Mária Callasová. Hudbu k filmu píše Igor Stravinskij.

* * *

V Hamburgu sa od 16. do 24. júna uskutoční IV. kongres Medzinárodnej hudobnej rady na tému Súčasné hudobné divadlo. Temer zároveň budú v hamburskej opere prebiehať Týždne súčasnej opery. Na tento termín sa v Hamburgu chystá aj výstava partitúr, platní a kníh, venovaných modernej opere.

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 3
ROČNÍK VIII

Súčasný stav hudobnej výchovy

NA VŠEOBECNOVZDELÁVACÍCH ŠKOLÁCH

LADISLAV LENG

Naša základná všeobecnovzdelávacia škola je výsledkom snáh o marxistické chápanie vzdelania a výchovy všetkej mládeže školopovinného veku. V mnohých dokumentoch je zdôraznená jej hlavná úloha: poskytnúť všetkej mládeži takú výchovu, ktorá by zabezpečovala jednotu výchovy rozumovej, mravnej a estetickej, polytechnického vzdelania a výchovy telesnej, čím sa sleduje zámer už na všeobecnovzdelávacej škole vytvoriť podmienky pre harmonický rozvoj ľudskej osobnosti.

Súčasný stav československej všeobecnovzdelávacej školy je výrazom približne 15-ročného teoretického, ideovo-odborného a organizačného a materiálneho budovania, dotvárania, pretvárania, áno, i experimentovania s dobrými i zlými výsledkami; je výrazom úsilia smerujúceho k tomu, aby škola svojím duchom, poznatkovou bázou, metodickou úrovňou i materiálovým vybavením čo najlepšie zodpovedala potrebám socialistickej spoločnosti a zásadám socialistickej pedagogiky. Tri závažné reformy — prvá v roku 1948 (súvisiaca s uvádzaním do života zákona o Jednotnej škole), druhá v roku 1953 (priniesla jednostranné preorientovanie strednej všeobecnovzdelávacej školy do polohy teoreticko-technického a tzv. polytechnického vzdelania) a tretia v rokoch 1959—61 (s čiastočným návratom k dobrým tradíciám čs. strednej školy) — priniesli mnoho nového i užitočného, no zároveň odhalili aj nemálo nedostatkov, prameniacich z nízkej úrovne našej pedagogiky a didaktiky ako vedy, z neúplného posudzovania profilu absolventa všeobecnovzdelávacej školy a z prehodnocovania niektorých faktov a podmienok, podieľajúcich sa na formovaní ľudského vedomia (veľa sa očakávalo od príležitostného a sporadického pôsobenia umelecko-osvetových zariadení). Najmä reforma z roku 1953, imitujúca školský systém Sovietskeho zväzu, bola silne poznačená metódami kultu osobnosti, pripravená a uvedená do života bez uplatnenia základných demokratických zásad, bez nevyhnutnej analýzy našich podmienok a potrieb. Pritom to bola reforma, ktorá najdrastickejšie postihla estetickú výchovu. Pre posledné dve reformy našej školy, ktoré i napriek spomínaným nedostatkom boli pokusom o socialistický školský systém, bolo okrem iného charakteristické i to, že vedúci pedagogickí pracovníci síce v teórii a v stanovení úloh a cieľov novej školy uznávali, ba aj zdôrazňovali potrebu primeraného zastúpenia všetkých zložiek výchovy (rozumová, estetická, mravná a telesná) pri formovaní všestranne sa rozvíjajúcej osobnosti žiaka, no pri realizácii nového výchovno-vyučovacieho procesu sa v učebných plánoch *princíp základnej proporcionality* vôbec neuplatňoval, resp. bol vylúčený forsírovaním zložiek rozumového a najmä polytechnického vzdelania na úkor hudobnej výchovy. Pamätáme sa na jednostrannú diskusiu z toho obdobia, ktorá prebiehala v odborných a kultúrnych časopisoch (Hudební rozhledy, Hudební výchova, Slovenská hudba, Literární noviny a i.), no bezvýsledne. Rovnako bezvýsledná zostala aj jej repríza na Sjazde socialistickej kultúry v Prahe, a to aj napriek tomu, že vtedajší zodpovední politickí a vládni činitelia — Kopecký a dr. Kahuda, vtedy ešte vo funkcii ministra školstva a kultúry — dali blahosklonný prísľub, že požiadavky umeleckých zväzov sa v najbližšej budúcnosti budú akceptovať a že sa prikročí k zvýšeniu týždenného počtu hodín na ZDŠ z hudobnej a výtvarnej výchovy na 4 hodiny (po 2 hodiny na každý predmet).

Princíp proporcionality zložiek výchovy na všeobecnovzdelávacej škole patrí k základným znakom koncepcie školy. Ide o princíp historický a každá spoločnosť si ho upravuje podľa svojich potrieb, no nie bezhlavo, ale prísne zdôvodnene. Každá spoloč-

nosť a každý školský systém musí rešpektovať ten základný fakt, že všeobecnovzdelávacia škola musí za každých politických, ekonomických a technických podmienok zostať školou, ktorá poskytuje základy jednotlivých vedných disciplín (včítane základných návykov a poznatkov hudobného a výtvarného umenia). Žijeme v dobe, keď koncepciu všeobecnovzdelávacej školy nemožno apriórne odvodzovať iba z niektorých zdanlivo najcharakteristickejších znakov ekonomicko-politického a kultúrneho vývoja spoločnosti, ale keď sa celý komplex znakov života musí stať predmetom vedeckého skúmania pedagogiky, sociológie a filozofie.

Súčasná prax, najmä kultúrny a mravný profil našej mládeže, absolventov škôl I. a II. cyklu, nás upozorňuje, že v mravnej a estetickej výchove nie je všetko v poriadku. I keď najmä v súčasnom období vyspelej oznamovacej techniky nezávisí všetko iba od školy — som však tej mienky, že pre vekový ambitus 7—15 rokov má škola rozhodujúci význam — príčinu toho, že mládež jednostranne holduje iba zábavnému žánru hudby, pritom temer vôbec nerozlišuje vkusné tanečné skladby od nevkusných, vtipný text od banálneho, umelecky pôvodnú skladbu od konvenčnej, že veľká väčšina obdivuje a vyhľadáva tanečnú hudbu zo západných štátov bez ohľadu na jej skutočnú umeleckú kvalitu, je aj v zlej pedagogickej práci, v ktorej vedúce miesto nepochybne patrí škole. Ďalej: Hudobní pedagógovia aj z vidieckych škôl signalizujú značný pokles hudobnosti a vôbec hudobného sluchu mládeže. Učiteľ hudobnej výchovy zo ZDŠ v Bolerázi s. Ladislav Weisser v dotazníku uvádza, že na jeho škole je žiakov s nedostatočne rozvinutým, nesamostatným hudobným sluchom až 25 %. Ten istý hudobný profil dokladá aj učiteľ zo ZDŠ v Zárečí s. Jozef Tatiersky. Približne 25 % žiakov na ZDŠ v Moste na Ostrove — ako to uvádza prom. ped. Erika Schwandtnerová, učiteľka tejto školy — nemá samostatný hudobný sluch. I keď uvedení učitelia vykázali stav čiastočnej a úplnej amúzie iba na základe vokálneho prejavu žiakov, ktorý nie je jedinou formou overovania stupňa hudobnosti (rovnocenným prejavom je prejav inštrumentálny), predsa len uvedené fakty dokumentujú prekvapujúco vysoký a neočakávaný pokles hudobnosti našej najmladšej generácie.

O poklese účasti mládeže na aktívnom umeleckom dianí nás presvedčia aj mimoškolské formy umeleckej výchovy a vzdelania. Pravidelné súťaže a prehliadky amatérskeho umenia sú dokladom rapídneho poklesu hry na hudobných nástrojoch, najmä na sláčikových. Stále zriadkavejším javom sú školské inštrumentálne súbory. Okrem toho repertoár detí školopovinného veku má prevahu v inom žánri a tematike, ako to stanovuje ideál školskej hudobnej výchovy, čo upozorňuje na nedostatočnú kvantitu i kvalitu výchovného zamerania tohto predmetu v učebnom pláne školy. Tento nepriaznivý stav nás dnes naliehavejšie ako predtým upozorňuje na potrebu aktívnejšieho, hlbšieho a najmä cieľavedomého usmernenia vkusu a vzdelania najmä našej najmladšej generácie, školopovinnej a vôbec študujúcej mládeže. Na to nás zaväzuje aj poznanie tohto faktu: V procese demokratizácie a socializácie našej spoločnosti a rovnako aj našej školy, ktorý sa naplno podarilo rozvinúť najmä po Februári 1948 a ktorý ozaj znamenal základný a revolučný obrat nielen v hospodárskej a sociálnej, ale aj v kultúrnej politike nášho ľudovodemokratického štátu, nebola patrične hlboko pochopená a realizovaná *požiadavka odstránenia nedostatku základnej neznalosti umenia ako pozostatku buržoáznej triednosti* a nebol vytvorený školský a osvetovo-výchovný systém, ktorý by toto v primeranom rozsahu zabezpečoval. *Riešenie tejto požiadavky v období vyhláseného cieľavedomého procesu kultúrnej revolúcie ďalej už nemožno odkladať!*

Vráťme sa však k nedostatkom súčasnej školskej hudobnej výchovy a pokúsme sa nájsť príčiny tohto stavu. V záujme prehľadnosti skúmajme najskôr podmienky objektívnej povahy (I.), potom povahy subjektívnej (II.).

I OBJEKTÍVNE PODMIENKY vytvára komplex mnohých navzájom sa podmieňujúcich a doplňujúcich činiteľov. Základom je koncepcia školy (vyplývajúca jednak z filozofického ponímania zmyslu a cieľa výchovy, jednak z potrieb skutočného života) a spôsob jej realizácie v *učebných plánoch, učebných osnovách a učebniciach.*

Učebný plán vychádza z podstaty problematiky tej-ktorej vednej disciplíny, z jej didaktickej povahy a výchovných cieľov, z potrieb spätosti so životom i z vyčlenenia užitočného rozsahu látky vednej disciplíny, ktorá sa stáva predmetom, matériou výchovno-vyučovacieho procesu (táto sa potom podrobnejšie rozvedie v učebných osnovách). Nieto pochýb o tom, že už pri tvorbe učebných plánov sa majú predovšetkým podieľať tak odborní a vedeckí pracovníci (z estetických disciplín, samozrejme, aj umelci), ako aj pracovníci odborno-pedagogickí. Žiaľ, doterajšia prax u nás takáto nebola. Učebné plány hudobnej výchovy nielen pre stredné všeobecnovzdelávacie školy, ale aj pre učiteľské prípravky sa stále stanovujú bez účasti umeleckého sväzu, pričom tak na Ministerstve školstva a kultúry, ako aj na SNR — odbore školstva a kultúry nie je zriadený referát hudobnej výchovy a nieto ani pracovníkov, ktorí by serióznu prípravu takého rozhodujúceho dokumentu, ako sú učebné plány, vedeli na patričnej vedeckej a pedagogickej úrovni aktívne zabezpečiť. Že tomu tak naozaj je, nasvedčuje skutočnosť, keď pre *náukovo-návykový a esteticky zušľachťujúci predmet,* akým je hudobná výchova, poskytuje súčasný učebný plán minimálne miesto — po 1 hodine týždenne — a to iba na školách I. cyklu (1.—9. roč. ZDŠ), pričom na strednej všeobecnovzdelávacej škole II. cyklu a na stredných odborných školách (vyjmúc pedagogické školy materské) sa hudobná výchova nevyučuje.

Hudobná výchova ako 1-hodinový predmet nastoľuje závažné otázky pedagogické a didaktické. V záujme úplnej informovanosti treba uviesť, že hudobná výchova je jediným predmetom ZDŠ (v poslednom čase bola do učebného plánu zaradená aj jednohodinovka z občianskej náuky), ktorému učebný plán vyhradil tento minimálny rozsah (ostatné predmety majú po 2—3 hodiny), pričom jazyk slovenský (český) a matematika v niektorých ročníkoch po 6 vyučovacích hodín týždenne. Didaktika vysvetľuje a súčasná pedagogická prax znovu potvrdzuje, že investície odborného vyučovania v takých zložitých predmetoch, ako sú náukovo-návykové a esteticky zušľachťujúce predmety, sa pri 7-dňovej frekvencii, prirodzene, strácajú (prirodzený proces zabúdania) a mnoho odbornej a metodickej práce učiteľov vychádza nazmar. Vzhľadom na povahu vyučovacej disciplíny, ale najmä vzľadom na potrebu užitočne zameraného výchovno-vyučovacieho úsilia (výchova pre život) by mal každý seriózny učebný plán všeobecnovzdelávacej školy poskytnúť predmetom náukovo-návykovým a esteticky zušľachťujúcim ako základnú normu 2 vyučovacie hodiny týždenne.

Učebný plán v rozhodujúcej miere podmieňuje druh a rozsah učebných osnov. Na *učebné osnovy* z hudobnej výchovy je nejednotný názor. Tí, ktorí ich porovnávajú s istým ideálom estetického profilu absolventa ZDŠ, ich považujú za minimalistické. Samotní učitelia hudobnej výchovy, ktorí na školách zápasia so základnými nedostatkami čo do vybavenosti škôl učebnými pomôckami, s temer absolútnym nedostatkom učebníc a metodických pomôcok, ich považujú za maximalistické. Pravda však je, že vyjadrujú rozpor medzi teoreticky uznanou požiadavkou všestranného vzdelania a harmonického rozvoja žiakovej osobnosti (čo je formulované v stati Úlohy a cieľ hudobnej výchovy) a medzi možnosťami učebného plánu. Okrem toho úplne zanedbávajú možnosť aktívneho inštrumentálneho uplatnenia žiakov, čím sa aktívna hudobná výchova uberá vyloženo vokálnou cestou, čo je na základnej všeobecnovzdelávacej škole, kde žiaci prechádzajú obdobím puberty, väčší nedostatok ako na školách s iným vekovým obdobím.

Okrem toho sú osnovy hudobnej výchovy poznačené škodlivými tendenciami dvojakého druhu: *celoštátnou uniformitou* (čo možno doložiť aj pôvodne plánovaným jednotným školským radom Gramofónového klubu, ako aj tendenciami k tomu, že učebnice hudobnej výchovy pre slovenské školy sa môžu zabezpečiť aj prekladom českých učebníc atď.) a výraznou *rámcovosťou,* keďže úlohy výchovno-vyučovacieho procesu stanovujú v prevažnej väčšine všeobecne, bez vyznačenia povinnej látky a povinného repertoáru pre aktívnu a receptívnu výchovu (vyznačené sú iba niektoré príklady, aj to nie vždy najšťastnejšie volené). Takéto osnovy hudobnej výchove, ktorú na Slovensku vyučuje približne 70 % nekvalifikovaných učiteľov, nepomôžu. Samotní kvalifikovaní a skúsení učitelia sú s nimi nespokojní! To všetko nasvedčuje, že nielen učebný plán, ale aj osnovy treba pokladať za prechodné a v mnohých smeroch za nevyhovujúce.

Nemenej závažné, i keď azda najobjektívnejšej povahy, sú nedostatky súvisiace s materiálovým vybavením škôl. Pri chronickom nedostatku učebných priestorov, ako aj nedostatku a vysokej cene klavírov (základnej pomôcky odborného vyučovania hudobnej výchovy), je situácia viac ako neuspokojivá. Hudobné siene sú zriadené iba cca na 5 ZDŠ zo 100. Na veľkej väčšine škôl chýba učebňa, dobrý nástroj alebo kvalifikovaný učiteľ. Pretože kapacita našej výroby by popri iných úlohách mohla uspokojiť potreby našich škôl iba o niekoľko desaťročí, z iniciatívy MŠK sa prikročilo k zostrojeniu prototypu malého klávesového nástroja, ktorý by mal robiť školskej hudobnej výchove dobrú službu. Jeho cena nemá prekročiť hranicu 2500 Kčs.

Do okruhu materiálnej vybavenosti škôl základnými učebnými pomôckami patria *elektroakustické zariadenia:* moderné gramofóny a magnetofóny s priemernou diskotékou. Aj táto oblasť si vyžaduje principiálne a zodpovedné riešenie. Doteraz vybavovanie škôl takýmito učebnými pomôckami záviselo od názoru riaditeľa, resp. od primeranej alebo žiadnej iniciatívy vyučujúceho. Všetko však bolo v konečnom dôsledku podmienené finančnými možnosťami každej konkrétnej školy. Ak peniaze aj boli, potrebovali sa na všeličo iné. A tak sa dospelo k stavu, že jedna škola má kompletne vybavenú telocvičňu, iná fyzikálny kabinet, ďalšia poľnohospodár-

ske náradie a stroje a jedna z dvadsiatich kabinet hudobnej výchovy. A to nie je správne. Ak naše školy, či už mestské alebo vidiecke, málotriedne, malé alebo veľké, majú žiakom poskytnúť základné poznatky a vedomosti na približne rovnakej úrovni, tak ich základnú vybavenosť treba riešiť vcelku rovnako a vzhľadom na predmet spravodlivo. Ak považujeme doterajšie výsledky, keď táto problematika bola ponechaná na iniciatívu samotných škôl, za nedostačujúce, tak by bolo lepšie usmerňovať a koordinovať rozširovanie fondu učebných pomôcok zhora. Je predsa nezmyselné podmieňovať poskytnutie školských gramofónových platní (s nahrávkami skladieb pre jednotlivé ročníky podľa učebných osnov) na členstvo každej NS a ZDŠ v Gramofónovom klube. Žiadalo by sa principiálne vec vyriešiť v tom zmysle, aby základné učebné pomôcky boli školám prideľované podobne ako žiakom učebnice.

Treba rozhodnejšie ako doteraz bojovať proti všetkým nedostatkom prameniacim z predmetového lokálpatriotizmu, z neodborného suplovania, ako aj z povýšeneckého pomeru tzv. kľúčových predmetov napríklad proti výchovám (telesná výchova, výtvarná výchova), ale aj proti pozostatkom nacionálnej nadradenosti a kultúrneho chytráčenia. Už boli spomenuté nesprávne tendencie jednotných osnov a učebníc pre hudobnú výchovu — predmet v podstate vlastivednej a výhranene národnej povahy (ide o I. cyklus škôl), budujúci aktívne zložky na báze ľudovej hudobnej reči. O tom, že tieto otázky sú, žiaľ, stále aktuálne, nás presvedčí napr. edičný program Gramofónového klubu — školský rad pre ZDŠ. Subskripcia klubu znela na hudobné skladby a ukážky z diel podľa platných učebných osnov ZDŠ. Mnoho škôl na Slovensku, ako aj jednotlivci a učitelia hudobnej výchovy, si túto pomôcku objednalo. Po dodaní platní však s rozčarovaním zistili, že obsah platní zodpovedá osnovám českých škôl a len asi na 15 % osnovám škôl slovenských. Až dodatočne majú byť vylisované platne zodpovedajúce potrebám slovenských škôl, hoci od vydania českých uplynuli už najmenej dva roky. Podobné, či už úmyselné, alebo náhodné nedostatky, nezostávajú bez následkov pedagogických, ako aj finančných a politických. Skutočnosť je taká, že české školy túto základnú hudobnovýchovnú pomôcku majú, slovenské nie. A keďže pre potreby slovenských škôl budú vydané doplnkové platne, slovenské školy zaplatia za rovnakú učebnú pomôcku sumu temer dvojnásobne vyššiu ako české. Prípad nepríjemný, zložitý, možno nie ojedinelý, no nech je aspoň poučný.

II SUBJEKTÍVNE PODMIENKY školskej hudobnej výchovy môžeme zaradiť do troch skupín: *1. učiteľské prípravky, 2. učiteľ hudobnej výchovy a 3. metodika riadenia školskej výchovno-vyučovacej práce.*

Učiteľské kádre pre naše školy sa pripravujú na učiteľských prípravkách trojakého druhu: *na pedagogických školách* pre prípravu učiteliek materských škôl, na *pedagogických inštitútoch* pre školy I. cyklu a na *univerzitách* pre školy II. cyklu. Učiteľov pre ZDŠ teda pripravujú pedagogické inštitúty. Všimnime si, ako vyzerá príprava učiteľov hudobnej výchovy na tomto type školy.

Pedagogické inštitúty — zvláštny typ vysokej, resp. nadstavbovej školy — majú dva základné smery:

prvý pripravuje učiteľov pre 1.—5. ročník ZDŠ (komplexné vyučovanie), *druhý* pripravuje učiteľov pre 6.—9. ročník ZDŠ (odborné vyučovanie). Podľa poslednej reformy u prvého smeru štúdia, ktorá údajne odstránila niektoré čiastkové nedostatky, autori reformy uplatnili koncepciu, podľa ktorej učitelia národných škôl sa neučia hrať na žiadnom hudobnom nástroji. Hudobný profil budúcich učiteľov národných škôl, ktorí na bývalej strednej škole mali hudobnú výchovu po jednej hodine týždenne len v 6. a 7. roč. OSŠ, má sa sformovať počas piatich semestrov na dvoch hodinách všeobecnej hudobnej výchovy týždenne (ktorá by mala poskytnúť základy hlasovej výchovy a spevu, intonácie a rytmu, počúvanej hudby a dejín, hudobnej náuky, dirigovania, metodiky) t. j. úhrnne v 150-tich vyučovacích hodinách. Pritom hudobný sluch sa bezpodmienečne požaduje. Začala sa teda nová etapa výchovy učiteľov, charakteristická krajnou muzikantskou negramotnosťou. Akú úroveň spevu od nich očakávať, ako sa budú môcť vôbec podieľať na estetickej výchove svojich žiakov?! Ale vec má aj vážny problém pedagogický. Títo učitelia budú mať v svojej triede aj žiakov ĽŠU, ktorí rozhodne budú teoretickými, ale najmä umelecko-praktickými (vyplývajúcimi z ovládania hudobného nástroja) znalosťami lepšie vybavení ako učiteľ. Nie je toto v rozpore so zásadami socialistickej pedagogiky na osobnosť učiteľa, ktorý má byť žiakom vzorom a autoritou tak po stránke rozumovej, estetickej, mravnej, ako aj spoločenskej a politickej? Aj preto sa so súčasným stavom nemožno zmieriť. A úprimne nás mrzí skutočnosť, že *náš systém výchovy učiteľov pre 1.—5. roč. ZDŠ je v civilizovaných krajinách jediný, ktorý učiteľovi neposkytne žiadne hudobnonástrojové vzdelanie.*

Nemožno obísť ani takú základnú otázku,

ako je úroveň výchovno-vyučovacieho procesu na pedagogických inštitútoch, a to aj napriek tomu, že na nich pôsobí už značná časť učiteľov s úplnou kvalifikáciou s veľmi dobrými pedagogickými výsledkami a že sa situácia v posledných mesiacoch do istej miery konsoliduje. V roku 1959 vzniklo na Slovensku 5 pedagogických inštitútov. Na každom z nich sa zriadila aj katedra hudobnej výchovy s pomerne početným pedagogickým sborom (6—12 interných učiteľov). Potreba kvalifikovaných kádrov však prerástla naše možnosti a pri istých nesprávnych spôsoboch kádrovej práce boli učiteľské miesta obsadené aj nekvalifikovanými silami, respektíve kvalifikovanými, ale dosť nízkej odbornej úrovne a bez patričných skúseností. V roku 1962 len 50 % učiteľov hudobnej výchovy na PI malo predpísanú kvalifikáciu a dnes ešte pôsobí na katedrách hudobnej výchovy PI 32 % nekvalifikovaných učiteľov. Väčšinu pedagogického sboru tvoria mladí a v práci na vysokých školách neskúsení učitelia. Katedry hudobnej výchovy pedagogických inštitútov sa vytvorili výlučne zo stredoškolských kádrov, na žiadnu z nich neprišiel ani jediný skúsenejší vysokoškolský učiteľ z bývalých katedier na vysokej a vyššej pedagogickej škole, resp. z katedry hudobnej vedy na univerzite, a teda na predchádzajúce skúsenosti a tradície bezprostredne nenadviazali. A tak katedry hudobnej výchovy na PI veľa času strávili konsolidáciou vnútorných pomerov, objavovaním už dávno známych spôsobov a metód pôsobenia katedier dovnútra i navonok, pričom veľa problémov si riešili tradične, stredoškolsky. Na prvom smere výučby sa od začiatku dodnes traduje komplexné pedagogické pôsobenie jedného učiteľa v jemu pridelených študijných skupinách. Ten v svojich skupinách vyučuje temer všetko: hudobnú náuku, počúvanú hudbu a dejiny, hlasovú výchovu a intonáciu, dirigovanie atď. Je samozrejmé, že pri takomto pedagogickom systéme sa o vysokoškolskej odbornosti vo vyučovaní nedá hovoriť. O odbornometodologickú a metodickú úroveň vyučovania na PI sa prakticky nikto nestará (ani MŠK, ani SNR-OŠK, ani FFUK). Aj preto sa nesprávne pedagogické spôsoby stali tradíciou tejto školy.

Pedagogické inštitúty a menovite katedry hudobných výchov by mali iniciatívnejšie ako doteraz využiť možnosti spolupráce s Filozofickou fakultou UK, s Hudobnou fakultou VŠMU, i s Ústavom hudobnej vedy SAV v Bratislave, ako im to zabezpečujú dokumenty o prehĺbení spolupráce medzi vysokými školami a vedeckými pracoviskami ČSAV. Ich učitelia by sa mali usilovať vo zvýšenej miere pôsobiť aj mimo školy a rozhodne vo väčšom rozsahu ako doteraz prejavovať publikačne i účasťou v samotnom umeleckom živote. Na základe primeraných a dobrých vedeckopedagogických pracovných výsledkov môžu byť prizvaní aj k spolupráci so Svázom slovenských skladateľov.

Hlavným ohniskom odbornopedagogického procesu je *osobnosť učiteľa hudobnej výchovy* (jeho politická, mravná a odbornometodická úroveň, podmienky ďalšieho rastu, spôsob usmernenia a kontroly atď.). Veľký nedostatok učiteľov hudobnej výchovy má iste svoje vážne príčiny. Mnoho bolo zavinené koncepciou prípravy učiteľov v predchádzajúcich buržoáznych zriadeniach, niektoré ťažkosti vyvolal aj búrlivý kvantitatívny rast nášho školstva. No fakt, že v roku 1963 sme na Slovensku mali ešte okresy bez jediného kvalifikovaného učiteľa hudobnej výchovy (napr. Martin) a na druhej strane malé školy, na ktorých sú dve kvalifikované sily (napr. Most na Ostrove), nasvedčuje tomu, že školská kádrová práca má ešte veľa nedostatkov.

Pôsobenie kvalifikovaného učiteľa hudobnej výchovy je podmienené aj pomerom, aký z týždenného pedagogického úväzku pripadá na tento predmet. V ideálnych prípadoch kvalifikovaný učiteľ hudobnej výchovy vyučuje minimum 2 predmety. Nie je jedno, či z 24 hodín týždenne pripadne na hudobnú výchovu 12 hodín alebo 4. Svoju pedagogickú prípravu musí v prevažnej miere zadeliť podľa toho, aká je jeho odbornopedagogická účasť na vyučovacom procese. V omnoho väčšej nevýhode je učiteľ, ktorý musí vyučovať nielen 2, ale 3—4 odborné predmety. Vzhľadom na vlastnú odbornosť i na koncentrovanosť, resp. rozmanitosť pedagogickej prípravy dosahuje v tom-ktorom predmete lepšie alebo menej uspokojivé výsledky. Možnosti užšej špecializácie učiteľov zabraňuje nepružná prax riaditeľov školy, ktorí doteraz nepripúšťajú, aby si kvalifikovaný učiteľ toho-ktorého predmetu doplňal úväzok na blízkej škole, ktorá nemá kvalifikovaného učiteľa v tom istom predmete. Nemožno pochybovať, že takáto prax je príčinou poklesu odbornosti u kvalifikovaných učiteľov a prekážkou snáh o vyššiu pedagogickú účinnosť našej školy. Kvalite vyučovania na základnej deväťročnej škole neprospelo ani zrušenie odbornej inšpekcie. Ak zrušenie inšpekcie na ZDŠ je vecou novej a dobre uváženej koncepcie, nemožno azda ani pre hudobnú výchovu uplatňovať túto osobitnú požiadavku. Ak však v niektorých odborných predmetoch inšpekcia je (zabezpečená priamo alebo nepriamo), mala by byť aj v hudobnej výchove. Mala by byť najmä preto, že problematika zložiek hudobnej výchovy je po stránke odbornej a

metodickej aspoň taká zložitá ako napr. problematika v jazykoch, matematike a pod. Žiadna predmetová komisia pri ONV-OŠK (tá nie je ani pracovným ani autoritatívnym orgánom), žiadna hospitácia kolegu zo susednej školy nemôže nahradiť to, čo patrí inšpektorovi, ktorý by mal byť po stránke odbornometodickej uznávanou autoritou, mal by mať prehľad o metódach a vyučovacích výsledkoch na iných školách v okruhu svojej pôsobnosti a azda aj prehľad o stave v tomto predmete v zahraničí, na základe čoho všetkého by mohol do vyučovacieho procesu tvorivo zasahovať a učiteľov hudobnej výchovy správne usmerňovať.

Nedostatky našej školskej hudobnej výchovy súvisia aj *s nedostatkami metodiky riadenia výchovno-vyučovacej práce.* Tieto sa na Slovensku začínajú od SNR-OŠK. Na tejto inštitúcii nie je zriadený referát pre hudobnú výchovu a nepôsobí ani jeden pracovník s plnou zodpovednosťou za stav v tomto predmete. Doterajšia prax rozmanitého suplovania referátu, resp. referenta situácii vonkoncom nemohla byť užitočná. Odtiaľ sa začínajú nedostatky povahy ideovo-odbornej, didaktickej i materiálnej. I keď tento stav nemožno akosi pripisovať terajším vedúcim pracovníkom SNR-OŠK, predsa len niektoré tendencie o jeho stabilizovaní neslúžia konštruktívnym snahám o odstránenie základných nedostatkov našich učebných plánov, osnov, pedagogickej neodbornosti a nedostatkov materiálnej povahy.

Tak Sväz slovenských skladateľov, ako Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, sa rozhodli stať si do čela boja za skvalitnenie estetickej výchovy na našich základných všeobecnovzdelávacích školách. Považujú si za svoju povinnosť, keď už aj nie okamžité prebojovanie správneho vedeckého a pedagogického názoru na funkciu hudobnej výchovy v socialistickej spoločnosti, ale aspoň vecne a konkrétne poukazovať na závažnejšie i menšie nedostatky, upozorňovať na chyby, omyly a možné nežiadúce následky, ale najmä na to, že sa v ďalšom období budú výrazným spôsobom domáhať toho, aby aj náš školský systém akceptoval výsledky muzikologického poznania a dosahu umeleckej tvorby v náležitej kvantitatívnej a kvalitatívnej miere.

V tomto snažení budú sa opierať aj o závažný medzinárodný dokument, o *Uznesenia z V. kongresu Medzinárodnej spoločnosti pre hudobnú výchovu (Tokio 1963),* v ktorých sa žiada:

1. *Všetkým deťom sa má poskytnúť rovnaká príležitosť pre hudobnú skúsenosť a rozvoj prostredníctvom hudby.*
2. *Za rozvoj vrodených dispozícií detí zodpovedá dnes viac ako inokedy verejný školský systém. Zmeny v sociálnej a hospodárskej štruktúre rodiny a spoločnosti zvyšujú nároky na školskú hudobnú výchovu. Uskutočnenie rôznorodých ciest v hľadaní a rozvíjaní hudobných schopností si vyžaduje väčšiu finančnú a morálnu podporu od všetkých vlád a zodpovedných výchovných organov.*
3. *Je potrebné, aby sa hudobnej výchove vyhradil čas v učebných plánoch a aby bola zastúpená vo všetkých typoch škôl od materských až po univerzity. Školská hudobná výchova sa má tešiť akademickému uznaniu a má byť integrálnou súčasťou pravidelného školského dňa.*
4. *Hudobní pedagógovia majú pochopiť význam intenzívneho osvojovania hudobných návykov vo formatívnych rokoch života dieťaťa, osobitne však u tých detí, ktoré si chcú zvoliť hudbu za svoje povolanie. Výcvik hudobníkov musí vychádzať z potrieb a požiadaviek hudby a doby, v ktorej žijú.*
5. *Takéto chápanie hudobnej výchovy vyžaduje, aby učitelia nižšieho stupňa základnej školy mali primeranú hudobnú prípravu. Na stredných školách majú učiť hudobní pedagógovia so špeciálnou prípravou.*
6. *Osnovy hudobnej výchovy majú byť vyvážené a majú poskytovať možnosti pre rozvoj aktívnych hudobných schopností i pre porozumenie hudobnému umeniu.*
7. *Hudobní pedagógovia by mali pochopiť význam vokálnej ako aj inštrumentálnej hudobnej časti detí.*
8. *Vyučovanie hudby musí smerovať k rozvoju tvorivých schopností dieťaťa.*
9. *Výchovné zameranie predchádzajúcich osnov vychádzalo z tvorby 19. storočia; nové osnovy sa majú zamerať na jazyk našej doby a na nové tónové oblasti.*
10. *Hudobná výchova musí budovať na objavoch výskumu v pedagogike, psychológii a sociológii. Jedine na základe spolupráce medzi výskumnými pracovníkmi a hudobnými pedagógmi sa môžu patrične rozvíjať a uskutočňovať nové myšlienky a metódy. Zrovnávacie štúdie v hudobnej výchove na medzinárodnom základe majú nesmierny význam pre ďalšiu prácu.*

Týmito prostriedkami uvedieme do skutočnosti naliehavo požadovanú organickú jednotu hudobnovýchovného pôsobenia vo verejných školách od materských škôl až po konzervatóriá a univerzity.

Ladislav Leng

Hudobná pedagogika

LADISLAV BURLAS

V SYSTÉME HUDOBNEJ VEDY

V časoch aktivizácie našich hudobných umelcov, muzikológov i pedagógov smerom k radikálnemu zlepšeniu úrovne a postavenia hudobnej výchovy v našej spoločnosti nie je od veci vyjasniť niekoľko kardinálnych otázok, dotýkajúcich sa samotnej podstaty hudobnej výchovy, jej začlenenia do systému súčasnej hudobnej vedy, a tým vlastne prispieť k správnej orientácii pri stanovení jej cieľov, úloh a prostriedkov.

1

Oblasť teoretických poznatkov o hudbe líši sa od ostatných vied nielen špecifičnosťou svojho predmetu bádania, ale o. i. aj tým, že vytvára zvláštnu disciplínu, zameranú na *systém a metódu odovzdávania skúseností* nadobudnutých doterajšou tradíciou. Je to tak predovšetkým preto, že základný vyjadrovací materiál hudby je *podstatne* odlišný od ostatných, v živote bežne uplatňovaných oznamovacích sústav. Pochopiť hudbu v jej citovom i intelektuálnom význame nemožno bez toho, že by človek nepochopil jej špecifický vyjadrovací systém. Metódami zameranými na pochopenie špecifickej vyjadrovacej formy hudby a jej prostredníctvom na ovládnutie požadovaného stupňa osvojenia praktických i teoretických poznatkov zaoberá sa hudobná pedagogika. V minulosti sa pedagogický aspekt — chápaný vo vyššie vyhranenom zmysle — veľmi často prekrýval s inými disciplínami hudobnej vedy, a tak dodnes prevláda v odborných kruhoch názor, ktorý viac-menej stotožňuje disciplíny hudobnej vedy s ich didaktickou aplikáciou (teóriu harmónie s náukou o harmónii a pod.). Keď sa dnes snažíme distancovať jednotlivé disciplíny hudobnej vedy od hudobnej pedagogiky, neznamená to, že by sme v tomto smere popierali akékoľvek súvislosti alebo dokonca že by tu bola snaha prijímať hudobnú pedagogiku do hudobnej vedy len macošsky. Práve naopak, takýmto správnym distingvovaním bojujeme o špecifičnosť jej postavenia a významu v súčasnej muzikológii. Túto špecifičnosť azda najmenej chápu nehudobníci. Napr. pre literárnu vedu sa pojem „literárnej výchovy" vyčerpáva bezprostrednou činnosťou prenášania faktografického materiálu s využitím všeobecných poznatkov pedagogicko-didaktických; čítaním a analýzou literárnych diel, na ktorú je jedinec pripravený tým, že už pozná základné formy pojmového myslenia, jazyk a jeho grafické znaky. Podobne ani kreslenie či výtvarná výchova tu nenaráža na výraznejší problém percepcie oznamovacej sústavy. Ťažko si predstaviť, že by jestvovala samostatná vedná disciplína v podobe „chemickej výchovy", „fyzikálnej výchovy" atď., pretože pod týmito pojmami možno pri najlepšom chápať iba bezprostredný fakt prenášania získaných poznatkov.

Je len zrejmé, že z dôvodu takéhoto zvláštneho postavenia hudobnej výchovy musí vzniknúť nielen samostatná činnosť výchovná, resp. vyučovacia, ale aj zvláštna vedecká disciplína, v svojom vnútri bohato diferencovaná. Preto jestvujú vo svete aj početné špeciálne odborné časopisy venované otázkam hudobnej výchovy (napr. Musik und Schule, Musikerziehung, Musik Unterricht atď.). Domnievam sa, že z nepochopenia zvláštneho postavenia hudobnej výchovy medzi inými sférami výchovného procesu zrušili sme u nás časopis Hudební výchova a túto problematiku sme pričlenili do časopisu Estetická výchova. Pri tom stojí za zmienku, že spomínaná diferencovanosť hudobnej pedagogiky je bohatšia, než sa na prvý pohľad zdá. Patrí sem totiž nielen špecifická akomodácia poznatkov zo všetkých disciplín hudobnej vedy, ale aj celá oblasť výkonnej praxe, interpretácie (spev, množstvo hudobných nástrojov, súhra v súboroch, sborový spev, dirigovanie, štúdium diel hudobnej literatúry, porovnávanie vyučovacích metód), a to ešte v diferenciácii podľa zamerania, stupňa odbornosti, vekových kategórií atď.

Hudobnú pedagogiku treba teda považovať za dôležitý medzičlánok, ktorý nielen mechanicky odovzdáva sumu poznatkov, ale ktorý si vytvára vlastný systém postupov, umožňujúcich reprodukciu kontaktu medzi hudobným prejavom, teóriou hudby a človekom.

2

Pokúsime sa na základe doterajšej charakteristiky o načrtnutie vzťahu hudobnej pedagogiky k disciplínam hudobnej vedy i k iným mimohudobným pomocným disciplínam.

Hudobná pedagogika súvisí v podstate so všetkými disciplínami hudobnej vedy: s historiografiou, systematickou hudobnou teóriou a akustikou, hudobnou estetikou, organológiou, etnomuzikológiou, hudobnou psychológiou, teóriou interpretácie atď. Z nich čerpá

predovšetkým svoj faktografický základ. Bolo by však mylné považovať tento vzťah za pasívny a statický. Tieto preberané poznatky hudobná pedagogika totiž *nanovo* systematizuje, a tak dostáva v rámci hudobnej pedagogiky nový význam, resp. *iný stupeň dôležitosti*. Hudobná pedagogika si ďalej z množstva poznatkov *vyberá* tie, ktoré sú z hľadiska konkrétnych cieľov, stupňa odbornosti a špecializácie podstatné, resp. potrebné. To teda znamená, že vzťah hudobnej pedagogiky k disciplínam hudobnej vedy je pohyblivý a že niektoré poznatky dostávajú v jej rámci významnejšie postavenie. Sú disciplíny, ktorých poznatky sa stávajú priamo súčasťou hudobnej pedagogiky. Tak sa vytvárajú paralelné disciplíny vedecké a didakticky prispôsobované:

Hudobná veda:	Hudobná náuka:
hudobná akustika	elementrárna náuka o hudbe
teória harmónie, kontrapunktu, foriem	náuka o harmónii, kontrapunkte, formách
organológia	náuka o hudobných nástrojoch, inštrumentácia
teória interpretácie štýlová analýza	hra z partitúr, dirigovanie

Okrem toho má hudobná pedagogika ďalšie špecifické pole svojho záujmu v samotnom predmete bádania, a to ju charakterizuje nie ako aplikovanú, ale vedeckú disciplínu. Je to *teória hudobnej pedagogiky*, ktorá skúma výchovné, etické a umelecké ciele hudobnej výchovy ako uzavretú sústavu odovzdávania poznatkov v oblasti hudobného umenia. Od nej očakávame vypracovanie celkovej koncepcie hudobnej výchovy v našich spoločenských a kultúrnych podmienkach. Je tu ďalej oblasť *hudobnej didaktiky* a *metodiky* ako teórie a metódy vyučovania hudby, do ktorých vyúsťuje aj celá doterajšia pedagogická skúsenosť a súčasné znalosti vyučovacích metód. Disciplína zameraná na porovnávanie a zhodnotenie výchovných koncepcií a rôznych vyučovacích postupov je *porovnávacia hudobná pedagogika*. Sú tu ďalej *dejiny hudobnej pedagogiky* a *systematika hudobnej pedagogiky:* prvá z nich skúma historický vývoj tejto disciplíny, druhá rieši zložité vzťahy medzi zložkami hudobnej pedagogiky k ostatným muzikologickým, všeobecno-pedagogickým a prípadným iným pomocným disciplínam. Ak prijmeme za správne naše úvodné konštatovanie o zvláštnom postavení hudobnej pedagogiky oproti výchovnej a vzdelávacej činnosti v iných oblastiach, potom je zrejmé, že poznatky všeobecnej pedagogiky a didaktiky, resp. pomocných disciplín si vyžadujú primerané korektúry zo strany poznatkov hudobnej vedy. Napr. všeobecná psychológia nestačí zodpovedať na hudobné problémy natoľko ako hudobná psychológia; podobne všeobecná sociológia je v tomto prípade odľahlejšia než hudobná sociológia atď. Koncepcia prípravy učiteľov, spočívajúca na zvládnutí všeobecných pedagogicko-didaktických zásad, plus isté množstvo poznatkov z príslušného vedného odboru plus náčuvy a vyučovacia prax (obe posledné v pomerne malom rozsahu) je zrejme pre oblasť hudobnej výchovy nedostačujúca. Všeobecná choroba hudobnopedagogickej činnosti našich čias — ustrnutie na zastaralých poznatkoch — je zapríčinená nielen neuvedomením si špecifických úloh hudobnej pedagogiky, ale aj z faktu, že sumu vecných poznatkov o hudbe získava adept nie z vedeckých disciplín hudobnej vedy, ale zväčša pomocou už akomodovaných náukových disciplín. Vzniká tak ilúzia nemennosti toho, čo sa má učiť, a to do značnej miery zabraňuje pohybu aj vo sfére, *ako* učiť.

3

Poslednou myšlienkou sme sa dotkli oblasti základných problémov a úloh súčasnej hudobnej pedagogiky. Koncepciu, ciele a úlohy hudobnej pedagogiky si nanovo formuje každá doba a spoločnosť. Hlavnými zdrojmi, určujúcimi naše hudobnopedagogické ciele, sú základné úlohy *socialistickej kultúrnej politiky* a potreba vybudovať hudobnovýchovnú činnosť *na úrovni dnešného hudobného jazyka*. Hudobná pedagogika predchádzajúcej kultúrnej epochy bola založená na zovšeobecnení poznatkov klasicko-romantickej hudby, najmä na romantickej programovej hudbe. Ak nastali zmeny v spôsobe hudobného myslenia, musí túto skutočnosť vziať na vedomie nielen muzikológia, ale aj sféra hudobnej pedagogiky: musí sa prispôsobovať spôsob odovzdávania poznatkov. Nejde tu, pravda, o to, aby menila svoju koncepciu z chvíle na chvíľu, tak ako sa striedajú typy klobúkov, chladničiek a automobilov, ale aby vychovávala skutočne *pre dnešok* v pravom zmysle slova. Disproporcie medzi tým, čo hudobná výchova dáva, a tým, čo vzdelaný človek a vzdelaný hudobník potrebuje, neboli azda nikdy v dejinách hudobnej kultúry také intenzívne, ako je to v súčasnosti. Možno, že práve ony budú hlavným stimulom, aby aj v tejto oblasti nastal pohyb dopredu, pohyb, ktorý v posledných desaťročiach prežíva celá muzikológia a hudobná kultúra okolo nás.



V rámci osláv februárového víťazstva, 25. februára, na Zväze slovenských skladateľov udelili prvý raz ceny za rok 1963, ustanovené predsedníctvom zväzu a výborom Slovenského hudobného fondu na uctenie pamiatky našich hudobných klasikov Jána Levoslava Bellu a Mikuláša Schneidra-Trnavského. Cenu J. L. Bellu udelili Šimonovi Jurovskému in memoriam za celoživotné skladateľské dielo s osobitným prihliadnutím na jeho II. symfóniu pre organ a orchester a rektorovi VŠMU dr. Otovi Ferenczymu za I. sláčikové kvarteto. Za zosnulého Šimona Jurovského prevzala cenu jeho manželka Vilma Jurovská. Cenu Mikuláša Schneidra-Trnavského udelili národnému umelcovi Eugenovi Suchoňovi za cyklus miešaných zborov O človeku na básne Jána Smreka.



◀ *A. Svobodová, J. Hadraba a N. Hazuchová v inscenácii Marty na scéne SND.* Foto: J. Vavro.

GLOSY

OSKÁR ELSCHEK

z porovnávacej hudobnej pedagogiky

Porovnávacia hudobná pedagogika ako jedna z najmladších pedagogických disciplín má za cieľ konfrontovať stav, organizáciu a metódy hudobnovýchovnej práce v jednotlivých krajinách. Sféra jej záujmu sa dotýka všetkých oblastí hudobnej pedagogiky, súkromného vyučovania, školskej hudobnej výchovy všeobecnovzdelávacej, laickej i profesionálnej výchovy hudobných pedagógov i hudobného vzdelávania publika rôznymi špecializovanými i nešpecializovanými hudobnými produkciami. Má nielen zhromažďovať množstvo materiálov, konfrontovať osobné skúsenosti, ale musí ich aj utriediť a urobiť predmetmi kritických úvah. Nejde o porovnanie vytrhnutých rôznorodých údajov, ale o ich pochopenie v danej konkrétnej sociálnej a historickej situácii. Jej cieľom je najlepšie skúsenosti, formy, pracovné metódy, systém výchovy zovšeobecňovať a hľadať cesty ich uplatnenia vo vyučovacej praxi iných krajín v súlade s historickou a národnou tradíciou, s existujúcimi podmienkami a možnosťami. V nijakom prípade nejde o mechanické, dôkladnou analýzou a experimentom neoverené, autoritatívne prenesenie skúseností z jedného výchovného systému do druhého.

* * *

Porovnávacia hudobná pedagogika nám prináša neklamné dôkazy o tom, že európska hudobná pedagogika (ak ju hodnotíme predovšetkým z jej všeobecnovzdelávacích aspektov) je v štádiu dlho trvajúcej historickej krízy, z ktorej len veľmi pomaly nachádza určité pozitívne východiskové pozície.

Treba podotknúť, že ide o problém predovšetkým európskeho hudobného kultúrneho okruhu. Od Aristotelovho výroku „Hudobná výchova je nevyhnutná súčasť výchovy mládeže," v praxi konzekventne realizovaného v antickom a renesančnom školskom systéme, cez jej novokonštituovanie v období humanizmu (k čomu prispel rozhodujúcou mierou aj J. A. Komenský) badať v 18. a 19. stor. neustály pokles uplatnenia podielu hudby pri výchove v celej školskej sústave. Súvisí to s dvoma tendenciami: vzostupom literárnych aspektov pri výchove a predovšetkým masívnym nástupom prírodovedeckých a technických disciplín, ktoré si suverénne a samozrejme razili cestu do látkovej osnovy škôl. Dôsledkom tejto tendencie, ktorá dala pečať celému spoločenskému životu, spôsobu myslenia i cítenia človeka, prichádza k devalvácii estetického vkusu, následkom čoho sa v školskom systéme rapídne vytláčajú, resp. obmedzujú všetky estetické zložky a na čele všetkých hudba. Neustále vzrastajúca spoločenská racionalizácia, technizácia, nové prírodovedecké objavy si vynucujú rozširovanie týchto predmetov vo vyučovaní rozsahom i kvalitou, pričom estetické zložky sa v škole zatlačujú pod hranice existenčného minima. Prichádza k hrubému porušeniu jedného zo základných princípov harmonickej výchovy mládeže. Kým vo vyššom školstve sa hudobná výchova potlačuje úplne, zostáva v základnej škole vzhľadom na určitý charakter citovej výchovy na týchto stupňoch výučby, i keď v minimálnej miere, predsa len zachovaná. V druhej polovici 19. stor. badať určité úsilie — samozrejme, zo strany hudobníkov a hudobných pedagógov — zvýšiť význam hudby na základných školách a najmä za posledné desaťročie úsilie dosiahnuť primerané zastúpenie povinnej hudobnej výchovy na stredných školách. Do vysokoškolského štúdia (na nehudobnej fakulte) preniká hudobná výchova len ojedinele — zatiaľ sa realizuje napr. len v NSR. Pre charakteristiku súčasnej historickej situácie hudobnej výchovy možno uviesť slová švajčiarskeho pedagóga S. Fischa: „Hoci postupne všade preniká presvedčenie, že hudobná a v širšom význame múzická výchova predstavuje nevyhnutnú súčasť výchovy mladého človeka, predsa musíme konštatovať, že predovšetkým vo vyšších školách, najmä na gymnáziách, *ešte nezaujíma* — a oproti predchádzajúcemu obdobiu *už nezaujíma* — hudba to postavenie, ktoré by jej patrilo." Boj o hudobnú výchovu na všeobecnovzdelávacích školách pokračuje vo väčšine európskych krajín a najmä v posledných rokoch dosiahol mnohé povzbudivo pozitívne výsledky.

* * *

Medzi našimi hudobnými pedagógmi sa už dlhé roky prejavuje mienka, že hudobná výchova na našich všeobecnovzdelávacích školách má v európskej školskej sústave jednu z najhorších pozícií. Roku 1961 predniesla juhoslovanská pedagogička Tr. Reich na IV. medzinárodnej konferencii International Society for Music Education vo Viedni prednášku o hudobnej výchove na základných školách v socialistických krajinách. Zo zrovnaní vyplynulo, že hudobná výchova je zo všetkých štátov najhoršie zastúpená v ČSSR.

Hudobná výchova na všeobecnovzdelávacích školách

Trieda	vek	Nórsko	NDR	Rakúsko	Holandsko	Poľsko	Maďarsko	NSR*	SSSR	Juhoslávia	Grécko	ČSSR
1	6	*1* ½	*11*	*11*–2	*1* 1	*11* *1*****	*12* *1* 5	*11*	*12* *11*–2	*1* 1	*1* 1	*1* 1
2	7	½	1	1–2	1	1	2 6	1	2 1–2	1	1	1
3	8	½	1	1–2	1	1	2 6*	1	2 1–2	1	1	1
4	9	1½	1	1–2	1	1	2 6	1	2 1–2	1	1	1
5	10	1½	1	1–2	1	1 (2*+2**)	2 4	1	2 1–2	2	1	1
6	11	*6* 1½	1	1–2 *121**	*6* 1	1 (2+2)	2 4	2 *12*122222**+	2 1–2	2	*6* 1	1+
7	12	2	1	1–2 2	*1** 1–2		2 4	2 2 22222+	2	2	*1* 2	1+
8	13	2	1	1–2 2	1–2	*81*(2+2)*8*	*82* *8* *4*	1 2 22222+	*82*	2	2	1+
9	14	2	*19* 1+	*91*–2 2	1–2	*9****	*12* *1***	*91* 2 21222+**	*9**1–2 +		1	*9* 1+
10	15	1	*101* 1+	(2)	1		2	1 21111+	1–2 +	*10*	1	+
11	16	1	1+	(2)	1		+	*61* 21111+	*111*–2 *11*+			+
12	17	*12* 1	*12* 1+	(2)		*12*	+	21111+			*6*	*12*
13	18			*8*(2)*8*	*7*		*5*+5	21111+				
14	19							*9* 21111+				

* Informácie k tabuľke nám láskavo poskytli: J. Elsner (Berlin), A. Gass (Stuttgart), O. Gurvin (Oslo), W. D. Sheepers (Amsterdam), J. Stęszewski a A. Suzin (Warszawa), a W. Suppan (Freiburg).

Rakúsko: * Hudobné gymnázium vo výstavbe.

Holandsko: * Hodinový plán dievčenského gymnázia.

Poľsko: * sborový spev.

** nástrojová hra.

*** pripravuje sa zavedenie dvojhodinovky hudobnej výchovy od 9.–12. triedy,

**** Podľa maďarského vzoru sa pripravuje výstavba múzických škôl s rozšírenou hudobnou výchovou.

Maďarsko: * Od 3. triedy sa začína s vyučovaním hudobného nástroja.

** Hudobné gymnázium vo výstavbe (dosiaľ 7 škôl tohto typu).

NSR: * Údaje o hudobnej výchove sa vzťahujú na Badensko-Württenbersko, jeden z dvanástich spolkových štátov. Postavenie hudobnej výchovy v ostatných spolkových štátoch sa však podstatne neliši od uvedených údajov.

** Rôzne typy gymnázií, hlavne jazykové — klasické a moderné a prírodovedecké.

SSSR: * Od 9. triedy je povinná hudobná výchova v RSSR, USSR a v pobaltských republikách.

Referentka nakoniec vyslovila nádej, že táto situácia nebude trvalá a že ČSSR bude zase zastávať také významné miesto v hudobnej pedagogike ako medzi oboma svetovými vojnami. Tieto fakty nás nabádali pokúsiť sa vytvoriť si na základe primárnych informácií obraz o zastúpení hudobnej výchovy v niektorých európskych krajinách. Išlo o 10 štátov, vybraných podľa teritoriálneho kľúča, medzi ktorými figurujú krajiny so starou hudobnou tradíciou i krajiny s mladým hudobnopedagogickým snažením. Nemožno tu podať celostnú charakteristiku hudobnej výchovy, charakteristiku osnov, učebných plánov, výchovy hudobných pedagógov pre všeobecnovzdelávacie školy a pod. Obmedzíme sa len na najstručnejšiu charakteristiku informácií zachytených na priloženej tabuľke — pokiaľ ide o zastúpenie hudobnej výchovy na základných a stredných školách. K tabuľke treba povedať, že zachycuje stav hudobnej výchovy v uvedených štátoch asi v rozmedzí rokov 1959–1964, pričom prevaha údajov je z tohto roku. Určité ťažkosti vyplynuli pri zostavovaní tabuľky z rozličného školského systému v jednotlivých krajinách, ďalej z toho, či v príslušnej krajine je jednotný školský systém, alebo v jednotlivých kategóriách škôl (štátne, cirkevné, súkromné) platia rôzne osnovy, prípadne je ľubovoľa pri uplatňovaní hudobnej výchovy a pod. V západoeurópskych krajinách je väčšia voľnosť pri uplatňovaní učebných plánov a osnov, hoci i tu je veľa štátov s jednotným, viacmenej zoštátneným školstvom (na tabuľke napr. Nórsko, NSR), a v socialistických štátoch napriek jednotnému systému výučby a obligátnym osnovám nedostatok hudobných pedagógov nedovoľuje realizovať osnovy ani v žiadúcom rozsahu ani kvalite. V prípadoch, kde ide o tzv. voliteľnú alebo nepovinnú hudobnú výchovu, sme sa uspokojili len s uvedením znamienka + (okrem Poľska a Rakúska), lebo tieto hodiny nemajú reálneho významu vo vešobecnovzdelávacom systéme. Stačí uviesť, že u nás sa nepovinnej hudobnej výchovy zúčastňuje 2,5 % žiactva a na voliteľnej hudobnej výchove 0,8 %. A tieto čísla vyjadrujú priom len kvantitu žiactva. O kvalite hudobnovýchovnej práce si v rámci týchto podmienok nemožno robiť ilúzie.

Pri hodnotení zastúpenia hudobnej výchovy na nižších (základných) školách (cca do 6. triedy) možno konštatovať, že je obligátna vo všetkých krajinách, a to v rozmedzí od ½ hodiny—2 hodín. Nezriedka sa rozdeľuje týždenná dvojhodinovka na 4×½ hodiny, najmä v nižších triedach, v ktorých základom hudobnej výchovy je spev. Priemer leží asi pri 1½ hodine, pričom vo vyspelejších krajinách (Maďarsko, SSSR, sčasti NSR) ide o 2 vyučovacie hodiny. V najvyšších triedach základnej a v najnižších triedach strednej školy sa vo väčšine európskych krajín zvyšuje podiel hudobnej výchovy na 2 hodiny a okrem toho je sborový spev, prípadne nástrojová hra ešte voliteľným predmetom záujmovej činnosti žiakov. Ide tu zhruba o 11–14-ročnú vekovú kategóriu. S dvojhodinovkami sa počíta v Nórsku, Rakúsku, Maďarsku, NSR, SSSR, Juhoslávii a sčasti v Grécku a Holandsku. V tomto smere zaostávajú len 3 krajiny: Poľsko, ČSSR a NDR. V Poľsku sa však v tomto smere už pripravuje zavedenie dvojhodinovky od 9. po 12. triedu. Posledný aspekt, z ktorého možno hodnotiť zastúpenie hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacej škole, je absolútna dĺžka vyučovania hudobnej výchovy. Priemer leží medzi 10.–11. triedou, pričom najdlhšie trvá v NSR (do 14 triedy a pokračuje aj naďalej na vysokej škole); NDR, Nórsko do 12. triedy, v Holandsku do 11.

triedy, v Maďarsku do 10. triedy, najnižšiu hranicu tvorí 8. trieda. Výsledná štatistika hodín hudobnej výchovy na základných a stredných školách uvedených krajín dáva nasledujúci obraz, vyjadrený v indexe hodín: NSR 18—21 hodín, Maďarsko 20, SSSR 13 (19)—21, Rakúsko 13—18, Nórsko 15, Holandsko 11—14, NDR, Juhoslávia, Grécko 12, ČSSR 9, Poľsko 8 (stupne však reformou na 14). Pritom však treba upozorniť na fakt, že napr. v Maďarsku, Rakúsku a Poľsku sa budujú špeciálne školy so zvýšeným podielom hudobnej výchovy, napr. v Maďarsku má hudobná osemtriedka (dodnes 100 škôl s 25 000 žiakmi) 39 hodín hudobnej výchovy, Z týchto jednotlivých konfrontácií je očividné, že v ČSSR je hudobná výchova zo všetkých uvedených krajín na tom najhoršie, a treba povedať, že aj po určitých korekciách osnov v prospech hudobnej výchovy, ku ktorým došlo v roku 1960/61. Vynára sa otázka príčiny tohto stavu. Medzi oboma svetovými vojnami patrila naša hudobná výchova vedľa nemeckej k najprogresívnejším, zo stredoeurópskych štátov sa hudobnej výchove venovala zvýšená pozornosť ešte v Rakúsku a Maďarsku. Je zrejmé, že tieto krajiny nadväzovali na určité kladné črty staršieho spoločného školského systému. V Československu sa konzekventeným rozvinutím tohto systému a spojením s najprogresívnejšími národnými pedagogickými tradíciami Komenského i modernizáciou školskej sústavy i obsahu výučby podarilo vytvoriť modernú školu. Prvé povojnové roky pri budovaní novej školy na ne nadväzovali; zatiaľ čo v iných štátoch prebiehal boj o uplatnenie hudobnej výchovy, u nás, v duchu našich národných kultúrnych tradícií sa hudobná výchova rozširovala. Potom (v 50-tych rokoch) prišli nepochopiteľné reformy, ktoré sa dotkli nielen hudobnej výchovy, ale od základu rozbúrali našu (dlhé desaťročia budovanú) školskú sústavu, a priniesli nám chaos, improvizáciu, kampaňovitosť a permanentné reformy a zanechali stopu, žiaľ, nielen na škole, ktorá poznačila obsah vedomostí alebo nevedomostí jej absolventov a hlboko sa vryla do ich estetického profilu. Pravdaže, ani určitý návrat okľukou k staršej školskej sústave nenapravil škody, ktoré vznikli v celom našom výchovnom procese i na „produktoch" tohto procesu. Polytechnizácia školy našla svoj výraz vo všetkých európskych štátoch, ale azda nikde nie tak nezmyselne na úkor esteticko-citovej výchovy ako u nás. Argument, že náš priemysel, že naše hospodárstvo potrebuje predovšetkým „technické kádre", v svojej absolutizácii voči všetkým neracionálnym zložkám výchovy neznesie serióznej kritiky. Sme azda jediný štát v Európe, ktorý buduje priemysel? Medzi spomínanými vyhodnotenými štátmi sa nájdu podstatne viac i podstatne menej priemyselné, a predsa ani v jednom z nich nemá hudobná výchova na všeobecnovzdelávacej škole také abnormálne postavenie ako u nás. I pri všetkom pochopení pre snahy našich školských orgánov skoncovať s neustálymi reformami a experimentmi a dať našej škole relatívne stabilizujúcu sa podobu, volá situácia v oblasti hudobnej výchovy po radikálnejších a nekompromisných opatreniach.

* * *

Vzhľadom na poznatky, ktoré nám poskytuje súčasný stav hudobnej pedagogiky v európskych krajinách, a potrebu priviesť našu školskú hudobnú výchovu (nie na špičku) z chvosta aspoň k priemeru, bolo by potrebné zvýšiť počet hodín z 9 aspoň na 13 až 14, pričom by bolo potrebné rozšíriť hudobnú výchovu až do 11. triedy a zintenzívniť hudobnú výchovu zavedením dvojhodinovky do 7., 8. a 9. triedy, teda pre 12—14-ročnú vekovú kategóriu žiakov.

Okrem toho treba zvážiť v rámci postupnej jazykovej a prírodovednej špecializácie škôl resp. tried aj zavedenie typu múzických škôl so zvýšeným počtom aspoň 30—35 hodín hudobnej výchovy, ako sa to s úspechom realizuje v susedných štátoch. Tieto školy by umožnili využiť všetky novátorské hudobnopedagogické metódy a princípy, ku ktorým dospeli naši hudobní pedagógovia za posledné desaťročia, ale ktoré sa v širokom hudobnovýchovnom procese nemôžu zužitkovať. Tieto školy by konečne umožnili začať uplatňovať v hudobnopedagogickej práci aj hru na nástrojoch, ktorá má rozhodujúci význam pre prebudenie a formovanie hudobnosti žiaka a vedie k upevneniu jeho zdravého hudobného sebavedomia. Napríklad na maďarských múzických školách sa až 60 % detí od 3. triedy učí hrať na nástrojoch, vo Švajčiarsku napr. v zurišskom kantone sa na základných školách učí asi 62 % detí hrať na píšťale, 50 % z nich (t. j. 30 % školopovinných detí) pokračuje neskôr v zdokonaľovaní nástrojovej hry na iných nástrojoch. Tým sa všeobecnovzdelávacie, ako aj špecializované školy môžu stať významným strediskom pre výučbu hry na hudobných nástrojoch, na vyššom stupni môžu vznikať školské inštrumentálne združenia a nielen zbory našej spoločnosti.

Takéto riešenie by priviedlo do žiadúceho štádia aj otázku výchovy hudobnopedagogických kádrov, zosúladenia osnov s časovými možnosťami ich realizácie a mnohé iné otázky, na ktoré nám dáva viac pozitívnych odpovedí a skúseností porovnávacia hudobná pedagogika; od riešenia týchto otázok eminentne závisí budúci profil celej hudobnej kultúry.

VÝVOJOVÉ TENDENCIE

v európskej hudobnej pedagogike

LADISLAV DANIEL

Ak sledujeme svetovú literatúru o hudobnej výchove, neubránime sa dojmu, že jediným spoločným znakom je na jednej strane nárek nad úpadkom hudobnosti a spevavosti mládeže a na druhej strane nad zhoršovaním podmienok pre realizovanie hudobnej výchovy. Všade sa konštatuje, že hudobná výchova deti nezaujíma, že nerady spievajú školské piesne, nemajú záujem o prehrávanú hudbu. Hlasy žiakov údajne hrubnú a ich rozsah sa zmenšuje, vzrastá percento nespievajúcich. Počúvanie hudby vraj žiakov citove nezasahuje, a preto mu nevenujú patričnú pozornosť. Sú tu však aj ponosy na nízku úroveň učiteľov. Učiteľom robí ťažkosti hra na hudobných nástrojoch, spevácky nie sú na výške, nedostatok hudobného vzdelania spôsobuje, že nevedia žiakov pre hudbu nadchnúť a trvale upútať. S týmto úpadkom ruka v ruke ide aj zhoršovanie podmienok pre hudobnú výchovu: znižuje sa počet hodín a vybavenie škôl nezodpovedá možnostiam atómového veku.

Naproti tomu nemožno však poprieť viacero symptómov opačného druhu. Mládež sa nevie od hudby odlúčiť, takže nosí tranzistorové prijímače i do prírody. Všade okolo seba môžeme pozorovať, že aj najmenší popud vydráždi mládež k spevu v kolektíve i jednotlive, pričom je repertoár až neuveriteľne rozsiahly. Čítal som v Učiteľských novinách, že v Prahe každý druhý chlapec či dievča vo veku od 12 do 18 rokov hrá alebo spieva v nejakej bigbeatovej skupine.

Ako zrovnať tieto na prvý pohľad si odporujúce fakty? Nie je to také ťažké. Rozpor nie je v tom, že by istá mládež hudbu milovala a iná nenávidela, ale v tom, že tá istá mládež má rada určitý druh hudby a iný ju neláka. Je to rozpor medzi hudbou všeobecne konzumovanou a hudbou školskou — pokiaľ to tak môžeme nazvať. Zrejme školská hudobná výchova nevie nájsť takú hudbu a také piesne, ktoré by sa mládeži mohli páčiť. Pritom ani formy práce a prostriedky nezodpovedajú dnešnej dobe. Toto nie je otázka, na ktorú musí dať odpoveď len naša hudobná výchova, je to problém celosvetový.

A ako sa rieši? Dôkazom hľadania východiska z dnešnej neutešenej situácie sú pokusy spestriť hudobnú výchovu, nájsť modernejšie formy a príťažlivejší obsah. V tomto ohľade je možné považovať za najúspešnejší smer, ktorý dopĺňuje školskú hudobnú výchovu o inštrumentálnu hudbu ako rovnocennú zložku tradičného spevu.

Nechcem, pravda, tvrdiť, že na Západe sa prestal pestovať spev. Sborový spev ako nenahraditeľná súčasť náboženského obradu sa udržuje nielen v škole, ale i v rôznych mimoškolských zariadeniach. Takéto sbory poznáme z väčšiny západných krajín (Taliansko, Francúzsko, Anglicko a i.) a sú na slušnej úrovni. Naproti tomu školská hudobná výchova v týchto krajinách nie je na prílišnej výške. Vo Francúzsku a Taliansku prakticky niet učebníc; v Anglicku, kde sa používajú dva druhy učebníc[1], nemajú zase normy, ako sú osnovy, záväzný počet týždenných hodín a minimálne požiadavky jednotlivých ročníkov. Učebnice nie sú presne určené pre určité ročníky a ich preberanie sa neplánuje presne na jeden školský rok. Aj keď obsahujú náukové učivo a spev z nôt, je to len nezáväzný pokus, do akej miery sa podarí naučiť žiakov spievať z nôt. O tom svedčí metodický sprievodca, ktorý počíta s tak málo vzdelaným učiteľom, že obsahuje kapitolu, ako hrať na klavíri jedným prstom. Počet strán a piesní v jednom diele tiež dokazuje, že sa nepočíta s veľkou efektívnosťou výučby. Prvé tri diely (Beginners Book I.—III.) majú po 24 stránkach a každý obsahuje 9—10 piesní. Druhé štyri diely (Junior Book I.—IV.) majú 48—64 strán a 35 a 40 piesní. Považujem za veľmi závažné povšimnúť si jednu zaujímavú podrobnosť, ktorá podľa môjho názoru dokazuje nesprávnosť prístupu k otázkam hlasového výcviku na našej všeobecnovzdelávacej škole. Na prvý pohľad každého, kto u nás tieto učebnice vezme do ruky, prekvapí, ako vysoko sú hneď od samého začiatku piesne položené. Piesne v prvom diele majú rozsah f_1—c_2 až g_1—d_2, ktorý sa už v tomto diele rozšíri až na c_1—f_2, kým u nás sa rozšírila povera, že rozsah žiakov najnižších ročníkov je medzi d_1—a_1 alebo dokonca c_1—g_1 (a nájdu sa aj obhajcovia ešte nižšie položenej kvinty!). Podobný rozsah, aký je v učebniciach anglických, nájdeme konečne i vo francúzskych[2] a mnohých ďalších učebniciach. Bolo by možné usudzovať, že v Anglicku sa rodia deti s oveľa vyšším hlasom alebo že sa v rodinách s deťmi predškolského veku od rána do večera spieva. Nie je to pravda. Je to len iný, a povedzme hneď, že správny prístup k hlasovému výcviku, ktorý spôsobuje, že deti spievajú pre nás neuveriteľne vysoko. Je to správne využívanie hlavovej rezonancie, ktorú u nás dokáže pou-

žívať len málo učiteľov. A tak pekne spievajúce deti s pol druha- až dvojoktávovým rozsahom sú alebo výnimkou, alebo výhradou dobrých sbormajstrov, ktorí vedia naučiť deti hlavový tón, takže sa môžu pochváliť nielen veľkým rozsahom, ale hlavne krásnou farbou a neklesajúcou intonáciou svojich spevákov.

Aj keď v západných štátoch má spev z rôznych dôvodov svoje dôležité miesto v školskej hudobnej výchove, stále viac sa forsíruje smer, ktorého najvýraznejšou osobnosťou je súčasný nemecký skladateľ Carl Orff[3]. Ako prvý vytvoril systém a metodický rad z pokusov, ktoré sa predtým rozlične objavovali u iných pedagógov, a zaviedol hru na hudobných nástrojoch ako rovnocennú zložku školskej hudobnej výchovy. Vytvoril pre deti vhodný inštrumentár, skomponoval pre ne dostatok prístupných skladieb a sprievodov k piesňam a za pomoci svojich spolupracovníkov — hudobných pedagógov vypracoval metodický postup, ako s týmto materiálom pracovať. Väčšinu týchto skladieb okrem toho nahrali na gramofónové platne, aby mal učiteľ vzor pre seba i pre žiakov.

Treba konštatovať, že tento smer ukazuje cestu, ktorou sa skôr či neskôr bude musieť uberať i naša hudobná výchova, ak sa nechce ocitnúť v ešte väčších ťažkostiach.

Nebolo by správne tvrdenie, že len Orff a jeho Schulwerk prináša riešenie problému inštrumentálnej hudby v škole. Podobné metódy nájdeme aj inde. Napr. vo francúzskej príručke A. Ravizé Pièces pour Orchestre enfantin[4] nájdeme pesničky, tance a dokonca i melodrámy so sprievodom klavíra a bicích nástrojov, obsluhovaných deťmi. Je zaujímavé, že pre posilnenie rytmickej stránky a iste aj pre získanie záujmu detí tu nájdeme i džezové rytmy a juhoamerické tance. Okrem skutočných nástrojov (bubienkov, trianglu, gongu, kastaniet, maracas a i.) používajú sa tu i hudobné hračky, trúbky, píšťalky, ba dokonca i ladičky na ladenie strún na husliach či gitare. Pre ďalšie zvukové efekty sú predpísané i nástroje imitujúce zvuky vtákov (kukučka, kanárik, škovránok, slávik a pod.) a zvierat (krava).

I spomínané anglické učebnice obsahujú okrem piesní aj rytmické cvičenia, prípadne sprievody piesní, určené pre bicie nástroje (percussion). V amerických učebniciach[5] sa dáva prednosť skutočným hudobným nástrojom.

Iným riešením je zavádzanie *zobcových fláut* do školy. Nájdeme ich v Anglicku a v spomínaných oxfordských učebniciach sa im venuje značná pozornosť. V metodickej príručke sú pravidelné lekcie, podľa ktorých sa má učiteľ naučiť hrať a súčasne poznať metodický postup, ako učiť žiakov hrať na flaute (angl. recorder). V učebniciach sú ďalej jednoduché jednohlasné, neskoršie i dvojhlasné skladbičky pre žiakov. Pretože mám isté skúsenosti s vyučovaním hry na tomto nástroji, dovolím si trochu pochybovať o možnostiach tohto počínania. V NDR, kde tento nástroj kedysi tiež vzbudil veľké nádeje, ho vyrobili vo veľkom množstve, takže sa veľmi lacno predáva (od 1 DM vyššie). Okrem základného sopránového nástroja v ladení C sú vyvinuté aj ďalšie druhy: altová do F, tenorová do C a basová do F. Niektoré firmy vyrábajú aj iné ladenie. Všetky tieto nástroje možno kúpiť i v našich obchodoch. Myslím však, že u tohto nástroja by sme prišli k rovnakým uzáverom ako v NDR: hra na zobcovej flaute je i napriek svojej jednoduchosti ešte príliš náročná a nebolo by ľahké používať ju v triede. Zakrývanie dierok znamená pre motoricky menej nadaných žiakov neprekonateľné ťažkosti a ani fúkanie, najmä u nižších tónov, sa každému nedarí.

Ďalšie pokusy o spestrenie školskej hudobnej výchovy smerovali k zjednodušeniu hry na sláčikových nástrojoch. V Nemecku vznikol staronový nástroj Fiedel[6], ktorý pripomína staré violy da gamba. Má 4—6 strún, väčšinou terckvartovo ladených, výnimočne i kvintove. Pre zabezpečenie čistého ladenia má pražce. Drží sa medzi kolenami a hrá sa lukovitým sláčikom s basovým držaním. Stavaný je v mnohých polohách od sopránovej až po barytónovú, ladenie strún sa dosiaľ neustálilo. Na niektorých školách sa pokúšali vyrábať tieto nástroje v školských dielňach. Tón nástroja sa nevyrovná husliam ani silou ani krásou, ako výhoda sa však uvádza čistota ladenia a neproblematičnosť hry.

Je zaujímavé, že v oficiálnych rakúskych[7] učebniciach sa tieto tendencie neuplatnili. Nachádzame tu celkom tradičnú hudobnú výchovu s ťažiskom v hudobnej teórii. Okrem toho sa tu však objavujú moderné tendencie zaviesť do školy dodekafonickú hudbu komponovanú pre deti.[8]

Treba pripomenúť ešte jednu zložku hudobnej výchovy, i keď sa dnes už tak intenzívne nepestuje. Je to spojenie hudby s *pohybom*, ktoré tvorilo podstatu metódy švajčiarskeho pedagóga Jacqua Dalcroza. V holandskom preklade americkej učebnice hudobnej výchovy pre katolícke školy od Justine Bayard *Wardovej*[9], ktorá sa na Západe teší veľkej vážnosti, som sa stretol so zaujímavým využitím pohybu v rytme a melódii. Žiaci vyjadrujú pohybom ruky ťažké a ľahké doby, a tak sa učia chápať význam metra.

Pokiaľ sa týka *spevu z nôt*, je tu pestrá paleta metód, väčšinou však málo spoľahlivých. Vedie to k tomu, že sa buď intonácia považuje za hlavný cieľ hudobnej výchovy a venuje sa jej potom väčšina času a pozornosti (Ward, Tonika -do, Jale ap.), alebo naopak, uznáva sa, že naučiť spievať z nôt je ťažké, a preto sa to neučí vôbec. Oba extrémy svedčia o malej efektívnosti použitých intonačných metód. Rozumná stredná cesta je možná len pri modernej metóde, ktorá — i keď nezaberie veľa času — predsa prináša také výsledky, že nacvičenie piesne z nôt je ľahšie a rýchlejšie než nácvik podľa sluchu.

To sú asi hlavné vývojové tendencie v západných krajinách. Pozrime sa, ako sa vyvíja hudobná výchova v socialistických krajinách. Z krajín socialistického tábora považujem za najlepšie zabezpečenú a premyslenú hudobnú výchovu v Maďarsku a v sovietskych pobaltských republikách. Počet týždenných hodín, kvalita učiteľov, učebnice a metodické príručky, jasnosť a jednokoľajnosť koncepcie by mohli byť pre nás vzorom a prínosom. Vyčítať by bolo možné snáď určitú jednostrannosť v orientácii len na spev a zanedbávanie posluchu, a to v oboch prípadoch. Inštrumentálna hudba, tak ako v ostatných socialistických krajinách, sa nepestuje ani tu. V pobaltských krajinách (podrobne poznám stav i učebnice z Lotyšska[10]) je známa tradícia sviatkov piesní, usporiadaných každých päť rokov ako naše spartakiády. Zíde sa na ne až 40 tisíc spevákov a ich prípravou žije takmer celý národ po niekoľko rokov.

Maďarská hudobná výchova má veľké šťastie, že sa o ňu stará nestor maďarských skladateľov Zoltán Kodály, ktorý je spoluautorom všetkých učebníc[11] a dáva umelecké záruky správneho vývoja hudobnej výchovy v celej šírke a na všetkých stupňoch škôl.

Intonačná metóda, podľa ktorej sú vypracované maďarské učebnice, je známa metóda Tonika-do z Nemecka so solmizačnými slabikami a u nás neznámou fonogestikou, kde sa každý stupeň fixuje nielen jednou zo slabík do-re-mi atď., ale aj pohybom ruky. Aj keď nemožno poprieť účinnosť týchto gest v počiatočnom výcviku (najmä u detí motorického typu), stávajú sa gestá neskoršie brzdou. Tam, kde sa presadilo poznanie, že intonovať možno i bez slabík, niet už cesty späť ani k slabikám, nieto ešte k fonogestike.

Poľskú hudobnú výchovu[12] brzdia spory medzi zástancami metód „absolutnych“[13] a „względnych“ (relatívnych)[14], podobne ako v NDR[15] medzi zástancami JALE[16] a Tonika-do[17]. Pritom v oboch prípadoch sú to spory o nepodstatné otázky. V nemeckých učebniciach bolo potrebné použiť paralelne obidve metódy v tejže učebnici. Zástancovia jednej začínajú v C dur, druhí v D dur a až neskoršie sa zjednotia. Pritom ešte môžu používať slabiky ja-le-mi-ni-ro-su-wa-ja alebo do-re-mi-fa-sol-la-si-do.

Rumunské učebnice[18] sa koncepciou veľmi podobajú poľským a majú tie isté nedostatky: preceňovanie hudobnej náuky a podceňovanie počúvania pri neujasnenej koncepcii intonácie.

V poslednom čase sa začína nástup sovietskej hudobnej pedagogiky, ktorá má oproti ostatným veľký náskok v teórii. Psychologické a metodologické štúdie z posledných čias dávajú veľké nádeje do budúcnosti.[19] Prakticky sa tento nástup prejavuje jednak v učebniciach pre nižšie ročníky[20], ako aj v teoretických prácach. Skúmajú sa problémy hlasového výcviku a dokonalé výsledky detských sborov. V programe je i hudobná náuka, i keď tu sa nám zdá, že proti našim — dnes už všeobecne prijatým zásadám — je „muzykaľnaja gramota“ preceňovaná. Je dosť odborníkov i na problémy počúvania a ich uzávery by bolo potrebné rozšíriť aj medzi našimi hudobnými pedagógmi. Najviac však stoja v popredí otázky nácviku piesní, ktorý je vždy osou každej hudobnej výchovy. V poslednom čase sa uvažuje aj o otázkach nezáujmu mládeže o školskú hudobnú výchovu. Reviduje sa repertoár piesní, uvažuje sa o skladbách na počúvanie. Zrejme i tuná sa uplatňujú tendencie, o ktorých píšem v úvode tohto článku.

Vcelku však možno povedať, že v našich krajinách sa dosiaľ udržuje tradičné chápanie hudobnej výchovy s troma zložkami: spev, počúvanie a náuka, i keď u nás už náuku za samostatnú zložku nepovažujeme.

Aké uzávery by bolo možné urobiť z pohľadu na dnešné vývojové tendencie v európskej alebo svetovej hudobnej pedagogike?

Po prvé treba využiť *záujem detí* a mládeže o spev a hudbu a neodradiť ich školskou hudobnou výchovou. Nesmieme si myslieť, že dnešné dieťa, ktoré má možnosť po celý deň počúvať zvukove bohatú hudbu z reprodukčných prístrojov, bude nadšené jednohlasnou ľudovou piesňou v sivom výraze školského prednesu bez sprievodu alebo so sprievodom falošných huslí. Dajme deťom výrazné piesne dnešného obsahu a formy a nebojme sa ani tanečných rytmov.

Po druhé treba *spestriť formy práce* v našej hudobnej výchove. Okrem tradičného spevu (a nie na jeho úkor!) zaveďme hru na hudobných nástrojoch.

Ďalšie možnosti spestrenia poskytuje novší spôsob používania moderných auditívnych pomôcok. Nahrané sprievody piesní na platne či pásky by mali byť samozrejme pomôckou učiteľa hudobnej výchovy. Dnešný učiteľ nielenže nepokročil vo vybavení pomôckami nad učiteľa obrodenskej doby, ale zaostáva za

ním, pokiaľ ide o vybavenie, vynachádzavosťou.

Najväčšie rezervy však máme v tradičných zložkách hudobnej výchovy — v speve a v počúvaní. Keby sme boli schopní naučiť našich učiteľov dobre *pracovať s detským hlasom*, keby sme si ujasnili funkciu a nevyhnutnosť *spevu z nôt*, a naučili učiteľov pracovať modernou efektívnou metódou, bolo by možné dosiahnuť záujem detí o spev doterajšími zložkami! Keby sme navyše zaviedli *inštrumentálnu hru* a reprodukcie *sprievodov* piesní, zlepšila by sa situácia ešte viac!

1. *The Oxford School Music Books: Beginners Book 1—3, Teacher's Manual, by Gordon Reynolds; Junior Book 1—4, Theater's Manual, by Roger Fiske J. P. B. Dobbs, Oxford University Press London 1954—61.*
   The Treasury Sight — Reader, Book I—V, by Maurice Jacobson, Curwen Edition London (bez dáta).
2. *Initiation musicale par le chant, par M. Roussel — Pouillés, Edition Bourrelier Paris 1957.*
3. *Carl Orff — Gunild Keetman: Musik für Kinder, Bd. I.—V. Schott's Söhne Mainz 1951.*
4. *A. Ravizé: Pièces pour Orchestre enfantin, Edition Bourrelier Paris 1957.*
5. *Children the Music Makers, Bureau of Elementary Curriculum Development New York State Education Department 1953.*
6. *Eleonore Herrmann: Die Kniefiedel, ein Instrument für Schule und Volkskunst, v časopise Musik in der Schule, roč. 1957.*
7. *Viktor Korda: Wir lernen Musik, ein Lehrgang für die I—IV Klasse der Haupt- und Mittelschulen, Doblinger Wien 1958—60.*
8. *Referát Fr. Schnitzera na kongrese ISME vo Viedni 1961: Dodekafonický materiál pre elementárnu hudobnú výchovu s ukážkami Hansa Jelinka a i.*
9. *Justine Bayard Ward: Muzikale Vorming, Eerste jaar, Tweede jaar, Desclée & Die Doornik 1959.*
10. *J. Jákobsone Dziedášana I un II klasei, Riga 1962*
    I. Páberza, Dziedášana III kl., Riga 1962
    E. Krúze, Dziedášana IV kl., Riga 1962
    A. Eidinš, Dziedášana V kl., Riga 1962.
    I. Jácobsone, Dziedášana XI. klasei, Riga 1961,
    Dz. Klavina, Dziedášana VII. kl., Riga 1960,
    A. Birnsons un V. Krumina, Dziedášana, VIII, kl., Riga 1962,
    L. Krasinka: Muzikala audzinašana IX. klasci, kl., Riga 1962,
11. *Kodály — Ádam: Énekeskönyv az általános iskolák I—IV, Budapest 1960—61.*
    Gadányi — Pálinkás — Perényi — Petneki — Rossa: Énekkönyv az általános iskolák V.—VIII., Budapest 1958—61.
12. *Fr. Jasionowski, H. Lissowska, H. Suzin, S. Wasiak: Spiewnik dla kl. III.—IV. Warszawa 1956.*
13. *Stefan Wasiak: Metodyka wychowania muzycznego w szkole podstawowej, Warszawa 1963.*
14. *Józef Życzkowski: Metodyka nauczania śpiewu v kl. 1.—4., Warszawa, 1959.*
15. *Annina Hartung, Erika Penner: Komm, sing mit, Berlin 1958.*
    Annina Hartung, Hell klingt unser Lied, Berlin 1958,
    Annina Hartung, Frisch auf singt all ihr Musici, Berlin 1957,
    Annina, Hartung, Klaus Siegel: Singt nun im Chor, Berlin 1960.
16. *S. Bimberg, Chr. Lange, Fr. Bachmann: Vom Singen zum Musikverstehen, Leipzig 1957.*
    Kollektiv: Musikunterricht, Berlin 1961.
17. *Alfred Stier: Methodik der Musikerziehung, Leipzig 1958.*
18. *Edith Visky: Manual de educatie muzicala pentru clasa II,*
    Ana Motora-Ionescu: Manual de educatie muzicala pentru clasa III,
    C. Meitert, D. D. Stancu: Manual de muzică pentru clasa V,
    A. Motora-Ionescu, E. Visky: Manual de teorie si solfegii pentru clasa VI,
    A. Motora-Ionescu, I. Serfezi: Manual de muzică pentru clasa VI—IX, Bucureşti, 1959—62.
20. *E. Balachanov, O. Solonikova, N. Seremeťjeva: Rodnaja piesňa, učebnoje posobije dľa učachčisa I klassa, Leningrad 1961.*
    V. Bieloborodova, C. Blagoobrazov, K. Griščenko: Pienije, učebnik dľa treťjego klassa, Moskva 1963.
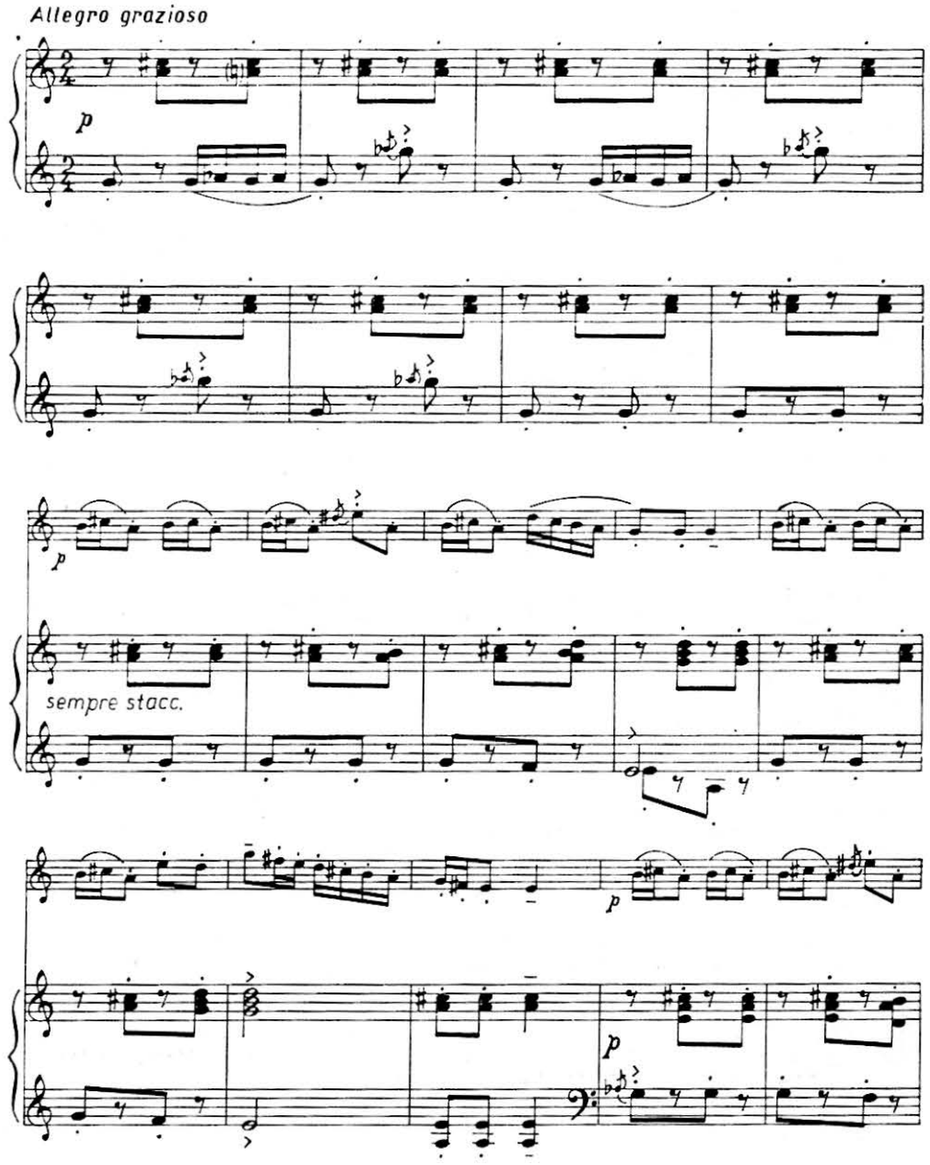
NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU
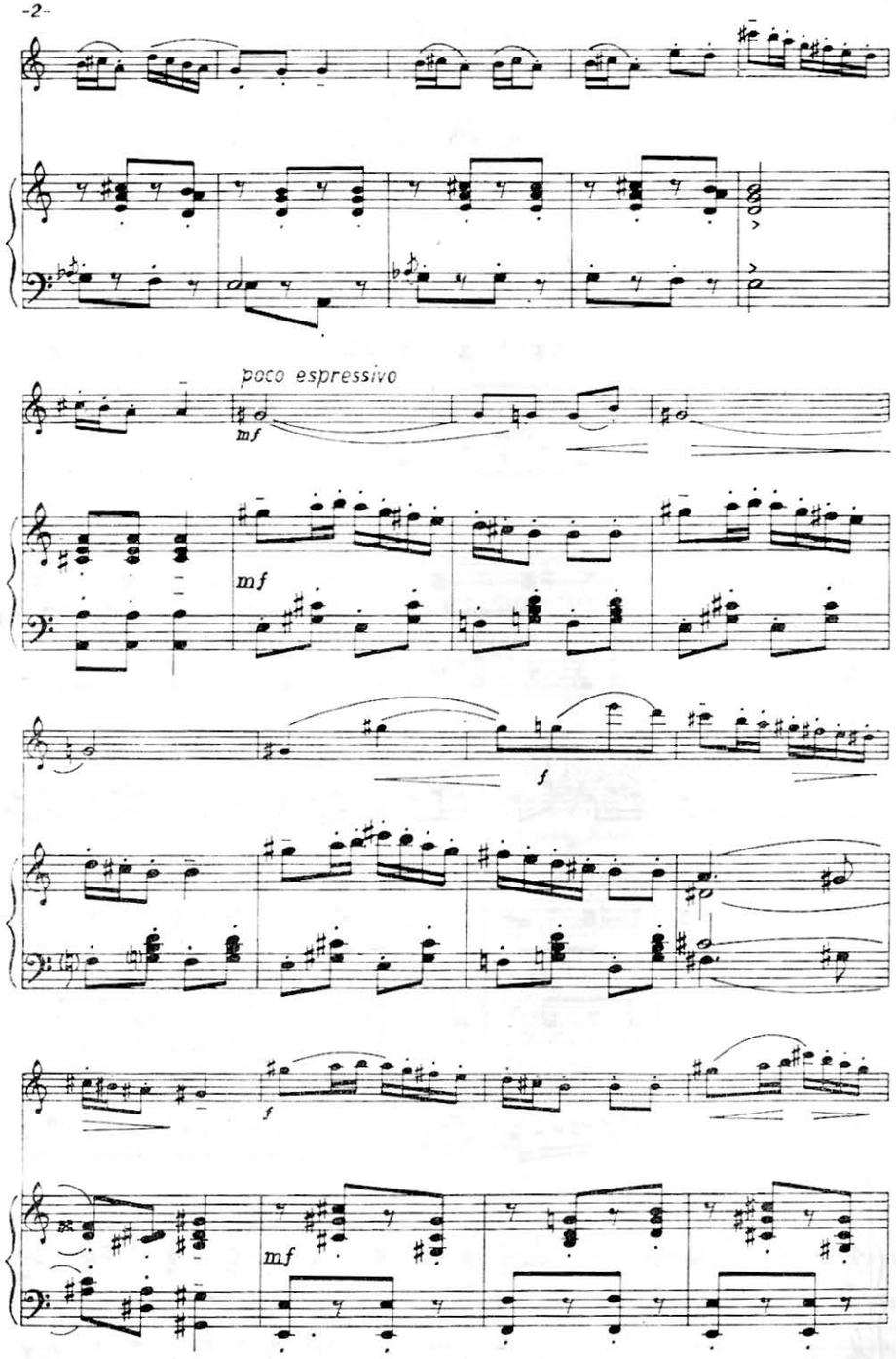
DIEVČA MOTÝĽ
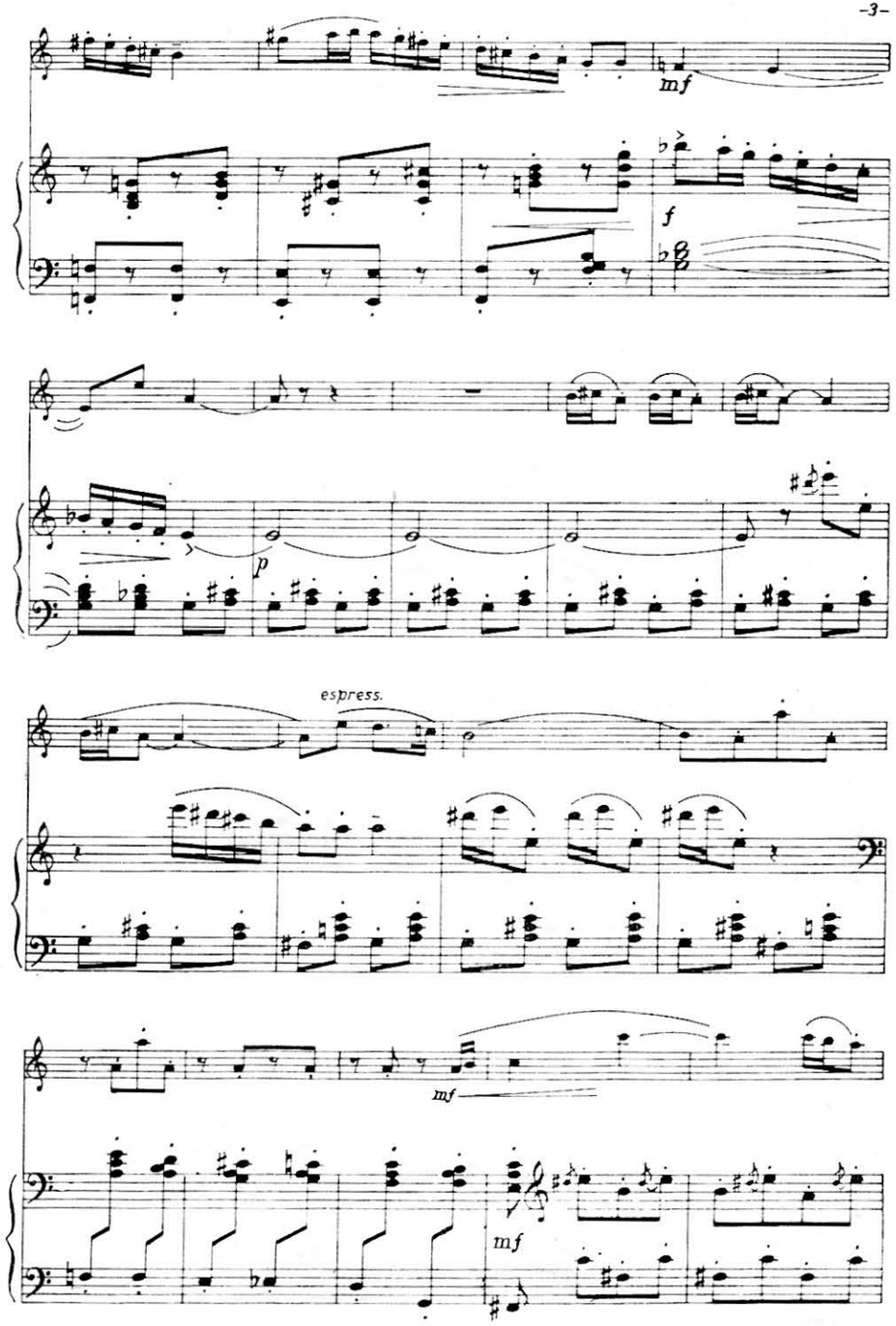
pre hoboj a klavír
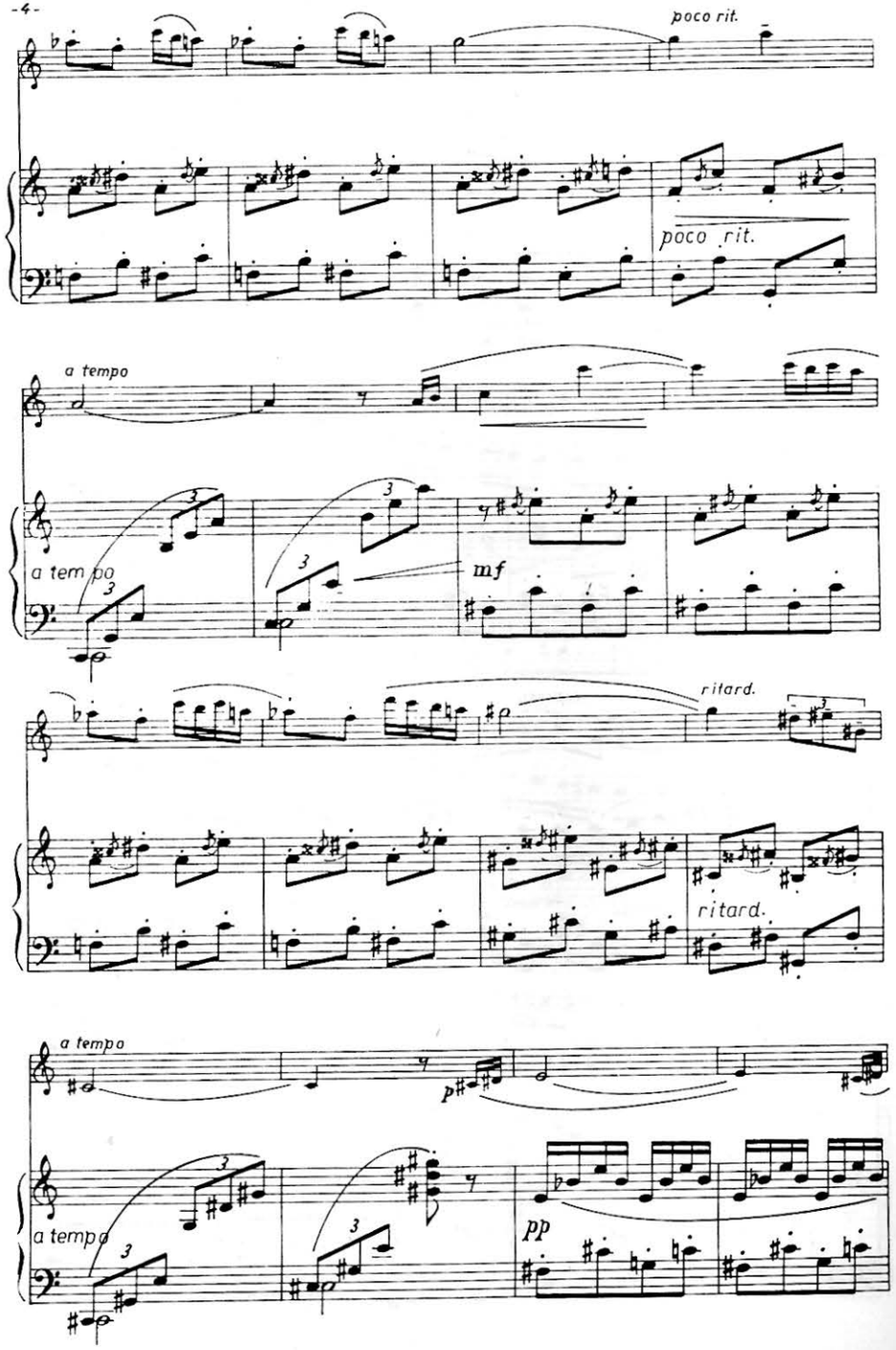
Z CYKLU LETNÉ ZÁPISKY
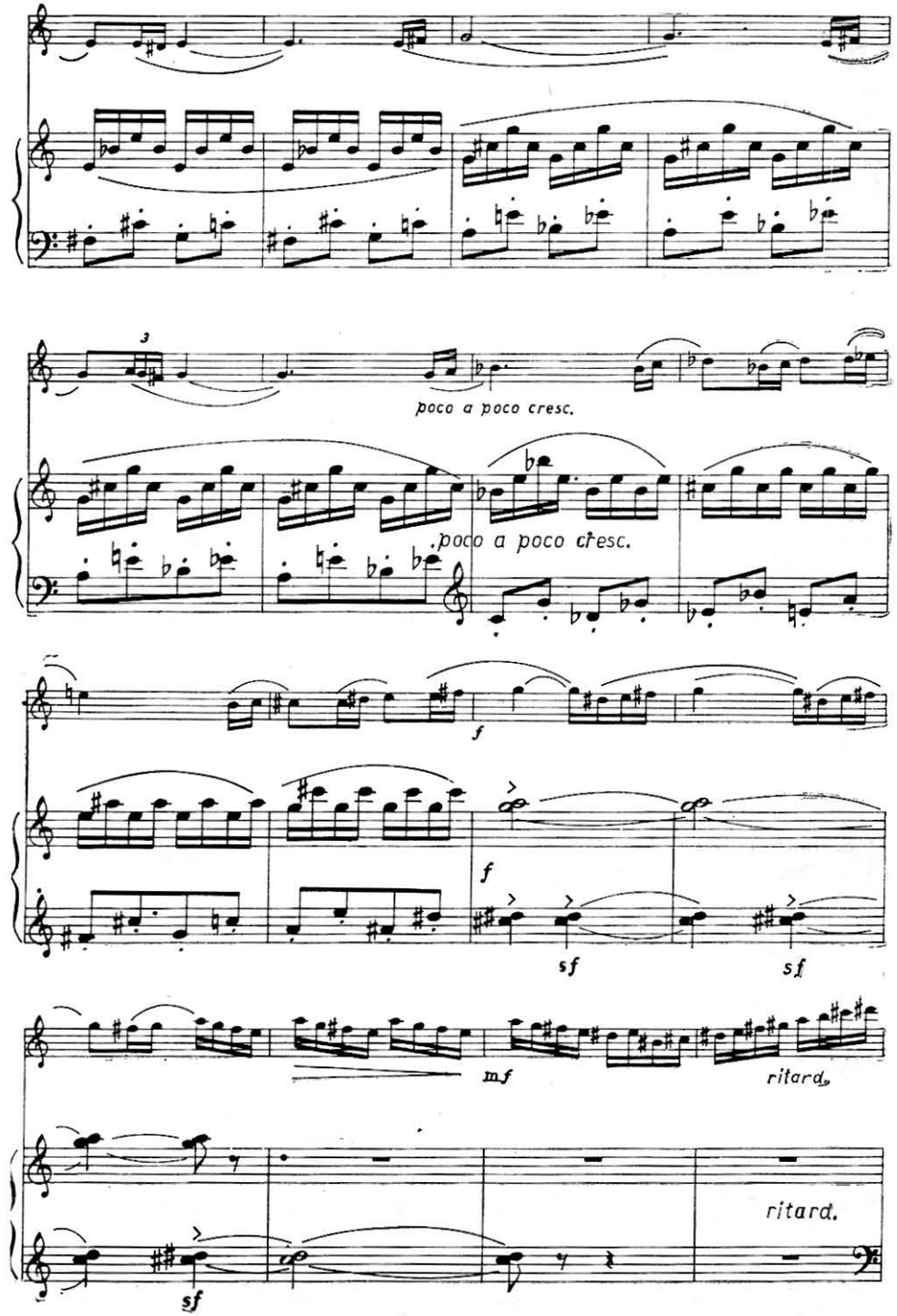
MICHAL VILEC
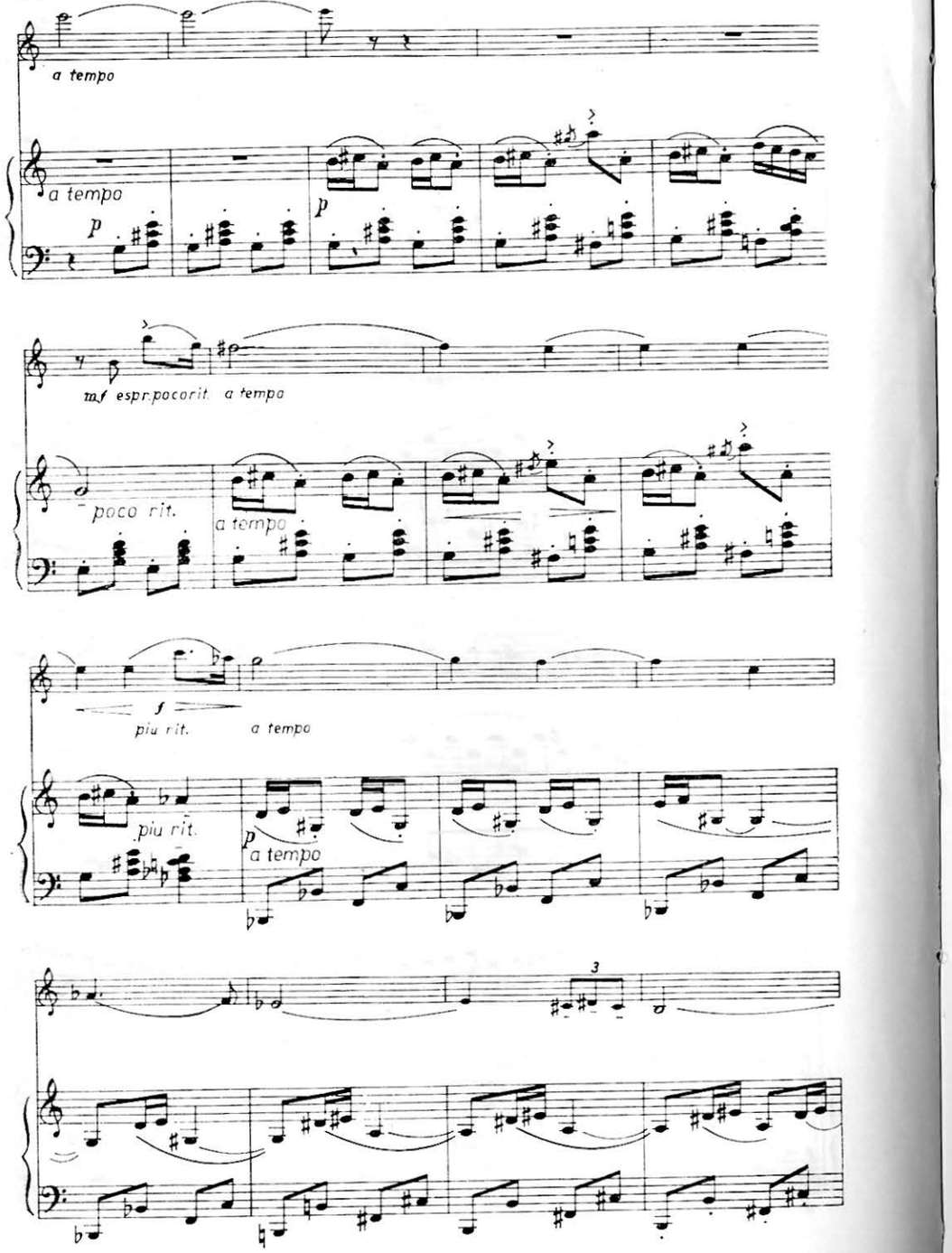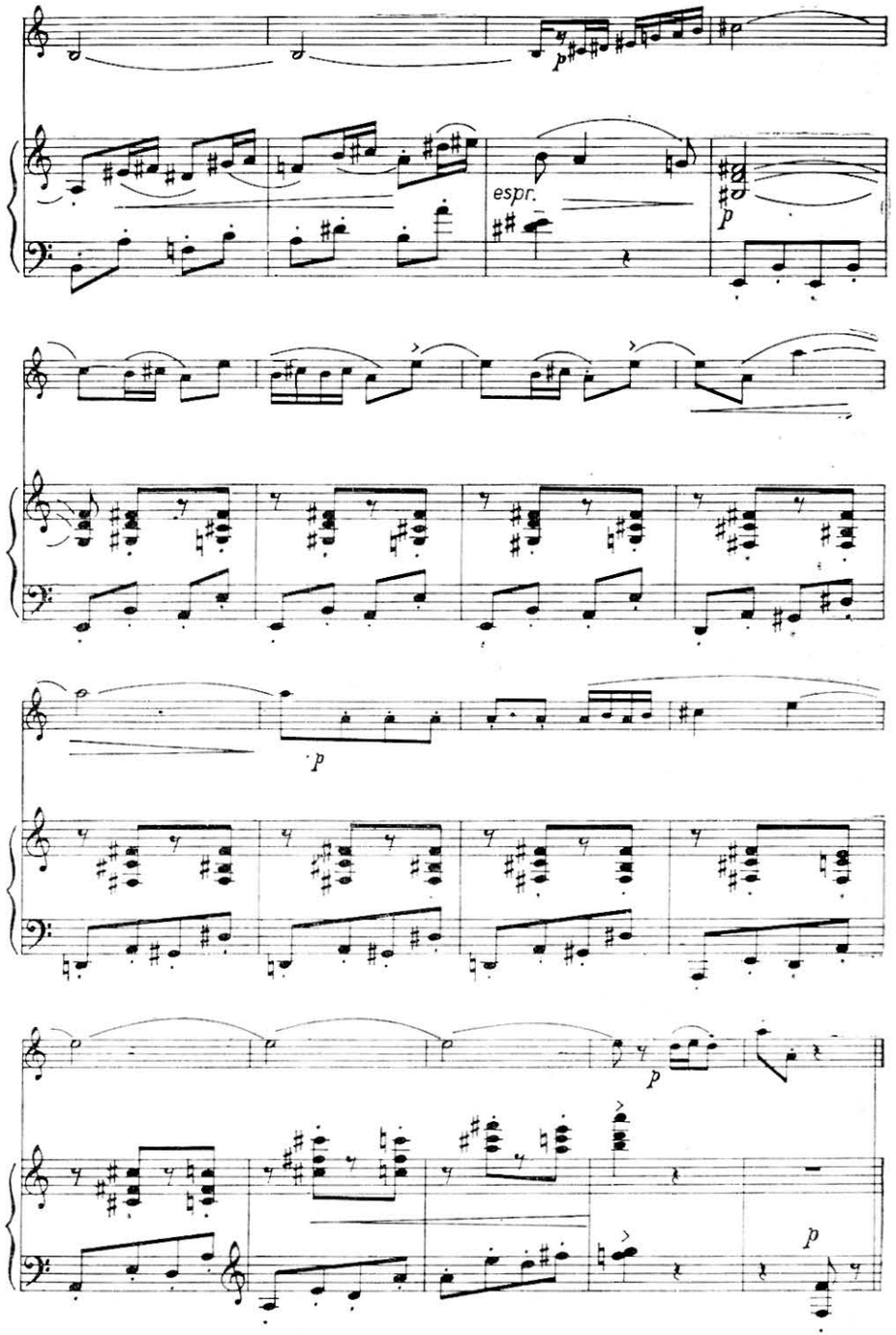



poco espressivo
mf
mf
f
f
mf


mf
f
p
espress.
mf
mf


poco rit.
poco rit.
a tempo
a tempo
mf
ritard.
ritard.
a tempo
a tempo
pp


poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
f
f
sf
sf
mf
ritard.
ritard.
sf


a tempo
a tempo
p
p
mf espr.pocorit. a tempo
poco rit.
a tempo
f
piu rit.
a tempo
piu rit.
p
a tempo
3


p
espr.
p
p
p
p

Postavenie hudobnej výchovy
v našom všeobecnovzdelávacom školstve od r. 1945

TIBOR SEDLICKÝ

Hudba je dílem celých generací, celých věků; jak by jí mohl rozumět ten, kdo se tomu nenaučil, jak by mohl chápat řeč hudby ten, komu k ní společnost uzavřela jakýkoli přístup? Učte lidi rozumět řeči hudby, vychovávejte je tak, aby se jim hudba stala bohatým myšlenkovým i citovým světem.

Zdeněk Nejedlý

Naša škola prešla od roku 1945 v dôsledku rozvoja nášho hospodárskeho, spoločenského a kultúrneho života niekoľkými reformami. Charakteristickou črtou všetkých reforiem bola snaha o vytvorenie novej koncepcie školského vzdelávania. Ideovosť, vedeckosť, polytechnizácia, zvyšovanie výchovnej funkcie, uplatňovanie zásad komunistickej morálky, zdôrazňovanie úzkeho spojenia školy so životom — to sú požiadavky dané jednotlivými reformami, ktoré určovali cestu školskej výchove. Jej cieľom bolo a je: vychovať všestranne vzdelaného človeka, u ktorého sú všetky zložky výchovy (rozumová, telesná, polytechnická, mravná a estetická) harmonicky rozvinuté.

Všimnime si, do akej miery spĺňala naša škola od roku 1945 tento cieľ, pokiaľ ide o hudobnú výchovu (ako zložky výchovy estetickej), aké mala hudobná výchova v tomto období v našom školstve postavenie, aké ciele a úlohy sa na ňu kládli a aké podmienky sa pre ich plnenie vytvárali.

Miesto hudobnej výchovy v systéme vyučovacích predmetov, jej obsah, ciele a úlohy nám priblížia učebné plány (pozri Tabuľku I.) a učebné osnovy.

V období po oslobodení nemohlo, pochopiteľne, hneď dôjsť k výraznejšej zmene v učebno-výchovnom procese a učebné plány zostali poväčšine v znení z roku 1939. Na meštianskych školách sa od škol. roku 1945/46 zvýšil v I. a II. triede počet hodín hudobnej výchovy na dve a v III. a IV. triede sa ako nepovinný predmet zavádza sborový spev a inštrumentálna hudba, aby sa hudobne nadaným žiakom umožnilo osvojiť si techniku husľovej alebo klavírnej hry (!). Podľa dočasných rámcových osnov hudobnej výchovy bolo „pestovať vnímavú, výkonnú a tvorivú hudobnosť tak, aby hudba bola nielen radostným osviežením, ale aj duševnou potrebou mládeže."

Rozsah učebnej látky, posudzovaný dnešnými požiadavkami, priam neuveriteľný: všetky durové a molové stupnice, cirkevné stupnice, alterované tóny, modulácie, všetky

Tabuľka I.

Učebný plán hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách od r. 1945

Rok	Názov školy	Ročník								
		1.	2.	3.	4.	5.	6.—I.	7.—II.	8.—III.	9.—IV.
1945	Ľudová	1	1	1	1	1				
	Meštianska šk. r. 44/45						1	1		
	šk. r. 45/46						2	2	(2)	(2)
1948	Národná	1	1	1	1	1				
	Stredná						2 (2)	2 (2)	1 (2)	1 (2)
1953	Osemročná stredná	1	1	1	1	1	1	1		
1960	Základná deväťročná	1	1	1	1	1	1 (2)	1 (2)	1 (2)	1 (2)

Čísla v zátvorke — nepovinná hudobná výchova.

druhy kvintakordov, najbežnejšie formy, prehľad dejín svetovej a našej hudby (!!).

Hospodársko-politické zmeny, ku ktorým došlo vo Februári 1948, našli, samozrejme, odraz aj v školskej reforme (Školský zákon o Jednotnej škole z 21. apríla 1948), ktorú môžeme s prihliadnutím na počet hodín hudobnej výchovy a jej mimoškolský rozvoj označiť rozhodne za najpriaznivejšiu. Hudobno-výchovná prax a teória postavila do popredia predovšetkým otázky ideologické, pričom sa zdôrazňovala výchovná stránka hudobnej výchovy. Toto nové poňatie sa odrazilo aj v učebných osnovách, ktoré určili hudobnej výchove za cieľ „prebúdzať a sústavne vychovávať hudobnosť a lásku k ľudovej piesni, budiť estetické, sociálne a vlastenecké city, lásku k ľudovodemokratickej vlasti a bratským národom slovanským". Požiadavka sústavnej výchovy k vnímaniu hudby, vytvárania kladného vzťahu k hudobnému umeniu a k pestovaniu hudobného vkusu prešla do učebných osnov vo forme samostatnej zložky — predhrávanie — čo sa stáva v dejinách našej školskej hudobnej výchovy prvýkrát (no, žiaľ, dodnes nezapustila táto zložka na našich školách hlboké korene).

Obdobie od roku 1948 znamená tiež prudký rast a rozvíjanie súborov ľudovej umeleckej tvorivosti, ktoré na rôznych súťažiach, prehliadkach a festivaloch preukázali vysokú umeleckú úroveň a stali sa zásobárňou mnohých našich poloprofesionálnych i profesionálnych súborov.

Toto priaznivé obdobie malo však aj svoje nedostatky. I keď sa v učebných osnovách hovorí, že „hudobná výchova nesmie nikdy zabočiť do suchopárneho poučovania, že všetky výklady sú v tesnom styku so živou hudbou", prax bola na väčšine škôl celkom iná. Veľký rozsah učiva hudobnej náuky zvádzal mnohých učiteľov (najmä tých, ktorí z rôznych príčin — slabšie ovládanie hudobného nástroja, príp. svojho hlasu — vlastnému spevu vyhýbali) k preteoretizovaniu hodín hudobnej výchovy, a tak sa často stávalo, že žiaci ovládali stupnice, vedeli odrecitovať životopisy skladateľov, no k vlastnému spevu sa dostávali len veľmi zriedka.

Prílišná snaha plniť úlohy osnov po stránke ideovo-politickej zvádzala mnohých učiteľov k nevhodnému výberu piesňového materiálu. Za každú cenu sa vtískali do jednotlivých ročníkov piesne budovateľské, piesne o socializme, o mieri, piesne ruské a sovietske, i keď svojím obsahom, hlasovým rozsahom, primeranosťou a umeleckou hodnotou do príslušného ročníka nepatrili.

V dôsledku veľkého počtu nekvalifikovaných učiteľov (roku 1951 celkove 3300!) dochádzalo k neodbornému vyučovaniu, počet hodín hudobnej výchovy nebol na školách vždy a všade dostatočne využitý.

Aj toto bolo údajne jednou z príčin (nebola to, pravda, príčina hlavná), prečo došlo v školskej reforme roku 1953 (Školský zákon z 24. apríla 1953, č. 31 Sb.), ktorej základnou črtou bolo uprednostňovanie predmetov technického smeru, k potlačeniu predmetov estetického charakteru. Počet hodín hudobnej výchovy bol v 6. a 7. ročníku znížený na 1 hodinu týždenne, od 8. ročníka sa hudobná výchova vôbec nevyučuje a v učebnom pláne figuruje tento predmet čo do dôležitosti na poslednom mieste!!

Zníženie počtu hodín v 6. a 7. ročníku malo za následok i redukciu učebných osnov. Postihnutá bola najmä hudobná výchova, ktorá síce zostáva ešte ako samostatná zložka, no obmedzila sa len na základné poznatky. Napriek tomuto zredukovaniu počtu hodín sa však úlohy a ciele hudobnej výchovy v zásade nijako od minulých nelíšili a požiadavky na žiakov zostali — vzhľadom na podmienky — pomerne vysoké (spievať podľa nôt, stupnice po tri krížiky a tri bé, spievanie dvoj- a trojhlasných piesní, intervaly, výber z dejín slovenskej, českej a svetovej hudby).

Zrušenie hodín hudobnej výchovy v 8. až 11. ročníku postihlo mládež práve vo veku (obdobie puberty a postpuberty), keď začína chápať hudobné diela aj po stránke citovej, keď je pre vnímanie hudby najspôsobilejšia, keď jej začína najlepšie rozumieť. Strata hodín hudobnej výchovy v 8. ročníku sa veľmi pociťovala najmä pri prijmacích pohovoroch na pedagogické školy.

I keď dovŕšením hudobnej výchovy na škole mala byť práca v rôznych krúžkoch dobrovoľných organizácií PO a ČSM, nemohla táto činnosť pochytiť všetkých žiakov školy a v nijakom prípade nemohla byť náhradou za povinné hodiny hudobnej výchovy v rámci vyučovania. Návštevy výchovných koncertov, opier, filmových predstavení, estrád, usporiadanie rôznych súťaží, besiedok, počúvanie rozhlasu, vyhotovovanie nástenieк atď. — to všetko mohlo priniesť kladné výsledky len vtedy, ak na škole bolo pre tieto akcie pochopenie, ak ich mal kto organizovať.

Po tejto reforme (1953) sa školská hudobná výchova dostala do takej nepriaznivej situácie, že si negatívne následky tejto reformy začali všímať nielen školskí pracovníci v hudobnej výchove, ale aj mnohí hudobní vedci, pedagógovia, ako aj hudobní skladatelia.

Už necelý mesiac po uzákonení školskej reformy zasiela Sväz československých skladateľov Ministerstvu školstva, vied a umení memorandum, v ktorom okrem iného žiada, aby hudobná výchova bola pojatá medzi *povinné predmety* celej čs. jedenásťročenky.

Z odpovede MŠVU jasne vidieť, akým smerom sa u nás školstvo po r. 1953 preorientovalo, čo bolo hlavným dôvodom „reformy" vyučovania hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách. „Zachování hudební výchovy jako povinného vyučovacího předmětu ve všech třídach jedenáctileté střední školy, k němuž dáváte podnět, by nutně vyžadovalo oslabení některých předmětů, které mají klíčový význam pro osvojování základů věd a pro polytechnizaci vzdělání."

Rok 1954, keď sa začína vyučovať podľa definitívnych nových učebných plánov a osnov, priam mobilizuje do boja za lepšie postavenie hudobnej výchovy. Vyčíta sa najmä jednostrannosť rozumového vzdelania, poukazuje sa na to, že hudobná výchova je pre vzdelanosť človeka rovnako dôležitá zložka ako umenie slovesné.

Dr. Josef Plavec priam obviňuje: „Je to přímo zločin na příštích generacích národa tak eminentně hudebně nadaného... Jak je vůbec možné, že naše oficiální pedagogika dopustila tento stav, tak těžce poškozující naše kulturní zájmy?" (Hudební rozhledy, roč. 1954, str. 723.)

Adolf Cmíral obviňuje ministerstvo školstva zatuchlým protihudobným duchom a vyzýva: „Dost! Uvědomte si, vy všichni, kteří v školských otázkách rozhodujete, že hudební výchova ve všech našich školách otvírá duše a srdce naší mládeže hudbě!" (Hudební výchova, roč. 1954, str. 40.)

Na príslušných činiteľov apeluje aj národný umelec Eugen Suchoň a v mene československého umenia žiada, „aby naše hlasy boli vypočuté... lebo ináč celé naše úsilie o vytvorenie nového umenia bude možno obdivovať a chápať cudzina, ale pre tých, pre ktorých tvoríme v prvom rade, pre náš ľud, vyznie ono naprázdno". (Hudební výchova, roč. 1955, str. 82.)

Mnohí hudobní pedagógovia videli v školskej reforme začiatok katastrofy. Vychádzali zo stanoviska, že odborné školy majú vychovávať predovšetkým profesionálnych umelcov, no obecenstvo v pravom zmysle slova má vychovávať všeobecnovzdelávacia škola. Dnes sa tieto obavy plne potvrdzujú.

Aj učitelia začali verejne prejavovať svoju nespokojnosť so zmenami, ktoré priniesla reforma, ministerstvo školstva však mnohé kritické hlasy učiteľstva nepovolilo v časopise Hudební výchova vytlačiť.

Boj o zlepšenie postavenia hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách však neutíchol. Na ministerstvo školstva boli posielané (alebo v tlači uverejňované) mnohé rezolúcie a vyhlásenia (zvlášť dôležité bolo Prehlásenie skladateľov, hudobných vedcov a koncertných umelcov z 15. dec. 1955), v časopise Hudební výchova vznikla osobitná rubrika Za lepší hudební výchovu, o hudobnej výchove sa hovorilo v kultúrnom výbore NZ, 28. apríla 1956 sa konala v Prahe celoštátna konferencia o hudobnej výchove ľudu za prítomnosti ministra školstva, knižne vyšli i Dokumenty boja za hudobnú výchovu.

Toto veľké úsilie prinieslo však len nepatrnú nápravu. V dôsledku mnohých kritických pripomienok vydalo MŠ Úpravu učebného plánu a učebných osnov všeobecnovzdelávacích škôl v škol. roku 1956/57, podľa ktorej „veľký význam pre estetickú výchovu má hudobná výchova (to sa písalo vždy — aj vtedy, keď bola zrušená — pozn. T. Š.). K zlepšeniu vyučovacích výsledkov prispeje zodpovedné plnenie učebných osnov a využitie metodických statí. Aby sa vytvorili priaznivejšie podmienky pre ďalšie skvalitnenie estetickej výchovy, zavádza sa v 8. až 11. roč. nepovinná (1 hodina týždenne) hudobná výchova. Riaditelia škôl venujú hudobnej výchove rovnakú pozornosť ako ostatným predmetom (!!!) a majú dbať na to, aby najmä vo vyšších ročníkoch vyučovali tento predmet učitelia, ktorí majú odborné znalosti a schopnosti prebúdzať v žiakoch živý záujem o umenie". Úlohou nepovinného vyučovania hudobnej výchovy v 8.—11. roč. malo byť rozvíjanie spevnosti žiakov a prehlbovanie ich záujmu o hudobné umenie. Podľa vyspelosti (nie podľa ročníkov) sa zaraďovali žiaci do troch (resp. štyroch) skupín-oddelení. V každom oddelení sa 20 hodín venovalo sborovému spevu a 13 hodín počúvaniu a rozboru hudobných diel.

Ako sa však realizovala táto úprava v praxi? Preťaženosť žiakov náukovými predmetmi zabraňovala mnohým návštevu nepovinných predmetov; žiak smel navštevovať najviac dve nepovinné predmety (krúžky), pričom sa, samozrejme, hlavný dôraz kládol na krúžky polytechnické; ak žiak v niektorom predmete neprospieval, nesmel sa zúčastniť vyučovania nepovinného predmetu; z nepovinného predmetu, ktorý sa zaraďoval vždy na popoludňajšie hodiny, boli prakticky vyradení všetci dochádzajúci žiaci; aby sa nepovinná hudobná výchova mohla zaviesť, bolo potrebné najmenej 15 žiakov a najmä to najdôležitejšie — učiteľ s odbornými znalosťami. Ak na škole nebol, mohlo sa siahnuť po externom učiteľovi, no jeho prijatie bolo vždy závislé od mzdových fondov. Stávalo sa veľmi často, že sa nepovinná hudobná výchova z „úsporných" dôvodov vôbec nezaviedla. Vzhľadom na spomenuté ťažkosti bolo na Slovensku len veľmi málo škôl (a v súčasnoti je to tiež tak), kde sa nepovinná hudobná výchova odborne nevyučovala, a ak, tak len vo forme speváckeho či iného hudobného súboru.

Významnejšiu zmenu pre školskú hudobnú

výchovu priniesol až rok 1960. V novom učebnom pláne pre škol. rok 1960/61 sa okrem iného uvádza, že „zreteľ na estetickú výchovu mládeže na školách treba zosilniť. Táto nutnosť vyplýva predovšetkým z veľkého ideového vplyvu umenia na výchovu nového človeka a z jeho významu pre poznanie". V učebnom pláne sa to odrazilo v tom zmysle, že hudobná výchova bola zavedená povinne do všetkých ročníkov základnej deväťročnej školy (po 1 hodine týždenne) a od 6.—9. ročníka sa zaviedol sborový spev ako nepovinný predmet (2 hodiny týždenne). Na stredných všeobecnovzdelávacích školách zostala hudobná výchova naďalej len ako nepovinný predmet, počet týždenných hodín sa však zvýšil na dve.

Podľa nových učebných osnov „základnou úlohou hudobnej výchovy je naučiť žiakov ušľachtilo a výrazne spievať a s porozumením počúvať primeranú hodnotnú hudbu, rozvíjať ich hudobnosť a vychovávať v nich záujem o hudbu a lásku k hudobnému umeniu". Táto úloha sa má spĺňať v dvoch hlavných zložkách hudobnovýchovnej práce — *speve* a *počúvaní hudby,* pričom sa uprednostňuje predovšetkým spev. Zároveň sa posilňuje najmä estetická stránka hudobnej výchovy, kladie sa dôraz na estetický prednes piesní, lepšie chápanie a prežívanie hudby. Hudobná náuka ako samostatná zložka neexistuje a náukové prvky (veľmi obmedzené — napr. znalosť stupníc len po dva krížiky a dve b) sa majú preberať len v spojení so spevom a s počúvaním hudby. Hudobná náuka sa teda stáva len prostriedkom, nie cieľom. Ani intonačný a rytmický nácvik nemá byť odtrhnutý od praxe, od nácviku piesne; samoúčelné teoretizovanie a zaťažovanie žiakov zbytočnými poučkami sa zavrhuje.

Z toho teda vyplýva, že hudobná výchova nemá ráz náukový, ale esteticko-výchovný, že ťažiskom esteticko-výchovného pôsobenia na žiakov je spev a živá hudba, ktorá musí znieť na každej hodine a že celkovú výchovno-vyučovaciu prácu hudobnej výchovy treba viesť tak, aby žiaci nadobudli záujem o hudbu, lásku k hudobnému umeniu a získali prehľad o našej a svetovej hudobnej kultúre.

Je známa pedagogická zásada, že rozhodujúcim činiteľom vo výchovno-vyučovacom procese je *učiteľ.* Všimnime si, ako bol pre realizáciu uvedených úloh a plnenie učebných osnov pripravený, aká bola jeho príprava na vyučovanie hudobnej výchovy. (Tabuľka II.)

Do roku 1948 boli podmienky na bývalých 5-ročných učiteľských akadémiách — vynímajúc ťažkosti so zabezpečovaním kvalifikovanej výučby — veľmi priaznivé (pomerne veľký počet hodín, 5-ročné štúdium, dva nástroje, výber uchádzačov), no od r. 1951 (pedagogické gymnáziá) a najmä od roku 1953 (pedagogické školy) sa podmienky rapídne zhoršovali. Rozšírenie siete pedagogických škôl (na Slovensku celkove 23!), v dôsledku toho veľký prílev nekvalifikovaných učiteľov, nedostatok vyhovujúcich priestorov, učebníc a vyučovacích pomôcok, takmer žiaden výber uchádzačov po stránke hudobnej, znižujúci sa počet hodín (dôsledok reformy 1953, ktorá citeľne postihla aj učiteľské prípravky) — to všetko boli príčiny nevyhovujúcej prípravy učiteľov na vyučovanie hudobnej výchovy.

Boj o zlepšenie hudobnej výchovy a jeho vyvrcholenie roku 1956 sa síce odrazil vo zvýšenom počte hodín na pedagogických školách (úhrnne 13,5), no zavedenie „vysokoškolskej" prípravy učiteľov na dvojročnom pokusnom Pedagogickom inštitúte (PI) v Martine situáciu v príprave z hudobnej výchovy ešte viac zhoršilo. Nezlepšila ju ani trojročná príprava učiteľov, ktorá bola zavedená od roku 1959 už na „definitívnych" PI, pretože počet vyučujúcich hodín zostal nezmenený, zároveň sa zhoršili podmienky, no požiadavky sa podstatne zvýšili. Reforma učiteľského štúdia roku 1962 zasiahla hudobnú výchovu najkatastrofálnejšie, pretože od tohto roku pripravujú PI budúcich učiteľov pre 1.—5. roč. bez prípravy z hudobného nástroja (až v tomto škol. roku sa zaviedol ako nepovinný predmet!!!). I keď sa razí tendencia odborného vyučovania výchovy od 1. ročníka (učebné osnovy predpisujú zatiaľ poloodborné vyučovanie od 5., výnimočne od 4. ročníka), nevieme si dostatočne predstaviť učiteľa prípravného ročníka, ktorý by nevedel hrať na hudobnom nástroji, nie nám je celkom jasné, kto bude vyučovať hudobnú výchovu na školách s menším počtom tried a vonkoncom nechápeme, ako to bude s hudobnou výchovou na jednotriedkach!!

Ani s odbornou prípravou učiteľov pre vyučovanie v roč. 6.—9. to nebolo a nie je omnoho lepšie. V priebehu 15-ročnej existencie Štátnej skúšobnej komisie hudby a spevu (1940—1955) získalo potrebnú kvalifikáciu len 26 učiteľov (podľa štatistiky uvedenej v SH roč. 1960, str. 242), čo jasne dokazuje náročnosť takejto formy zvyšovania kvalifikácie. Zavedenie vysokoškolskej prípravy učiteľov pre stredné školy na pedagogických fakultách (od r. 1946) a neskôr na vyšších pedagogických školách (r. 1953) bolo síce značným krokom vpred, no v priebehu dvoch rokov pri dvojpredmetovom odbornom štúdiu (a množstve tzv. všeobecných predmetov) nemohli poslucháči získať dostatočné odborné ani pedagogické znalosti. Pomerne malé kvóty na týchto školách, nechuť

Tabuľka II.

Učebné plány z hudobnej výchovy na učiteľských prípravkách od r. 1945

Názov školy Rok	Predmet	Ročník I.	II.	III.	IV.	V.	Spolu	Celkove
Učiteľská akadémia 1945	Hudob. vých.	3	2	2	1	1	9	36
	Husle	2	2	1	1	1	7	
	Nepovinne:							
	Klavír (organ)	2	2	2	2	2	10	
	Sborový spev	2	2	2	2	2	10	
Pedagogické gymnázium 1951	Hudob. vých.	2	2	1	1		6	20
	Husle (klavír)	2	2	1	1		6	
	Nepovinne:							
	Iný nástroj	2	2	2	2		8	
Pedagogická škola 1953	Hudob. vých.	2	2	1	1		6	12
	Nástroj (klavír) (husle, harmonika)	2	2	1	1		6	
Pedagogická škola 1956	Hudob. vých.	2	2	2	1		7	13,5
	Nástroj	2	2	2/1	1		6,5	
Pedag. inštitút (pokusný) 1957	Hudob. vých.	2	2				4	10
	Husle	4/2	3				6	
Pedag. inštitút 1959	Hudob. vých.	2	2	2/0			5	10
	Husle	2	2	2/0			5	
Pedag. inštitút 1962	Hudob. vých.	2	2	2			6	6
	Nástroj	0*	0	0			0	

* — od šk. roku 1963/64 sa zaviedol hudobný nástroj v každom ročníku po 2 hod. týždenne nepovinne.

2/1 — prvé číslo prvý, druhé druhý polrok (semester).

Učebný plán

odborného štúdia hudobnej výchovy na PI od šk. r. 1963/64.

Predmet	I. 1.	I. 2.	II. 3.	II. 4.	III. 5.	III. 6.	Celkom
Dejiny hudby s náukou o hudobných nástrojoch a formách. Ľudová pieseň	—	—	2	2	2	4	10
Harmónia so základmi polyfónie	2	2	2	1	1	—	8
Intonácia, sborový spev a riadenie sboru	2	2	2	2	2	2	12
Hlasová výchova (po 3 poslucháčoch)	1	1	1	1	—	—	4
Hra na hudobnom nástroji (po dvoch poslucháčoch)	1	1	1	1	1	1	6
Metodika hud. vých.	—	—	—	1	2	1	4
	6	6	8	8	8	8	44

absolventov (najmä z radov žien) vyučovať hudobnú výchovu, prechod do iného zamestnania (zo známych dôvodov — zostať v meste) — to všetko sú príčiny, prečo dnes len kde-tu nájdeme absolventov týchto škôl.

Treba si uvedomiť, že ak chceme zo začarovaného kruhu, do ktorého sme sa v školskej hudobnej výchove dostali, nájsť východisko, treba sa v boji o zlepšenie hudobnej výchovy preorientovať: požiadavky ďalšieho zvýšenia počtu hodín na všeobecnovzdelávacích školách prechodne preniesť na požiadavky zlepšenia podmienok pre prípravu budúcich učiteľov.

Každému z nás je známe, že charakteristickou črtou minulého obdobia (a, žiaľ, aj terajšieho!!) bolo práve nedostatočné zabezpečenie výučby hudobnej výchovy a nedocenenie práce učiteľa tohto predmetu. Ak v minulosti bol učiteľ šíriteľom hudobnosti národa (nebolo takmer učiteľa, ktorý by nevedel hrať na nejakom hudobnom nástroji), dnes ním prestal byť. Medzi učiteľstvom sa šíri hudobná negramotnosť, učiteľ prestáva mať záujem o kultúrne podujatia, prestáva kultúrne žiť! Kde hľadať príčinu tohto stavu? Pripomeňme si obdobie, keď na našich školách pôsobilo veľa nekvalifikovaných učiteľov, ktorí sa nimi stali po absolvovaní rôznych krátkodobých kurzov (skúšku z nástroja vôbec nerobili), spomeňme nedávne obdobie, keď absolventom JSŠ stačilo v prázdninových kurzoch 20 hodín hudobnej výchovy, aby získali „všetko“, čo na vyučovanie hudobnej výchovy na národnej škole potrebovali (ešte aj teraz pôsobí na našich školách mnoho absolventov JSŠ a DSŠ — napr. aj takých, ktorí na PI neprospievali a museli štúdium zanechať, tí nepotrebujú už ani tých 20 hodín?) a nezabúdajme ani na skutočnosť, že feminizácia učiteľského povolania neviedla (a ani nevedie!) k skvalitneniu hudobnovýchovnej práce, lebo ženy majú prevažne záporný vzťah k husliam (aj k sborovému spevu) a pri vyučovaní ich používa len mizivé percento. Ak k tomu, čo sme uviedli, pripočítame už spomenutú nedostatočnú prípravu na vyučovanie hudobnej výchovy na učiteľských prípravkách, javí sa nám súčasná situácia v hudobnej výchove ako zákonitá.

Ani postoj školských orgánov (učiteľských kolektívov, riaditeľov, inšpektorov, pracovníkov škol. odborov) a mnohých verejných funkcionárov nebol (a v mnohých prípadoch ani nie je) hudobnej výchove naklonený. Nevedeli správne oceniť jej ideovú a morálnu hodnotu, nevideli v nej rovnocenný predmet a práve v dôsledku toho nevedeli oceniť ani prácu učiteľa hudobnej výchovy. Riaditelia škôl sa často uspokojovali s kultúrnymi akciami speváckeho sboru, samotná hodina hudobnej výchovy a jej organizácia ich už natoľko nezaujímala. Nijako ich netrápilo (veď išlo len o „hudobnú výchovu“), že hudobnú výchovu dávali učiteľom len ako „dôvažok“, že sa na hodinách vybavovali všelijaké triednické práce, opravy úloh, sporenie, zber, opakovanie a doučovanie iných predmetov atď.

A pozrime sa ešte na materiálne vybavenie žiakov a škôl pre vyučovanie hudobnej výchovy. Všimnime si napr. učebnice. Do roku 1950 sa používali poväčšine tie isté učebnice ako za tzv. „Slovenského štátu“. (Krasko, Hula), resp. žiadne. Až po roku 1950(!) začali vychádzať nové učebnice pre školy národné a stredné. Nestačili sa však ani dobre uviesť, a nová reforma roku 1953 si v dôsledku zníženia počtu hodín vyžiadala učebnice nové. Po roku 1956 možno síce konštatovať, že sme na Slovensku mali učebnice pre všetkých 7 ročníkov (pre ročníky 1.—5. sme mali aj metodických sprievodcov), nakoľko však ďalšie vydania týchto učebníc nevyšli, pomerne rýchlo sa opotrebovali a od roku 1958 badáme už na našich školách ich nedostatok (chýbajú dokonca aj v mnohých učiteľských knižniciach). Z nových učebníc vyšla dosiaľ len učebnica pre 6. ročník (nie je však v súlade s novými učebnými osnovami a treba ju prepracovať), ostatné začnú len postupne vychádzať od tohto roku. V poradí dôležitosti vydávaných učebníc sú, samozrejme, uprednostňované iné predmety (i keď učebníc bolo pre ne vždy dosť), no hudobná výchova — ako obyčajne — figuruje v poradovníku SPN len medzi poslednými. Hľa, tak vyzerá v praxi „posilnenie estetickej výchovy“, o ktorom sa hovorí v nových učebných osnovách!

Toto sú teda hlavné problémy (príprava učiteľov hudobnej výchovy, náležité ocenenie ich práce, zrovnoprávnenie hudobnej výchovy s ostatnými predmetmi, zabezpečenie kvalitných učebníc, učebných pomôcok, materiálne vybavenie škôl), ktoré nám signalizujú, kam máme zamerať úsilie, ak chceme hudobnej výchove pomôcť. I keď sme v poslednom období v otázkach boja za zlepšenie hudobnej výchovy pokročili, zostáva jej skvalitnenie a potom jej povinné zavedenie do všetkých typov škôl ústrednou úlohou. Je potešiteľné, že otázkami hudobnej výchovy sa zaoberal aj II. sjazd Sväzu slovenských skladateľov, posledné uznesenie ÚV KSČ o ideologickej práci dáva aj estetickej výchove lepšie perspektívy. Treba teda len dúfať, že vo vyučovacom procese dostane už konečne na všetkých školách miesto, ktoré jej právom patrí!

Tibor Sedlický

NAŠA ANKETA

Redakcia v snahe oboznámiť čitateľov so súčasným stavom v oblasti hudobnej výchovy sa obrátila na niektorých priamo zainteresovaných pracovníkov a položila im niekoľko otázok. Mrzí nás, že sa k nim nevyjadril ani jeden z učiteľov na základných deväťročných školách, kde sa uvedený problém zvlášť vyhrotil. Predpokladáme však, že i títo učitelia majú o nami nastolené otázky aspoň pasívny záujem.

- **1) V čom vidíte krízu súčasného stavu v hudobnej výchove?**
- **2) Do akej miery súvisí devalvácia vkusu so stavom hudobnej výchovy?**
- **3) Ktoré konkrétne opatrenia by sa mali bezodkladne previesť, aby sa vyriešil neuspokojivý stav hudobnej výchovy?**

KOLEKTÍV KATEDRY HUDOBNEJ VÝCHOVY, PI Banská Bystrica

1. Krízu súčasného stavu v hudobnej výchove vidíme:
v malom počte hodín hudobnej výchovy na ZDŠ
v malom počte kvalifikovaných učiteľov hudobnej výchovy na ZDŠ
v nedostatočnom vybavení škôl učebnými pomôckami (klavír a i.)
na školách II. cyklu sa hudobná výchova nevyučuje
v nedostatočne premyslených učebných plánoch na PI (najmä 1.—5.)
hudobná výchova sa považuje za menejcenný predmet vo vyučovaní.

2. Devalvácia vkusu konzumenta súvisí s hudobnou výchovou priamo. Bez systematickej, cieľavedomej hudobnej výchovy nemôže byť vkus konzumenta na žiadúcej úrovni. Nesmieme mať na mysli len výchovu vkusu konzumenta, pretože hudobná výchova má mať aj špeciálne výchovné poslanie, ktoré však nemožno splňať pre uvedené nedostatky.

3. Zaviesť 2 hodiny hudobnej výchovy týždenne v 1.—9. ročníku ZDŠ
vychovať dostatok kvalifikovaných učiteľov
zabezpečiť stálu kontrolu vyučovania (riaditeľ, inšpektor) s požiadavkami na kvalitu a didakticko-metodickú hodnotu
vhodne doplniť plány na PI a umožniť väčší výber predmetov s hudobnou výchovou (t. č. len s matematikou a ruštinou)
zriadiť organizáciu alebo spoločnosť pre hudobnú pedagogiku
zabezpečiť vydávanie samostatného hudobnopedagogického časopisu
usmerňovať detské relácie v televízii a rozhlase s hudobným zameraním.

MÁRIA POTEMROVÁ, Konzervatórium Košice

1. V kríze človeka súčasnosti, najmä s celým jeho citovým životom. Konkrétne sa to prejavuje v nedostatku nadšených hudobných pedagógov, ktorí by videli zmysel svojho života v pestovaní hudobnosti našej mládeže i dospelých. Bola by som rada, keby aspoň na každej druhej škole mali takého rozhľadeného a nadšeného učiteľa hudby, hudobnej výchovy ako telocvikára. Až v druhom rade vidím krízu v akomsi nezáujme, alebo vo formálnom záujme našej verejnej, najmä kultúrnej správy (od ministerstva až po odbory školstva a kultúry pri MNV). Hudobná výchova na nehudobných školách je na poslednom mieste a niet inšpektora, ktorý by usmerňoval prácu školy (riaditeľa). A nakoniec krízu vidím aj v tom, že nevieme hudobnej výchove postaviť reálne ciele a im primerané potrebné cesty. Bez vypestovanej lásky k hudbe a pocitu potreby ďalej si osvojovať hudobné diela — to sú mŕtve vedomosti aj tam, kde sú.

2. Vkus je akési umelecké svedomie — môže byť úzkostlivé, harmonicky vyrovnané, široké a nijaké. Keď pri vytváraní svedomia (mravného), každého jednotlivca pripisujeme veľký význam mravnej výchove našej mládeže v škole, nemôže to byť iná̆č ani pri výchove k umeleckému svedomiu, k vkusu.

3. Dúfam, že II. sjazdom SSS navrhovaný orgán pre riadenie hudobného života budú tvoriť tí najväčší nadšenci hudby, akých Slovensko dnes má. Morálka hudobnej výchovy je totiž súčasťou morálky celého nášho hudobného života. A zdá sa mi, že u našich profesionálov-hudobníkov (včítane hud. pedagógov) je tak málo nadšenia, že ním nevieme strhnúť ani mládež, ani dospelých. Treba teda začať reformu v nás!

MIROSLAV FILIP, Katedra hudobnej vedy, FFUK

Predovšetkým si už konečne treba uvedomiť, že nedostatky školskej hudobnej výchovy sa nedajú vykompenzovať mimoškolskou hudobnou výchovou. Ak ľudové školy umenia navštevuje necelých 5 percent mládeže, je zrejmé, že nemožno hovoriť o všeobecnom vzdelaní. Téza o harmonickom rozvoji všestranne vzdelaného človeka je v príkrom rozpore so súčasnou výchovno-vyučovacou praxou všeobecnovzdelávacej školy, pokiaľ ide o estetickú výchovu. Mravná výchova, ako vieme, nie je od nej nezávislá. Predpokladám, že v povedanom sú zahrnuté odpovede na všetky tri Vaše otázky.

KOLEKTÍV KATEDRY HUDOBNEJ VÝCHOVY, PI Košice

1. Kríza súčasného stavu hudobnej výchovy spočíva v ubúdaní pohotovosti spevnej reprodukcie a v odcudzení sa národnej hudobnej kultúre.

2. Devalvácia vkusu súvisí do značnej miery so stavom hudobnej výchovy; mládeži sa od najútlejšieho veku nedostáva výchovného pôsobenia ušľachtilou hudbou. Na druhej strane k devalvácii hudobného vkusu prispieva v značnej miere rozhlas a televízia, ktorá puncuje brak za umenie.

3. a) Zlepšiť odbornú prípravu učiteľských kádrov;
b) vrátiť dvojhodinovky na stredné všeobecnovzdelávacie školy;
c) usporiadať prázdninové školenia pre učiteľov I. a II. stupňa, a tým zvyšovať odbornosť učiteľov z praxe;
d) zrušiť výnos MŠK o klasifikácii na stredných školách (ZDŠ);
e) dať možnosť študovať hudobnú výchovu s rôznymi predmetmi (pri príprave učiteľov hudobnej výchovy pre roč. 6.—9.).

JÁN GRUNWALD, ĽŠU Košice

1. V malom záujme nadriadených orgánov —
v malom počte kvalifikovaných učiteľov hudobnej výchovy na ZDŠ —
v malej snahe učiteľov ĽŠU vychovávať žiakov k láske k hudbe —
v malom pochopení riaditeľov všetkých škôl pre muzicírovanie žiakov.

2. Miera sa nedá určiť — miera nevkusu už dávno pretiekla a hlavným vinníkom je tu hudobná výchova, ktorá v plnej miere zodpovedá za všetku nezodpovednosť na poli umenia. Dieťa si musí od malička zvykať na modernú harmóniu — a také detské piesne už sú — chyba je, že si na ňu nezvykajú učitelia materských a literných škôl, ba dokonca ani niektorí učitelia ĽŠU . . .

Vkus sa nedá kúpiť — tu sa „dá" iba ustupovať — viď programy rozhlasu, estrád — ba dokonca aj symfonických koncertov!

3. a) Zrušiť zrušenie všeobecnej hudobnej výchovy budúcich učiteľov na pedagogickom inštitúte (hudobnú výchovu učí matematik alebo telocvikár).

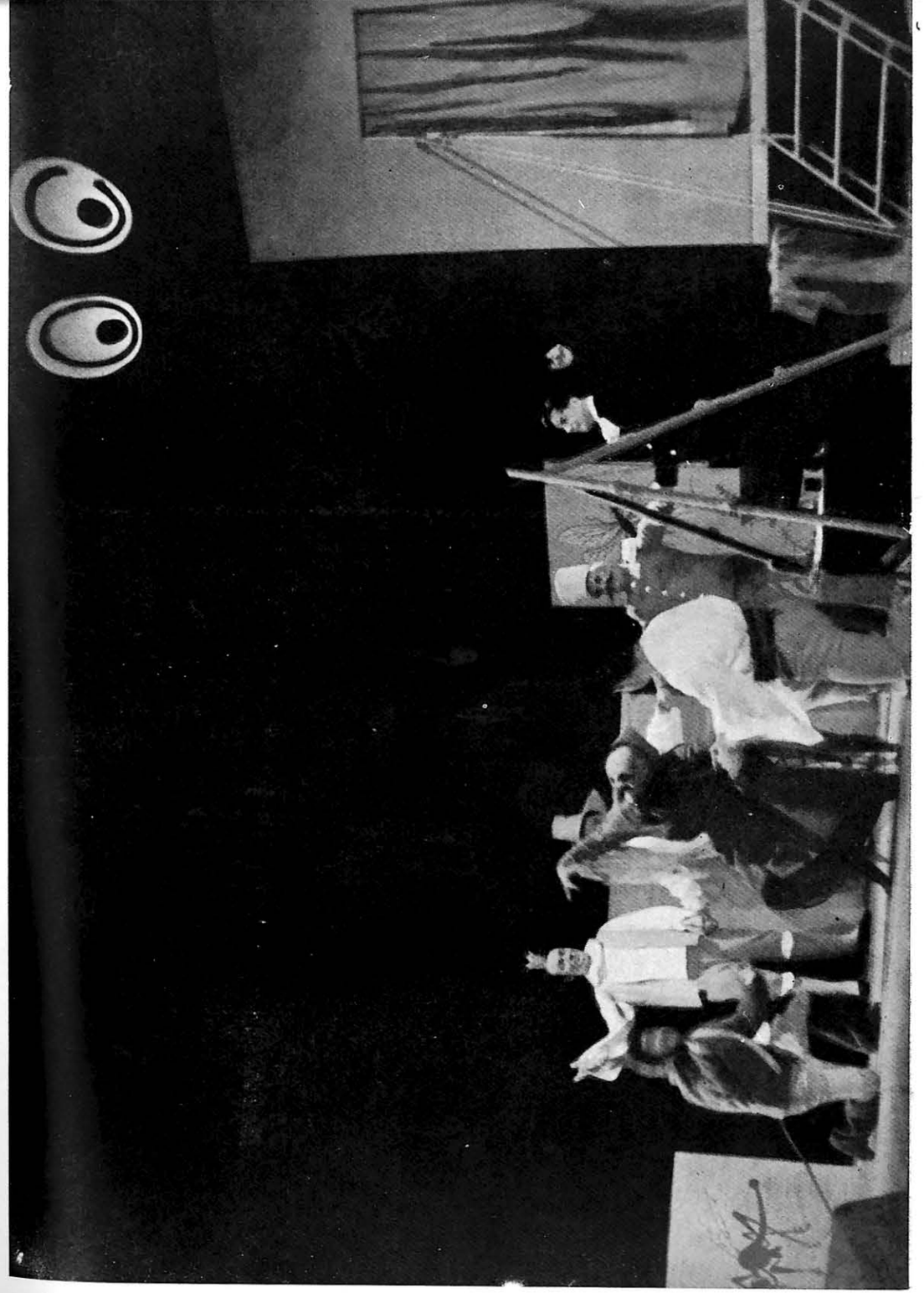
b) Školiť terajších učiteľov hudobnej výchovy, ktorí učia niekoľko rokov bez akejkoľvek kvalifikácie.

c) Častejšie zvolávať metodické porady hudobnej výchovy, a to tak, aby sa na nich mohli zúčastňovať aj tí učitelia, ktorí vyučujú hudobnú výchovu ako vedľajší predmet.

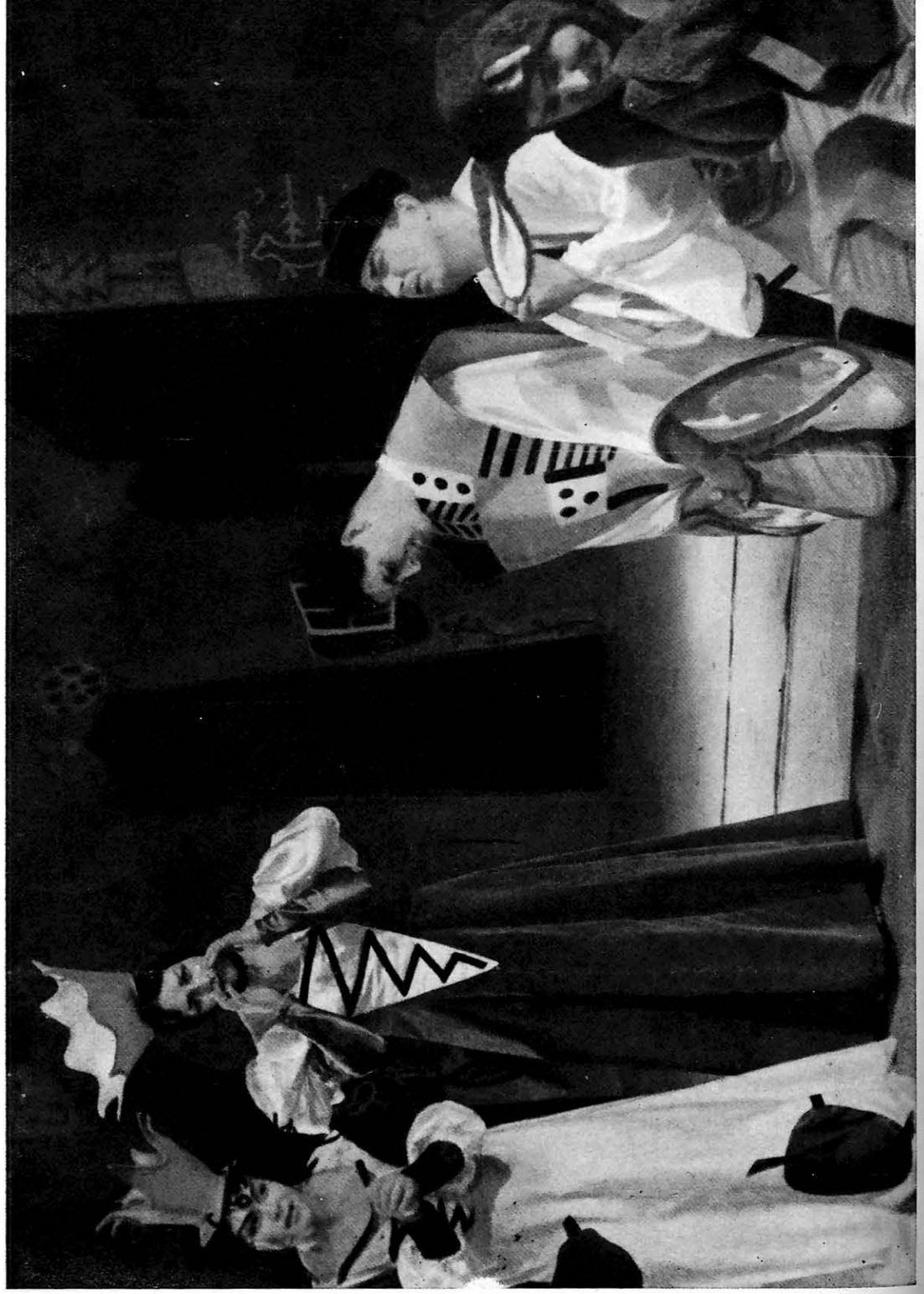
d) Ľudové školy umenia musia úzko spolupracovať s liternými školami.

e) Literné školy musia uznať prácu ĽŠU na úrovni vlastných záujmových krúžkov.

f) Ľudové školy umenia sa musia viacej zamerať na výchovu muzikantov, a nie len na technickú dokonalosť. Viacej návštev koncertov, operných predstavení, gramoprehrávok, besied s umelcami!



◀ *Dva zábery z Kowalského opery Detvanček a Hopsasa (Rozprávka pri praslici) na scéne SD Košice.* Foto: M. Litavská



g) Otvoriť, aspoň pokusne, dvanásťročnú hudobnú školu (hudobné gymnázium) podľa sovietskeho a maďarského vzoru.

LADISLAV MOKRÝ, Slovenská akadémia vied

1. Kríza našej hudobnej výchovy je nielen v tom, že za terajšieho stavu nemôže zabrániť rapídnemu poklesu hudobnosti nášho národa (o jej aktívnom rozvíjaní môžu dnes hovoriť len neotrasiteľní optimisti), ale aj v tom, že tí, čo sa s terajšou situáciou nechcú a nemôžu zmieriť, sa dostali do pozície Don Quijotov. Vždy znovu sami seba presviedčajú o tom, aké škody sa dejú a čo všetko sa už pokazilo, no nik z kompetentných činiteľov školskej správy — lebo hlavným problémom je stav hudobnej výchovy na I. a II. cykle škôl — na takéto zistenia nič nedal a nedáva. Napriek dôležitým stranickým uzneseniam o prehĺbení estetickej výchovy, skúsenostiam z iných socialistických krajín i záväzným prísľubom ministra školstva a kultúry zostáva hudobná výchova na všeobecnovzdelávacích školách (na vyššom stupni prakticky neexistuje) neochotne trpeným príveskom bez možnosti vypestovať v žiakoch trvalý vzťah k hudbe. Nakoľko sa u nás nerieši tento centrálny problém hudobnej výchovy, všetky ostatné formy sú len náhradkou a zastrením faktu, že vedome zbavujeme celé generácie možnosti uplatniť to právo, čo im dáva socialistická kultúra — prisvojiť si celé bohatstvo svetovej hudobnej kultúry.

2. Namiesto devalvácie vkusu treba skôr hovoriť o zakrpatení a deformácii vkusu. Je, žiaľbohu, logické, že nedostatok všeobecnej hudobnej výchovy nedovoľuje vycibriť si vkus tak, aby spoľahlivo rozlišoval a umožňoval bohatý zážitok i z najnáročnejších hudobných prejavov. Vždy znovu sa presviedčame o tom, že spontánny záujem o hudbu existuje, ba zásluhou premeny spoločenského vedomia i rastie, no deformuje sa preto, že nebol včas a systematicky rozvíjaný.

3. Prvým krokom musí byť zabezpečenie p r i m e r a n é h o počtu hodín pre hudobnú výchovu na školách I. a II. cyklu. To si v y n ú t i vyriešenie všetkých ostatných problémov. Zvýšenie počtu hodín, pravda, nemôže byť vecou novej improvizácie, ale dôsledkom ucelenej a premyslenej koncepcie našej socialistickej školy.

ANNA KOVÁŘOVÁ, Odbor SNR pre školstvo a kultúru

Prvá a druhá otázka veľmi úzko súvisia. S takým alebo onakým vkusom sa nikto nerodí, ten sa v človeku vytvára všetkým, s čím sa od začiatku vnímacej schopnosti stretáva, čím je obklopovaný. Preto som presvedčená, že vkus je závislý od výchovy vôbec, a z toho vyplýva, že hudobný vkus je závislý od hudobnej výchovy. Od hudobnej výchovy v rodine cez predškolské zariadenia až po všeobecnovzdelávaciu školu. K tomu pristupujú všetky technické možnosti pôsobenia hudbou na ľudí: rozhlas, televízia, gramo.

3. Predovšetkým zabezpečiť cieľavedomosť a komplexnosť v pôsobení hudbou na človeka vo všetkých inštitúciách postavených na vedeckých základoch. Predovšetkým skvalitniť hudobnú výchovu na všeobecnovzdelávacích školách, čo vyžaduje starostlivú odbornú prípravu učiteľov hudobnej výchovy.

KOLEKTÍV KATEDRY HUDOBNEJ VÝCHOVY, PI Trnava

1. Z hľadiska učiteľa javí sa kríza v rozpore medzi predpísanými učebnými osnovami a možnosťou zvládnuť ani nie tak vyučovací, ako skôr výchovný proces v hudobnej výchove. Najkonkrétnejšie sa javí v nedostatočnej vážnosti samotného predmetu v pomere k ostatným predmetom. Príčiny treba hľadať i v celkovej slabšej úrovni učiteľských kádrov.

2. Z hľadiska všeobecnejšieho javí sa kríza v rýchlom dynamickom tempe života, akoby nebolo času na citové uvoľnenie, hlbšie emociálne prežitie krásna najmä u dospievajúcej mládeže, ktorá je preťažená, rozptyľovaná a priam citove ubíjaná mnohými formalistickými javmi dnešného života (napríklad školské metódy obdobia „kultu osobnosti" i veľmi často zle organizované pionierske a mládežnícke schôdzky, družiny mládeže, brigády, školské oslavy a pod.).

3. Zlá situácia v hudobnej výchove by sa dala zdolať (čiastočne), keby tento predmet vyučoval už od 4. post. ročníka odborný učiteľ, prípadne ten, kto má k hudobnej výchove vzťah.

MIKULÁŠ STRAUSZ, Odbor SNR pre školstvo a kultúru

1. Jedna týždenná vyučovacia hodina, ktorá slúži v ročníkoch 1.—9. hudobnej výchove, nestačí. Nedostatok učebníc hudobnej výchovy, nedostatočne rozvinutý vedecko-metodický výskum a metodická roztrieštenosť medzi pedagógmi hudobnej výchovy.

2. Zhoršenie vkusu konzumentov hudby (najmä mládeže) úzko súvisí s nedostatočným stavom hudobnej výchovy.

3. a) Postupné zavedenie odborného vyučovania hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách; súčasne zaviesť vyučovanie hry na hudobnom nástroji na školách mimo sídla ľudovej školy umenia pre žiakov prejavujúcich nadanie a záujem (tým sa zabezpečí aj plný úväzok pre odborných učiteľov);

b) prestavba prípravy učiteľov hudobnej výchovy, zapojenie umeleckých učilíšť (konzervatórií, VŠMU) do výchovy odborných učiteľov;

c) zriadenie organizačného útvaru (sekcie) pre hudobnú pedagogiku pri Sväze slovenských skladateľov a na Ústave hudobnej vedy SAV.

ZITA STRNADOVÁ-PARÁKOVÁ, ĽŠU Žiar nad Hronom

1. Škola nevzbudzuje v mladých ľuďoch lásku k umeniu, lebo sami učitelia ho vo veľkej väčšine neberú vážne.

2. Dnešný zlý stav hudobnej výchovy spôsobuje devalváciu vkusu konzumenta, takže tento javí záujem iba o tzv. ľahkú hudbu. Nebezpečie, ktoré z toho pre budúcnosť vyplýva, je konkrétne: Najväčší géniovia nášho ani svetového hudobného umenia nenájdu pochopenie v širokých vrstvách. Výkonní umelci nenájdu možnosť uplatniť sa.

3. a) Začať s nápravou predovšetkým na pedagogických inštitútoch;

b) v dohode s MŠK a SNR docieliť vydanie takých pokynov školám, aby tieto v osobe riaditeľov boli plne zodpovedné za dodržiavanie vyučovacích hodín spevu aspoň v tom počte hodín, ktorý učebný plán stanoví. Činiť školy plne zodpovedné za to, že budú dodržiavať platné osnovy, v hodinách spevu budú vyučovať s p e v, a nie doúčať iné predmety. Učiteľ musí ovládať hudobný nástroj (husle, harmonika, klavír). Vyučovať bude učiteľ jeden, a nie každý mesiac iný! Zrovnoprávniť tento predmet s ostatnými!

c) Čo najskôr rozšíriť počet hodín vyučovania na všeobecnovzdelávacích školách!

Dr. JOZEF TVRDOŇ, Katedra hudobnej vedy FFUK

1. Krízu súčasného stavu v hudobnej výchove možno vidieť v úpadku hudobnosti mládeže a v devalvácii vkusu konzumenta vplyvom nedostatočnej hudobnej erudície učiteľstva ZDŠ a vplyvom nezáujmu verejnej školskej správy o dôslednú nápravu.

2. Súvzťažnosť medzi upadajúcim vkusom a stavom hudobnej výchovy pri všetkom rozmachu hudobných škôl je jasná a nepotrebuje zdôvodňovanie. Aj najdokonalejšiu školskú hudobnú výchovu narušujú rozhlas, televízia a estrády ľahkými žánrami, pseudoumením a banalitou. Či sa nikto nezamyslel nad zakukleným revizionizmom určitej časti tanečnej a džezovej hudby?

3. a) novú koncepciu učiteľského vzdelania alebo dočasne aspoň reviziu učebných plánov na PI a FFUK, výmenu značnej časti učiteľských kádrov na PI za nové,

b) postgraduálne alebo postpromočné štúdium hry na nástroji u mladého učiteľstva, aby dosiahli technickú úroveň zákl. hudobnej školy,

c) organizovaný rozvoj hudobnopedagogického výskumu,

d) vybavenie škôl vyhovujúcimi hudobnými nástrojmi,

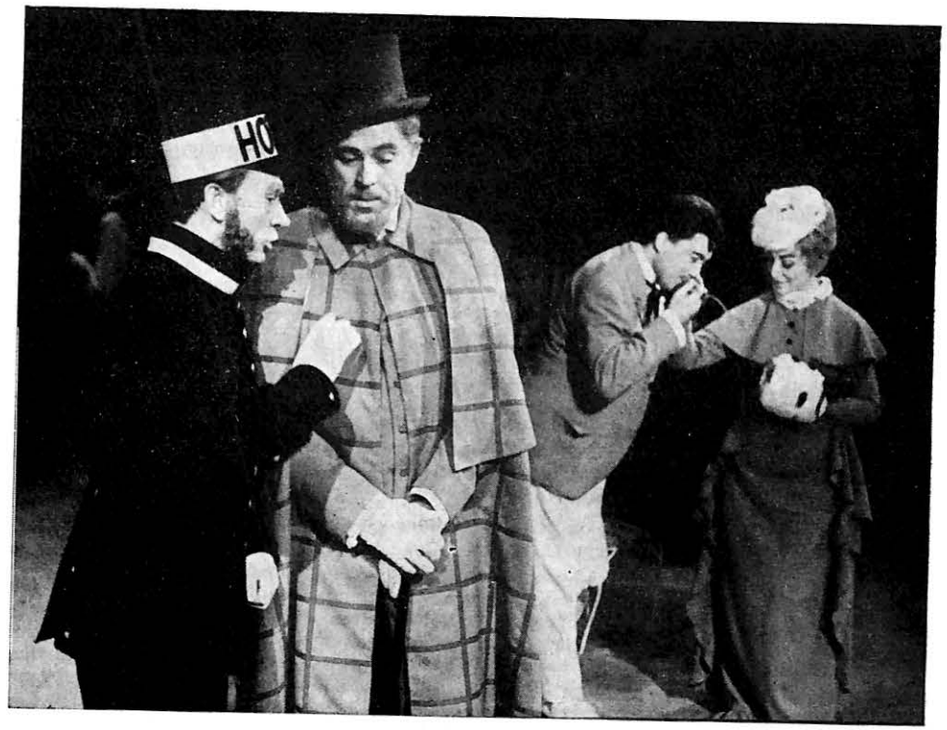
e) odstránenie formalizmu z estetickej výchovy vôbec atď.... do nekonečna.

JURAJ HATRÍK, Konzervatórium Košice

1. V nepodchytenosti a neinformovanosti konzumenta, ktoré deformujú jeho vzťah predovšetkým k hudbe dvadsiateho storočia, ale súčasne potláčajú i jeho potrebu počúvať hudbu vôbec.

2. Nechcem opakovať známy fakt, že hudobná výchova na našich všeobecnovzdelávacích školách nie je zastúpená dostatočným množstvom hodín, že sa nerealizuje na žiadúcej pedagogickej úrovni, že nie sú vypracované náplňou i metodicky vyhovujúce osnovy. Súvis je viac ako markantný. Myslím však, že celkom bez viny nie je ani rozhlas so svojou programovou štruktúrou. Za vrcholne škodlivé považujem všeobecné rozšírenie permanentne fungujúceho rozhlasu po drôte, čo má za dôsledok psychické presýtenie ľudí zvukovosťou (k tomu zväčša banálnou), a tým i zníženie ich hudobne apercepčnej potreby.

3. Pomôcť by mohla komisia pre otázky hudobnej výchovy pri SSS, ktorej založenie požadoval II. sjazd SSS a ktorej úlohou by bolo urýchlene prebojovať zlepšenie postavenia hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách. Treba klásť vyššie nároky na absolventov dvojročnej pedagogickej nadstavby konzervatórií, umiestňovať ich podľa spoločenskej potreby a do vyhovujúcich podmienok.



Vitajte, PÁN OFFENBACH!

Jacgues Offenbach: Parížsky život
Dirigent: Zdeněk Macháček
Výprava: Oto Šujan
Réžia: Bedřich Kramosil
Nová scéna Bratislava

Hľadať pravé hodnoty v tom, čo tu pre nás z operetného žánru minulosti zostalo, nie je ľahké, a ešte ťažšie je orientovať sa po spletitých cestách, ktorými kráčajú dnešní oživovatelia, pokračovatelia alebo reformátori tohto žánru. Dobré je oddýchnuť si, oprieť sa o niečo pravé, nefalšované a spoľahlivé. Jednou z najspoľahlivejších a najpevnejších opôr je veľký satirik-buffonista, šarmantný a zároveň nemilosrdný kronikár Druhého cisárstva Jacques Offenbach.

Zavdačilo sa divadlo tomuto titanovi operety? Čiastočne áno. Predovšetkým tlmočníkom Offenbachových libretistov Meilhaca a Halévyho. Preklad Ľubomíra Feldeka je inteligentný, nevtieravo aktualizuje text. Živí sa nie každodenným chlebom prekladateľov operetných libriet — náročnosťou.

S pulzom inscenácie sú už väčšie-menšie ťažkosti. Nie je rovnomerný — miestami oslabuje, až celkom vynecháva, potom sa náhle zrýchli, dostáva sa do normálneho, offenbachovského tempa. Dostávajú ho ta ľahkosť, vzdušnosť a švih, škoda, že nie príznačné pre celé predstavenie. Hudobné naštudovanie je spoľahlivé: hlavne nepochováva najvýznamnejšieho činiteľa Offenbachových partitúr — rytmus.

Jedno však inscenácia Parížskeho života znovu odhalila — disproporcionalitu medzi speváckou a hereckou zložkou interpretovho výkonu. Zbytočné je uvádzať mená — vzácne výnimky, keď sa spevák a herec združujú v jednej osobe. Sú to nakoneic vždy tí istí — z inscenácie na inscenáciu. Ide o celok. A tu často herec v próze veľmi vynachádzavý, len čo začne spievať, ubíja text, ubíja si aj celkovú účinnosť výkonu. Spev má byť predsa u interpretov organickou zložkou výkonu. Mohol by znieť z pódia hudobno-zábavného divadla oveľa zvučnejšie a najmä kultivovanejšie.

Z. M.

Bilancia plná PROBLÉMOV

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

9. a 10. januára 1964. Dirigent: Viktor Dubrovskij, sólista: Alex De Vries — Belgicko Program: Weber Oberon (Predohra), Ravel: Koncert pre klavír a orchester D dur (pre ľavú ruku), Rachmaninov: Symfonické tance.

Ak máme očakávať od dramaturgie symfonických koncertov Slovenskej filharmónie prínos ako nevyhnutnú požiadavku, tak na prvom januárovom koncerte môžeme pochvalne privítať iba Ravelov koncert. De Vries mal tu skvelú príležitosť demonštrovať svoje znamenité technické kvality. V náročnom parte, písanom len pre jednu ruku, dokázal umelec nanajvýš plasticky odlíšiť vedúci melodický hlas od sprievodu a napriek znásobeným technickým nárokom podať dielo tak vybrúsene, že poslucháč si všetky tie krkolomnosti uvedomoval.

Dubrovskij je dirigent, čo poslucháčovi nevdojak vnucuje dojem, že jeho naturel dozrieva a ustaľuje sa. Typ povahy ženie ho vpred, intelekt zas drží na uzde. Tento dualizmus sme pociťovali najmä vo Weberovej ouvertúre, kde úspešnejšie vyzneli práve rýchlejšie úseky. Rachmaninove Symfonické tance boli síce pre Bratislavu premiérou, no nie práve najšťastnejšou. Eklekticizmom svojho štýlu, invenciou nie práve najoriginálnejšou (príbuznosť najmä s temer o 40 rokov skorej skomponovaným II. klavírnym koncertom autora), nemali veľmi čím upútať dnešného poslucháča.

16. a 17. januára. Dirigent Serge Baudo (Francúzsko). Program: Mozart: Malá nočná hudba, Janáček: Taras Buľba, Debussy: More.

Koncert, ktorý dirigoval Serge Baudo, zostavou bol pre nás sklamaním. Čakali sme totiž, že dirigent, čo naštudovával toľké premiéry moderných diel, prekvapí i nás čímsi novým. Pravda, umelecká úroveň koncertu presahovala tentoraz priemer. U jeho Mozarta mohli sme obdivovať ľahkosť, pôvab a vrúcnosť, opierajúce sa o spoľahlivé technické zvládnutie a o dobrú súhru orchestra. Janáčkov Taras odznel bez Bakalových retuší a dirigent mu vtisol dosť výraznú pečať svojej individuality. Práve tá surová drsnosť a bezprostrednosť, ktorá v dramatických úsekoch Janáčka pôsobí neraz tak otrasne, mala tentoraz kultivovanejšiu podobu. Šetrenie dynamiky orchestra bolo síce účinné, takže záver vyznel mohutne, ale poňatie s vopred rozvrhnutou dynamikou diela a vždy kontrolované intelektom vcelku na Janáčka veľmi „nesedelo". Pokiaľ to vyspelosť jednotlivých skupín nástrojov dovoľovala, oveľa presvedčivejší výkon podal Baudo v Debussym. Tu bola umelecká rozvaha namieste, i keď miestami by sa bola žiadala ešte väčšia kultivovanosť najmä u dychov.

23. a 24. januára: Dirigent: Ladislav Slovák. Program: Kardoš: Hrdinská balada, Hindemith: Symfonické metamorfózy na témy C. M. Webera, Dvořák: VII. symfónia d mol.

Kardošova Hrdinská balada bola naplánovaná pôvodne na koncert Dubrovského, no odznela v ďalšom koncerte, namiesto pôvodne ohláseného Schönbergovho Husľového koncertu, ktorý mal interpretovať Wolfgang Marschner. Odpadlo tak zase dielo, ktoré mohlo patriť k najpríťažlivejším číslam celej sezóny. Z príležitosti úmrtia Paula Hindemitha bola dramaturgia SF pohotová a zaradila na koncert Ladislava Slováka pútavé a brilantné Symfonické metamorfózy na témy C. M. Webera. Vďaka dobrej príprave orchestra dostalo dielo pri prevedení na pódiu účinnú a strhujúcu koncepciu a patrilo dramaturgicky i umelecky k najúspešnejším skladbám mesiaca. Ale v prvej časti Dvořákovej symfónie plechové dychové nástroje porušovali požiadavku čistej intonácie častejšie, ako by azda bolo prípustné. Mohutnosť, vášnivosť a najmä rozvíjanie konfliktov výdatne konvenovali naturelu dirigenta a Slovák aj tentoraz zožal zaslúžený úspech.

30. a 31. januára. Dirigent: Ľudovít Rajter. Program: Mendelssohn-Bartholdy: Hebridy, Schubert: III. symfónia D dur, Prokofiev: III. symfónia c mol, op. 44.

I vystúpenie dr. Rajtra bolo poznačené zmenou pôvodne ohláseného programu: odpadlo uvedenie Griegovho Klavírneho koncertu. V Hebridách by sa bolo žiadalo ešte onej, typicky mendelssohnovskej vzdušnosti a nadľahčenosti výrazu v príslušných partiách. Poetická Schubertova III. symfónia vyznela zase s prevahou klasicistických momentov nad romantickými. U Prokofieva, zdá sa, depresia z poloprázdnej sály (po prestávke odišla časť i tak nepočetného obecenstva), sa vystupňovala, pretože jedine tak môžeme vysvetliť neúčasť, s akou sme si toto nevšedné dielo vypočuli najmä v prvej a pomerne najrozsiahlejšej časti. Ešte najvrúcnejšie a plasticky vyznela druhá, typicky rusky a spevne naladená časť.

Vlado Čižik

Bratislava má „hudbu dneška"

Dnes stále postupujúca zvuková diferenciácia novej hudby si vyžaduje nové nástrojové zoskupenia. Tradičné typy nástrojových zoskupení — symfonický orchester, sláčikové kvarteto, dychové kvinteto a pod. — ustupujú čím ďalej tým viac do pozadia, predeterminujú totiž v príliš veľkej miere zvukový výsledok kompozície. Snahe po zvukovom experimente sú teda tradičnými typmi nástrojových zoskupení postavené určité hranice, ktoré nemožno prekročiť, i keď mnohí súčasní skladatelia sa snažia pole ohraničené týmito hranicami ešte rozšíriť (azda Kayn v „schwingungen", Penderecki v Sláčikovom kvartete, Stockhausen v „zeitmasse" pre 5 dychových nástrojov). Skladateľ, ktorý chce slobodne rozhodovať o organizácii zvukového materiálu, chce byť slobodným i vo voľbe zdrojov zvuku, pretože považuje parameter zvukovej farby za integrálnu časť kompozičného stvárnenia, a tak ako volí z prípadu na prípad iné kompozičné stvárnenie, tak volí z kompozície na kompozíciu iné nástrojové zoskupenia.

Kompozícia súvisí, pochopiteľne, s interpretáciou, a tak vznikajú v súčasnosti komorné súbory s variabilným obsadením, špecializované na novú hudbu. Niektoré z nich majú dnes už určitú tradíciu (spomeňme tu parížsky „domaine musicale", londýnsky „melos ensemble", viedenský súbor „die reihe"). V našej republike po pražskom „musica viva" a brnenskom „musica nova" vznikol teraz v Bratislave ďalší komorný súbor — „hudba dneška", ktorý vedie skladateľ a dirigent Ladislav Kupkovič.

„Hudba dneška" predstavila sa bratislavskému publiku 12. januára 1964 koncertom v Parku kultúry a oddychu v cykle Kaleidoskop hudby nášho storočia. (Ide tu vlastne o predpremiéru — za premiéru považuje súbor až koncert 26. januára v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu v Bratislave.) Program koncertu bol v pravom zmysle slova kaleidoskopový: nebola tu hraná iba nová hudba, ale aj hudba, ktorú dnes už registrujeme ako „klasiku nášho storočia" (Hindemithova Sonáta pre fagot a klavír z roku 1938). Z domácej tvorby súbor uviedol Trio pre dychové nástroje Romana Bergera a Skicu pre 6 hráčov Ladislava Kupkoviča. Rozdiely sú tu značné: Bergerova skladba je detailne vypracovaná, logická, symetrická; Kupkovič je naproti tomu vo svojej skladbe intuitívnejší, uvoľnený, asymetrický. Zo zahraničnej tvorby uviedla „hudba dneška" okrem spomenutej Sonáty P. Hindemitha „interpolation" pre flautu Romana Haubenstocka-Ramatiho, „zwanzig gruppen". Bo Nilssona a „Klavierstück I—II" Karlheinza Stockhausena. Jednohlasná verzia Haubenstockovej kompozície plne neuspokojuje: stráca sa tým veľmi zaujímavý parameter náhodilej polyfónie, a tým do istej miery i napäťový náboj diela. V tom zmysle by bola bývalá verzia s dvoma či tromi flautami zaujímavejšia. Jednohlasná verzia poskytuje však interpretovi väčšie uspokojenie — je v takomto prípade skutočným sólistom, ktorý jediný rozhoduje o konečnom znení diela. Podobne ako Haubenstock, pracuje i Bo Nilsson v svojich „zwanzig gruppen" s náhodilou polyfóniou, pretože pikola, hoboj a klarinet volia súslednosť určitých „grúp" nezávisle od seba. Vzniká tak polyformálna skladba, ktorej jednotlivé verzie môžu byť lepšie alebo horšie. Treba povedať, že verzia, ktorú sme počuli na tomto koncerte, mohla plne uspokojiť. Problémy seriálnej štrukturizácie rieši Karlheinz Stockhausen v svojich Klavírnych kusoch, ktorých napísal dosiaľ jedenásť. Prvé dva klavírne kusy stoja síce na začiatku tohto veľkého cyklu, ohraničujú však súčasne možnosti seriálnej štylizácie v klavírnej technike, ktorá vyžaduje maximálnu diferenciáciu jednotlivých tónov a stojí na pokraji možností klavírnej hry (napríklad diferencovaná dynamika jednotlivých tónov synchrónne zaznievajúceho akordu).

Interpretácia niektorých diel bola nevyrovnaná. Najlepší výkon podali hráči v dielach L. Kupkoviča, Bo Nilssona a R. Haubenstocka-Ramatiho. Umelecké výsledky tohto nového súboru budú v budúcnosti závisieť predovšetkým od podmienok, v ktorých bude súbor pracovať. Ale že títo interpreti sa s radosťou a priam nezvyklým nadšením venujú novej hudbe, je dobrým znamením a prinesie iste svoje ovocie v zmodernizovaní tak ťažko a pomaly sa rozvíjajúceho bratislavského hudobného života.

P. Kolman

* * *

Vlastná premiéra súboru „hudba dneška" sa uskutočnila v nedeľu 26. januára predpoludním v Koncertnej sieni Československého rozhlasu. Potešiteľný bol veľký záujem obecenstva, najmä mládeže — čo nás môže tešiť tým viac, že január je mesiac vysokoškolských skúšok, takže v budúcnosti možno rátať ešte s väčším okruhom záujemcov o podujatia nášho najmladšieho komorného súboru. Aj keď niektorých prítomných prilákala na koncert túžba zažiť určitú senzáciu, je isté, že tvorili mizivé percento.

Program uviedol zasväteným, pritom veľmi bezprostredným úvodným slovom prom. hist. Ladislav Mokrý. S výnimkou Kupkovičovej Skice počul som skladby po prvý raz — pre-

to nasledujúce riadky vyjadrujú len prvý dojem, zoslabený ešte značným časovým odstupom po jeho písomnú fixáciu. V prvej polovici programu zazneli diela mladých slovenských a českých skladateľov. Najvyššie hodnotím Sedem kompozičných štúdií pre komorný orchester Ilju Zeljenku — pôvodne napísaných pre klavír. Je to vlastne sedem rytmických, ornamentálnych, kontrapunktických a farebných variácií základnej témy Veľmi zaujali tiež skladby Romana Bergera, Miroslava Bázlika, Petra Kolmana: Bergerova Sonáta pre klavír svojou originálnou formovou výstavbou s využitím rozmanitých klaviristických fines, Bázlikove Tri kusy pre 11 nástrojov nekonvenčnou lyrickou kantabilitou a zvukovým rúchom, Kolmanove Partecipazioni per 12 stromenti zas hľadaním nových zvukových kombinácií a novej organizácie hudobného materiálu. Jozef Malovec svojimi Dvoma časťami pre komorný orchester opäť dokázal nesporný talent, zatiaľ sústredený najmä na prácu s detailom. Zo zvukovo-dynamických experimentov Petra Kotíka (Congo), Rudolfa Komorousa (Sladká kráľovná) a Ladislava Kupkoviča (Skica), vyznela najzaujímavejšie posledná. — Všetky uvedené skladby sú veľmi stručné, neraz až aforistické a temer vždy iného nástrojového obsadenia.

Druhá polovica programu bola venovaná výročiu nedožitých osemdesiatin Antona Weberna — i keď s niekoľkotýždňovým oneskorením. Škoda len, že interpretácia nie vždy zvládla jemnosti Webernových Troch malých kusov, op. 11, Variácií, op. 27, a Koncertu, op. 24. Je to samozrejmý následok prvých reprodukčných stretnutí s týmto „majstrom ticha" a nijako neznižuje prelomový význam skutočnosti, že v Bratislave zazneli konečne jeho diela v živom predvedení našich hudobníkov.

Igor Vajda

Predstavujú sa...

Vydarený experiment

Už pred recitalom Jozefa Bulvu, ktorý sa konal 14. januára v divadle VŠMU, vznikli diskusie, či je správne, aby škola poskytovala poslucháčom okrem diplomovej práce recitalové vystúpenia. Domnievam sa, že je to správne, lebo 1. posluchač, ktorý má ambície stať sa výkonným umelcom, môže si včas overiť svoje sily, najmä svoje nervové predpoklady, 2. diplomová práca, ktorá je rozhodujúca, nie je prvým celovečerným vystúpením, 3. koncertný umelec musí vstupovať do života už s akou-takou praxou, ktorú má získať predovšetkým pod dozorom školy. A preto si myslím, že každý poslucháč VŠMU má povinne verejne vystúpiť v I. ročníku s jedným väčším dielom, v druhom s polrecitalom a v posledných ročníkoch s recitalom a s koncertom s orchestrom.

Bulvov koncert bol zaujímavý najmä po dramaturgickej stránke; poskytol príležitosť hodnotiť prácu a jej výsledky tohto nadaného klaviristu. A nielen klaviristu, ale hlavne muzikanta. U Bulvu totiž pod povrchom zdanlivého vonkajšieho kľudu a snahe po technickej dokonalosti prebieha zložitý zápas o vyjadrenie všetkého toho, čím jeho talent disponuje, všetkej jeho erudície a sily.

Program začal Chopinovou rozsiahlou skladbou op. 22, Andante spianato s Veľkou polonézou Es dur. Bulva nepodľahol sentimentálnosti, ku ktorej chopinovská kantiléna zvádza, ani vonkajšej okázalosti technickej brilancie. Zahral ju decentne, umiernene, s dôrazom na celkovú výstavbu diela. Ťažisko jeho recitalu bolo v ďalších skladbách prvej časti koncertu, v dielach štyroch mladých slovenských autorov.

V Bulvovej interpretácii vyzneli všetky presvedčivo a získali si sympatie poslucháčov: klavírne znamenite napísaná Rapsódia-Negrea Dušana Martinčeka, v ktorej autor využíva všetky efekty nástroja s rafinovaným uplatnením folklórnych rumunských prvkov, i vtipné a dômyselne stavané Tri kusy pre klavír Ilju Zeljenku. Brilantná, výborne postavená a oslnivou kompozičnou a interpretačnou technikou pôsobiaca Suita Romana Bergera našla v Bulvovi povolaného interpreta a propagátora. No najsilnejšie na mňa zapôsobili Piesne o padajúcom lístí Ivana Paríka. Nežná, bolestná clivosť, tryskajúca z hlbokého citu, je v štyroch drobných, akoby nadýchnutých črtách sklbená v jednotný celok, vyúsťujúci v nesmiernom pokoji. Hlavným vyjadrovacím prostriedkom sú tu zaujímavé, veľmi jemné zvukové nuansy, emociálne silne pôsobiace svojou poéziou smútku, a ich rytmické, lepšie povedané časové rozvrstvenie. Je skutočne obdivuhodné, ako sa Bulva pri svojej mladosti a záľube v technickej náročnosti a brilantnosti zmocnil tohoto diela a s akou presvedčivosťou ho tlmočil.

Zato o jeho koncepcii Lisztovej Sonáty h mol by sa dalo diskutovať napriek niektorým nesporne zaujímavým a presvedčivým miestam. Lisztova sonáta je pohľad vyrovnaného, chápajúceho človeka — pohľad späť. Toto, pochopiteľne, Bulvovi — už vzhľadom na jeho vek — nemohlo vyjsť. A tak jeho sonáta je vzrušene rapsodická. Preexponované tempá v rýchlych častiach a príliš rubátové, niekde až rytmus skresľujúce voľné miesta, rozložili pevnú logickú stavbu sonáty. Zato niektoré pasáže (napr. výborne stavané fugato) dávajú tušiť, že po umeleckom a ľudskom dozretí môže byť Bulva povolaným interpretom tohto veľkolepého diela.

Anna Kovářová

Jubileum bojovníka

Práca hudobného vedca a kritika zostáva spravidla neznáma širšej verejnosti. Možno je to tým, že jej predmet ju robí málo príťažlivou, možno preto, že len zriedka je muzikológ a kritik schopný prehovoriť tak, aby ho počúvala celá spoločnosť. Česká hudobná veda mala takúto výnimočnú osobnosť v Zdeňkovi Nejedlom. V Nejedlého šľapajach kráča jeho najmilší a najvernejší žiak, prof. dr. Mirko Očadlík, Dr. Sc., ktorý sa 1. marca t. r. dožil 60. rokov. To je iste dôvod na malú súvahu Očadlíkovho diela a pohľad na jeho osobnosť. Z osobnosti, z vlastností tohto nevšedného človeka treba totiž vychádzať. Čím začať? — Očadlíkovým prudkým, neskrotným temperamentom, zanietením neúnavného harcovníka za správnu vec, veľkým osobným kúzlom, skvelým rečníckym nadaním či kolosálnou pamäťou? To všetko sú len niektoré stránky Očadlíkovej osobnosti. Všetky si zaslúžia obdiv, no jedna z nich je zvlášť typická — bojovnosť a odhodlanosť tam, kde ide o pokrok v umení i spoločenskom živote. V tom je Očadlík azda najpodobnejší Nejedlému. Je možné, že sa v živote neraz mýlil, no nikdy nestál na mieste a boj, ktorý viedol, mal jasnú perspektívu.

Mirko Očadlík bol jedným z tých, čo medzi dvoma vojnami urobili z Prahy jedno z centier svetovej hudobnej avantgardy. Ako publicista, tajomník Spoločnosti pre súčasnú hudbu (sekcie MSSH) a najmä ako rozhlasový pracovník sa zasadzoval o to, aby vývoj českej modernej hudby prebiehal v ustavičnej konfrontácii so všetkým novým a podnecujúcim, čo sa objavilo inde. Očadlíkova koncepcia avantgardnej hudby nebola motivovaná náhodnými činiteľmi. Ten, kto už v 20. rokoch stál v radoch komunistickej strany, skoro pochopil, že nejde o schválny protest, ale o organické rozvíjanie progresívnych národných tradícií. Očadlíkovi tieto tradície reprezentuje hlavne dielo a osobnosť Bedřicha Smetanu, ktorému od roku 1924 (ako dvadsaťročný) venoval nesmierne veľa síl ako bádateľ (kniha o Libuši), editor (znamenitá edícia Smetanovho klavírneho diela), zasvätený vykladač a popularizátor. Dnes nie je Mirko Očadlík iba najkompetentnejšou smetanovskou autoritou, ale aj tým, čo urobil pre sprístupnenie tohto veľkého diela.

Očadlíkove popularizačné state (hlavne v medzivojnovom období) a prednášky dosahujú štvormiestne cifry. Ako dlhoročný zodpovedný pracovník hudobného vysielania pražského rozhlasu (Očadlík prišiel do rozhlasu v roku 1928, po oslobodení zastával funkciu vedúceho celého umeleckého vysielania v ČSR) pochopil možnosti nového komunikatívneho média i reálne potreby výchovy širokých vrstiev národa. Preto sa stal propagátorom a vykladačom (najpopulárnejšie sú jeho dve knihy Svět orchestru), obetujúc tejto práci na dlhé roky i vedeckú kariéru, ktorá by pri osobnosti jeho schopností určite nebola vystala. Mirko Očadlík však touto prácou dosiahol ešte aj čosi navyše — nestanovil len kvalitatívne normy, ale aj jej etos a spoločenský význam. Škoda len, že našiel málo kongeniálnych nasledovníkov. Dnes by sme ich potrebovali viac než kedykoľvek predtým.

V roku 1949 sa Mirko Očadlík stal profesorom pražskej Akadémie múzických umení a o dva roky neskôr ordinárium hudobnej vedy na Karlovej univerzite, kde dostal katedru svojho učiteľa Zdeňka Nejedlého. V pedagogickej práci na univerzite sa znovu potvrdilo, aká mnohostranná a sugestívna je osobnosť tohto muzikológa. Očadlík veľa naučil, vedel zaimponovať svojimi kolosálnymi znalosťami najmä v oblasti českej romantickej hudby, ako aj brilantným formulovaním, no nadovšetko inšpiroval svojím zanietením a bojovnosťou. Nebolo pritom náhodné, že včas rozpoznal, čo potrebuje vývoj českej hudobnej vedy a zasadil sa celou váhou svojej osobnosti za vytvorenie jej vedeckovýskumných pracovísk. Mirko Očadlík stál pri zrode Divadelného ústavu, v ktorom sa vytvorili v svetovom meradle ojedinelé podmienky pre výskum českého a slovenského hudobného divadla, Očadlíkovej dávnej lásky a koníčka (už v roku 1928 publikoval objavnú štúdiu o operách L. E. Měchuru). Neskôr pri katedre dejín hudby Karlovej univerzity zriadil Ústav pre dejiny českej hudby, v ktorom sa má koncentrovať hudobnohistorická dokumentácia i bádanie.

Prof. dr. Mirko Očadlík pri svojej šesťdesiatke môže pohliadnuť na veľké a plodné životné dielo. Stálo za to bojovať, no ešte väčšmi stojí za to pracovať ďalej. Celá naša hudobná verejnosť, všetci, čo ho poznajú z publicistickej práce, prednášok i televíznej obrazovky, mu do ďalších rokov prajú pevné zdravie a veľa radosti z ovocia jeho práce.

Iv

RECENZUJEME

Fritz Reuter: Grundlagen der Musikerziehung, Breitkopf u. Härtel, Musikverlag Leipzig 1962

So záujmom berieme do rúk každú našu i zahraničnú novinku, ak jej predmetom je štúdium zákonitostí všestrannej komunistickej výchovy a ak k čítaniu pristupujeme s presvedčením, že osud našej hudobnej kultúry sa rozhoduje vo všeobecnovzdelávacej škole. Situácia hudobnej výchovy zrejme leží na srdci pokrokovo orientovanému pedagógovi s dobrými znalosťami muzikologickými Friztovi Reuterovi z NDR. Jeho kniha Základy hudobnej výchovy vznikla nepochybne z úprimnej snahy dať študujúcim vysokých škôl a učiteľom hudby systém hudobnopedagogických poznatkov. Nie je bez zaujímavosti, že F. Reuter stavia hudobnú pedagogiku k disciplínam muzikologickým nie v zmysle podradenosti, ale paralelnosti a súvzťažnosti.

Na 30 stránkach prvej kapitoly autor vymedzuje postavenie a úlohy hudobnej výchovy, nastoľuje problematiku hudobnosti a návykov, uvažuje o gnozeologických základoch hudobnovzdelávacieho procesu, zaoberá sa významom výcviku v improvizácii a funkciou nástrojovej hry atď. Hudobný pedagóg nemusí byť virtuózom, uvažuje Reuter, musí mať však takú zručnosť, aby pri vyučovaní dokonale zahral vhodné ukážky a príklady. Ťažisko knihy až po 160. stranu spočíva na opísaní histórie vyučovania hudby od hudobného vyučovania v antike až po súčasnosť. Pochopiteľne, zámer spája s výkladom hudobnej teórie a vývinu solmizácie. Tak napr. značnú pozornosť venuje stredovekému teoretikovi Jánovi de Grocheo a nášmu Komenskému. Ináč o slovanskej hudobnej pedagogike nie je dostatočne informovaný.

Pokiaľ v závere knihy hovorí o intonačných praktikách v škole, vysvetľuje princíp intonačných metód číselných, metódu nazývanú Tonika Do, Eitzov systém „Tonwort", spočívajúci na intovovaní absolútnych výšok, Werleho systém nových solmizačných slabík, Münnichov systém „Jale", spájajúci prednosti predchádzajúcich atď. Reuterova kniha môže poslúžiť ako pomocný učebný text i našim poslucháčom múzických učilíšť, ak sa pripravujú výlučne na učiteľskú dráhu.

Jozef Tvrdoň

Urobí jedna komisia jar?

21. januára sa zišlo rozšírené zasadnutie Odbornej komisie Ústavu hudobnej vedy. Za predsedníctva dr. J. Kresánka rokovalo o stave hudobnej vedy na Slovensku, analyzujúc hlavne súčasný stav na hudobnovzdelávacích školách. Referát na túto tému predniesol L. Leng — v zásade je totožný s článkom uverejneným v tomto čísle. Potom sa rozprúdila bohatá diskusia — azda až príliš bohatá; niektorí diskutéri sa síce sústredili na pálčivé, neraz však nie základné, ale odvodené javy. Odzneli však aj príspevky veľmi závažného obsahu. Z nich na prvom mieste treba spomenúť vystúpenie prvého tajomníka SSS A. Očenáša. Poukázal na to, že zodpovední pracovníci nedostatočne rešpektujú uznesenie ÚV KSČ o estetickej výchove z r. 1956; vo výchove učiteľov je mnoho nedostatkov — veď učiteľ má vynikať práve svojimi morálnymi, pedagogickými, etickými a najmä estetickými vlastnosťami a vedomosťami. Na adresu prítomného zástupcu povereníka SNR pre školstvo a kultúru s. Lihockého — ktorý zastával názor, že i napriek zjavným nedostatkom nášho školstva nie je vraj možné v dohľadnom čase urobiť zásah do jeho štruktúry — pripomenul záväznosť uznesení V. konferencie Medzinárodnej spoločnosti pre hudobnú výchovu v Tókiu, na ktorej sa ČSSR zúčastnila. L. Burlas zdôraznil, že potreba hudobnej výchovy ako súčasti estetického vzdelania vyplýva z potreby vytvárania harmonicky vyváženého socialistického človeka; L. Mokrý poukázal na následky spôsobené nerešpektovaním tohto postulátu.

V závere zasadnutia bola vytvorená stála komisia pre hudobnú výchovu pri pedagogickej rade SNR-OŠK v zložení: ss. Fedor, Filip, Klocháň, Krajniak, Kovářová, Kresánek, Kantor, Leng, Lihocký, Móži, Sedlický, Suchoň, Višňovská a jej užšej pracovnej skupiny v zložení: ss. Fedor, Kantor, Leng, Móži. Tajomníkom komisie je pracovník Ústavu hudobnej vedy SAV Gustáv Krajniak. Účelom komisie pe preskúmať podnety na zlepšenie stavu hudobnej výchovy na školách a navrhnúť SNR — odboru pre školstvo a kultúru príslušné opatrenia.

Pri príležitosti 70. narodenín prof. Jána Strelca uskutočnil sa 19. januára v koncertnej sieni Slovenskej filharmónie slávnostný koncert Speváckeho sboru slovenských učiteľov. Sbor predniesol náročné skladby československej i zahraničnej sborovej tvorby.

DIABOLUS IN MUSICA

MIESTO UDALOSTI: Košice
ZOSTAVA: M. Ivanovič Glinka: Ruslan a Ľudmila — ako predohra.
Richard Strauss: Smrť a vykúpenie — ako oslavná apoteóza k 29. výročiu oslobodenia mesta Košíc.
Vít Nejedlý: Víťazstvo bude naše (tentoraz nebolo!) — ako pochodový ideový záver, ktorý všetko zachráni, čo sa predtým zo(h)ralo.
ZO(H)RALI: Symfonický orchester košického konzervatória.
KAPELNÍK: dr. Teodor Hirner.

O tom ešte asi neviete, že košický hudobný život je opäť bohatší, že rozkvitá do netušených rozmerov. Košice majú nový symfonický orchester! A nie hocijaký! A nie bez nárokov! Veď kultúrna revolúcia kladie pred nás aj nejaké nároky. A robiť muziku v našej východnej metropole, to tiež nie je maličkosť! Na to treba skúsenosti, prax a mať za sebou aspoň 1000 (slovom tisíc) úspešných koncertov.

Symfonický orchester košického konzervatória „obohatil" košický hudobný život už o nejeden zaujímavý koncert. No vrcholom jeho dramaturgie, interpretačnej úrovne a nevyčerpateľných skúseností jeho kapelníka bol januárový koncert k 19. výročiu oslobodenia mesta Košíc Červenou armádou.

Teda k veci. Ťažisko koncertu tvorila nenáročná kompozícia pána Richarda Straussa. Je to vhodná skladba na každú príležitosť, ktorá má akú-takú spojitosť so smrťou, hrdinstvom. *„Z hudobnej básne Smrť a vykúpenie hovorí nálada z konca 19. storočia"*, a preto mal pán kapelník zaiste originálne dôvody, pre ktoré práve touto skladbou oslávil spomínané jubileum. Orchester a dirigent tlmočili dielo v intenciách samotného skladateľa a — zdá sa — dôsledne sa pridržiavali ideových a obsahových poznámok samotného Ernsta Krauseho. Orchester — ktorý len nedávno nadobudol plnú istotu svojho mladistvého majstrovstva — a pán kapelník — ktorý v posledných rokoch prežíval krízu svojich vojenských kapelníckych rokov — sa po stagnujúcich pomeroch svázového funkcionára so zdravým naturelom odvážne vrhol cez „núdzový východ" na pole neorané. Svoj zrak zarela na dielo budúcnosti — na dielo *pána Straussa, ktorý sa práve ešte zameriaval na Brahmsove dedičstvo, ktorého zaujímal duch zanikajúceho storočia, v ktorom sa „ku všetkému nášmu konaniu pripája trudnomyseľnosť"*. Dr. Teodor Hirner zainterpretoval toto dielo, ktoré naozaj nie je spomienkou, ale víziou idealistického videnia oslobodenia a vykúpenia sveta, prísne realisticky, aby dielo, ktoré má vždy zaručený úspech, pravdivo vyjadrilo príbeh utrpenia a smrť hrdinu. Hirner podobne ako Strauss takmer *s klinickou presnosťou popísal* a vyjadril ideu diela. *Búšiacemu a chorobne vlečúcemu sa rytmu na začiatku nemôžeme čo do zreteľnosti nič vyčítať.* Halucinácie človeka vo vysokej horúčke v éterických a mnohonásobne delených sláčikoch cítime priam telesne. *Toto komfortné symfonické nemocničné lôžko, ktoré približuje nastávajúcu hudobnú drámu do hmatateľnej blízkosti, zanecháva v poslucháčovi trocha nepríjemný pocit.* Nad vznešeným zvukom hárf (tiež divisi) pohybuje sa hobojová bolestná téma. Jej chorobnú neurčitosť preberá flauta a potom sólové husle. Až úder osudu (tympanov) nás privedie do vzrušeného, srdce drásajúceho Agitata. Horúčka stúpa. Tremolujúce sláčiky sa vzpínajú, *v plechoch a basoch uprostred krásnych obrazov a úzkostných fantázií vystupuje do výšky motív blúzniaceho chorého.* V Agitatu to všetko vypukne. Všetka ničivá sila temných síl sa vzbúri. Jedine spomienky na mladosť zaznievajú ako *bolestný úsmev.* Život skvele dohasína. *Strašná výstraha blížiacej sa smrti zaznie v trombónoch.* A opäť vlečúci sa buchot srdca, reminiscencie na mladosť (violončelista sa snaží dostať ku kobylke), úder tympanov, posledná apoteóza — gong za dušičky. *Majster sa ešte nikdy nepriblížil k oblasti mystiky natoľko ako v tomto diele, ktorého účinok je dnes už trocha opotrebovaný.*

Dobrá vec sa podarila. Keď v týchto dňoch píšem list potomkom pána Richarda Straussa a jeho životopiscovi pánovi Ernstovi Krausovi a ubezpečujem ich o našej oddanosti a úcte k jeho tvorbe, nezabudol som spomenúť ani oddaných interpretov. To preto, aby sa už neopakovala minulosť, *keď primadona Nikisch s Berlínskymi filharmonikmi o niekoľko rokov neskoršie Smrť a vykúpenie tak „drzo odbyl", že sa Strauss vážne obával o dielo a jeho ohlas u obecenstva, a v liste svojmu otcovi dospel k záveru: „Zdá sa, že toto dielo nemôže nikto pochovať."*

Citácie s láskavým dovolením pána Ernsta Krauseho spracoval (podľa rozhlasovej nahrávky)

N. KIRUJ

A stalo sa. Pochoval ho dirigent s veľkými skúsenosťami, rozhľadom, sebavedomím na svojom tisíc a prvom koncerte. Ani nemohol ináč!

Slovenský hudobný fond

PRIPRAVIL TIETO SKLADBY ZO SLOVENSKEJ HUDOBNEJ TVORBY

Ilja Zeljenka: KVARTETO.

Najvýraznejší predstaviteľ mladej skladateľskej generácie predkladá verejnosti svoje najnovšie závažné dielo, dokončené v septembri minulého roku. V tradičnom obsadení sláčikového kvarteta rozvinul ďalej niektoré základné princípy svojej poetiky. Najmä prvá a záverečná časť nadväzujú na modelovú techniku, bohatú rytmickú členitosť, úspornú sadzbu a fragmentálnosť myšlienok, lineárne koncipovaného známeho II. klavírneho kvinteta. Nóvum znamená stredná časť, ktorá je vystavaná výlučne na uplatnení farebného parametra s bohatým a nekonvenčným uplatnením dynamiky. O pevnom motivickom tvare založenom na intervalovom princípe nemožno hovoriť. Glissandá sláčikov, prudké crescendá a decrescendá, tremolo a vibráto sú základnými prvkami, z ktorých je vybudovaný tento nezvyčajne pôsobiaci celok. Nekonvenčná koncepcia si vyžiadala i nový typ grafickej notácie, ku ktorej je priložená podrobná legenda.

Ivan Hrušovský: ČERVENÝ MAK.

Ide o cyklus piatich lyrických piesní (Jar, Stesk, Tulácka, Elégia, V zakliatej hore) na texty Maše Haľamovej pre soprán a klavír. Náročne koncipovaný samostatný klavírny hlas má úlohu vytvoriť atmosféru spievanému textu. Hrušovského piesňový cykuls je určený náročnejším speváčkam.

Milan Novák: 5 × V TANEČNOM RYTME PRE DETI.

Skladateľ ľahších žánrov sa podujal na zaujímavý experiment. Skomponoval päť piesní pre deti v tempe a charaktere moderných tancov (rock, swing, charleston, twist). Harmonická reč, klavírna sadzba i spievaný hlas sú koncipované jednoducho a prístupne. Novákove piesne nie sú však hudbou tanečnou, ale naopak, predstavujú typ detskej piesne (aký donedávna reprezentovala pieseň pionierska), prispôsobenej mentálnemu založeniu dnešných detí, ktoré sú v svojich hudobných nárokoch poznamenané vplyvmi rozhlasu, televízie a filmu. K väčšine piesní napísal vtipné texty skladateľov dlhoročný spolupracovník Milan Ferko.

Alexander Moyzes: ŠTYRIA HUDCI.

Zaslúžilý umelec A. Moyzes zareagoval s príznačnou pohotovosťou na potreby našej praxe a vytvoril 12 prednesových skladieb pre štúdium súhry v sláčikovom kvartete. Dielko je určené predovšetkým žiakom sláčikových oddelení hudobných učilíšť, ktorých vedie od najjednoduchších k zložitejším problémom súborovej komornej hry. Skladateľ uplatnil svoje bohaté pedagogické skúsenosti a do každej skladbičky vkomponoval problém, cez úskalie ktorého sa žiak musí prehrýzť. Hoci ide o skladbu účelovú, predsa nezaprie skúsenú ruku suverénneho majstra kompozičnej techniky. Melodicky vychádza Moyzes z okruhu ľudových inšpiračných zdrojov (Prekáračky, Milenci chodia, Valaské rondo, Karička, Treščák a i.).

Alexander Moyzes: MALÉ TRIO JÁNOVI MUDROCHOVI (pre husle, violu a violončelo).

Menšie trojčasťové dielo skladateľa (Ciaccona, Madrigal, Finále) vhodne doplní nedostatok pôvodnej a súčasne orientovanej komornej literatúry pre domáce muzicírovanie.
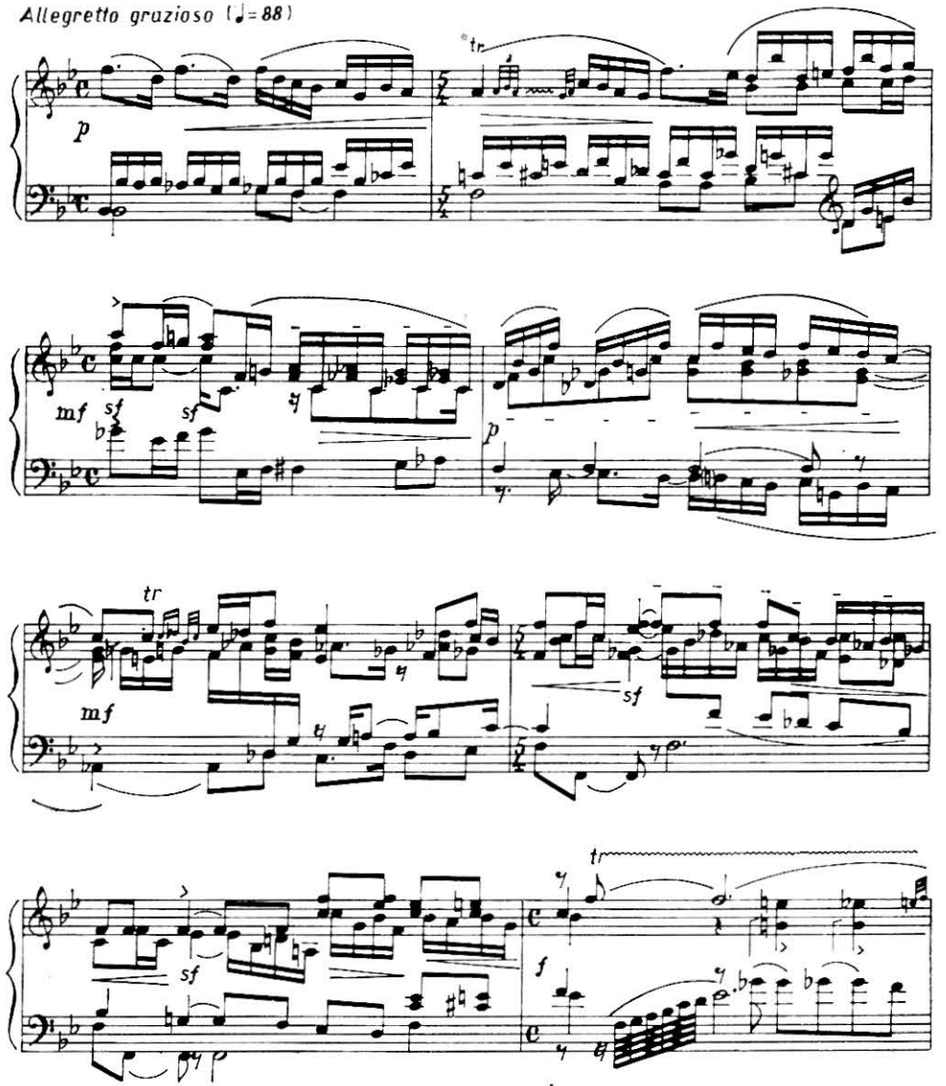
SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Sväzu slovenských skladateľov
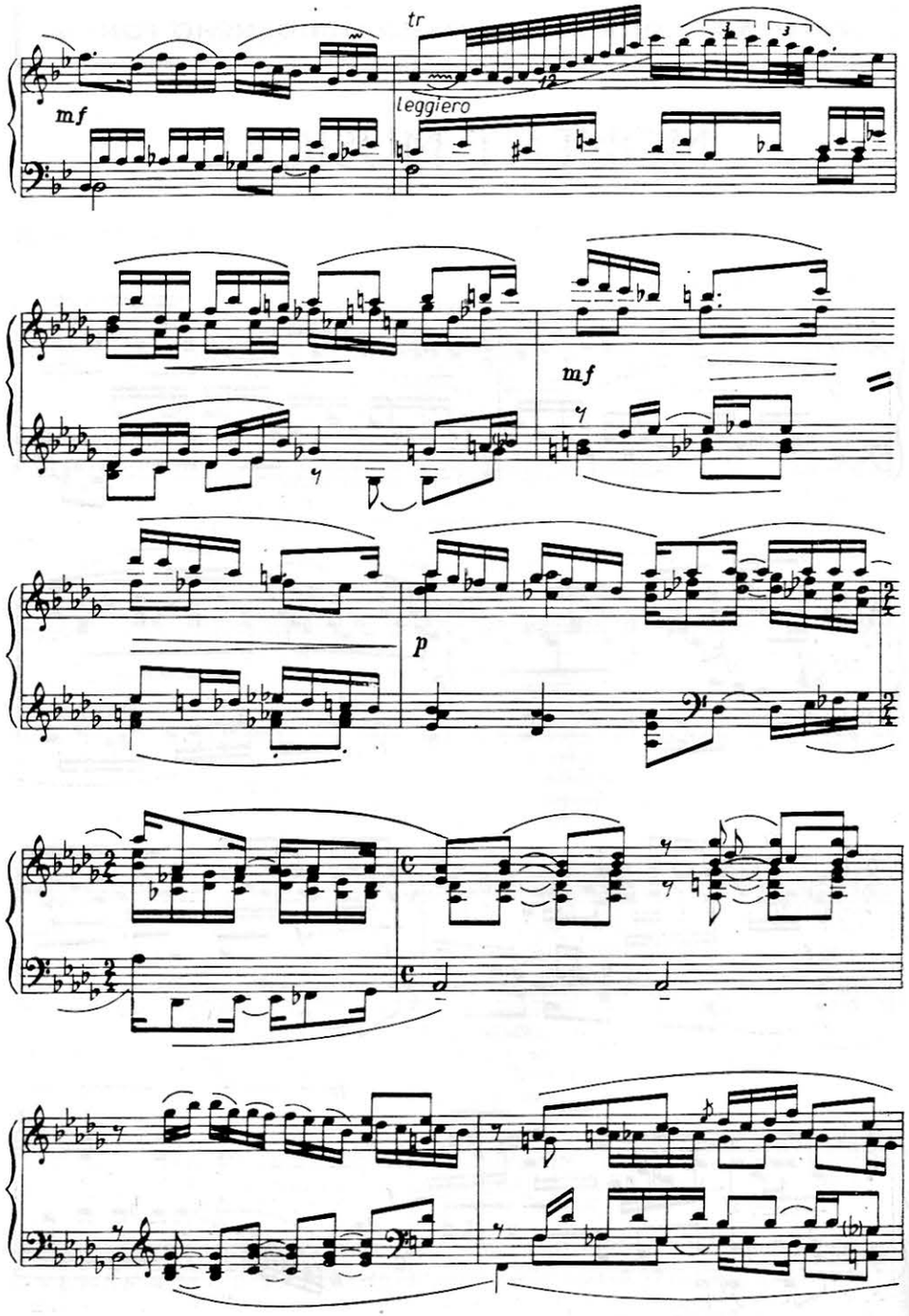
Cena Kčs 3.—
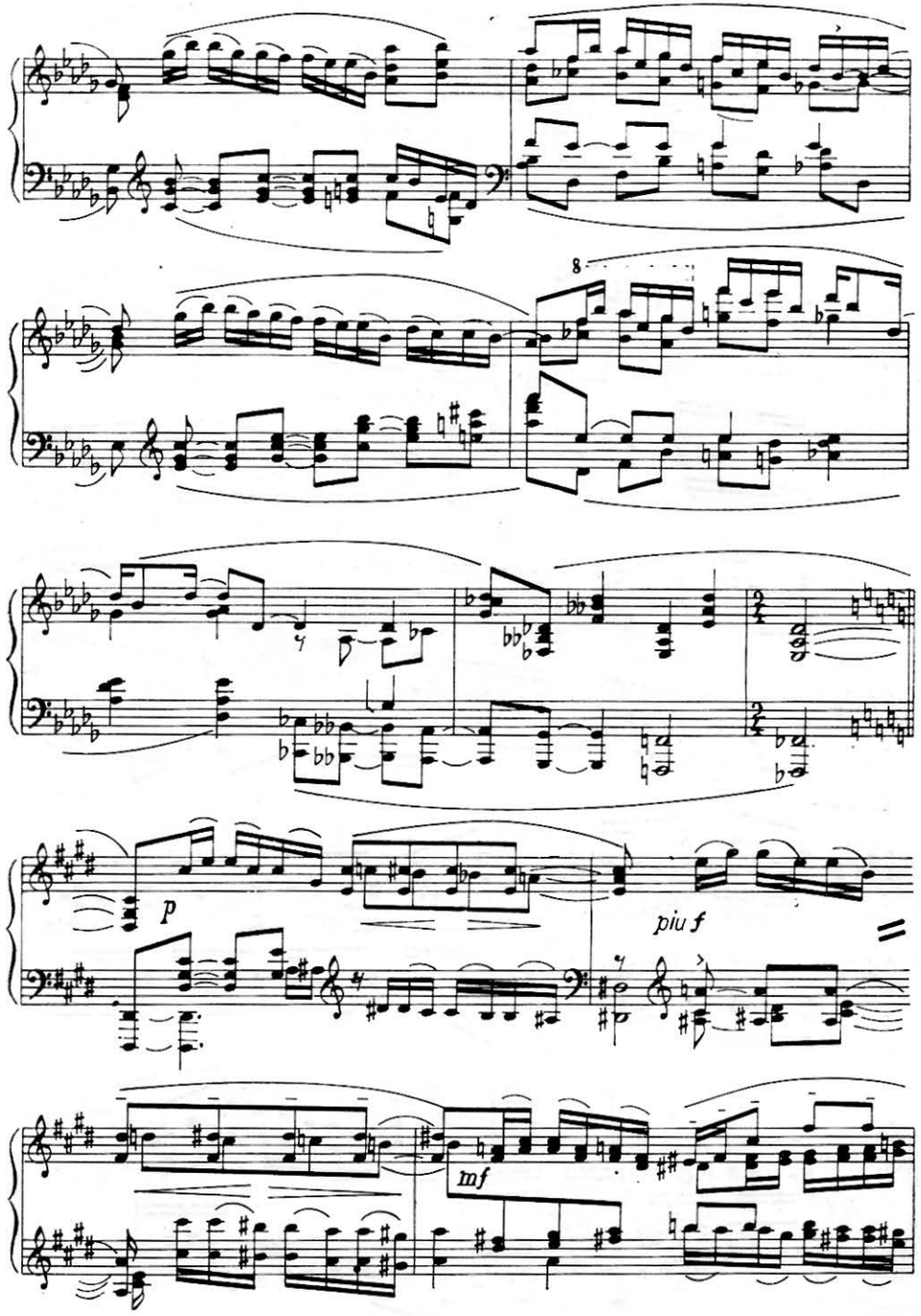
NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU
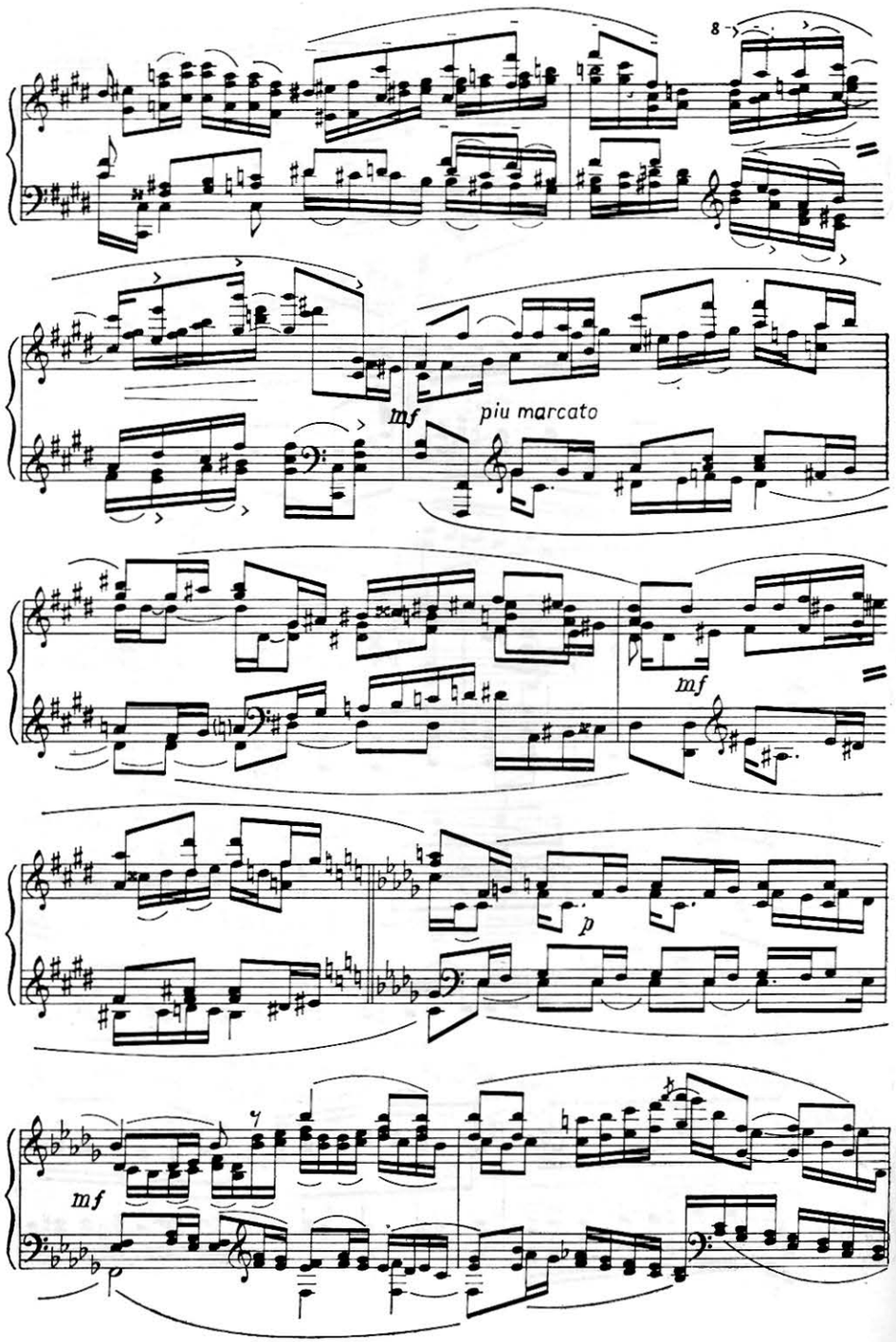
MOMENT MUSICAL
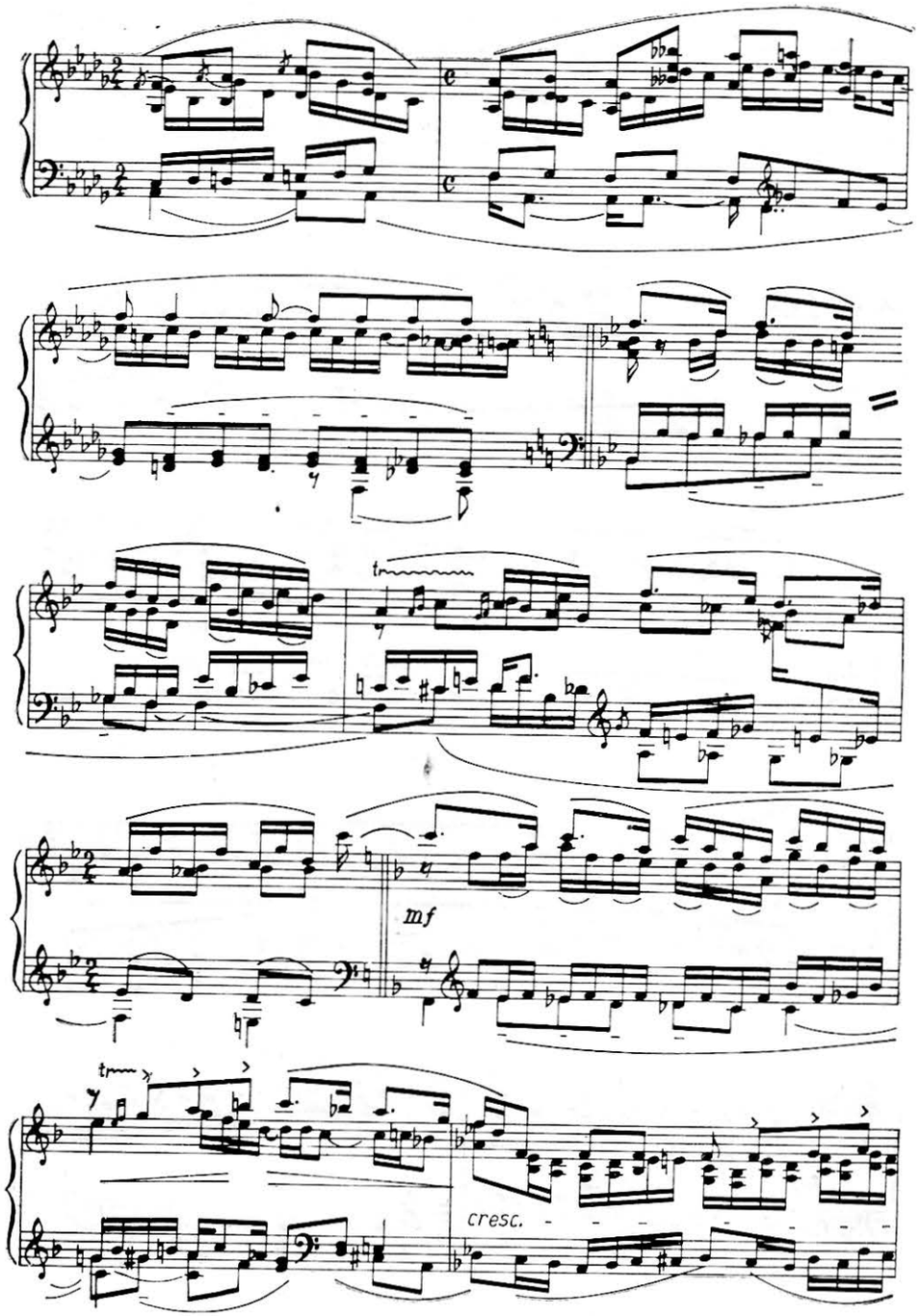
MIROSLAV BÁZLIK

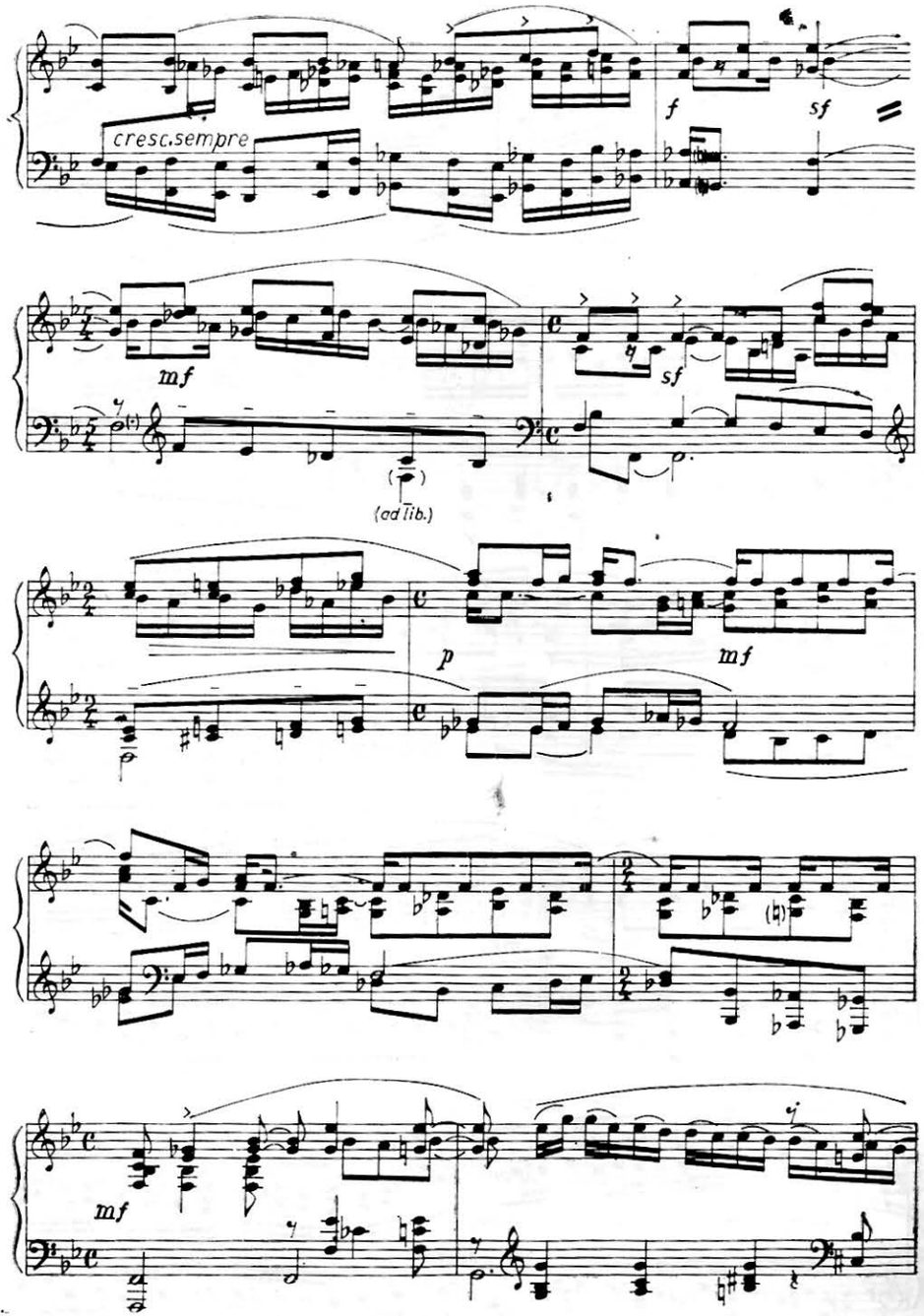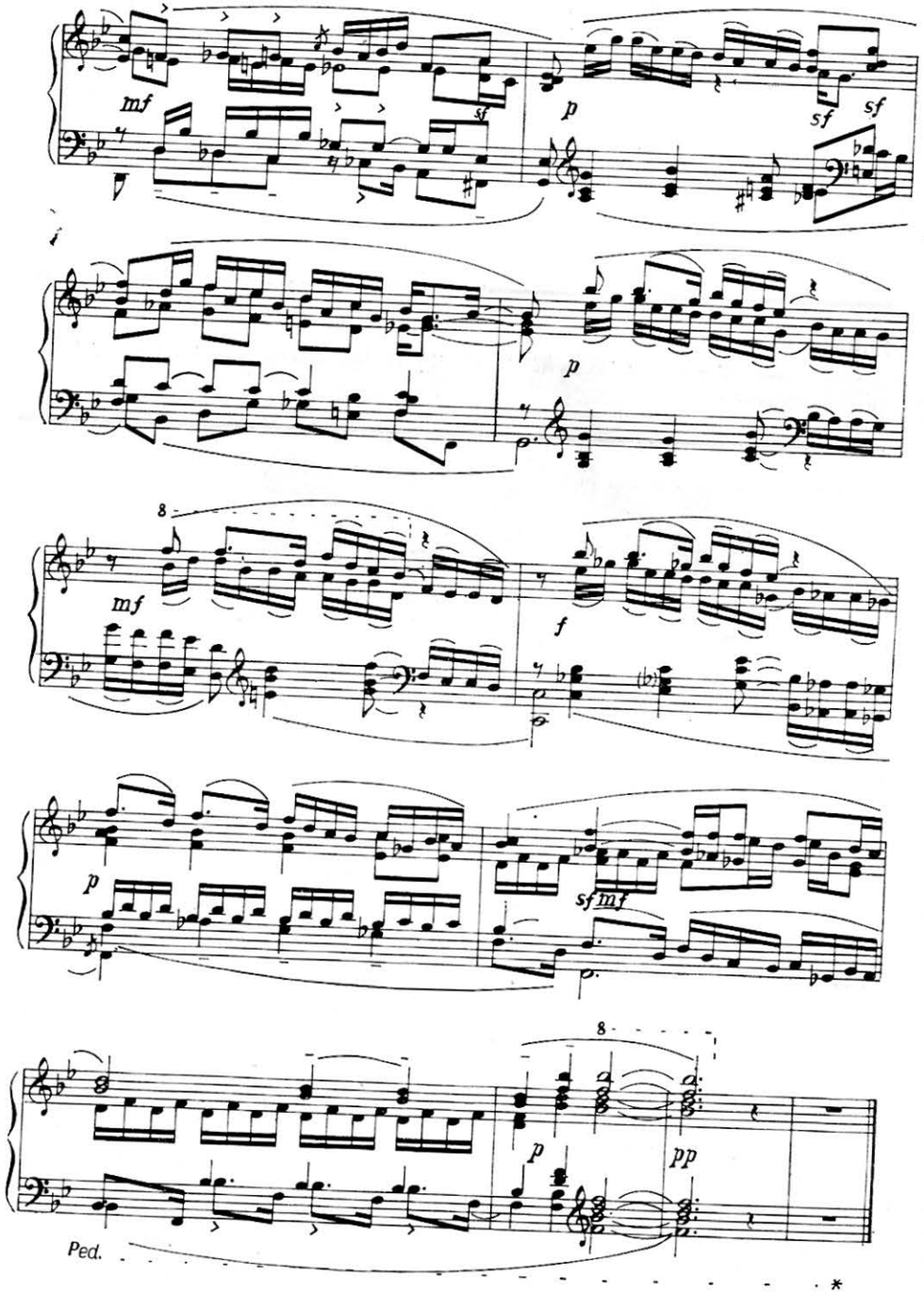



tr
mf
leggiero
mf
p
c
c


8
p
piu f
mf


8
mf
piu marcato
mf
p
mf


mf
cresc.


cresc.sempre
f
sf
mf
sf
(ad lib.)
p
mf
mf
mf


mf
sf
p
sf
p
mf
f
p
sf mf
p
pp
Ped.
*

ERRATA:

Na 5. strane v prvom takte štvrtá šestnástina druhej doby v hornej osnove má byť es (a nie vytlačené e).

Tento exemplár je opravou notovej prílohy z čísla 1/1964.

slovenská hudba

INFORMÁCIE

Prezident republiky Antonín Novotný vymenoval zaslúžilého umelca Alexandra Moyzesa, laureáta štátnej ceny, a zaslúžilého umelca Jána Cikkera, laureáta štátnej ceny, za vysokoškolských profesorov pre odbor skladby na Hudobnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Menovacie dekréty im odovzdal 18. februára námestník povereníka SNR pre školstvo a kultúru Augustín Michalička. Obom našim popredným umelcom srdečne blahoželáme.

* * *

Vo februári sa ukutočnilo predvedenie Křenkovej Sestiny na festivale súčasnej hudby na michiganskej univerzite. Dirigoval autor. — Komorný orchester v Laussane uviedol Koncert pre 2 flauty, husle a orchester od Bohuslava Martinů; v marci ho predviedol chicagský symfonický orchester.

* * *

V západonemeckom časopise Musica vyšiel v skrátenom znení prejav, ktorý Ján Cikker predniesol na minuloročných Kasselských dňoch. Je to jeho skladateľský portrét, nazvaný „Ján Cikker sám o sebe".

* * *

Offenbachova opereta Modrofúz v réžii Waltera Felsensteina je jedným z najpozoruhodnejších predstavení Komickej opery v Berlíne.

* * *

18. februára na koncerte Štúdia mladých predviedol Symfonický orchester Československého rozhlasu v Bratislave pod taktovkou Bystríka Režuchu Klasickú predohru Dušana Martinčeka. Skladba vznikla v minulom roku. Je napísaná v sonátovej forme a svojím charakterom pripomína najviac gluckovský sloh — i keď výrazové prostriedky sa naň neobmedzujú. Technicky náročné dielko svedčí o kompozičnej zdatnosti mladého skladateľa.

* * *

Veľká cena parížskej Akadémie za gramofónovú nahrávku bola udelená nahrávke Klavírneho kvinteta f mol Cezara Francka v podaní Evy Bernáthovej a Janáčkovho kvarteta.

* * *

Slovenský komorný orchester vystupoval v novembri a decembri minulého roku s veľkým úspechom v Nemeckej spolkovej republike a v Belgicku. Časopis La dernière Heure v Liège o ňom priniesol 3. 12. pozoruhodnú charakteristiku: „Slovenský komorný orchester rozhodne patrí medzi európske špičkové súbory vážnosťou a presvedčivosťou svojej hry." Heledenheimer Zeitung z 27. 11. nadpísal svoj referát takto: „Komorný orchester svetovej úrovne." I ostatné kritiky sa zhodujú vo vysokom ocenení majstravstva tohto súboru. Slovenský komorný orchester vystúpil s úspechom aj v Prahe v januári t. r.

* * *

Posledné číslo hudobnoteoretického časopisu „The Journal of Music Theorie", ktorý vydáva univerzita v Yale, prináša podnetnú úvahu Fritza Winckela o aplikácii psychoakustickej analýzy v elektronickej hudbe, Glena Haydona o hudobnej teórii a hudobnej histórii, Roberta Ericksona o časových reláciách v štruktúre a Williama Polauda o hudobnej teórii a vnímaní.

* * *

V marci t. r. sa dožil významného životného jubilea — šesťdesiatich rokov — docent *Antonín Špelda,* fyzik, muzikológ a skromný človek zriedkavých ľudských hodnôt. — Pripomeňme si pri tejto príležitosti jeho dielo aspoň v tom zmysle, že je zakladateľom československej hudobnej akustiky. Jeho kniha „Úvod do akustiky pro hudebníky" (Praha 1958) je v našej hudobnovednej literatúre prvou vedecky serióznou väčšou prácou z hudobnej akustiky. Do ďalšej práce mu prajeme mnoho zdravia a zaslúženého uznania.

fp

* * *

Na tohoročnom festivale Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu v Kodani (od 28. mája do 3. júna) bude slovenskú hudbu reprezentovať Kvinteto pre husle, violu, violončelo, klarinet a klavír Ilju Zeljenku.

* * *

Ako oznámila denná tlač, opera SND v Bratislave uskutoční začiatkom mája zájazd do NDR. V Berlíne predvedie Cikkerovo Vzkriesenie a baletný večer, v Drážďanoch dvakrát Vzkriesenie a raz baletný večer.

* * *

Igor Stravinskij oznámil, že v rámci Berlínskych slávnostných týždňov 1964 bude dirigovať jedno zo svojich nových diel. Na programe festivalu sú jeho Piesne pre barytón; ich premiéru dirigoval Robert Craft v Tel Avive r. 1962.

* * *

Malý lord sa nazýva opera Hansa Wernera Henzeho, ktorú píše pre západoberlínsku operu na libreto Ingeborg Bachmanovej. — Nový violončelový koncert Jeana Martinona predvedie po prvý raz Pierre Fournier 5. septembra na Besançonskom festivale. — Maxwel Davies pracuje na opere zo života anglického skladateľa Johna Tavernera (1495—1545).

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 4

ROČNÍK VIII

ČLOVEK

V PRETECHNIZOVANOM SVETE

JÁN BODNÁR

V ľudských dejinách sú obdobia, ktoré celým generáciám vtláčajú predstavu pokojného plynutia času, času bez búrok a konfliktov, bez viditeľných a citeľných zmien vo vnútri i v životnom priestore ľudského rodu.

Prichádzajú však obdobia, v ktorých je život ľudí v ustavičnej zmene. Človeka akoby posadla neskrotná túžba dať všetko do pohybu: rúca staré modly, vysmieva sa starým zvykom, napína sily, aby zmenil všetko „na zemi a na nebi".

V takomto víre meniaceho a pretvárajúceho sa života žije aj človek XX. storočia. Jeho vek vstupuje do dejín ľudskej civilizácie ako vek vedy a techniky.

Veda a technika nevznikli naraz, a preto nemôžu byť dielom výlučne našej doby. Každá predchádzajúca epocha priniesla svoje vedecké objavy a zdokonaľovala technické prostriedky, potrebné pre zlepšovanie podmienok a prekonávanie prírodných prekážok. Rodili sa však skôr náhodne než cieľavedome, skôr z bezprostredných potrieb praxe, a nie plánovane a systematicky, často i z hry, intelektuálnej zábavy vynikajúcich jednotlivcov. Preto aj ich uplatnenie bolo značne obmedzené a v rôznych dobách veľmi rozdielne. *Novovek začína svoju éru objavom rozumu ako ontologického východiska pre orientáciu človeka vo svete, a tým aj východiska pre nové drobrodružstvá v boji o jeho nadvládu na zemi.* Začala sa príprava pre nový kurz duchovnej i praktickej aktivity ľudí, ktorej výsledkom bol zrod modernej vedy a techniky. Racionalizmus, ktorý po celé predchádzajúce štyri storočia organizoval a stimuloval túto aktivitu, postupne odvracal pozornosť od transcendentného sveta ideí a dokonalých, večných vzorov (antický racionalizmus), od neplodných metafyzických špekulácií (stredoveký racionalizmus) a zameriaval sa na oblasť zákonitostí prírodného i spoločenského diania, aby odhalil ich vnútornú logiku a racionálnu štruktúru. Preto sa jeho vek nazýva tiež vekom rozumu.

Pravdu povediac, má sa čím pýšiť. Pomocou vedy a techniky sa dosiahli veľkolepé úspechy v boji o zdravie a bezpečnosť, odstránenie ťažkej a namáhavej fyzickej práce, v boji proti prírodným katastrofám, hladu, nepriaznivým prírodným podmienkam. Na minimálnu mieru sa skrátili vzdialenosti, ktoré delili ľudí, národy, kontinenty, čo umožnilo lepšie a účinnejšie organizovať spoluprácu, zlepšiť vzájomné poznávanie a dorozumenie. Boli vytvorené umelé jazerá a moria, zúrodnené rozsiahle púšte a močiská, vybudované obrovské priehrady a zavlažovacie systémy. Nenahraditeľnými pomocníkmi človeka vo výrobných procesoch, vedeckom bádaní, riadení sa stali automaty, kybernetika, elektronické počítacie stroje, obrovské urýchľovače častíc, vyučovacie a prekladacie stroje a mnoho ďalších priam zázračných vedeckých a technických vymožeností, o akých sa nemohlo snívať ani najsmelším fantasom minulých storočí.

Na prvý hľad sa zdá, že sú tu všetky predpoklady pre spokojnosť s doterajšími smelším fantastom minulých storočí.

A predsa čoraz viac pribúda kritických hlasov na adresu nášho veku vedy a techniky a na spôsob života a podmienky, v ktorých dnešný človek žije. V priemyselne vyspelých západných krajinách táto kritika nadobúda čoraz väčšie rozmery a neraz prechádza v hysterický pohon proti vede. Dôkazom toho sú i narastajúce antiintelektuálne tendencie a značné oživenie vplyvu rôznych iracionalistických filozofických prúdov. Veda a technika vraj nesplnili očakávanie ľudí a obrovské úsilie, ktoré bolo vynaložené na ich rozvoj, neprinieslo očkávaný výsledok. Nepriniesli ani šťastie a pokoj, ani životnú istotu, naopak, ide z nich hrôza, pretože poskytujú prostriedky pre totálne vykynoženie ľudstva. Stroje postupne získavajú nadvládu

nad človekom, menia ho v svojho sluhu a otroka: sám človek sa mení v bezduchý stroj, prispôsobený rytmu mechanizmov a prevodových pák. *Výsledkom je odľudštený, odosobnený tvor, strácajúci zmysel pre krásu, poéziu života a hru.*

Nebudeme teraz skúmať, čo je na tejto kritike správne a čo nie. Vyžadovalo by to podrobnejšiu analýzu podmienok rozvíjania a uplatňovanie vedy a techniky v kapitalistickom spoločenskom zriadení. Fakt je, že sa všeobecne pociťuje únava z moderného spôsobu života, že sa stáva skrytou túžbou väčšiny ľudí únik z hluku a chaosu preľudnených veľkomiest a sídlišť, obklopených dymiacimi fabrikami, do prostredia, kde je život jednoduchší a prirodzenejší, že sa ľudská psychika i organizmus búri proti zautomatizovanému režimu života, prispôsobenému strojovému mechanizmu, a ustavične sa zvyšujúcemu tempu. Dôkazom toho je aj prudko rastúci počet duševne chorých ľudí a vážnych nervových onemocnení.

Náš záujem sústredíme na niekoľko podstatných a všeobecných znakov, ktoré určujú charakter nášmu veku vedy a techniky a potenciálne vymedzujú jeho pozitívne, ako aj negatívne stránky.

1. Rozvíjanie a uplatňovanie poznatkov vedy a techniky na jednotlivých úsekoch života je stimulované viacerými činiteľmi. Je to predovšetkým činiteľ výrobný, ekonomický. Moderný priemysel a ekonomická základňa kapitalistického, ako aj socialistického spoločenského zriadenia, sa dnes usilujú o maximálne využitie poznatkov vedy a techniky. Výroba sa automatizuje a mechanizuje, do výroby a jej zriadenia sa zavádzajú zložité stroje, stavajú sa obrovské továrne, rozširujú sa komunikácie, vytvárajú sa väčšie alebo menšie hospodárske zoskupenia, stupňuje sa čerpanie zo zdrojov prírodného bohatstva.

Všetko toto sa pozitívne prejavuje tam a v tých podmienkach, kde prispieva k zvyšovaniu hmotného blahobytu ľudí, k ostraňovaniu ťažkých pracovných podmienok, k zlepšovaniu celkového životného prostredia. Stáva sa však negatívnym tam a v tých podmienkach, kde sleduje hromadenie zisku, samoúčelnú prestíž bohatnutia i za cenu bezhlavého čerpania prírodného bohatstva a využívania pracovných síl. Ak sú veda a technika v prvom prípade požehnaním a pýchou nášho veku, v druhom prípade sú zlom a prekliatím.

K rozvoju a uplatňovaniu vedy a techniky prispieval v nemalej miere aj činiteľ sociálny a humánny. V tomto prípade sú skutočne dobrodením ľudstva. Umožňujú človeku lepšie žiť, čeliť chorobám a prírodným katastrofám, odstraňovať namáhavú prácu, vytvárať si pohodu života, prehlbovať poznatky o prírode, vesmíre, ľuďoch.

Žiaľ, medzi činiteľmi, ktoré zvlášť prispievali k rozvoju vedy a techniky, patrí aj činiteľ mocenský. Napätia a konflikty medzi štátmi, mocenské ambície žiadali od vedy a techniky čoraz lepšie a dokonalejšie prostriedky na obranu, ale i na vedenie vojny, Je smutnou stránkou rozvoja vedeckého myslenia, že práve jeho najcennejšie plody sa rodili v tieni vojen a príprav na ne. Všetci vieme, ako tragicky začal svoju éru napr. atómový vek. Dnes sa vedecký a technický výskum v mnohých krajinách sústreďuje predovšetkým vo vojenských výskumných ústavoch, laboratóriách a odčerpáva obrovské sumy zo štátneho rozpočtu. V porovnaní s nimi sú výdavky na základný vedecký výskum, zdravotníctvo, školstvo a kultúru celkom neprimerané.

Ak sa dnes mnohí ľudia negatívne stavajú k súčasnému rozvoju vedy a techniky, tak je to predovšetkým preto, že tento rozvoj slúži mocenským záujmom, pohlcuje veľké sumy na ciele, ktoré vzbudzujú hrôzu a strach, že ich ťažiskom sa stáva konštrukcia a výroba ničivých zbraní. Azda najväčšou tragédiou našej slávnej éry vedy a techniky je prízrak termonukleárnej vojny, čo v bežnej reči znamená prízrak totálneho zničenia života na celej našej zemeguli.

2. Metodické postupy vo vedeckom a technickom bádaní sa vzťahujú výlučne na svet merateľných vecí. Ich úspechy patria nesporne k najväčším triumfom modernej vedy. Matematické symboly dnes kódujú obrovskú plochu materiálnej reality a úspešne kvantifikujú jej nespočetné vlastnosti. A práve z týchto úspechov sa zrodila a pôsobí nesprávna tendencia absolutizovať tieto metodologické postupy na každú oblasť ľudského poznávania a uchopenia vlastností objektívnej skutočnosti. Moderný scientizmus je v podstate snaha previesť celú kvalitatívnu rozmanitosť skutočnosti do roviny matematických veličín a symbolov, t. j. kvantifikovať ju. Dialektika síce hovorí o vnútornom vzťahu kvantity a kvality, formy a obsahu, rozhodne sa však stavia proti redukovaniu jednej z uvádzaných stránok či vlastností na druhú. Preto tvrdíme, že scientizmus je v rozpore s dialektikou a zodpovedá skôr mechanicko-materialistickej platforme myslenia.

Každá exaktná veda je tým úspešnejšia, čím dôslednejšie zapája matematický aparát, matematické postupy a technické prostriedky do výskumu svojej oblasti bádania. Tento aparát a postupy sú neodmysliteľnou súčasťou fyziky, chémie, astronómie. Jeho pomocou zaznamenávala veľké úspechy i biológia, fyziológia a dnes dokonca aj psychológia a sociológia. Súčasne sme svedkami úsilia pracovať týmito prostriedkami aj v oblasti umenia. Ide o úsilie zaiste správne, pravda, pokiaľ neprekročí hranice, pretože za určitou hranicou hrozí umeniu, že sa stane technickým alebo matematickým experimentom, ktorému k umeniu chýba to podstatné — vnútorne citový umelecký prejav alebo výraz ako základná zložka umeleckého diela. Moderné umenie musí užívať moderné technické a vedecké prostriedky v hudbe a maliarstve, v javiskovej incenácii i v sochárstve. Naivný realizmus pôsobí dnes skôr vulgárne ako umelecky a málo vyhovuje modernému prostrediu i vkusu dnešného človeka. Schönbergove experimenty obohatili hudobný prejav. Ide však o to, aby sa umenie nezviedlo na kult formy, aby sa používanie moderných techník nestalo samoúčelným, skrátka, aby si úmerne ochránilo svoju kvalitatívnu a gnozeologickú odlišnosť od exaktne vedeckého skúmania a vyjadrovania skutočnosti. *Umenie stojí a padá so schopnosťou tvoriť krásno (nie odrážať krásno) a je oprávnené používať všetky prostriedky.* Krásno je základným predpokladom pozitívneho rozvíjania nášho citového života, je určené predovšetkým pre citový život človeka. Vek rozumu so všetkými svojimi triumfami vedy a techniky dostáva koniec-koncov zmysel iba vtedy, keď je umenie spolutvorcom hodnôt.

3. Hovorili sme o spoločenských, sociálnych a estetických aspektoch vo vzťahu k modernej vede a technike. Ostáva nám ešte povedať niečo o aspekte ľudskom. Človek nežije v súlade s prírodou, ale naopak, ako bytosť obdarená vedomím a schopnosťou tvorivej aktivity ako vrcholný výtvor doteraz nám známej prírody je s ňou v ustavičnom konflikte. Od počiatku svojich dejín vytrvale a húževnate dobýva pre seba priestor, aby si vybudoval svoj ľudský domov. Skúma a odhaľuje jej tajomstvá, mení a pretvára jej obrysy, aby stavba jeho domova čo najlepšie vyhovovala podmienkam ľudského života. Len kameň a zviera žijú v súlade s prírodou, preto tisícročia ostávajú nezmenené, sú bez minulosti a bez budúcnosti. Človek si v svete, ktorý ho obklopuje, stavia svoj vlastný, poľudštený svet, inak by nemohol žiť ako človek, a len so stavbou tohto sveta, jeho domova, možno hovoriť o minulosti, prítomnosti a budúcnosti. Iná vec je, že tieto časové miery (a vôbec všetky miery), ktoré používa, či už ide o čas, priestor a hodnoty, používa, akoby platili pre celý svet.

Základným zmyslom človeka je dávať počať svojej tvorivej činnosti skutočnosti, ktorá ho obklopuje, a tým vytvárať svoj ľudský domov. Iba na tomto podklade možno hovoriť o realistickej teórii človeka. Okrem nej sú známe ešte dve teórie človeka. Prvá vykladá človeka ako odvodeninu z diela, ktorého tvorcom je nejaká vyššia bytosť, osud alebo prírodná nevyhnutnosť. V takomto diele nemožno tvoriť, pretvárať, ale len realizovať vopred a navždy určené vzory, hodnoty a ideály. Druhá teória absolutizuje ľudskú subjektivitu a celý svet predstavuje ako dielo a výtvor človeka. Svet existuje iba potiaľ, pokiaľ existuje človek.

Človek však existuje v svete, ktorý bol pred ním, ktorý objektívne je a vyvíja sa nezávisle od jeho existencie. V tomto svete rozvíja svoju tvorivú činnosť, v ňom si buduje svoj domov. Za prácu na tomto diele nesie zodpovednosť, zodpovednosť projektanta i tvorcu. História nám ukazuje veľa modelov pre ľudské domovy, mnoho smelých a odvážnych projektov, pokusov a ich realizovanie, ako aj celý rad rumovísk, ktoré z nich zostali. Bolo to vždy tak preto, že sa zabudlo na proporcie. Raz sa zväčšili základy a na strechu sa zabudlo. Inokedy zase slabé základy neuniesli hrubé múry, a konečne raz strecha bola vyprojektovaná príliš vysoko a múry k nej nedosiahli.

Stavba ľudského domova je obrazom celého človeka a jej projekt je dielom nielen rozumu, ale aj citov, vášní, obrazotvornosti, vôle, fantázie. Veda, umenie a technika majú zmysel iba natoľko, nakoľko sa podieľajú na stavbe ľudského domova. *Samy osebe nemajú žiadne poslanie.* Spoločenské zriadenie je inštitúciou, ktorej úspech závisí od správneho zadeľovania síl a hodnotenia ich pracovných výsledkov.

Preto aj jediným kritériom hodnotenia modernej vedy a techniky *je podiel na výstavbe ľudského domova.* Nebezpečnými sa javia aj tendencie urobiť z nich modlu dvadsiateho storočia. Nič nemôže byť škodlivejšie ako jednostranný rozvoj ľudskej osobnosti. Stavba ľudského domova potrebuje práve tak vedcov, inžinierov a technikov, ako aj umelcov, básnikov, sochárov, hudobníkov.

Jedno je isté: vek vedy a techniky môže otvoriť novú kozmickú éru ľudských dejín a môže ľuďom pripraviť šťastnejšiu budúcnosť. Ak však v ňom nebude zaistený pokoj a ľudia prepadnú nízkej vášni po moci, môže zatvoriť poslednú stránku knihy ľudských dejín.

Často sa stáva, že predstavitelia staršej a starej generácie nevedia správne pristúpiť k mládeži, ktorá sa nutne musí približovať k socializmu inak, inou cestou, v inej forme a v inej situácii ako jej otcovia.

V. I. LENIN

Človek·technika·umenie

(POKUS O ÚVAHU FILOZOFUJÚCU)

PETER FALTIN

Faktorom umenia a jeho zmien je človek vždy oscilujúci medzi racionálnym a imaginatívnym pólom svojej totality; medzi rozumom a citom, medzi významom a absurditou. Predovšetkým v tomto impozantnom a krutom storočí samočinných počítačov riadených striel a kybernetických mozgov je harmónia jeho totality — osobnosť človeka ohrozená tendenciou smerujúcou k jednej krajnosti. Medzi človekom a pretechnizovaným prostredím, v ktorom žije, vzniká protirečenie: človek predpokladá, že si prostredníctvom techniky podriaďuje svet, stáva sa navonok silnejším a suverénnejším vládcom prírody, a nechápe, že technika si podriaďuje jeho, dezintegruje jeho osobnosť lebo ho pozbavuje jedinečnosti a eliminuje jeho osobnosť len na vopred určeného vykonávača istej funkcie životného mechanizmu. Človek sa stáva súčasťou politického, technického a mocenského automatizmu, ktorý ho svojím neúprosným determinizmom (ak sa nepodriadi, neobstojí), odcudzuje vlastnej podstate. Ľudia strácajú svoju integritu, prestávajú byť samými sebou a stávajú sa funkciou prostredia. Obmedzenie individuality a posilnenie technického determinizmu vytvára model človeka preracionalizovaného, zbavuje ho citu a fantázie, až nakoniec stráca možnosť voliť sám seba, a tak je odsúdený byť vládcom a súčasne služobníkom systému civilizácie. Človek 20. storočia je vystavený jednostrannému uplatneniu zložiek svojej osobnosti, v dôsledku čoho ju stráca. Integrita ľudskej totality je vážne ohrozená!

1. SOCIOLOGICKÉ PREDPOKLADY PREMENY MODELU ČLOVEKA

Zmysel umenia je derivátom otázky po zmysle existencie človeka. Premena poetiky moderného umenia je v podstate premenou antropologického modelu jej tvorcu. Zmena umenia nie je len zmenou štýlu, ale je i záznamom o zmene intenzity a kvality ľudského prežitia, je svedectvom zmeneného chápania bytia a sebapoznania v prostredí nových komponentov.

Súčasná transformácia ľudského typu je vzhľadom na svoje dôsledky v sfére umenia charakterizovateľná ako dovŕšenie potenciálne vždy hroziacej možnosti rozštiepenia osobnosti na zložku

1. individuálnu (sféra umenia),

2. funkcionálnu (kolektívne vedomie, determinizmus).

Táto tendencia sa v priemyselne vyspelej spoločnosti prejavuje vo funkcionalizme, keď je človek redukovaný na niektorý čiastkový aspekt svojho bytia. Spoločnosť ho rozkladá, štandardizuje, anonymizuje a špecializuje. Neobracia sa na jeho totalitu, ale len na niektorú jej funkciu. Strata totality znamená stratu jedinečnosti, stratu vedomia seba samého. Človek sa stáva takým, akým ho potrebuje mať spoločnosť. Redukuje sa napr. na funkciu stroja, ktorá potom ovplyvňuje jeho voľný čas. Dehumanizujúci životný stereotyp moderného človeka znamená najvážnejšie nebezpečenstvo pre jeho pocitovú sféru. Dokonca i slovo stráca nielen svoj emotívny zmysel, ale sémantickú hodnotu vôbec. Zprávu o katastrofe na lodi Laconia si vypočujeme a kľudne večeriame ďalej. Naše deti hovoria naučené vety o revolúcii, a nemajú poňatia o tom, čo znamenala a znamená. Slová sa stávajú neprežitou frázou. Človek stráca schopnosť precítiť, ostala mu schopnosť komentovať. Prestáva poznávať poéziu života, lebo samotný život nepoznáva svojou osobnosťou, ale neosobnou transformáciou pomocou zprávy (tlač, rozhlas, televízia). *Odcudzený človek stráca postupne všetky črty individuality, ktorá je subjektom i objektom umeleckej štruktúry.*

Výsledkom týchto procesov je premena človeka na prostriedok, ktorý sa stáva sfukcionalizovanou jednotkou civilizačnej mašinérie. Kantov filozofický model človeka, v ktorom bol tento sám sebe cieľom, je vystriedaný sociologickým modelom odcudzeného indivídua, ktoré sa v dôsledku rozporu medzi ľudskou a funkčnou zložkou svojej totality stáva prostriedkom niečoho mimo neho; stráca sám seba, stráca zmysel pre svoju jedinečnosť, stáva sa človekom bez hodnôt (typ Camusovho cudzinca).

Strata vnútorného spojenia s hodnotami má za následok neschopnosť prežiť ich. Hodnoty sú vytlačené praktickými potrebami moderného človeka. Stávajú sa iba rekvizitou. Moderný človek stráca postupne nielen zmysel pre hodnotu, ale i schopnosť hodnotu hodnotiť. Stráca schopnosť byť jedinečným tvorcom vecí.

Takýto model človeka je v rozpore s modelom estetickým, ktorý je postavený nielen na osobnosti, individualite, citovej zaangažovanosti a fantázii, ale je súčasne aj modelom ľudskej túžby, modelom neodcudzenej podstaty svojej existencie. A príčina, pre ktorú sa žiadnej sile nepodarí dovŕšiť proces vytvorenia antiestetického modelu človeka (akéhosi anti-človeka) nie je v ničom inom ako v samotnom umení, ktorého esenciálnou vlastnosťou je, že vracia človeka vždy späť k sebe samému, že nedovoľuje technickému automatizmu vymazať z jeho vnútra schopnosť cítiť a prežívať, lebo produkuje vo vnútri indivídua kus ľudskej reality ešte neodcudzenej, ktorá vracia človeku jeho integritu.

2. CHARAKTERISTIKA VZŤAHU UMENIA A TECHNIKY

Pôsobenie ekonomického, vedeckého a technického pokroku spoločnosti na umenie je ambivalentným procesom. Na jednej strane umenie protestuje v mene človeka proti jeho dehumanizácii scientistickou mašinériou; vyjadruje, a tým zachraňuje toto scivilizované a zneurotizované indivíduum pred odcudzením. Na druhej strane však umenie prijíma práve z tohto pretechnizovaného sveta podnety najmä pre rozšírenie svojich tvarovacích možností.

Vzťah umenia a techniky je dvojsmerný rozporný proces a realizuje sa tromi kanálmi, ako:

1. Umelecký model filozofického modelu

Atribúty modernej priemyselnej spoločnosti pôsobia, ako sme už uviedli, na ľudskú totalitu, odcudzujú ju, a tak podmieňujú vznik nového filozofického modelu človeka. Tento hľadá sebainterpretáciu predovšetkým v umení, a tak vytvára pre seba adekvátny estetický model. Napri Becketovo absurdné divadlo nie je len estetickým experimentom, ale je primeraným umeleckým prejavom systému myslenia a cítenia civilizáciou deformovaného človeka.

2. Umelecký model transformovaného modelu myslenia

Atribúty pretechnizovaného sveta ovplyvňujú i model nášho myslenia tým, že ho zexaktňujú a racionalizujú. Senzualisticko-empirický model myslenia je vytlačený chladnou mechanickou rozumovosťou a presnosťou, ktorá nachádza svoj umelecký korelát v konštrukcii. Táto genéza konštrukcie v umení 20. storočia (maliarstvo, román, hudba) vyvracia jej dogmatické odbavovanie ako únik pred neinvenčnosťou a životom, lebo ukazuje, že výskyt racionalizmu je zákonitým dôsledkom premeny životného štýlu moderného človeka a nie je estetickou provokáciou.

3. Umelecký model technického modelu

Technické vynálezy ako konkrétne atribúty technizácie spoločnosti ovplyvňujú predovšetkým tvarovacie možnosti umenia. Bolo by však mylné predpokladať, že napr. elektrónka, generátor, moderná javisková technika, tranzistor alebo film majú význam len v sfére kvality a dokonalosti realizácie umelcovho zámeru. Uvidíme, že technický vynález ovplyvňuje estetický model umenia a prostredníctvom neho sa spája s jeho transformovaným filozofickým modelom. Syntetická hudba napríklad ďaleko presiahla rámec technického vynálezu a pôsobí aktívne na profil konzumenta a estetiku tvorcu. Tým je zároveň naznačená bohatosť vzájomného ovplyvňovania všetkých troch sfér vzťahu techniky a umenia, ako sme o nich práve hovorili.

Chceli sme tým ukázať, že problém ľudskej existencie, ktorý dnes rieši všetky umelecké žánre (Becket, Kafka, Nono, Bergmann) na úrovni zracionalizovaných postupov, využívajúcich na uplatnenie konštrukčných elementov najnovšie technické vynálezy, nie je problémom estetickým a nedá sa vyhlásiť iba za experiment, ale je, naopak, súčasťou a nevyhnutným dôsledkom sociologického procesu antropologickej premeny ľudského typu v našom storočí. Tým je daná hlboká vnútorná spätosť moderného umenia s podstatou životného štýlu človeka.

Krajné pretechnizovanie nás vystavuje neustálemu nebezpečenstvu, a to v každom čine nášho života. Zvecnenie postihuje všetky oblasti, či už vo sfére myslenia alebo cítenia. Je veľkou úlohou umenia práve v tomto svete pomôcť človeku. J. P. SARTRE

3. HUDBA A ODCUDZENIE

Ako sa hudba stáva (alebo nestáva) sebainterpretáciou moderného človeka, ako pôsobí jeho transformovaný model na jej štruktúru?

Hudba zo všetkých umení najviac integruje človeka, lebo najhlbšie preniká do jeho podstaty. Azda netreba nanovo dokazovať, že citová sféra, ktorá sa, ako sme videli, v dôsledku premeny modelu človeka v súčasnosti takmer eliminuje, je podstatnou determinantou totality jeho existencie a interpretuje sa najúplnejšie hudbou.

Proces technizácie hudby prebieha:

a) V dôsledku zmeny ľudského typu a jeho sklonu k racionálnej konštrukcii, a

b) v dôsledku priameho vplyvu elektroakustiky, a to nielen na tvorcu, ale i na konzumenta. Prerastá zo sféry kvality reprodukcie a ovplyvňuje schopnosť umeleckého prežitia signálu, takže napr. Wiora vidí zásadný rozdiel medzi hudbou 20. storočia a celým predchádzajúceho vývoja práve v objavení a uplatnení elektroakustických vynálezov v hudbe.

Sledujeme mechanizmus tohoto vplyvu:

1. Gramofónová platňa a magnetofónový pás na rozdiel od grafického záznamu eliminujú tvorivý akt iterpretácie (hoci amatérskej — a práve o tú ide), nepriamo potláčajú ľudskú tvorivosť a imaginácia a odsudzujú človeka k pasivite. Odpadá akt tvorivého muzicírovania.

2. Televízia a tranzistorové zariadenia okrem výhod praktického rázu v oblasti prenosu pôsobia negatívne v tom zmysle, že uberajú konzumenta o prostredie a deformujú totalitu zážitku. Posluchač sa odosobňuje od diela. Počúva ho, ale neprežíva. Beethovenova symfónia hučí z tranzistora pri miesení cesta v kuchyni. Rozdiel oproti zážitku z koncertnej siene je evidentný.

Sociológia vie dnes oveľa presnejšie popísať vplyv technických vymožeností na konzumenta. Na tomto mieste nám išlo aspoň o ilustráciu prostriedkov, „vďaka" ktorým dochádza v sfére estetickej k odcudzeniu človeka podstate hudby, pretože jeho osobnosť prestáva byť súčasťou čo len umeleckého vnímania. Formy objektivizácie hudby vytláčajú subjektívne elementy osobnosti. Tu treba upozorniť na paradoxnú funkciu techniky v hudbe: technika, ktorá navonok pomáha hudbe, svojimi dôsledkami presahuje technický systém, a tým ohrozuje jej podstatu — odcudzuje ju človeku.

Človek prestáva byť osobne zainteresovaný na umeleckom diele. Zakiaľ bol v dejinách raz sám hudobným nástrojom (vokálna hudba), potom hráčom (epocha inštrumentálnej hudby), dnes sa stal racionálnym usmerňovateľom zvukového materiálu. Z iných hľadísk dospel k podobnému uzáveru i H. H. Stuckensmiedt: „Subjektívny element, ktorý dlhý čas ovládal hudbu a umožňoval, že sa stala umením citového výrazu, je v dnešnej dobe zlikvidovaný."

Pod vplyvom všetkých uvedených komponentov priemyselne vyvinutej spoločnosti stráca hudba svoju antropomorfnú podstatu. Prví, ktorí pochopili — myslím intuitívne — tento šok civilizácie na podstatu človeka, boli Stravinskij a Hindemith. Estetika „novej vecnosti" je filozofickou platformou odcudzeného človeka v hudbe, jej zdôvodnením; programovo vylučuje a nahradzuje subjekt chladnou objetivitou masky (Stravinskij) alebo technickou umelosťou (Hindemith). Pod vplyvom rozvoja techniky od dvadsiatych rokov ustavične prebieha tento proces odcudzenia hudby človeku. Darmstadtská kríza v polovičke päťdesiatych rokov nie je ničím iným ako dokumentom totálneho rozpadu estetického modelu, jeho úplným odsubjektivizovaním, odtrhnutím človeka od svojej citovej podstaty v hudbe. Kompozícia, ako hovorí Adorno, sa stáva „javom bez subjektu". Tragický paradox hudby, spočívajúci v strate jej podstaty nemožno však podľa môjho názoru vyriešiť na platforme kompozičnej techniky, proti ktorej bola v nedávnom období upriamená hlavná pozornosť „záchrancov" humanity v hudbe. Závisí predovšetkým od toho, ako umenie — a hudba predovšetkým — pomôže vrátiť človeku stratenú integritu. Zdá sa, že najväčší skladatelia súčasnosti riešia krízu práve týmto smerom — od človeka k hudbe, a nie naopak. Ich umenie (Nono, Šostakovič, Lutoslawski) sa stáva zaangažovaným apelom na ľudskú podstatu človeka, znovu objavuje jeho pocitovú sféru a protestuje cez myšlienku (a nie cez kompozičný systém) proti absurdite odosobneného, zmechanizovaného a sfunkcionalizovaného cynika — tohto deformovaného produktu modernej doby.

Táto obdivuhodná dokonalosť techniky, táto ideálna reprodukcia a dokonca i produkcia hudby znamenajú jej dehumanizáciu. Pomocou vedy sme sa k nej dopracovali. Ale veda nám dáva zároveň prostriedky, ako sa jej vyhnúť. A to je podľa môjho názoru dnes naša najdôležitejšia úloha.

H. H. STUCKENSCHMIDT

4. POKUS O VÝCHODISKO — FUNKCIA UMENIA V PRETECHNIZOVANOM SVETE

Je všeobecne známe, že spolu s náboženstvom patrilo umenie v dejinách k najmocnejším ideovým silám, ktoré formovali psychický profil človeka. Z hľadiska totality možno povedať, že ako je zmyslom jeho bytia práca, tak isto je jeho zmyslom rozvoj osobnosti. Proces dezintegrácie znamená atak proti osobnosti a preceňuje niektoré jej zložky (prácu, myslenie, pudy). Technizácia neznamená likvidáciu človeka, ale jeho deformovanie a ochudobňovanie práve v jedinečnej — vedou, technikou a rozumom nepostihnuteľnej sfére bytia.

A tak práve uprostred tohto sveta spočíva hlboko humánny cieľ umeleckého diela, v kultivácii jeho citového prežitia. Návrat odcudzeného človeka, vykonávajúceho iba funkciu, k človeku intenzívne, jedinečne a osobne prežívajúcemu život, je jedinou veľkou úlohou umenia. Poetizácia sveta umením je vlastne vzťahom neodcudzeného človeka k svetu, lebo umenie (a hudba predovšetkým) je najúplnejší úlomok objektivizovaného ja, znamená preniknutie a návrat človeka k sebe samému. Umenie ako svedectvo o intenzite ľudského bytia nastavuje človeku zrkadlo tých sfér svojej osobnosti, o ktoré ho obrala doba.

Súčasné umenie neprotestuje v mene vyšpekulovaného estetického systému, ale v mene odcudzeného človeka. Preto je drastickejšie a nalomené. Spojenie umenia s realitou nespočíva v jej mechanickom zobrazení — a u hudby už vonkoncom nie — ako si to predstavovala dogmatická estetika, ale v schopnosti apelovať na skomercionalizovaný cit. Umenie, ktoré stráca tento najdôležitejší a neformálny kontakt so životom, sa stáva hračkou so svojimi technickými možnosťami. Je vytrhnuté zo skutočnosti a vrhnuté naspas estetizovaniu. V pochopení skutočnosti, že hudba nie je odrazom konkrétneho, ale je modelom štruktúry pojmovo nepostihnuteľnej podstaty človeka, je záruka jedine možného a reálneho kontaktu hudby so skutočnosťou. V ňom spočíva i zmysel zaangažovania hudby dneška. Spoločenská funkcia hudby nie je v jej mimohudobnom obsahu, vo výchovnej hodnote a plagátovej ideovosti, ale oveľa hlbšie, lebo postihuje samotnú podstatu ľudskej senzibility, ktorá sa v pretechnizovanej spoločnosti stráca. Hudba najviac spĺňa svoju humanitnú funkciu, ak je dobrým umením.

Umenie sa musí stať provokáciou subjektívnej fantázie konzumenta. Má byť apelom na subjekt, smerujúci k definitívnemu odcudzeniu, lebo tým stimuluje jeho fantáziu a imagináciu. Tým stelesňuje historický protest proti strate integrity prostredníctvom zdôraznenia pocitového prežívania sveta. Je teda jedným z najaktívnejších protestov proti pretechnizovanému systému. Odhaľuje priamy svet ľudských zážitkov, zdôrazňuje pocit zodpovednosti človeka za seba i za svet, učí ho ešte i dnes žiť, vnímať, hrať sa, tvoriť a snívať. Svojou mágiou apeluje na naše racionálnosťou nepostihnuteľné vnútro, abysi uvedomilo svoj údel, v dobe, keby sa stal osud človeka v tieni atómových hríbov veľmi vratký, ale môže byť o to heroickejší. E. Goldstücker hovorí, že „čím neprirodzenejší je náš život, tým viac potrebujeme umenie a tým ťažšiu a zodpovednejšiu úlohu má tvorba".

Potrebujeme neformálne zaangažovanú tvorbu typu Nonovej lorcovskej trilógie, Zeljenkovho Osvienčinu, ktorá je progresívna nie svojím nadpisom, ale je pomocou zmietanému človeku, ktorý hľadá návrat k neodcudzenému bytiu v tomto preňho cudzom svete. Že je tento problém aktuálny pre našu spoločnosť, že i socialistický človek hľadá túto pevninu, povedal už dávno pred Jespersom, Heideggerom a Sartrom nik nie iný ako práve Karol Marx, keď pred viac ako storočím upozornil na hroziaci probém odcudzenia a dehumanizácie človeka, ktorý bude aktuálny všade a tak dlho, zakiaľ bude žiť človek v prostredí peňažného hospodárstva, centralizovaného štátu a technického progresu. Je dejinou úlohou práve našej spoločnosti vytvoriť taký model umenia, ktorý bude rozvíjať ohrozenú ľudskú osobnosť a bude pravdivým svedectvom heroizmu človeka, neustále bojujúceho o svoju integritu.

V umení a literatúre ešte mladej socialistickej spoločnosti panuje tendencia zotrvávať pri formách meštiackeho umenia predovšetkým z 19. storočia. Táto konzervatívna tendencia umenia, ktoré sa zrodilo z najväčšej revolúcie, môže najprv prekvapiť — ide však o to, celkom sa zmocniť nového obsahu.

E. FISCHER

Môže sa zdať nepochopiteľné, ako sa do tématického čísla Slovenskej hudby, venovaného problémom modernej hudby 20. stor., dostáva článok o cite a vášni. Myslím si však, že naopak, by bolo nedostatočné vidieť celú problematiku racionálnych techník len z nízkej perspektívy samotných techník, že sa treba dívať na veci zo širokého nadhľadu, a potom sa musíme dívať i z hľadiska citu a vášne. Racionálny prístup nie je privilégiom tvorby len určitých dôb a nie je typický len pre dnešok, pre dobu, ktorá sa rada označuje za technické obdobie. I keď je pravda, že niekedy je racionálny moment viac v popredí, inokedy viac v úzadí, ale človek sa v podstate nemôže z neho vymaniť — nemôže prestať byť homo sapiens. Práve tak je podstatnou a iste ešte dôležitejšou črtou hudby všetkých čias výrazové, na city zamerané pôsobenie. Bez neho niet hudby v pravom zmysle slova, a preto ani hudba nemôže byť bez zamerania na city. A čo to, že sme dnes svedkami stavania rozumu proti citu a že sa dokonca z toho vyvodzujú pre prax nie práve zdravé rezultáty?

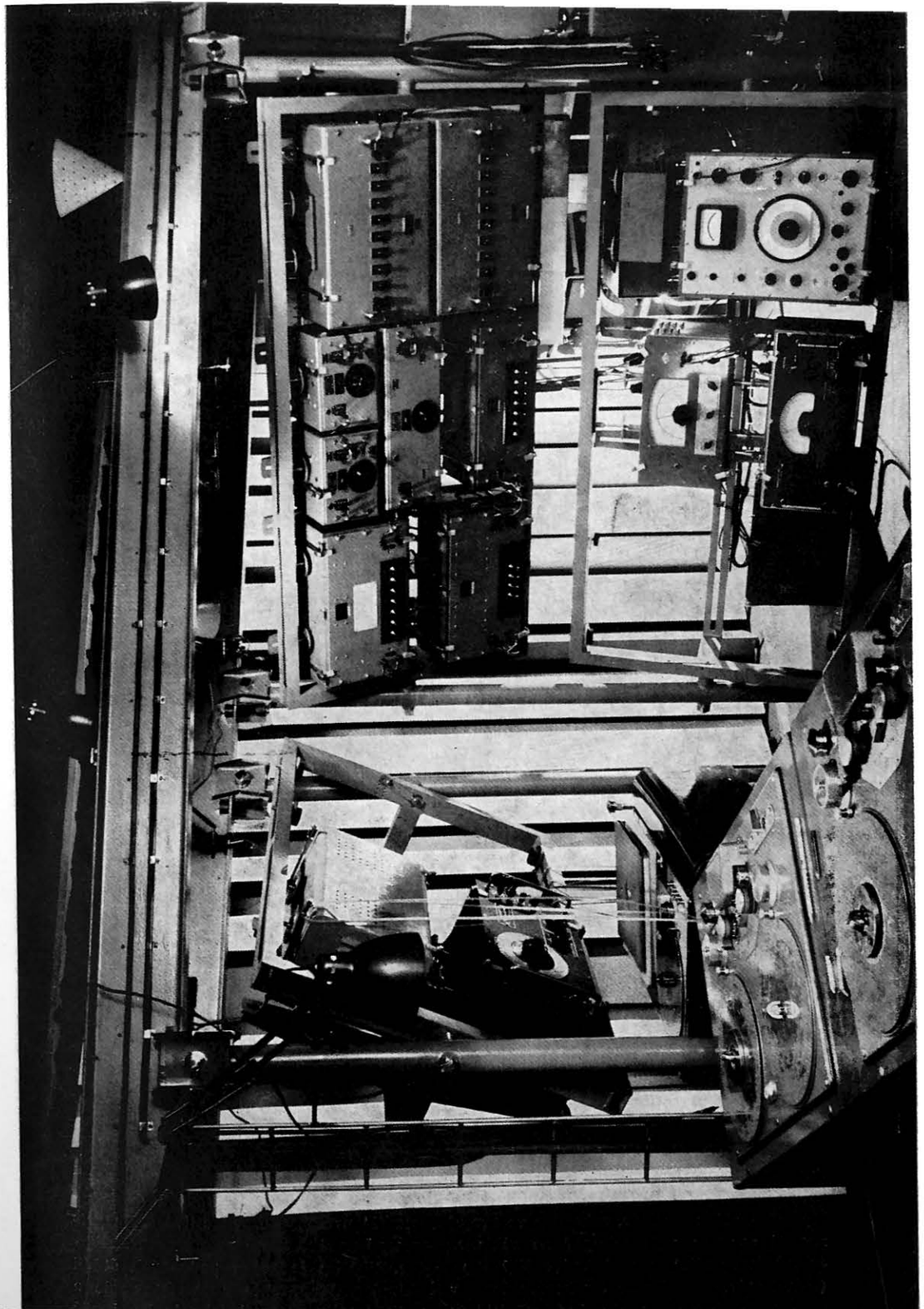
Na pôde hudobnej histórie ako vedy spôsobilo toto nedorozumenie pravdepodobne mechanické generalizovanie z oblasti vývoja myslenia vo filozofii na hudbu. Keďže filozofiu 18. stor. označujeme ako racionalistickú a osvietenskú, bez uvažovania a skúmania skutočného stavu v hudbe spravilo sa krátke spojenie, označujúce i hudbu 18. stor. za racionalistickú. Romantický svetonáhľad v 19. stor., stavajúci sa, naopak, proti racionalizmu a zdôrazňujúci viac vôľu (Schopenhauer) a cit, sa mal zase mechanicky prenesený na hudbu prejavovať v citovom zameraní hudby 19. stor. Nemožno, pravda, popierať spojitosti medzi filozofiou a hudbou a medzi vývojmi oboch, lenže tieto spojitosti sú oveľa zložitejšie, sú dialektické, a nie mechanistické v zmysle krátkeho spojenia, ako sme práve ukázali. Základ dialektickej antinómie medzi tendenciami klasicizujúcimi a romantizujúcimi — ktorých existenciu v rámci vývoja hudby nemožno oddišputovať — nie je v antinómii medzi racionálnym a citovým, ale v antinómii medzi citmi a vášňami, resp. medzi citmi upokojujúcimi a citmi rozrušujúcimi, statickými a dynamickými.

Všeobecná psychológia pokladá vášne len za intenzívne a často krátkodobé citové vzplanutia (výbuchy hnevu, zúfalstva, strachu a pod.), čiže len za umocnené city. Nenachádza principiálny rozdiel medzi citmi a vášňami. V umení a špeciálne v hudbe sa však tento iba graduálny rozdiel mení v protiľahlé tendencie v zmysle už spomínaných čŕt statických a dynamických. V zmysle týchto protiľahlých čŕt stoja proti sebe klasicistické a romantizujúce tendencie — ethos a pathos — v zmysle týchto ide o rôzne formy výrazových požiadaviek. Problematika je teda v celom rozsahu problematikou výrazovej (citovej) sféry, a ak má aj určité dôsledky vo sfére racionálnej, je to až čosi druhotné, iba odvodené, čosi nepodstatné. Pozrime sa teraz na rozdielnosť medzi citmi a vášňami, ako sa nám toto všetko javí na pôde hudby! Začnime najprv s problematikou citov a potom si rozoberme problematiku vášní!

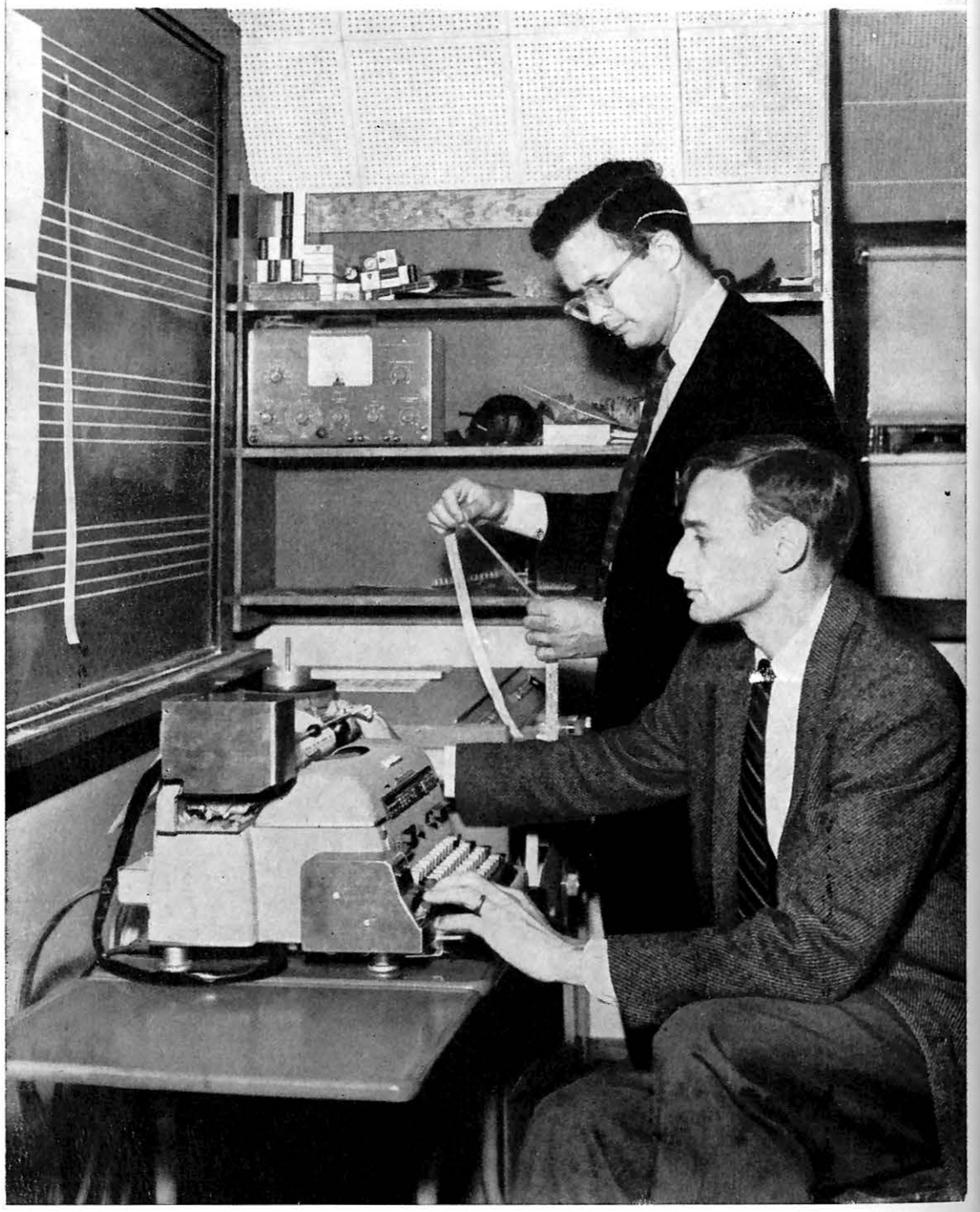
Približne možno prejavy citov v hudbe zhrnúť do dvoch skupín. Jednu skupinu tvoria city, ktoré priamo bojujú a potláčajú vášne: city umŕtvujúce a demobilizujúce. Ich podstata môže byť rôzna, ale v hudbe na prvom mieste bývajú determinované náboženskými momentmi, náboženskou (často liturgickou) funkciou hudby. Okrem náboženských pohnútok býva tento druh citov motivovaný aj osobitným intelektuálnym útekom od utrpenia spôsobeného vášňami, útekom do snenia alebo iba do hmlistých impresií (v impresionizme), útekom do vybájenej prírody (rôzne pastorely) a pod. — Druhú skupinu tvoria city už bližšie vášňam — bližšie preto, lebo proti ním vedome nebojujú — ale nedosahujúce vášne pre povrchnosť. V hudbe týmto citom odpovedá veľmi rozkošatená oblasť zábavnej hudby (k ušľachtilej i menej ušľachtilej zábave). V celých dejinách hudby predstavovala zábavná funkcia jednu z najdôležitejších, a kedykoľvek sa dostala do dominantného postavenia, podstatne ovplyvňovala štýl doby v zmysle klasicizujúcom. S týmito akoby povrchnými citmi súvisí hedonizmus, požiadavka príjemného pôsobenia hudby, súvisí s tým senzu-

JOZEF KRESÁNEK

CIT A VÁŠEŇ



Detail interiéru Experimentálneho štúdia Varšavského rozhlasu. Sprava: sústava filtrov, šumový generátor, sínusový generátor, magnetofóny a časť strihacieho pultu. ▶



Profesor univerzity v Illinois Lejarem A. Hiller (stojaci vpravo) so svojím asistentom pri programovacej armatúre computera. Tento samočinný počítač vykonáva dôkladnú štýlovú analýzu partitúr, uchováva vo svojej „pamäti" určité, pre jednotlivé štýly príznačné postupy a je schopný na základe programu daného systému diernych štítkov (pozri fotografiu) produkovať určitý typ hudby. Ukážku jednej z podobných štúdií (Illiac. suita) prinášame i s komentárom v notovej prílohe tohto čísla. O zmysle a

alizmus, resp. senzomotorizmus a pod. Zo sféry len lahodnej zábavy môže tanec prechádzať do zábav orgiastických, a potom sa už stanú prejavom vášní.

Obe menované skupiny citov, tým, že zostávajú ešte stále citmi, sa často v histórii prestupujú a vystupujú spoločne. Takto si možno vysvetliť viaceré na prvý pohľad paradoxné javy, ako napr. že sa orgánum ako typický prejav kultu zvuku — zvukového obohatenia jedného hlasu hlasom paralelným, a tak určitý hedonistický prvok — pripája k rigoróznemu náboženskému umeniu, ku gregoriánskemu chorálu. Ešte paradoxnejší je nástup faux-bourdonu a burgundskej a nizozemských škôl, teda nástup renesančného hedonizmu s návratom k náboženskému umeniu (ku kompozícii motet a omší) po gotickom umení 14. stor., ktoré bolo vcelku zväčša (v Taliansku temer výlučne) svetským umením. Zameranie na zvukovosť v zmysle renesančného hedonizmu sa tu pojí s náboženskou prísnosťou, dokonca s osobitným náboženským hnutím: devotio moderna (obzvlášť u Okeghema). Hnutie filantropistov a rousseauovský návrat k prírode viedol v 18. stor. vo Francúzsku k odmietaniu barokového pátosu a barokovej vášnivosti, čo priamo súvisí s odmietaním Glucka i Rameaua a s volaním po kantabilite prostej melodiky. Boj proti dramatickému pátosu a vášni (Tristan a Izolda) Wagnerovej hudobnej drámy niesol v sebe v 19. stor. silný impulz k vzniku impresionistického hedonizmu. K „pohanskému hedonizmu" teda rovnako vedie náboženský ethos, ako aj intelektuálske snahy zamerané proti vášnivosti, a je zaujímavé, že sa takto v hudbe dostáva silne do popredia práve hedonistická zvukovosť. S pastorálnou tematikou renesancie sa viaže vychutnávanie kúzla kvintakordov a od vďakyvzdania v poslednej časti Beethovenovej Pastorálnej symfónie (zjavne ovplyvnenej rousseauizmom) je po stránke zvukovosti už veľmi blízko k obdobne zvukove zameraným dielam impresionistickým.

Odraz vášní sa v hudbe uplatňoval vždy, odkedy bola hudba hudbou. Rytmicky bohaté, až orgiastické tance niektorých primitívnych i civilizovaných mimoeurópskych národov (fašiangové a karnevalové tance so starou tradíciou) umožňujú predpokladať, že niečo podobné mohli prežiť i naši predkovia. V staroveku bola veľmi pravdepodobne orgiastickou hudba sýrska (asýrska) v dobe asi 2000 rokov pred n. l. V týchto rokoch za XI.—XII. dynastie egyptských panovníkov ovplyvnila sýrska orgiastická hudba hudbu starých Egypťanov. Keď Mojžiš viedol r. 1220 pred n. l. Židov z Egypta, tancovali títo orgiastický tanec okolo zlatého teľaťa. Orgiastické prvky mala ešte po roku 1000 pred n. l. hudba Feničanov. V období od konca Novej ríše až po vládu Alexandra Veľkého (1090—332 pred n. l.) vládli v Egypte kňazi a v tomto období už naopak, ako nás o tom informuje Herodot, vybudovala sa v povodí Nílu náuka, zdôrazňujúca výchovu mládeže pomocou hudby. S podobnou náukou sa v tom čase stretávame aj inde v Oriente, dokonca v Číne. Táto náuka sa dostala i k starým Grékom, ktorí si v tomto duchu vybudovali povestnú náuku o ethose. Náuka o ethose, ako filozofia starogréckej hudby, bola ostro zameraná proti zvýrazňovaniu vášní „ethos enthousiastikon", proti mixolýdickej a syntolýdickej stupnici, ktoré boli podľa Platóna „vylúčené, nakoľko sú zlom nielen pre jemnejšie ženy, ale tým viac pre mužov", zameraná bola proti orgiastickým nástrojom, rytmom atď.

V stredoveku, i keď došlo k zmene náboženstva, ale starogrécke ethos si našlo pokračovanie; ak bola v niečom zmena, azda iba v tom, že to bolo spočiatku rigoróznejšie. Starogréckemu „threnodickému ethosu" odpovedá v starokresťanskej hudbe „compunctio cordis", v rámci ktorého mala byť hudba prejavom skrúšenosti a odovzdanosti do rúk osudu — šlo teda o úplné demobilizovanie voči vášňam, šlo o vylúčenie a potlačenie individuálnych vášní, išlo len o hlboký cit pokory. V 12. a 13. stor. v minegesangu, i keď sa vyložilo veľa síl, aby sa podarilo odvrátiť prebudeného gotického ducha od pozemských ľúbostných vášní, ktoré sa mali zamerať s posvätnou umiernenosťou na mariánsky kult, predsa sa to nepodarilo v duchu cirkvi. Práve z týchto čias sa nám zachovalo veľa svetáckych samopašností (Carmina Burana, dokonca i vo viacerých motetách). Ich zvláštne kúzlo dodnes nevybledlo. Konečne v druhej polovici 13. stor. žil Dante, v 14. stor. Petrarca, básnici humanizmu, ktorých myslenie už vôbec nemá stredoveký ráz.

Oprávnenosť vášní v hudbe sankcionovalo však až 16. stor.; až tu sa stretáme s výrokmi dokumentujúcimi obrat od statickej citovosti k dynamizmu vášní. Ešte Glareán uprostred storočia patril starému svetu, rýchly vývoj k afektom začal Vincenzo Galilei (r. 1581). Galilei už poznal afektovú teóriu a prenášal ju i na hudobné nástroje. V predhovore k „Nuove musiche" písal G. Caccini už o „stile espressivo" a „cantare con affetto" v zmysle opisovania vášní. V Taliansku došiel na začiatku baroka najďalej Cl. Monteverdi r. 1638 v „Madrigali Guerieri et Amorosi", keď spájal „stile concitato" s hnevom a opovrhovaním, „stile temperato" s rozčúlením a „stile molle" so smútkom. Vo Francúzsku skoro v tom istom čase prinášal obdobné myšlienky Descartes — hlavne v spise

„Les passions de l'âme" z roku 1649. Takto znamená začiatok baroka skutočný prelom k estetike vášní; prelom po dlhej dobe umŕtvovania. Snaha vrátiť sa opäť k jemnejším citom, ktorú prinášal klasicizmus v polovici 18. stor., bola v celkovom vývoji smerom k vášňam v európskej hudbe už len peripetiou, len krátkym intermezzom. V Nemecku v prvej polovici 18. stor. horlili proti citom Gottched, Marpurg, Krause, vo Francúzsku r. 1715 Dubos. Ako ilustráciu boja proti barokovej afektovanosti možno čítať dva roky po Bachovej smrti (v spise „Von der musikalischen Poesie", 1752) u Krauseho napríklad toto: „všetko, čo bázeň a hrôzu vyvoláva, čo vedie k mocným vášňam hnevu a pomsty, hašterivosti, vraždám, všetko toto je naskrze nemuzikálne". Toto však už nemohlo ani narušiť a tobôž nie zastaviť stále sa stupňujúci vývoj estetiky vášní, estetiky dynamizmu v hudbe.

Tu značný vývoj smerom k 20. stor. nezasiahol len vysoké umenie, ale i ostatné druhy a žánre hudby a neukazuje sa teda výsledkom vlastných vývojových síl, ale dôsledkom celkovej premeny životného štýlu. V oblasti tanečnej hudby si stačí porovnať menuet z 18. stor. s dnešnými tancami, ako sú foxtrott, boogie-woogie, rock and roll či twist. Nie je vôbec náhodné v 20. stor. nastolenie džezu, koreniaceho v černošských spevoch Afriky a Ameriky. Obdobné primitivizmy, resp. barbarizmy sú príznačné pre hudbu nášho storočia tiež vo vysokom umení. Všetko, čo skytá príležitosť k orgiastickým tancom, je hľadané — nábeh k tomu mali už veristi v opere, u kolísky stál však hlavne Rich. Strauss v opere Salome a Elektra, neskôr Stravinskij v Svätení jari, Prokofiev v Skýtskej suite, Bartók v Podivuhodnom mandarínovi. Je zaujímavé, že i židovský tanec zlatého teľaťa našiel teraz, po 3000 rokoch, svoje jedinečné umelecké stvárnenie u Schönberga (v opere Mojžiš a Áron). I naše popredné opery splácajú dlh dobe v tancoch pohanského karu a v orgiastickom tanci v nevestínci. Orgiastický tanec je aj v poloelektronickej opere Aniara od K. Birgera Blomdahla atď. Toto, pravda, nie je vôbec vyčerpávajúci výber. Okrem toho sa uplatňujú s obľubou aj iné vášne, ako strach, hrôza, nenávisť a v nedávnej minulosti i sadizmus, zviazaný s koncetračnými tábormi a s hrôzami vojny.

Výrazové požiadavky vášní nesmerujú k poriadku, symetrii, kantabilite, tonálnej uzemnenosti a pod., ale nastoľujú nepravidelný a bohato členený rytmus, veľa dynamických porušovaní symetrie, narušenú tonalitu a hlavne expresívnu melodiku a prípadne i polymelodiku.

Z psychologického stanoviska, ako sme ukázali, nemožno vidieť protiklad medzi citmi a vášňami. V hudbe, ako sa nám však ďalej ukázalo, stoja tieto proti sebe ako prvky statické oproti dynamickým. Ale to dynamické sa môže uplatňovať len na podklade statického, a preto nemôže byť bez neho, a rovnako i to statické — nehovoriac ani o ďalších dôsledkoch — by sa samo osebe nemalo od čoho odrážať. Každé veľké umenie — a tu nech mi čitateľ prepáči moju osobnú konfesiu — by malo byť umením veľkých vášní, ale zároveň vášní spútaných a dokonale ovládaných hlbokým citom. Maximálne dominovanie jedného či druhého by malo byť skôr len výnimočné. V praxi sa však stretávame s príkladmi hudby, kde sa abstrahuje od výrazových požiadaviek, a to na obidve strany: i akoby pred vstupom k citom zdola, i akoby po prekročení oblasti vášní zhora. Väčšinou pod prahom i po prekročení oblasti sa začína sterilná hra so zvukmi, kde sa prednostne uplatňujú racionálne činitele — spomínanou abstrakciou začínajúc.

Sterilná oblasť ešte pred vstupom k citom pripomína školu alebo aspoň školácky postoj, možný u niektorých skladateľov aj mimo spojitosti so školskými lavicami. Príklady z harmónie a z kontrapunktu sa predsa robia celkom abstrahovane od výrazových požiadaviek. Pri nich ide len o osvojenie si práve platného hudobného myslenia, zhusteného v systém usporiadaných poučiek. Niekedy sa takéto úlohy z harmónie alebo z kontrapunktu riešia, ako keď sa lúštia krížovky. Blízko je k tomuto pripodobovanie hudby k arabeske a ku kaleidoskopu; ako to v štúdii „Vom Musikalisch-Schönen" nastolil Hanslick, avšak len blízko. Hanslick stál inak už na stanovisku špecificky hudobnej krásy, špecifického citu, tak ako sa s nimi zoznamoval v hudbe klasicizmu a pseudoklasicizmu, z čoho vychádzal v svojej teórii. Mimo iného sa možno o tom presvedčiť i z toho, ako u Hanslicka ustupovala racionálnosť riešenia kompozičných úloh požiadavkám spontánnosti tvorby. Skladatelia 18. stor. tvorili ozaj príslovečne spontánne — povedzme F. X. Brixi, Dittersdorf, Mozart, Diabeli, Pichl atď. dokonca ešte i Schubert na začiatku 19. stor. Spontánnosť je dôkazom minimálnej racionálnosti; môže tu ísť dokonca o osvojenie si princípov hudobného myslenia iba pri praktickom styku s hudbou (počúvaním, hraním) a ani nie cieľavedomým štúdiom. A po osvojení si skladobných princípov tvorí sa dielo za dielom, lebo ak ide stále o nepremenný ideál objektívnej krásy, netreba predsa nič narúšať, rozbíjať, treba len spievať, aby to bolo čo najkrajšie.

Postupný odklon od zvýrazňovania len

citov, resp. citov objektívnej krásy („das Musikalisch-Schöne") a snahy hudbou človeka vzrušiť viedli k dynamickým tvárnym prostriedkom a k princípom dynamického porušovania práve platného hudobného myslenia. I keď spočiatku sa mohlo i tu diať všeličo spontánne, čím sa požiadavky porušovania viac a viac stupňovali, tým viac musela ustupovať spontánnosť uvedomelému, ba až násilnému hľadaniu nových riešení. Možno to pozorovať na dôsledkoch, ako sa dvíhaním tejto náročnosti mení kvantita tvorby. Za týchto okolností skladatelia nestačia toľko produkovať čo do množstva — už Beethoven vytvoril — obzvlášť v pomere k pracovnému úsiliu — menej diel než Haydn alebo Mozart; nuž, a čo taký Webern! Pri hľadaní nového treba zavše experimentovať celkom racionálnou cestou, a nemožno sa teda čudovať, ak sa štýl postupne mení až na konštruktívny.

Dostali sme sa takto k tomu dialektickému, a nie mechanickému vzťahu racionálneho činiteľa, ako aj ku vzťahu racionálnosti vo filozofii a racionálnosti v hudobnej praxi, ako sme to naznačili na začiatku. Pri mechanistickom nazeraní sa môže zdať racionalistickým zachovávanie noriem — v takomto prípade ako keby sa uplatňoval rozumný poriadok. A naopak, tam, kde sa porušujú a nerešpektujú normy, ako keby sa uplatňovala nerozumná svojvôľa. Dialektické ponímanie princípov dynamického porušovania ukazuje však, že práve zachovávanie nepotrebuje temer žiadne racionálne úvahy, že sa môže diať spontánne, a naopak, práve porušovanie musí siahať po racionálnej ceste, lebo nechce len čo najkrajšie spievať, ale hľadá nové hudobné myslenie, nové princípy. V tomto zmysle pochopíme, prečo sú racionálnejšie v histórii romantizujúce tendencie, a nie klasicizujúce. Prečo ku konštrukcii smeroval skôr vyvrcholiteľ baroka Joh. Seb. Bach obzvlášť v poslednom období svojej tvorby než klasici, ktorí, naopak, veľmi zdôrazňovali citovosť hudby — známe sú v tomto zmysle výroky Haydnove. Pochopíme, prečo sa súčasne s osvietenskou a racionalistickou filozofiou v hudobnej estetike — vo Francúzsku okolo Rousseaua, v Anglii po Youngovi — tak vysoko vyzdvihovala citovosť (pravda, citovosť, a nie vášnivosť), prečo sa bojovalo proti harmónii a za krásu melódie. Pochopíme, prečo a ako mohlo korešpondovať v stredoveku vyvrcholenie racionalizmu v scholastike, v hudobnom umení s obdobím gotiky, ktoré bolo zamerané na stupňovanú citovosť.

Postupné nastoľovanie estetiky vášní nadobúda priebehom vývoja charakter antinomického postoja proti citom. Možno, že pre tých, ktorí skúsili silu vášní, sú city čímsi mľandravým. Navonok sa to prejavuje bojom proti sentimentu a vyhlasovaním estetiky asentimentalizmu. Zavše možno dnes počuť a čítať (napr. u Stravinského v Kronike) vety, ktoré ako keby boli naruby tej vety, čo sme citovali od Krauseho (tam, že vášne do umenia nepatria, a teraz, že city do umenia nepatria). Je pravda, že city často — obzvlášť pri určitom poklese na periférii kultúrneho diania — nadobúdajú ráz chorého citlivkárstva, nezdravej sentimentality, ale to predsa nemôže hneď viesť k boju proti citom vôbec. Človek predsa nemôže žiť v ustavičnom psychicky dynamickom fortissime, ako je to dnes zavše vybičované. Žijeme dnes dobu fortissima vášní, to však treba chápať historicky, a nie ako niečo večné; nebývalo to predtým a nemusí to byť ani v budúcnosti. V boji za asentimentalizmus — teda proti citom — sa zdôrazňuje racionálnosť — neoklasicisti! — netreba znova dokazovať nepodloženosť tohto myslenia; nepodloženosť, lebo skutočné príčiny tkvejú inde.

Po prekročení hranice oblasti vášní zostáva už len racionálny prístup a konštruktivizmus. Potom ako keby sa vrátila školská a školácka estetika vypracovávania úloh z harmónie, kontrapunktu a pod. abstrahovane od výrazových činiteľov. Školské lavice pripomínajú tu už názvy skladieb koncipovaných v zmysle takejto estetiky (štúdie, etudy, kompozície, štruktúry, kontrapunkty „Klangfiguren", „Klavierstücke", „Orchesterstücke" a pod.). Vec, pravda, nie je taká jednoduchá. Človek je obdarený schopnosťou abstrakcie, a pokiaľ sa u neho môže dostať do popredia táto charakteristická črta vedeckého myslenia, uplatní ju i na pôde umenia. A tak akoby na rozkošatenom strome hudby

Dejiny hudby sú bezpochyby dejinami postupujúcej racionalizácie. Jej stupňami sú napr. quidonská reforma, zavedenie menzurálnej notácie, vynájdenie číslovaného basu, temperovaného ladenia, napokon — počnúc Bachom — stále narastajúca tendencia k integrálnej hudobnej konštrukcii, dnes dostupujúca k extrému. Racionalizácia neodlučiteľná od historického procesu zburžoáznenia hudby značí iba jeden z jej spoločenských aspektov, tak ako racionalizácia sama, osvietenstvo, je iba jedným momentom v dejinách ešte stále iracionálnej, „prírodnej" spoločnosti. TH. W. ADORNO

vyrastajú z pňa, predstavujúceho vývoj, tiež ratolesti, ktoré — i keď nemajú šťavy umeleckých emócií, predsa prinášajú dôležité ovocie pre vývoj hudobného myslenia. Pravda, len dočasne, lebo nemajú šťavy, čoskoro sa z nich stávajú suché ratolesti. Ale i tak spĺňajú dôležité poslanie. Učenosť realistov (oproti nominalistom) neskorého stredoveku spočívala napríklad práve vo vysokej miere abstrakčných schopností. Táto učenosť, spojená so starou tradíciou „musica sive scientia", našla uplatnenie i v hudbe: v orgánu, v clausule a motete 13. stor. Všetko toto je už dávno mŕtve, ale vo vývoji viachlasu to pre technický vývoj rozhodne zohralo svoju úlohu.

Rozbor protipostavenia tendencií klasicizujúcich a romantizujúcich — ethos a pathos — bol v tejto štúdii iba nahodený, ale i tak, myslím, dostatočne ukázal, že tu nejde o protipostavenie racionálnosti a emocionálnosti. Že ak sa niečo podobné tvrdilo, svedčí to o mechanistickej, nedialektickej koncepcii hudobnej historiografie. V hudbe vždy šlo v podstate o cit a kolísania v naznačenom zmysle boli dané tým, že raz šlo o city upokojujúce (statické), inokedy rozrušujúce (dynamické). Z tohto vyplývajú dôležité konzekvencie a z nich na prvom mieste konštatovanie, že v plnoživotnej hudbe bola v celej histórii podstatou hudby vždy emocionálna črta. — V podstate až v antikve dávno známa pravda, a aby sme ju ešte dnes znova objavovali! — Od emócií abstrahovaná črta je typickou črtou vedeckého myslenia, kdežto typickou črtou umeleckého a špeciálne hudobného myslenia je spätosť s emociálnymi požiadavkami. V praxi to znamená, že nie je opodstatnené strašiť s tvrdením, že v dejinách hudby sú celé obdobia stavané na racionálnom princípe, že sú takéto všetky klasicizujúce obdobia. Na druhej strane súčasne treba zabrániť vnášaniu špecifických čŕt vedeckého myslenia do umenia. V dnešnom umení je takýchto prvkov toľko, že by sa i o nich dala napísať osobitná štúdia — to by však už bola ďalšia téma.

Pokiaľ nás dejepis hudby informuje o priebehu kolísania od citov upokojujúcich k rozrušujúcim a naopak — od citov k vášňam — vieme, že pred 3000 rokmi (hlavne v sýrskej hudbe) vládli tendencie rozrušujúce, orgiastické. Priebehom prvého tisícročia pred n. l. došlo k obratu k citom umierneným, až rigorózne odvášneným, v európskom ranom stredoveku. Začiatkom 17. stor. znova nastupuje estetika afektu, ktorá sa stupňuje dodnes a teraz vrcholí. Aký bude ďalší vývoj — to sa ešte nedá povedať. Zopakuje sa znova história z doby okolo r. 1000 pred n. l.?

Jozef Kresánek

SKLADATEĽ

Witold Lutoslavski, otvárajúc seminár pre mladých skladateľov, ktorý v roku 1958 zorganizovalo Experimentálne štúdio vo Varšave, prirovnal možnosti, ktoré svet súčasnej techniky poskytuje skladateľovi, ku kameňu, ktorý zdvihol kedysi pračlovek zo zeme a prácou svojich rúk mu dal formu umeleckého diela. „Pokúsime sa a podobný čin aj my dnes," uzatvára Lutoslavski.

Týmto výstižným a sugestívnych prirovnaním skladateľ súčasne vystihol nebezpečenstvo, ktoré hrozí z nesprávneho interpretovania možností súčasnej techniky v tvorivom procese. Lebo kameň v rukách pračloveka bol súčasťou prostredia, v ktorom žil. Premena úžitkového predmetu na estetický artefakt bola manifestáciou základnej tendencie ovládnuť celú prírodu, ovládanú zákonitosťami, ktoré človek ešte nepozná. Keby dnešný človek prostredníctvom takejto analógie chcel chápať funkciu techniky (ktorá sa taktiež stáva súčasťou prostredia moderného človeka), ocitol by sa v anachronickej situácii. Jeho pozornosti by totiž ušiel základný poznatok, že v chápaní techniky je implicitne zahrnuté pochopenie všetkej reality, ktorá ho obklopuje, pochopenie základných zákonov a javov prírody — a čo je najdôležitejšie — pochopenie seba samého, pochopenie podstaty existencie. Atribúty techniky, po ktorých skladateľ siaha, tak isto ako spôsob, akým nimi narába, sú v skutočnosti len vonkajšími prejavmi podstaty súčasného človeka, ktorá sa prestáva chápať ako uzavretý systém, fungujúci podľa nemenných axióm, ale je daný komplikovaným vzájomným vzťahom človeka k sebe samému a k prostrediu.

Málokto si dnes uvedomuje, že základný skok, ku ktorému došlo v poslednom čase v oblasti skúmania hudby a jej percepcie, bol umožnený spoluprácou skladateľov a technikov v štúdiách experimentálnej hudby*) a v elektroakustických laboratóriách. Skladateľ prostredníctvom techniky aktívne experimentuje so sebou i so svojim konzumentom. Výsledky tohto tvorivého prístupu k základným fenoménom hudby (neharmonické priebehy, otázka farby, analýza percepcie sekundárnych parametrov, elektrofyziológia a teória vnímania, teória informácie a programovanie) zásadne ovplyvnili a určite ovplyvnia hudobné myslenie súčasného skladateľa a konzumenta. Stalo sa tak vďaka aktívnemu, umelecko-tvorivému prístupu k vymoženostiam súčasnej techniky,

PRE SLOVENSKÚ HUDBU NAPÍSAL JÓZEF PATKOWSKI

V EXPERIMENTÁLNOM ŠTÚDIU

ktorá zase spätne ovplyvňuje kompozičnú štruktúru.

Skladateľ, ktorý siaha po technických vymoženostiach inštalovaných v experimentálnom štúdiu, prichádza na málo známy terén súčasnej hudobnej akustiky. Technika štúdia sa mu javí v troch aspektoch:

1. prístroje — vonkajší aspekt,
2. spôsob práce s prístrojmi a najmä *technológia* realizovania umeleckej predstavy pomocou prístrojov,
3. pochopenie podstaty zvuku z hľadiska fyzikálneho a psychofyziologického a vlastná tvorivá syntéza nových zvukových štruktúr.

V prvom štádiu práce skladateľa v štúdiu je jeho východiskom doterajšia sluchová skúsenosť, vybudovaná dennodennou praxou a stykom so zvukovým materiálom, ktorý ho obklopuje. On je usporiadaný do štruktúr podľa parametrov, ako sú výška, dynamika, farba inštrumentálneho zvuku a čas trvania rytmického priebehu. Kvalitatívne kategórie zvuku sú v skladateľovom myslení fixované ako kvalita inštrumentálneho zvuku, ktorá je mu sprostredkovaná obmedzenou škálou interpretových schopností. Akustické pochopenie zvukového materiálu (a tým pochopenie úžasných možností jeho umeleckého využitia) bolo vždy vecou sekundárnou a obmedzovalo sa na formálny poznatok o tom, že napríklad farba tónu závisí od spektra, plus ešte niekoľko faktov na úrovni všeobecnej akustiky. Tieto informácie nemali pre kompozičnú prax skladateľa, pochopiteľne, žiaden význam. Tón bol preňho nemennou kvalitou danou:

a) notovým zápisom,
b) svojím zdrojom — nástrojom,
c) akciou interpreta.

V štúdiu experimentálnej hudby sa situácia v podstate mení. Skladateľ musí k práci pristupovať s vedomím, že zdroje syntetického zvuku neposkytujú hudobný fenomén v definitívnom tvare (ako napr. tón klarinetu), ale len elementy na budovanie a tvorenie takéhoto hudobného fenoménu. Táto syntéza, ktorá na jednej strane rozširuje výrazovú paletu kompozičnej štruktúry, na druhej strane vyžaduje znalosť princípov budovania zvuku.

Je historickým paradoxom, že prví skladatelia elektronickej hudby boli natoľko handicapovaní, že ignorovali pojem zvukového signálu ako javu, ktorý sa mení v čase prostredníctvom svojich parametrov. Prvé práce skladateľov zo štúdia v Kolíne nad Rýnom brali za základ zvuk ako stationárny priebeh, čím nielen ignorovali výsledky vývoja inštrumentálnej hudby, ale aj teoreticky sa vrátili na prekonanú platformu Helmholtzových teórií. Tvoriac komplexy (Tongemisch), získavali nové farby, ktoré sa síce zásadne líšia od farby inštrumentálnej, ale sú v porovnaní s ňou nezrovnateľne chudobnejšie, lebo sú pozbavené možnosti vnútornej diferenciácie v čase. Dynamický priebeh komplexu sa tvorí až ex post, a to alebo mechanickou cestou, alebo pridávaním doznievacích efektov, ktoré dodávajú bezvýraznej štruktúre istý charakter (tzv. Klangcharakter). Ten umožňuje chápať tento syntetický produkt ako element hudobnej štruktúry.

V dôsledku týchto prvých výsledkov sa rozšíril názor, že syntetický zvuk je v zásade odlišný od inštrumentálneho a vokálneho, lebo mu pre ne chýbajú charakteristické priebehy. Elektronická hudba — ako tvrdil H. H. Stuckenschmidt — sa nemôže porovnať s hudbou inštrumentálnou, tak isto ako sa nedá porovnať banán s vodou. Na skúsenostiach prvotného štádia vývoja elektronickej hudby vidíme, ako novým možnostiam neadekvátne myslenie skladateľov sa zameralo predovšetkým na abstraktné špekulovanie a kombinovanie fyzikálnych parametrov zvuku namiesto toho, aby sa pokúsili o komplexné riešenie novej štruktúry primeranej možnosti analýzy a syntézy kvalitatívne nových zvukov.

Uvedený fakt bol zákonitým dôsledkom rozporov medzi doterajším hudobným myslením a principiálne novými možnosťami, ktoré toto nebolo schopné v prvom štádiu zvládnuť. Pozorujeme tu silný vplyv tradičného myslenia prostredníctvom kategórií inštrumentálneho zvuku:

1. prístroje štúdia (generátory) používali skladatelia ako zdroj zvuku s presne danými vlastnosťami (podobne ako nástroje);
2. alebo sa skladatelia usilovali za každú cenu vyprodukovať zvuk zásadne odlišný od inštrumentálneho zvuku (tvorenie negáciou).

Zdá sa, že táto abstraktná koncepcia syntetického zvuku bola vzhľadom na myslenie skladateľa historickou nevyhnutnosťou. Vďaka tomu, že skladateľ bol nútený analyzovať fyzikálnu podstatu tónu, vytvoril si nové kategórie, ktoré mu umožnili nie násilne, ale primerane využiť nové technické možnosti a realizovať svoj umelecký zámer

v novej koncepcii partitúry. Skladateľ si uvedomil možnosť bohatšieho využitia doteraz zanedbaných parametrov a overil si zložitosť vzájomných vzťahov parametrov. Tak bolo vďaka práci v štúdiu overené nielen vedecky, ale i v kompozičnej praxi, že ten istý tónový komplex sa môže zásadne zmeniť čo do charakteru v závislosti od spôsobu jeho narastania a doznievania, od dynamického priebehu a času trvania, až sa môže stať celkom inou zvukovou kategóriou. Tieto možnosti formovania zvuku dáva skladateľovi iba nová technika v štúdiu. Bez nej by bol zvuk veľmi neforemným útvarom, ktorého zmysel sa nám javil vždy skôr vo vzťahu k inému zvuku ako sám k sebe. Skladateľ má možnosť poznať parameter, ktorý sa stane zodpovedným za zmenu charakteru toho istého zvuku. Môže ním teraz byť nielen výška a čas trvania, ale aj regulovateľná hustota spektra, dynamický priebeh, nakmitávacie procesy a podobne. V každom prípade možno tak viac alebo menej dôkladne ovládnuť charakter zvuku a regulovať ho. A tak dostáva skladateľ do rúk celkom nové, technickému arzenálu primerané možnosti tvarovania kompozičnej štruktúry, ktorá sa pod týmto vplyvom nutne mení.

Veľa sa v tejto súvislosti hovorí i senzualistickej koncepcii zvuku. Zdalo by sa, že skladatelia konkrétnej hudby sa k nej priblížili najviac. Materiál konkrétnej hudby bezpochyby obsahuje viac individuálnych prvkov a každý zo zvukov alebo zvukových komplexov (ktoré Pierre Schaeffer výstižne nazval objet sonores) obsahuje aj viac akustických nuansí. Ale hlavný zmysel parížskeho štúdia spočíval zas len v tom, že transformovalo a umelecky formovalo zvuky zobraté z bežného prostredia človeka. A podobne ako v spomínanom štádiu elektronickej hudby, i tu získala technológia a moc prístroja primát nad poznaním podstaty a vnútorných možností spracúvaného zvuku.

Technika štúdia vytvorila novú situáciu v súčasnej hudbe; podmienila nové tendencie a vyvolala reakcie. Determinovanie kompozičnej štruktúry fyzikálnymi parametrami zvuku, fixná a definitívna forma diel experimentálnej hudby zaznamenaná na magnetofónový pás dali impulz pre mnohé tendencie v inštrumentálnej hudbe. Skladatelia sa snažia hľadať také možnosti akcie (termín K. Sockhausena, pozn. prekl.) inštrumentalistu, aby dosiahol i na tradičnom nástroji nové zvukové kategórie (napr. piano preparé). Alebo za týmto účelom siahajú k aleatorike, ktorá umožňuje voľnosť interpretácie v rámci stanovených hraníc, čím sa dosahujú nové zvukové obrazce v pomerne tradičnej štruktúre. Ďalej — ako reakcia na naivne chápanú technizáciu umenia sa zrodili tendencie zapojiť aj elementy vizuálne do hudobného komplexu (hudobné divadlo). Veľa z týchto, ako i mnohé ďalšie tendencie v súčasnej hudbe, majú zaiste svoje estetické a sociologické opodstatnenie. Nemožno v nich však nevidieť spontánnu reakciu na komplex problémov techniky experimentálneho štúdia, ktorej značná časť bola z dôvodov objektívnych (ako sme videli), ale aj subjektívnych, neprimerane svojmu účelu pochopená a interpretovaná.

Werner Heisenberg použil túto metaforu, ktorou by som chcel skončiť svoju úvahu o vplyve techniky na hudobné myslenie dneška.

„So zdanlivo nekonečným rozšírením svojej moci, sily a poznania sa ľudstvo dostalo do situácie kapitána, ktorého loď je taká dokonalá, že je vybudovaná len zo železa a kovu, takže magnetka jeho kompasu nesmeruje k severnému pólu, ale ukazuje na masu železa jeho lode. S takouto loďou sa nedá dosiahnuť žiadny cieľ, lebo pláva stále dookola, až ju zničí búrka. Ale toto nebezpečenstvo trvá len tak dlho, dokiaľ kapitán nezistí, že jeho magnet nereaguje na zemský magnetizmus. V tom okamžiku sa nebezpečenstvo stane menším, lebo kapitán, ktorý nechce plávať v kruhu, nájde možnosti určiť smer svojej lode. Môže napríklad použiť nové druhy kompasov, ktoré nereagujú na železo lode, alebo sa môže — tak ako v dávnych dobách — orientovať pomocou hviezd. Nemožno, samozrejme, zaručiť, že hviezdy budú viditeľné; v našej dobe sú naozaj zriedka viditeľné. Ale každopádne už vedomie nádeje, že sa podarí vymaniť sa zo začarovaného kruhu, pomáha dospieť k cieľu."

Obdobná je podľa môjho názoru i situácia skladateľa v tomto technikou preplnenom svete.

Preložil Peter Faltin

*) *Termín experimentálna hudba nepoužívam v zmysle označenia estetického alebo vedeckého pokusu, ale ako teoreticky kodifikovaný terminus technicus na označenie tej hudby, ktorá sa pokúša o nové formovanie samotného zvukového materiálu. Skladateľ rozširuje zvukové javy o nové poznatky, ktorých percepcia nie je overená. V tom zmysle robí táto hudba experiment v oblasti získania nového zvukového materiálu a experiment na apercepčných schopnostiach konzumenta. Pod týmto javom rozumieme nielen hudbu produkovanú pomocou technických alebo elektroakustických zariadení, ale akúkoľvek hudbu (teda i inštrumentálnu), kde sa skladateľ aktívne podieľa na* tvorení *zvuku ako novej akustickej a estetickej veličiny a nechápe ju ako pasívnu danosť nástroja, ktorému podriaďuje svoje myslenie.*

Impresívnosť ALEBO *racionalizmus*? v kompozičnej technike hudby XX. storočia

V snahe poskytnúť možnosť konfrontácie rozmanitých názorov na problém racionalizmu, ktorý bol dlho jablkom sváru koncepcie modernej hudby, obrátila sa redakcia na prominentné osobnosti súčasného vývoja na celom svete a položila im anketnú otázku. Vyhrotili sme ju do nereálnej dilemy úmyselne, lebo bola do takejto jednostrannosti v prospech jednej a v neprospech druhej zložky umele vyhrocovaná našou estetikou nedávneho obdobia. Sme radi, že nielen zahraniční, ale aj domáci účastníci ankety potvrdili neopodstatnenosť izolovaného pohľadu na problém racionalizácie kompozičnej techniky a dokazujú nezmyselnosť jednostranného boja za, ale i proti nemu. Záverom konštatujeme, že z československých skladateľov odpovedali na našu otázku len traja, a to predstavitelia najmladšej generácie. Nepredpokladáme však, že starší skladatelia nemajú o tento aktuálny problém záujem, a sme presvedčení, že len časová zaneprázdnenosť ich obrala o lákavú príležitosť predstúpiť pred medzinárodnú diskusnú tribúnu so svojimi v minulosti často uplatňovanými a veľmi originálnymi názormi na uvedenú problematiku.

HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT — Berlín

Odkedy hudba existuje, žije vždy medzi rozumom a citom. Jej materiál spočíva na matematických a fyzikálnych zákonitostiach a bez ich rešpektovania nemožno hovoriť o hudobnej forme. Ale napriek tomu ostáva každá forma bez zmyslu, pokiaľ v nej nie je prítomná vôľa po vyjadrení čohosi, akási erupcia iracionálneho citu.

Od čias Schönberga sa tonálne uvoľnená hudba začala podriaďovať veľmi prísnym pravidlám, ktoré z nášho hľadiska pripomínajú principiálne umenie nizozemskej polyfónie. Postupy seriálnej hudby podporili formálnu logiku štruktúry, ale zároveň jej umožnili dostať sa do extrému počtárskeho komponovania. V päťdesiatych rokoch sa prvýkrát začali odhaľovať fyzikálne princípy tónového materiálu a jeho zákonitosti, čo viedlo k racionalizácii kompozície. Ale práve pod vplyvom týchto poznatkov, ako i vďaka fundovaným vedomostiam o mimoeurópskej hudbe, bolo odhalené nekonečno zvukového univerza. V ňom sa dnes pohybuje hľadajúci a skúšajúci skladateľ. Náhle uvoľnenie tónového materiálu ohrozilo pojem „ratio" vo vedomí hudobného skladateľa a v celkom novej situácii sa dostal do popredia pojem „fantázia". Tento postavil oproti racionalizmu a determinizmu slobodu voľby citu. Extrémy, ako je aleatorická hudba, treba chápať ako reakciu na túto novú situáciu.

Ale základná situácia hudby, daná jej ustavičným pohybom medzi rozumom a citom, ostala aj v našom storočí nezmenená. Žiaden automat nemôže nahradiť geniálneho človeka!

IANIS XÉNAKIS — Paríž

Názov je podľa môjho názoru nepriliehavý. Pretože „alebo" sa používa v zmysle vylučovacom, a takéto tvrdenie sa nezhoduje so žiadnou historickou skúsenosťou. Ale ak slovo „alebo" má význam zlučovací, potom by titul vyznel ako jednoduché tvrdenie, ktoré vylučuje akúkoľvek tretiu možnosť. Lebo hudba bola vždy spojením intuície a racionálnosti, tak isto ako i matematika tvorila vždy komplex s logikou. Slovo racionalizmus je poznačené 19. storočím a znamená predovšetkým determinizmus, t. j. príčinnú súvislosť. A v dnešnej dobe súčasné myslenie prekročilo striktnú príčinnosť práve zásluhou teórie pravdepodobnosti.

V súvislosti s Vašou otázkou chcem upozorniť jednak na problém stavby hudobného diela, ako i na nesmiernu ignoranciu skladateľov, ktorí z nedostatku racionálnych postupov svojho myslenia tápu v temnotách i v takých zásadných otázkach, ako sú štýlovosť, intuícia, konštruktivizmus, apriorizmus, determinizmus, náhodilosť atď. Napokon toto všetko vyúsťuje do problému axiomatizácie a formalizácie hudobnej reči.

Tieto postupy ako metodický proces pochopenia tvorivého aktu nás privedú:

a) k rekonštrukcii údajov o podstate hudobnej kompozície pokiaľ možno ex nihilo a k zamietnutiu všetkých údajov, ktoré sa netýkajú danej otázky;

b) táto rekonštrukcia bude nutne inšpirovaná modernými logickými metódami.

Nemôžem tu vymenovať všetky postupy myslenia, ktoré smerujú k skúmaniu hudby a vymaňujú ju zo zajatia povier a mystičnosti. Predsa by som však rád urobil uzáver: Možno ukázať, že určité vlastnosti tónu, ako napr. výška, intenzita, dĺžka, sú podmienené štruktúrou celku, a preto možno pri ich vnútornej organizácii uplatniť základné Peanom inšpirované matematické metódy.

Štruktúra pochopená ako množina od nuly do nekonečna umožňuje uplatnenie logických operácií, aplikovaných prostredníctvom elektronických, ba dokonca i samočinných počítacích strojov.

Objav štruktúry, ako aj iné objavy, ma priviedli k myšlienke uplatniť v tónovej množine počet pravdepodobností, teóriu hry, modernú algebru a používať na to primerané výrazy, ako stochastická, strategická alebo elektronická hudba.

Neformálne chápanie týchto javov umožní ich tvorivé využitie, lebo nemá povahu jednoznačnosti.

EDISON DENISOV — Moskva

Rozum a intuícia kráčali vo vývoji umenia vždy ruka v ruke. V tomto zmysle sa ani naše „storočie techniky" principiálne neodlišuje od predchádzajúcich epôch. No ak máme na mysli najcharakteristickejšie javy, predsa môžeme hovoriť o dôslednej kontrole rozumu nad citom v hudbe 20. storočia, a to zvlášť v porovnaní s romantizmom. Je to celkom zákonité, lebo samotný zvukový materiál v mnohom zmenil svoju povahu a v období po Schubertovi sa zmenil i vzťah k nemu.

Akékoľvek rozšírenie poľa zvukových objektov vytvára bezpodmienečnú potrebu uplatnenia nových síl pre jeho organizovanie. A ak boli tonálne vzťahy dostatočným organizujúcim činiteľom pre tie zvukové objekty, s ktorými narábala hudba 18. a 19. storočia, tak zvukový svet hudby 20. stor. si vyžaduje náročnejšiu a diferencovanejšiu vnútornú logiku výstavby. V podstate všetky snahy seriálnej hudby boli pokusmi nájsť spôsob usporiadania nových zvukových javov. Zdá sa mi, že v tomto smere najďalej dospel Ianis Xénakis tým, že aplikoval na hudbu princíp organizácie logického systému vyššieho typu.

Zatiaľ čo v oblasti logiky vnútornej organizácie hudobného materiálu možno v hudbe 20. stor. badať istý pokrok, otázka f o r m y patrí celkom do sféry intuície. Dôkazom toho je aj výskyt tzv. „otvorených" foriem (Stockhausen) a dokonca až priamy ústup pred týmto problémom (Informel — A. Clementi). Ideálnu harmóniu medzi materiálom a formou nájdeme v našom storočí len vo Webernovom diele a možno i u L. Nona. Ako sa mi zdá, jednou z charakteristických čŕt najlepších diel hudby 20. storočia je snaha po obsiahnutí maxima hudobnej informácie za minimum reálneho časového priebehu. Takáto silná koncentrovanosť informácie plne zodpovedá životnému štýlu našich poslucháčov. Som preto toho názoru, že tí skladatelia, ktorí ponechávajú otázku formy na náhodu ľubovôli interpreta, nemajú pravdu. Tešia sa totiž z klamnej ilúzie slobody.

NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU

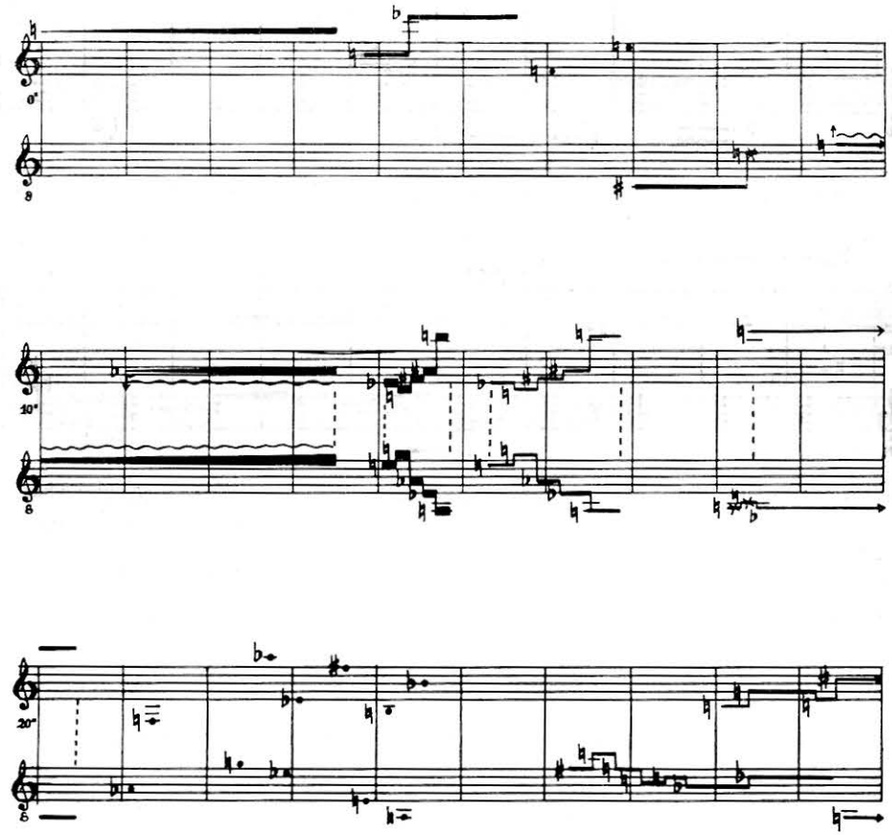
sonata canonica

per clarinetto e clarinetto basso

peter kolman

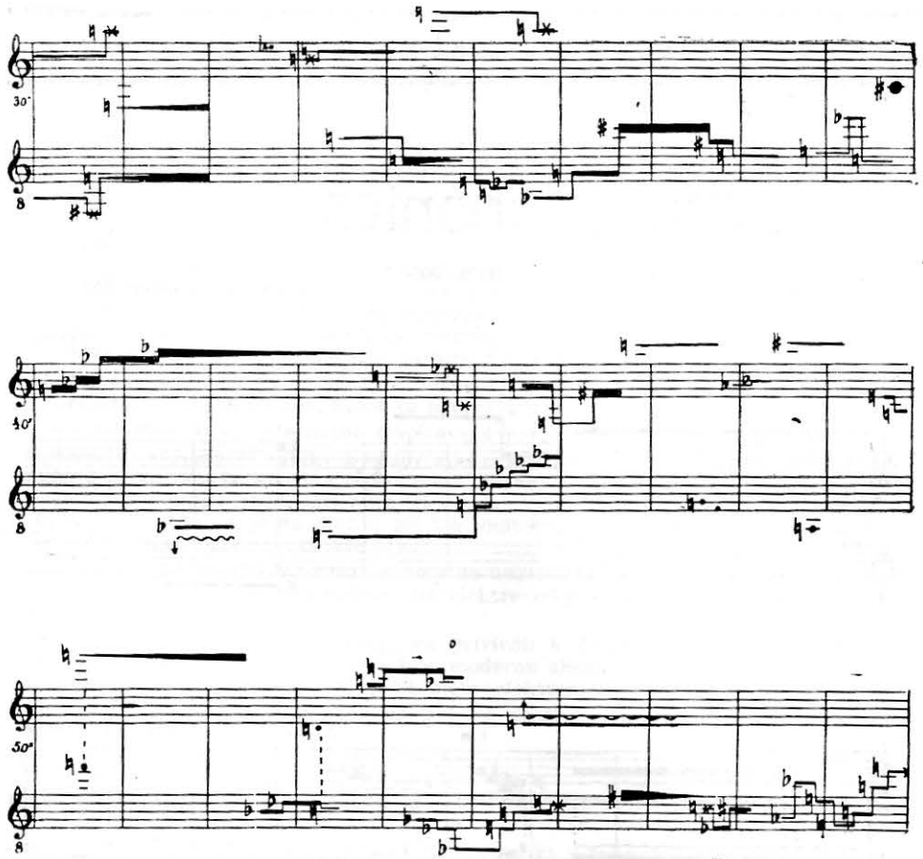
(1963)

(Ukážka)



© 1964 Slovenský hudobný fond

PRINTED IN CZECHOSLOVAKIA



(Koniec ukážky)

Vysvetlivky :

Party obidvoch nástrojov sú notované „in B"; reálny zvuk klarinetu je o sekundu, basklarinetu o nonu nižší.

Dĺžky nôt sú zapísané v ich absolútnej hodnote; časový priebeh je vyznačený zvislými čiarami, ktoré ohraničujú úsek jednej sekundy; tieto čiary nie sú taktovými čiarami.

Dynamika je vyznačená hrúbkou noty.

Noty spojené zvislou čiarou (⌐¬) hrajú sa legato.

Preškrtnutá nota (⌐¬) predstavuje príraz a hrá sa čo najkratšie.

Okrúhla nota (●) hrá sa staccato a to čo najkratšie.

Trilky sú poltónové, pričom môže ísť o trilok s vrchným (↑), alebo so spodným poltónom (↓).

Tremolá sú vyznačené dvomi paralelnými notami a vlnovkou so šipkou, určujúcou začiatočný a konečný tón tremola (⌇).

Čiarkovaná čiara medzi oboma partami označuje noty alebo úseky, ktoré sú synchrónne.

Erläuterungen :

Die Stimmen beider Instrumente sind „in B" notiert; der reale Klang der Klarinette ist um eine Sekunde, jener der Bassklarinette um eine None tiefer.

Die Tondauern sind in ihrem absoluten Wert eingetragen; der zeitliche Ablauf ist durch senkrechte Striche, die den Abschnitt einer Minute begrenzen, gekennzeichnet; diese Striche sind keine Taktstriche.

Die Dynamik ist durch die Breite der Note angegeben.

Noten, die mit senkrechten Strichen verbunden sind (⌐¬), werden legato ausgeführt.

Eine durchgestrichene Note (⌐¬) stellt einen Vorschlag dar und wird äusserst kurz ausgeführt.

Eine runde Note (●) wird staccato und zwar äusserst kurz ausgeführt.

Die Triller sind immer Halbton-Triller, wobei es um einen Triller mit dem oberen (↑) oder unteren (↓) Halbton gehen kann.
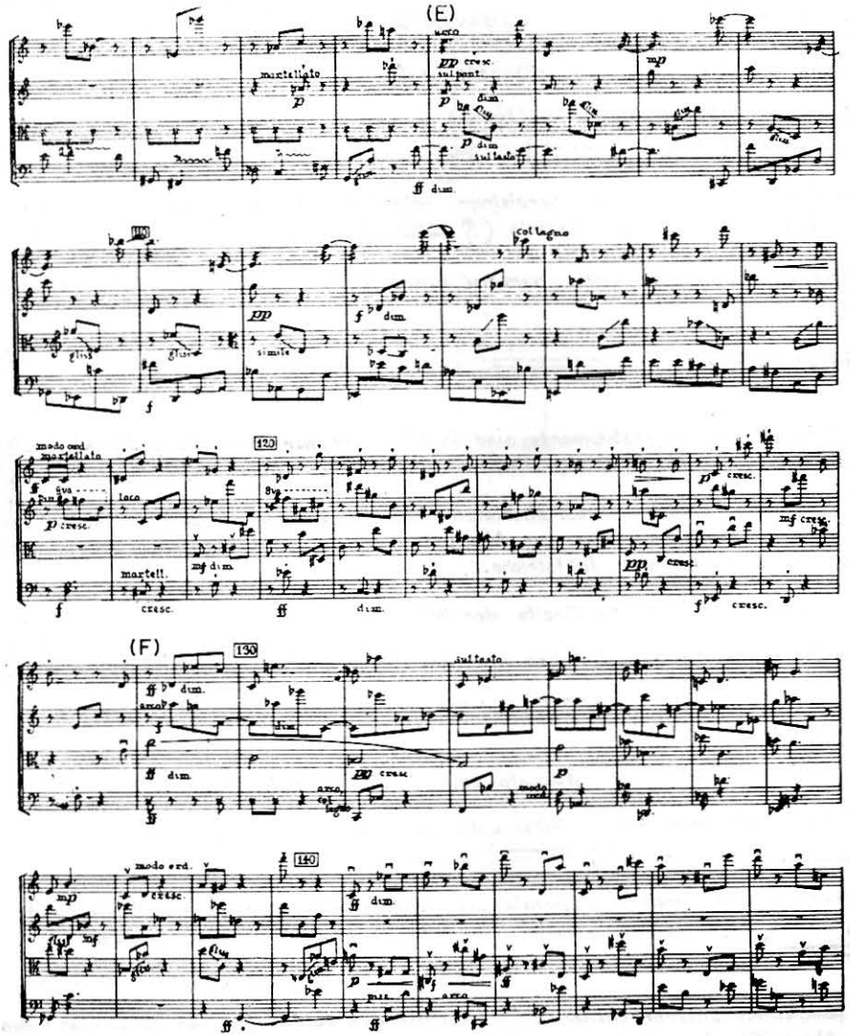
Die Tremolos sind durch zwei parallel verlaufende Noten und einer Wellenlinie mit Pfeil, das die Anfangs- und Endnote eines Tremolos bestimmt, gekennzeichnet (⌇).

Ein senkrechter unterbrochener Strich zwischen den beiden Stimmen bezeichnet Noten oder Abschnitte, die synchron ausgeführt werden.

LEJEREM A. HILLAR & LEONARD M. ISAACSON

ILLIAC SUITE

Prinášame úryvok zo skladby komponovanej samočinným počítačom-computerom uvedenými autormi na univerzite v Illinois. Práca s computerom si nekladie za ciel nahradiť skladateľa, ale naopak, pomocou exaktných metód teórie informácie preskúmať doteraz mystikou zahalené tvorivé postupy skladateľov. Len čo sa podarí stroju naprogramovať skladbu v štýle klasického kvarteta (ako v tomto prípade), má teória právo predpokladať, že sa jej podarilo pokročiť oveľa ďalej v poznaní procesu tvorby, exaktnej štýlovej analýzy a pod. „Výroba" skladby je z tohto hľadiska v skutočnosti sekundárnym produktom zložitej teoretickej analýzy, o ktorú prof. Hillerovi predovšetkým ide.



VLADIMÍR LÉBL — Praha

Impresívnosť alebo racionalizmus? Zdá sa mi, že je to zle položená otázka, lebo vyhrocuje proti sebe to, čo je v každom umeleckom diele harmonicky spojené, samozrejme, v rôznych pomeroch. Ale tuším, kam anketa mieri, a chcem podporiť jej užitočný zámer. Je veľmi aktuálne odmietnuť s najväčšou rozhodnosťou názory, ktoré sa chytajú nešťastne zvoleného termínu „racionálne kompozičné techniky" a slepo obviňujú istú časť Novej hudby z citovej impotencie. Mnohí z dnešných avantgardných skladateľov naozaj mlčia o svojich citových inšpiráciách a venujú dôkladnú pozornosť otázkam hudobnej poetiky a kompozičného remesla, ktorého existenciu prestali konečne pred verejnosťou hanblivo zakrývať. Typickým prípadom je Boulezov spis Dnešné hudobné myslenie, ktoré dokumentuje snahu dnešnej avantgardy dopátrať sa objektívne fungujúcich zákonitostí súčasného skladobného procesu a možných spôsobov na ich presné vyjadrenie. Toto racionálne stanovisko k tvorbe však neznamená, že by sama tvorba bola produktom čírej špekulácie, ako sa to snažia nahovárať tí, ktorí o smeroch Novej hudby vyčítali nanajvýš niečo z Jelínka alebo Rufera (čo je asi to isté, ako keby sa o klasickej tonálnej kompozícii hovorilo na základe povrchnej znalosti Šínovej Nauky o harmónii). Púha racionálnosť nie je nanič ani v celkom krajných prípadoch algoritmických skladieb, lebo ani matematika ako veda sa nezaobíde bez tvorivej invencie a fantázie, a to v bohatšej miere, než by boli ochotní pripustiť odmietaví laici. Miesto termínu „racionalizmus" by som pri atonálnych metódach radšej hovoril o determinizme, ktorý vhodne naznačuje podstatu veci: zavedenie určitých obmedzení, zdravo regulujúcich voľný tok fantázie, nútiacich k disciplinovanosti a vedúcich k zákonitému obmedzovaniu hudobnej variabilnosti. Že tieto determinácie neuzatvárajú hudobný systém dogmatickým kruhom, ale naopak, že vzpružujú fantáziu a podnecujú invenciu, tvorivosť, to je dialektika, ktorú iste mnohí nemôžu alebo nechcú pochopiť. Napokon je v tom aj kus pokrytectva, lebo títo ľudia by nikdy nepripustili odhalenie svojich favoritov, ktorí v pracovni musia odložiť výzor umelca, vysúkať rukávy a dať rozum do hrsti nad fúgami a sonátovými formami.

FRANCO DONATONI — Milano

Z množstva slov, ktoré môžu zaujať hudobníka, je niekoľko — vcelku dve (Schönbergovo a Webernove), o ktorých by som chcel vždy uvažovať s rovnakou sústredenosťou a pozornosťou.

Webern zdôrazňuje slová Hildegard Joneovej: „Musíme dospieť k presvedčeniu, že vpred sa ide iba postupujúc d o v n ú t r a"; a Schönberg, vyzývajúc mladého hudobníka, zdôrazňuje, „aby počúval sám seba, lebo technika a remeslo mu v skutočnosti nepomôžu". Tvrdí, že takéto remeslo „musí byť pokiaľ možno tajnou náukou, ku ktorej má prístup iba ten, kto ju vie nájsť sám od seba".

Nuž, myslím si, nielen to, že „do vnútra" nemožno postupovať r a c i o n á l n e — cesta rozumu sa dnes uberá skôr k novým technikám a novému remeslu — ale som takmer presvedčený, že proces zovnútornenia, ako dnes vyzerá, má formu slepej uličky, ktorá môže zlákať bez možnosti úniku. „Tajomstvá" vlastnej individuálnej techniky sú iba oporou vonkajších postupov, sú vzťažnými bodmi, ktorým zodpovedá úsilie o obnovu človeka: hovoríme dnes úmyselne „človeka", a nie „hudby".

PETER KOLMAN — Bratislava

Predovšetkým zle formulovaná otázka.

Kompozičná technika v hudobnej skladbe je zložka a piori racionálna. Je faktorom usmerňujúcim, organizujúcim, formujúcim.

Nevzniká, pravda, na základe špekulácie, ale na základe faktorov v podstate neracionálnych: empírie, intuície, psychofyziologických možností apercepcie.

Nerozumiem slovu „impresívnosť" v tomto vzťahu.

Kompozičná technika v hudobnej skladbe je zložka a priori racionálna. Je faktorom teda to, čo je iracionálne — sú integrálnymi časťami jedného komplexu. Poprieť tento fakt je práve tak naivné ako pokúsiť sa vytvoriť umelecké dielo bez nápadu alebo s absenciou techniky.

ROMAN HAUBENSTOCK RAMATI — Viedeň

Hudba, ktorá je už samou svojou podstatou iracionálnej povahy, sa začala rozvíjať ako racionálny jav až po objavení notového písma.

Kategória iracionálneho, prostredníctvom ktorej sa zrodí nápad ešte mimo času a systému, je nevyhnutným počiatkom každého tvorivého procesu. Tento iracionálny podnet sa môže v civilizovanej kultúre prejaviť v istej umeleckej podobe len vďaka apriórnej — na čas a systém viazanej kategórie racionálneho. Tá umožňuje jeho existenciu.

Tento proces vzájomnej súvislosti oboch spomenutých kategórií vysvetľuje dramatický proces, ktorým sa vyvíjala hudba — menovite európska. Platí to tak pre celé dejiny hudby, ako aj pre vývoj každého skladateľa.

Každé dielo, ktoré si robí nárok nazývať sa umeleckým, nevyhnutne obsahuje obe kategórie — racionálne a iracionálne — ktoré môžu byť v rozličnom vzájomnom pomere, ale ich „súčet" vytvára vždy celok — totalitu umeleckého diela.

JAN KLUSÁK — Praha

Keď si spomeniem, ako som už pri detských hrách túžil po úplnosti a po vyčerpaní všetkých možností, viem si predstaviť, že kontrolovateľné kompozičnej metódy, ktoré sa u nás začali používať po r. 1960, sú veľmi vhodné pre našu dobu, ktorá túži po disciplíne a po podriadení sa pevnému poriadku. To, čo sa považuje za „módu", zbavuje skladateľa obavy z náhodilosti, ktorá vždy ohrozuje jeho krásu.

Každý nový objav vyústi do extrému, a tak aj rozumu začalo byť priveľa. Prirodzená reakcia na túto situáciu vyvolala túžbu po improvizácii, aleatorike a po všetkom, čo nazývate vo Vašej otázke impresívnosťou. Myslím, že táto druhá tvár súčasnej kompozičnej praxe nepriniesla doteraz také definitívne výsledky ako rozumový pól, ale nepopieram, že je ňou možné dosiahnuť jedinečný a ničím nenahraditeľný výraz. Preto mám rád Lutoslawského Benátske hry, Tri poémy alebo Cageovu hudbu pre carillon.

Osobne som za rovnováhu medzi obidvoma možnosťami; azda by sa malo myslieť na to, že racionálne metódy používame, aby sme odstránili zbytočnú a zdržujúcu technickú námahu a aby sme sa mohli viacej venovať hudobnému vyjadreniu. Potom nám isto v našej práci ostane nekontrolavateľné prázdne miesto pre to, čo človek nikdy nemôže uchopiť ani rozumom, ani zmyslami, ani vôľou, ani inštinktom, ale ani citom, a to pre oné tajomstvo, ktorého sa nám dostáva navyše a ktoré robí našu prácu umeleckou a naše nemotorné pohyby životom.

HELMUTH KIRCHMEYER — Düsseldorf

Dovoľte, aby som odpovedal na vašu otázku cez prizmu osobnosti A. Schönberga.

Zdá sa mi typické, že práve Schönberg sa považuje doslovne za prototyp intelektuálneho skladateľa a že dvanásťtónová technika sa stotožňuje s racionálnym komponovaním. Pritom každý, kto len trochu pozná život a osobnosť Schönberga, dobre vie, že to bol práve on, ktorý tak často a nástojčivo (ako žiaden iný moderný skladateľ) zdôrazňoval nevyhnutnosť spontánnosti citu, výrazu a predovšetkým inšpirácie pri komponovaní. Hovoril, že akokoľvek dômyselne skonštruovaný rad a práca s ním nie je ešte umeleckým dielom. Podobne ako na upletenie svetra nestačí len vlna a ihlice, ale aj schopnosť upliesť i pekný vzor, tak na komponovanie nestačí len racionálny prvok, lebo ten je bez umeleckej fantázie len surovým materiálom. Technika, ako hovorí Schönberg, je nevyhnutným predpokladom pre vznik umeleckého diela, ale ak sa stane samoúčelom, svedčí o umeleckej nemohúcnosti toho, kto ňou narába. Dnes už nikto nepochybuje o tom, že Schönberg stál vždy medzi tými, ktorí zdôrazňovali potrebu nápadu a inšpirácie oproti používaniu a využívaniu racionálnych postupov.

A predsa celé nepochopenie Schönbergovej osobnosti svedčí o tom, že racionalizmu sa v hudbe 20. storočia pripisuje väčší význam, ako mu pripisoval sám Schönberg. No on sám a všetci veľkí majstri nášho storočia nikdy nevylúčili zo svojho myslenia prvky impresívne a intuitívne. Myslím, že to tak musí byť — bolo — je — a bude.

LADISLAV KUPKOVIČ — Bratislava

„Alebo"?
Prečo?
Kedy?
Vždy — obidva.
Včera! Dnes!! Zajtra!!!

ROLAND KAYN — Hamburg

Nové výdobytky fyziky (De Broglie, Maxwell, Einstein, Heisenberg) zasiahli v posledných desiatich rokoch aj oblasť hudby. Relatívne ešte mladá disciplína — teória informácie — sa stala integrálnou súčasťou sociológie, psychológie, ekonómie a nie v poslednom rade zásluhou Wernera Meyer-Epplera účinne ovplyvnila aj hudobné myslenie po roku 1950.

Vzhľadom na tieto skutočnosti musíme dnes hovoriť o kompozičnej technike v obvyklom zmysle slova s istou rezervou, lebo poznatky o povahe dosiaľ neanalyzovaného zvuku podstatne ovplyvnili skladateľov prístup ku komponovaniu. Technika ovplyvňuje skladateľa nielen priamo tým, že mu dáva do ruky nové prístroje. Podstatnejší vplyv vidím v zásahu do jeho spôsobu myslenia. Napríklad pojmy, ako „masa", „pole", rušia nadvládu pojmu interval a v súvislosti s tým i princíp intervalového myslenia, ktorý nahrádzajú novou kvalitou — štruktúrou. Nová technika si súčasne vynucuje novú koncepciu myslenia, v rámci ktorej napr. prestávajú mať seriálne postupy opodstatnenie. Tak vznikajú v závislosti od výdobytkov techniky priamo pred našimi očami nové kvality v kompozičnej praxi súčasného skladateľa.

JAROSLAV VOLEK — Praha

Na otázke sa mi nepáči to „alebo", čo a priori odlučuje dve veci, ktoré nemusia byť v rozpore: tým sa ovplyvňuje a sťažuje presná odpoveď. Nehľadiac ďalej na nie celkom jasné významy termínov — impresívnosť a racionalizmus, domnievam sa, že predovšetkým záleží na tom, čoho sa tzv. „racionalizmus" v umeleckej tvorbe týka. E. A. Poe, ako sa priznáva, „vykalkuloval" si stavbu „Havrana" celkom racionálne. Obdobné „spády" v jednej etape svojej tvorby mal i Valéry, za obrazmi Bohumila Kubištu stáli presné geometrické prepočty a krása modernej architektúry je povďačná za mnohé racionálne práve vedecko-konštruktívnej činnosti statikov typu Nerviho. I dobrá, logická detektívka a vtipný aforizmus sú výrazne „racionálnej" konštrukcie. Vo všetkých týchto prípadoch — a tiež i v istom (malom) počte hudobných skladieb, komponovaných tzv. racionálnymi technikami — pomáha „racionálny" prvok v tvorbe — a to niekedy priamo, inokedy nepriamo — celkovému efektu a v ňom i tej zdanlivo protikladnej impresívnosti diela, o ktorú sa predovšetkým usiluje, pretože je pre príjem umeleckej informácie rozhodujúci. Vtedy obdivujeme okrem iného i „krásu" racionálne-konštruktívneho pôdorysu diela. Problematickejším javom je, keď „racionalizmus" ostáva uzavretý vo vedomí tvorcu, prípadne papierového analytika, a nie je schopný preniesť na poslucháča svoju vlastnú kvalitu ani pomôcť „impresívnosti" a iným kvalitám diela. Uvediem napr. teoretickú možnosť a, žiaľbohu, i praktickú skúsenosť, že takýto „racionalizmus" možno využiť celkom iracionálne, vzhľadom na celkovú štruktúru a funkciu diela nezmyselne deštruktívne. Z tohto hľadiska sa mi javí funkčne pochopený princíp aleatoriky ako návrat k „rozumnej", zmysluplnej, celkovej racionálnosti, ktorá obnovuje jednotu intelektuálneho a zmyslovo-predstavivého i emociálneho prvku v hudbe.

PETER FALTIN — Bratislava

Impresívnosť alebo racionalizmus?

Ani jedno, ani druhé; ale jedno s druhým. Cit s rozumom a rozum s citom, alebo skôr tak, ako to myslí Laco Novomeský vo Vile Tereze, keď píše o „veľkej dvojpečati vrelého srdca s citom, ktoré nadto vedelo i myslieť".

Diskusia 64

ALEXANDER MELICHER

Hudobná výchova na pedagogických inštitútoch

Pedogogické inštitúty patria medzi najmladšie vysoké školy u nás. Od vzniku (r. 1959) prešli rôznymi štádiami svojho vývoja, rôznymi zmenami vo vyučovacom procese, a preto iste prospeje veci, keď budeme informovať hudobnú verejnosť o súčasnom stave vyučovania hudobnej výchovy na týchto školách. Nebudeme popisovať všetky doteraz používané, resp. prekonané formy, zmienime sa len o súčasnom stave, aký je od 1. septembra 1963.

Štúdium hudobnej výchovy podľa platných učebných osnov možno rozdeliť do troch skupín:

a) Odborné štúdium hudobnej výchovy v dvoch dvojpredmetových kombináciách (matematika — hudobná výchova, jazyk ruský — hudobná výchova) pre 6.—9. ročník základnej deväťročnej školy.

b) Štúdium pre 1.—5. ročník ZDŠ s odborným štúdiom hudobnej výchovy pre 6.—9. ročník ZDŠ.

c) Štúdium pre 1.—5. ročník ZDŠ s odborným štúdiom jedného mimohudobného predmetu pre 6.—9. ročník ZDŠ. Súčasťou vyučovania v tejto skupine je aj všeobecná hudobná výchova s metodikou hudobnej výchovy pre 1.—5. ročník ZDŠ.

Štúdium vo všetkých troch kategóriách trvá 3 roky. Poslucháči v kategóriách a, b študujú spoločne podľa učebného plánu:

Ročník	I.		II.		III.	
Semester	1.	2,	3.	4.	5.	6.
	P S	P S	P S	P S	P S	P S
Dejiny hudby, formy, nástroje, ľud. pieseň	— —	— —	1 1	1 1	1 1	2 2
Harmónia so základmi polyfónie	1 1	1 1	1 1	1 —	— 1	— —
Intonácia, sbor. spev a riadenie sboru	— 2	— 2	— 2	— 2	— 2	— 2
Hlasová výchova 1)	— 1	— 1	— 1	— 1	— —	— —
Hra na hud. nástroji 2)	— 1	— 1	— 1	— 1	— 1	— 1
Metodika hudobnej výchovy	— —	— —	— —	1 —	1 1	— 1

Poznámka:

P — týždenný počet hodín prednášok
S — týždenný počet hodín seminárov
1. Podskupiny po 3 študentoch
2. Podskupiny po 2 študentoch

Učebný plán pre c skupinu:

	I.		II.		III.	
	1.	2.	3.	4.	5.	6.
	P S	P S	P S	P S	P S	P S
Hudobná výchova s metodikou	0,5 1,5	0,5 1,5	0,5 1,5	1 1	— 2	— —

Výrazným nedostatkom tejto skupiny je, že poslucháči nedostanú ani tie najzákladnejšie znalosti z nástrojovej hry a že niekoľko disciplín (hudobná náuka, intonácia, hlasová výchova) je spojených v jednom vyučovacom celku. Hudobný nástroj je možné zaviesť len ako nepovinný predmet.

Celkove sa na Pedagogických inštitútoch ukazujú nedostatky v samotnom materiáli, s ktorým sa pracuje. Poslucháči — maturanti stredných všeobecnovzdelávacích škôl (SVŠ) totiž naposledy absolvovali systematickú hudobnú výchovu len v 1.—9. ročníku ZDŠ. Na SVŠ hudobnú výchovu nemali, čiže v ich vedomostiach sa zákonite ukazujú značné nedostatky, vyjmúc tých študentov, ktorí počas školskej dochádzky na SVŠ navštevovali ľudové školy umenia a majú niekoľkoročnú prax v hre na hudobnom nástroji. Žiaľ, je málo poslucháčov, ktorí takúto prax pred PI nadobudli. V prípade ostatných je hrubo porušená dôležitá didaktická zásada, a to zásada postupnosti vo vyučovaní. Tým, že pred maturou 3 roky nedostali systematickú hudobnú výchovu, nastala stagnácia vývoja ich hudobného myslenia, a tu často treba začať od základov. Domnievame sa, samozrejme na základe doterajších skúseností, že zameškané sa ťažko doháňa. Ak má byť učivo primerané veku (didaktická zásada primeranosti), je rozhodne nesprávne preberať elementárne učivo s vekove vyspelejšími študentmi tak isto, ako je nesprávne ťažké učivo preberať s vekove mladšími žiakmi. Dochádza tým nie k nepochopeniu učiva, ale často k nežiadúcemu podceňovaniu učiva. Je pritom paradoxné, ak osemnásťročný maturant — po skúške dospelosti má riešiť otázku svojej hudobnej negramotnosti!? V žiadnom prípade nie je spomenuté učivo primerané veku študenta. V nástrojovej hre u začiatočníkov sa vyskytujú i fyziologické zábrany. Svalstvo horných končatín nie je prispôsobené k sústavnej, systematickej hre na hudobnom nástroji. Začiatky v tomto veku sú namáhavé a ťažké oproti hravému a zaujímavému začiatku v mladšom veku (viď Schulwerk Karla Orffa). Dospelý človek musí totiž najprv odstrániť nepriamou formou získané nesprávne návyky, a až potom si môže dokonale osvojiť správne návyky, potrebné pre ušľachtilú nástrojovú hru. Nehovoriac o tom, že takýto začiatočníci nie sú a nemôžu byť na úrovni svojich spolužiakov, absolventov ĽŠU.

Tu by bolo správne neporušovať zásady postupnosti vo vyučovaní hudobnej výchovy. Nakoľko na SVŠ hudobná výchova neexistuje, jediným východiskom by mohlo byť: umožniť štúdium väčšiemu počtu žiakov na Pedagogických školách, kde by získali maturitu z hudobnej výchovy. Z nich časť usmerniť do praxe na materské školy a časť na PI, odbor hudobná výchova. Azda i väčšia voľnosť pri výbere dvojkombinácií s hudobnou výchovou na PI by bola na prospech kvality. Často sa totiž stáva, že absolventi ĽŠU (výborný klavirista alebo huslista) študujú na PI nehudobný odbor len preto, lebo mu matematika, prípadne jazyk ruský nevyhovuje.

Po koordinácii spomínaných nezrovnalostí by sa štúdium hudobnej výchovy na PI mohlo stať dôkladnejším a v svojej komplexnosti kvalitnejším.

Skúsenosti jednej generácie neplatia ako také pre generáciu ďalšiu, ktorá potrebuje vlastné skúsenosti. A je dobré, ak má v sebe vždy kus revolty proti starým prestolom a ideálom a ak neodmieta nové podnety — dokonca i také, ktoré sa na prvý pohľad zdajú neužitočné a dezorientujúce. Treba sa vedieť priblížiť k mladej generácii, a tak nadviazať plodný kontakt v hľadaní ciest dopredu a v riešení nových problémov.

P. TOGLIATTI

HOVORÍME s Iosifom Contom

Členovia Symfonického orchestra Čs. rozhlasu si v tomto roku nemôžu sťažovať na nedostatok zahraničných dirigentov. Jedným z užitočných zahraničných dirigentov bol šéfdirigent Symfonického orchestra rumunského rozhlasu z Bukurešti Iosif CONTA. Ukázal sa nielen ako výborný dirigent, ale aj ako hudobník s veľkým rozhľadom a širokými záujmami o všetko nové. V častých priateľských rozhovoroch prejavil rumunský hosť veľký záujem o slovenskú hudbu a predovšetkým o tvorbu našich mladých skladateľov. Po odposluchu niektoré skladby ihneď objednal pre rumunský rozhlas, no najväčší záujem prejavil o Zeljenkov Oswięczym, ktorý by uviedol v rumunskom preklade. Aby sme vám Josifa Contu mohli bližšie predstaviť (hlavne tým, ktorí podceňujú rozhlasové koncerty), položili sme mu niekoľko otázok.

Kde sa začala vaša dirigentská dráha?

Na bukurešťskom konzervatóriu, kde som študoval u G. Georgescu, T. Rogalského a C. Silvestru. Po absolutóriu som pokračoval v štúdiu v Anglicku u Sira Thomasa Beechama. Potom som pôsobil ako dirigent symfonických koncertov bukurešťskej opery (nemohol by aj náš operný orchester z času na čas usporiadať symfonický koncert? Poslúžilo by mu to!). *Potom som pôsobil ako rozhlasový dirigent a dva roky som šéfdirigentom rozhlasového symfonického orchestra a hudobným riaditeľom.*

Vaše koncertné zájazdy?

Dirigoval som takmer v celej Európe. Pred niekoľkými rokmi som už dirigoval Slovenskú filharmóniu a teraz pred príchodom do Bratislavy mal som koncert so Symfonickým orchestrom pražského rozhlasu, s ktorým som aj nahral I. symfóniu mladého, moderne orientovaného rumunského skladateľa Tiberiu Olaha.

Ako sa vám páčil prvý koncert nášho nového komorného združenia pre novú hudbu Hudba dneška? Aký je váš dojem?

Ako prvý koncert tohto druhu, ako začiatok a štart do niečoho nového, ako je táto nová hudba, bol to koncert veľmi zaujímavý a dobrý. Len aby nezostal prvým koncertom. Z dirigentskej skúsenosti viem, aký je to problém uvádzať novú hudbu, a preto bolo správne, že skladby boli uvádzané slovom. Táto hudba však musí byť aj veľmi dobre interpretovaná. Tento súbor, súdiac podľa prvého koncertu, pod vedením ambiciózneho dirigenta i skladateľa Ladislava Kupkoviča má všetky predpoklady, aby aj túto požiadavku splnil. Sú to rozhodne talentovaní hudobníci. Len aby nezostali pri experimente, ale riadili sa prísnym výberom.

Ako sa vám pracuje so Symfonickým orchestrom bratislavského rozhlasu?

Na váš orchester sa pozerám ako rozhlasový dirigent. Každý rozhlasový orchester hrá a musí hrať veľké množstvo štýlove a technicky rozmanitých skladieb a nemá možnosť takej špecializácie ako napríklad filharmanické orchestre. Som však prekvapený, ako dobre hrá váš orchester skladby, ktoré ešte nehral. Veľmi dobre číta. Okrem toho orchester má výborných prvých hráčov a takého koncertného majstra, ako je Aladár Móži, som ešte nepoznal. A keď je dobrý koncertný majster, tak o výsledok práce orchestra sa netreba báť. No vidím aj niekoľko problémov a nedostatkov vo vašom orchestri. A to je problém školy a interpretačnej techniky medzi mladou a staršou generáciou. Nemajú rovnakú školu. A čo je veľmi dôležité, zistil som, že vaši dychári nemajú nástroje rovnakej výroby a série. To je veľká škoda, neprispieva to kvalite zvuku a farbe. A prepáčte mi ešte jednu výčitku. Ako som sa dozvedel, váš orchester nebol ešte nikde na zahraničnom zájazde. A to je veľká chyba. V zatvorenom štúdiu žiaden orchester nevyrastie! (Podčiarkol M. J.) *A nie je to umenie! Aj rozhlasový orchester potrebuje styk spublikom. Potrebuje zahraničné zájazdy a z nich vyplývajúcu umeleckú zodpovednosť. Potrebuje sa vypnúť k vrcholným výkonom. Okrem nahrávania na magnetofónové pásky potrebuje súťažiť na medzinárodnom fóre; to veľmi pozdvihuje úroveň rozhlasových orchestrov. Napríklad náš orchester sa po zahraničných zájazdoch veľmi zlepšil. Porozmýšľajte o tom! Uskutočnite vzájomnú výmenu medzi niektorým rozhlasom!*

M. Jurík

Neviem, či som sa za tieto posledné slová J. Contu mal hanbiť, alebo byť pyšný, že nám opäť pripomenul našu príslovečnú uzavretosť. rozhlasovú „pohotovosť", spokojnosť, alebo sa hnevať, že nás chce vyrušiť z nášho zimného spánku. Tak teda už vieme, čo potrebujeme! I. Conta prejavil záujem aj o výmenu bukurešťského a nášho rozhlasového orchestra. No v Bratislave nepochodil. A tak musíme opäť čakať na ďalšiu iniciatívu zo zahraničia.

ÚVAHA

O TROCH INSCENÁCIÁCH

Kowalského komorná opera v rozpätí dvoch rokov od svojho vzniku má za sebou už tri inscenácie: televíznu v Bratislave (20. XI. 1962), javiskovú v Štátnom divadle v Ostrave (28. IX. 1963) a prvú zahraničnú inscenáciu na javisku v Meiningen (NDR, 6. II. 1964).

Zatiaľ čo sa televízna inscenácia v Bratislave zmocnila nového námetu nie dosť priebojne — azda pre nedostatok sebadôvery u samých inscenátorov, takže dielo s istým nedostatkom dynamizmu, malou kontrastnosťou pri zvládnutí dramatického spádu a najmä strohým zásahom do záveru hry — vyznelo málo presvedčivo, ostravská inscenácia jednoznačne potvrdila životaschopnosť i aktuálnosť tohto nesporne nového typu javiskového diela. Ostravský súbor pod vedením vynikajúceho dirigenta Zd. Košlera so všetkou umeleckou zodpovednosťou predviedol dielo technicky vysoko kvalitne — i keď niektoré lyrické miesta (napr. ľúbostné dueto z druhého dejstva a záver tretieho dejstva) boli skrátené, čím dielo trochu stratilo na poetičnosti. Uvedenie Lampiónovej slávnosti na scéne opery s bohatou divadelnou tradíciou v Meiningen (NDR) prinieslo nový pohľad na možnosti stvárnenia diela. V riešení dramaturgického plánu hry (v spolupráci Herty Oesterheldovej s režisérom Helmutom Engelenom) je tu nový ideovo-estetický prístup už v tom, že japonský samuraj Yamamoto sa ani nepokúša zabiť svoju dcéru Yuki, ktorá sa po symbolickom dotyku dýky sama zrieka života v starých tradičných podmienkach.

Porovnávajúc výkony hlavných predstaviteľov, na ktorých opera stojí, postavu Yamamotu stelesnili v doterajších troch inscenáciách celkove znamenití umelci. Oproti dravému, až hromovému bratislavskému Malachovskému sa prejavil ostravský Kyzlink ako vznešený a hlavne výborne vyzbrojený japonský samuraj. Meiningenský Yamamoto Kerl-Heinz Winkler sa na rozdiel od obidvoch zaskvel predovšetkým herecky ako zákerný a nebezpečný útočiaci samuraj.

Predstaviteľky japonského dievčaťa — dobrovoľnej sestry Yuki — zvládli svoje úlohy s veľkým pochopením: bratislavská A. Hornungová-Martvoňová svojím hlasom hravo vyspievala najexponovanejšie miesta, prejav ostravskej Yuki J. Kovaříkovej bol nežný a v Meiningen zase výkon herecký i spevácky suverénnej Brigity Berger-Fehrovej zapôsobil na publikum predovšetkým hlbokým precítením úlohy.

V stvárnení postáv amerického letca majora Eatherlyho náš B. Hanák zaujal svojím hereckým temperamentom i operným prejavom, ostravský Č. Mlčák distingvovanosťou a noblesnosťou sebavedomého bohatého Američana, naproti tomu meiningenský Horst Krause stvárnil postavu Eatherlyho ako opravdivého amerického biznismana.

Z predstaviteľov amerického medika Jamesa náš J. Wiedermann bol málo pohyblivý, ostravský P. Hlavica ako typický mladý a hlasove svieži, optimizmom kypiaci študent. Meiningenský Siegfried Schulze zase vytvoril postavu zanieteného bojovníka za mierový život nových generácií.

Úlohu Šida, predstaviteľa opustenej japonskej siroty, naštudovala v bratislavskej televízii Nina Hazuchová s operným pátosom, v Ostrave vytvoril ju pohyblivý a herecky zdatný O. Lindauer, no meiningenský Karl-Heinz Koch stvárnil tu postavu vystrašene bojazlivej siroty spevácky i herecky neobyčajne presvedčivo.

Bratislavská režia S. Maczudzinského pôsobila dojmom neúplného doriešenia, neujasnenosťou koncepcie, čo zavinila v nemalej miere dramaturgia. Ostravský skúsený režisér I. Hylas vytvoril typ moderného divadla s opravdivým dramatickým napätím. Meiningenský H. Engelen (hosťujúci z Lipska) zachoval prísne komorný charakter opery.

Výtvarné riešenie bratislavskej inscenácie bolo málo výstižné,pripomínalo skôr vietnamské prostriedie; naproti tomu ostravská scéna s bambusovými závesmi umožnila režisérovi vytvoriť rozličné detailné scénky i v priebehu dejstva. Meiningenské divadlo pripravilo scénu „otvoreného javiska", ktoré svojou eleganciou „salónu" pôsobilo presvedčivo.

Všetci traja doterajší dirigenti Kowalşkého Lampiónovej slávnosti pristupovali k štúdiu s veľkou zodpovednosťou. Škoda, že V. Jiráček musel nahrávať dielo len tak, že partie sólistov napred sám bol nútený nakorepetovať po kúskoch, pretože sólisti prichádzali nepripravení, a tak sa lepilo dielo po taktoch, čím, prirodzene, veľa stratilo na dramatickom spáde a homogénnosti. Ostravský dirigent Zd. Košler naštudoval dielo s veľkou láskou a elánom, takže i pri značnejších škrtoch (vypustil scénu s rozhlasovou džezovou hudbou a skrátil ľúbostné dueto v druhom dejstve) v jeho koncepcii vyznelo predstavenie umelecky ozaj uspokojivo. V nemeckom predvedení opery šéfdirigent Olaf Koch naštudoval predstavenie (takmer bez škrtov) tak v celkovej koncepcii, ako aj v detailoch, priam objavne.

Jozef Šamko

EFEKTNÁ *bižutéria*

Fridrich Flotow: Marta
Dirigent: Ladislav Holoubek
Réžia: Július Gyermek
Scéna: Mikuláš Kravjanský a. h.
SND Bratislava



Populárna Marta sa dá dobre predať. Obecenstvo ju kúpi — predchádza ju dobrá reklama, jej melódie sú veľmi známe a obľúbené. Ak jej uvedenie malo byť kameňom, čo rozvíri pokojnú hladinu nezáujmu o naše operné divadlo, vyšlo to. Hrá sa pred takmer vypredaným hľadiskom. A finančný efekt (samozrejme, tiež dôležitý) je jednou z mála pozitívnych čŕt tohto dramaturgického i reprodukčného činu bratislavskej opery.

Čudná je už voľba titulu. Veľa klenotov opernej literatúry ešte zblízka nepoznáme, mnohé sme videli a počuli už veľmi dávno. Sú medzi nimi i také diela, ktoré by celkom určite uhasili „smäd" najširšieho okruhu publika. Nebolo preto nevyhnutné zvoliť si miesto pravého šperku efektnú bižutériu — Martu, hudobne nenáročné (pokiaľ ide o hodnoty, nie o interpretáciu) dielko, svieže hravosťou a komedijnosťou, výdatne však popretkávané ružovými nitkami sentimentality, najružovejšími v skladkých, melodických úsekoch opery (pieseň o ruži, sbor v 3. dejstve).

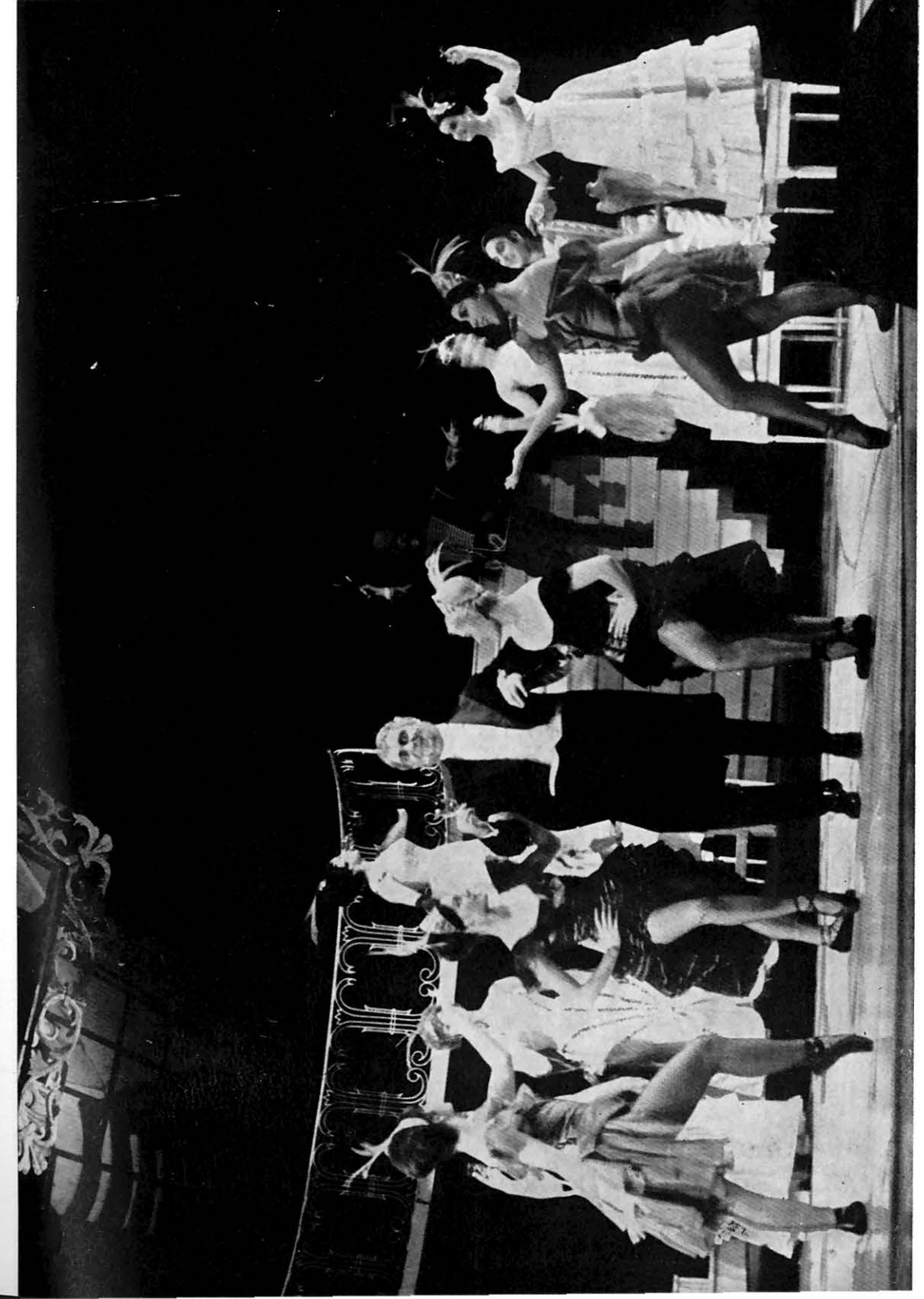
Príchuť sentimentality má aj celá inscenácia. Akoby inscenátori zabudli na adresáta. Rúchom, do ktorého zahalili Martu, by sa skôr zavďačili vkusu a požiadavkám operného diváka spred mnohých rokov alebo toho, o ktorého prevýchovu sa dnes na opernom fronte bojuje. Rúcho by sa žiadalo pristrihnúť, upraviť, prispôsobiť — nebolo by to na ujmu Flotowej hudby, práve naopak. Pravda, Marta nie je najvďačnejší objekt na takéto svojské úpravy, ale predsa len skrýva v sebe zárodok komedijnosti, ktorá mohla inscenátorom slúžiť ako východiskový bod. Tu sa však priam otrocky tlmočila predloha a len občasný únik (najmä v poslednom dejstve) naznačil, ako mohlo všetko ináč vyzerať, keby výtvarník a najmä režisér boli pracovali s väčšou mierou pre vkus a hlavne vynachádzavejšie. Predstavenie, v ktorom sa z Flotowa, už takmer sto rokov starého, na nič nezabudlo, v ktorom je zo všetkého trošku a sladkosti a sentimentality veľa, je napriek pastelovej pestrofarebnosti scény a kostýmov pokryté tenkou vrstvou prachu, ktorý na Martu rokmi nasadol — a je trochu nudné.

Lepší je už dojem z hudobného naštudovania diela — zásluhou čistej, statočnej a vôbec nie oddychovej práce Ladislava Holoubka a niekoľkých dobrých spevákcych výkonov, najmä A. Svobodovej (lady Henrieta), N. Hazuchovej a Y. Czihalovej (Nancy) a hlavne I. Jakubka (Lyonel).

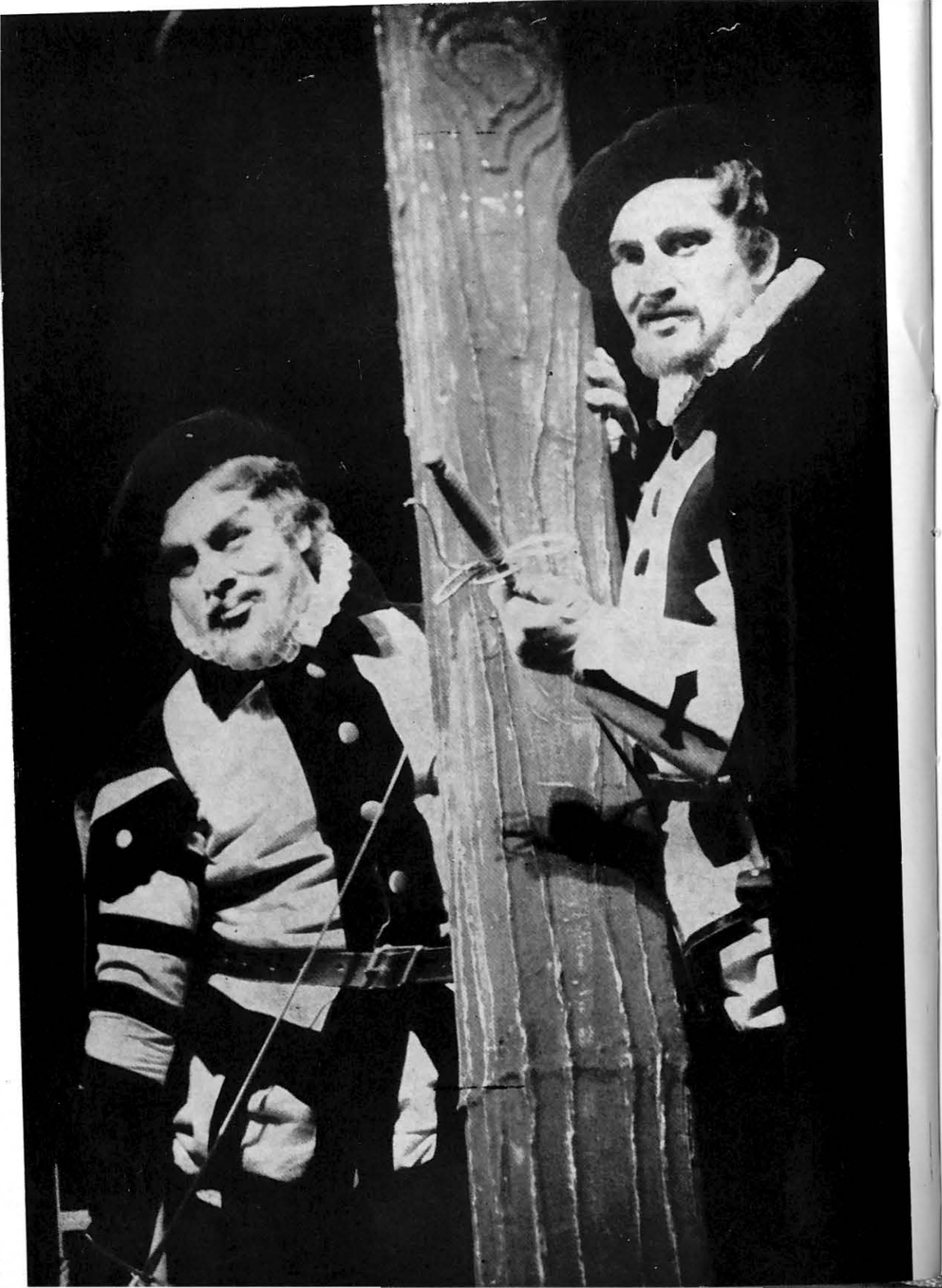
Marta rozširuje rad inscenačných „polotovarov", ktoré naša prvá slovenská operná scéna už dlhší čas pod hranicou svojich možností produkuje. Až na ojedinelé výnimky (posledná inscenácia Cikkera, Trabudúr) ťažko hovoriť o silnom divadelnom zážitku. Tento totiž nevytvára ojedinelá vydarená herecká a spevácka kreácia alebo umelecky nadpriemerný výkon niektorej zo zložiek súboru. Môže vzniknúť jedine prácou celého súboru a náročnosťou toho, kto tento súbor stmeľuje a usmerňuje. Dirigenta máme, a nie jedného — režiséri, usudzujúc podľa výsledkov, zatiaľ neveľmi presvedčujú.

Preto by azda bola účelnejšia než úpenlivé vyhľadávanie príťažlivých titulov, často i na úkor kvality, statočná, umeleckejšia a vynachádzavejšia práca na inscenáciách, ktorá je v boji o návštevnosť rozhodne čestnejšou zbraňou.

ZM



Parížsky život na scéne ŠD Košice. *Foto: M. Litavská* ▶



Hypertrofia priemernosti

J. Offenbach: Parížsky život
Dirigent: Radovan F. Spišiak
Režisér: Branislav Kriška
Výtvarník: Ladislav Šestina
ŠD Košice

Inscenácia Offenbachovho Parížskeho života v Košiciach si zaslúži pozornosť. Rozhodne však nie ako priebojný umelecký čin, ale ako nepríjemný a nebezpečný symptóm neprávneho vzťahu divadla ku košickému divákovi.

Ak sa už inscenátori rozhodli pre Offenbacha, mali dielo dôslednejšie a odvážnejšie adaptovať na nové spoločenské podmienky. Stanislavského argument, uvádzaný v bulletine, že operetný prejav — vyžadujúci ľahký rytmus, bujaré tempo, pohotový a prirodzený pohyb, gesto, dikciu — je dobrou školou pre herca, možno síce prijať, ale nie v súvislosti s touto inscenáciou, kde mnohí účinkujúci — okrem niekoľkých výnimiek — iba rozmeľňovali svoje vedomosti a skúsenosti z opery, prípadne činohry. Včerajšia aktuálnosť je dnes mŕtvou hodnotou, ak neprejde dôslednou aktiváciou myšlienkovej súčasnosti. Tu nepomôže naivné a sporadické aktualizovanie (milenecký pár si pospevuje „Ach, tá láska nebeská", barón Gondremark spomína Mňačkove „Prašné cesty", madame Qimper-Karadec po prevrhnutí sochy v tmavom schodišti vyhlási, že „u nás sa sochy vždy likvidujú potme" atď....). Cestu k jedine možnému Offenbachovi naznačujú tie miesta réžie, ktoré ironizujú, resp. umocňujú pôvodnú offenbachovskú iróniu a parodičnosť (hlavne v druhom a treťom dejstve). Je ich však, bohužiaľ, oveľa menej ako sladkastých manierových operetných rejžných klišé. Podobne v hereckých výkonoch sú sympatické predovšetkým tie, v ktorých predstavitelia idú nad postavu, dištancujú sa od nej natoľko, že to divák pociťuje ako iróniu a paródiu (Ladislav Pačaj ako Raoul de Gardefeu, Ružena P. Kustrová ako madame Qimper-Karadec, sčasti i Július Regec ako Bobinet Chicard, Oľga Golovková ako madame Folle-Verdure, Ján Pasiar ako sluha Jozef, B. Hanáková ako Gabriela a predstaviteľky komorných). V hereckom prejave niektorých ďalších predstaviteľov však badať napríklad sklon k lacnej, manierovej komičnosti (L. Neshyba ako barón Gondremark), skostnatenú operetnú sladkastosť (H. Likérová ako Kristina Gondremarková) alebo prehranú, kŕčovitú živelnosť myslenú príliš úprimne, aby mohla byť chápaná ako ironické zveličenie (Jolana Koronská ako Metella).

Celkove si myslím, že prílišná úcta k pôvodnému Offenbachovi-divadelníkovi nemôže v súčasnosti priniesť inscenačný úspech. Pripomeňme si v tejto súvislosti myšlienky F. X. Šaldu o vzťahu ku kultúrnym hodnotám minulosti (O tzv. nesmrteľnosti diela básnického). Šalda vyžadoval tvorivý prístup, nebál sa nabádať k priamym zásahom do štruktúry diela, k rozsiahlym adaptačným úpravám, ak pomôžu jeho aktualizácii.

To však neznamená, že sa treba zriecť úcty k skladateľovej hudbe, t. j. neplatňovať maximálne nároky na presnosť jej predvedenia, i keď hudobná stránka Parížskeho života sama osebe je podobne passé ako pôvodný myšlienkový svet námetu. Je zarážajúce, aké veľké nedostatky sa vyskytujú v súhre medzi sólistami, sborom a orchestrom. Po stránke kompozičnej je totiž Offenbachova hudobná reč mimoriadne jednoduchá, až banálna. Popri hudobne slušných predstaveniach (tesne po premiére) je interpretačná úroveň niektorých repríz hlboko pod štandardom. Nakoľko sú dostatočne známe možnosti košického divadelného orchestra (výkony vo Vzkriesení) i schopnosti a skúsenosti dirigenta Spišiaka, ide tu skoro o problém morálky, pracovných metód a umeleckej zodpovednosti. Spevácka úroveň sólistov je v priemere dobrá. Omylom je obsadenie roly Brazílčana činohercom B. Králikom, ktorý nestačí s hlasom. Baletné scény (choreografia S. Remar) trpia slabou súhrou a je v nich málo spontánnosti.

Výtvarník riešil scénu úsporne a vkusne. Je na nej dostatok miesta pre uvoľnenú pohybovú akciu Na vytvorenie príslušnej atmosféry použil závesné panely s reprodukciami plagátov a malieb maliara Tolousa-Lautreca. Kostýmy Magdy Radványiovej prezrádzajú statočné štúdium dobového vkusu, no sú od neho až príliš závislé, čo ešte viac tlmí i tak skromné náznaky na parodické poňatie predlohy.

Offenbachov Parížsky život v Košiciach nemožno v žiadnom prípade označiť za úspech či prínos, i keď v návštevnosti určite triumfuje nad takými predstaveniami ako Vzkriesenie alebo Zostup Orfea. Predstavuje povážlivú hypertrofiu priemernosti na tejto scéne, a to je nebezpečné nielen pre ňu samotnú, ale predovšetkým pre tých, ktorí odchádzajú z divadla utvrdení v svojich maloměstiackych názoroch na umenie a jeho spoločenskú funkciu.

Juraj Hatrík

◀ *Záber z Maškarného bálu v opere SND.* *Foto: Joz. Vavro*

Pripomienka zašlej slávy

Karl Millöcker: Žobravý študent
Dirigent: René Kubínsky
Režisér: František Paul a. h.
Výtvarník: Pavol Herchl
DJGT Banská Bystrica

Jedinou operetnou premiérou Divadla J. G. Tajovského v tejto sezóne bolo uvedenie Millöckerovej najznámejšej operety. Výber (pomaly už rok) neexistujúceho dramaturga spevohry nahradilo v tomto prípade želanie dirigenta René Kubínskeho. Na rozlúčku so svojou dlhoročnou dirigentskou činnosťou — a teda aj s banskobystrickým angažmán — si vybral dielo, ktoré považuje „... za najhodnotnejšie z klasického repertoáru".

Hoci nesúhlasím s názorom Kubínskeho — Žobravého študenta pokladám za výtvor nerovnomerných hodnôt, ktoré neraz anticipujú už úpadkové črty mladšej operety najmä v librete, ale čiastočne aj v hudbe — neupieram mu právo rozlúčiť sa s dirigentskou taktovkou dielom jemu zvlášť blízkym.

Na banskobystrickom predstavení totiž najviac zaujme hudobná stránka. Orchester pod Kubínskeho vedením hrá spoľahlivo, s typicky operetnou nadľahčenosťou — neraz veľmi neľahko dosiahnuteľnou! Sbor (sbormajster Karol Béla) nemá síce v Millöckerovej operete náročné party — ale o sólistoch, najmä hlavných, sa to už nedá povedať. Umelecké vedenie divadla ich však veľmi správne — podobne ako predtým v Netopierovi — vybralo z radov operných protagonistov. Šarm a spevácku istotu nejedného z nich možno Bystričanom len závidieť! Menovite Jozefa Kondera v titulnej úlohe a Štefana Babjaka ako guvernéra! Ale aj mladý M. Kopačka ako knieža Adam Kazimír prejavil veľmi sľubné spevácke dispozície.

Režisér z Karlínskeho divadla — dlhoročný spolupracovník Kubínskeho — vytvoril pestré predstavenie, zväčša zdarne prekonávajúce nielen úskolia prechodov medzi prózou a uzavretými číslami, ale aj statizmus mnohých týchto samotných čísiel. Výtvarný rámec trpel zmesou slohov — secesného s quasi revuálnym, kostýmy Jarmily Konečnej a. h. boli veľkooperetne pompézne, pripestré — dokopy vytvárali gýčovitý konglomerát.

A tak sa opäť ukázalo, že ak si niektoré čísla Millöckerovej operety vďaka skladateľovej vynachádzavosti zachovávajú sviežosť podnes, tak jej dej dnes pôsobí už prinajmenšom naivne a jeho javiskové stvárnenie je veľkým problémom . Banskobystrická inscenácia je už len pripomienkou jej zašlej slávy. *(ra)*

Pražská přehlídka nové tvorby

Týden soudobé hudby pražských skladatelů (16.—24. února) můžeme bez obtíží začlenit do tradiční řady, na půdě SČS v Praze začala r. 1950 a v celostátním měřítku pokračovala v letech 1951, 1954, 1957, 1961, 1962 a 1963. Rok 1959 patřil u příležitosti II. sjezdu SČS retrospektivě a dvakrát — v letech 1952 a 1958 — byly přehlídky vyhrazený jen pražským skladatelům. Nebyly nijak méně významné, protože se — jako letos — do jejich pořadu logicky zařadilo to nejlepší, co bylo k dispozici. Jen letmý pohled na pořady široce koncipované první přehlídky pražských skladatelů nám připomíná, že tehdy jsme představili veřejnosti díla dosud živá a významná — mimo jiné to byly Moravské taneční fantazie Klementa Slavického, Hanušova II. symfonia, Pauerovo Scherzo, Koncert pro violoncello a orchestr od Viktora Kalabise, Dobiášův Nonet a VII. smyčcový kvartet Aloise Háby.

Menší počet koncertů letošní přehlídky (tři symfonické a jeden komorní) byl způsoben jednak zahraničními závazky našich předních intepretů, takže do programu nemohly být zařazeny pro přehlídku zadané skladby, například klavírní tria od Jana Hanuše a Jiřího Pauera nebo kvartet Jana Kapra. Také provedení dvou kantát (od Františka Chauna a Marka Kopelenta) muselo být z technických důvodů odsunuto na duben. Pravidelné koncerty SČS v Praze tvoří samozřejmě s únorovou přehlídkou určitý sezónní dramaturgický celek a dále nelze zapomenout, že se dnes orchestry, komorní soubory, sólisté daleko ochotněji a častěji než před dvanácti lety ujímají premiérování nových děl. Při pohledu na letošní přehlídku nesmíme proto zapomenout, že jsme teprve nedávno slyšeli III. symfonii Iši Krejčího, Řezáčův Návrat pro violoncello a orchestr, dále znamenité smyčcové kvartety od Pavla Bořkovce a Viktora Kalabise — skladby, které by bez pochyby byly našly přední umístění na přehlídkových koncertech, které ovšem tradičně nadále uvádějí jen premiéry.

Závěr Týdne soudobé hudby tvořilo provedení opery. I tu navázali pořadatelé na tradici seznamovat pražské obecenstvo s některými inscenacemi nových oper premiérovaných v divadlech krajů. Letos hostovalo Divadlo F. X. Šaldy v Liberci s komickou operou Hrátky s čertem od Ludvíka Podéště, o níž jsem tu před časem referoval, takže se nyní již mohu soustředit na to, čo nového přinesly koncerty.

Dvě komorní skladby dosáhly nesporně maximálního ocenění. Byla to Komorní hudba pro smyčce od Viktora Kalabise a Písně nelaskavé od Petra Ebena. Kalabisovo dílo, výtečně hráno Pražskými komorními sólisty za řízení Václava Neumanna, rozvíjí a umocňuje v mnohých směrech dosavádní klady autorovy hudby. Soustředěný výraz, hutná obsahovost a vybraná slohovost Kalabisovy hudební řeči zaujímají posluchače od prvních taktů každé ze tří vět. Bez vyhlášení programu chápeme, že dílo je inspirováno myšlenkami o dnešním světě, o jeho složitosti. Kalabis není v rámci tak velkého tématu mnohomluvný, také nehledá pro efekt systémy a nenahrazuje vnitřní život skladby vnějšími ozdobami. Je skrz veskrz moderní, ale hlavně je skrz veskrz svůj. K závažnosti skladby přispívá osobitě každá ze tří vět, ale již také jednotlivé části, z nich jsou věty mistrně vystavěny.

Petr Eben dosáhl dosud svých nejlepších tvůrčích výsledků vždy ve skladbách vokálních. Napsal několik neobvyklých písňových cyklů, k nimž nyní přibyly Písně nelaskavé pro mezzosoprán a violu (pro větší sály s šesti violami). Jeden z věčných problémů lidstva — rozchod dvou lidí, kteří se milovali — osvětluje Eben v šesti zastaveních podle básní Tadeusze Różewicze, Endre Adyho, Anny Achmatovové, Vítězslava Nezvala a jednoho nezjištěného autora. I když cyklus končí v poloze naděje a návratu, převládají chmurné nálady a v třetí části (Na příklad — T. Różewicz) neváhá skladatel velmi syrovými barvami vyvolat atmosféru drastické hádky provázené drsným komentářem. To nejdůležitější se Ebenovi podařilo — umocnit obsah a význam básnických obrazů a obratů. Učinil tak opět prostředky přirozenými, nehledanými, ale velmi osobitými a nevšedními. Vynikajícím způsobem tlumočila písně Věra Soukupová.

Jiný písňový cyklus (na slova Nicolase Guilléna) napsal Miroslav Raichl. Ani on nevolil jako doprovod mužského hlasu (Dalibor Jedlička) tradiční klavír, ale instrumentální skupinu (klavír, flétna, klarinet, kontrabas, kytara, bicí nástroje včetně velkých zvonů). Raichl usiloval o spojení oblasti koncertního zpěvu s hravějšími tanečními rytmy, což nezůstalo bez vlivu na melodickou fakturu a vyhraněnost žánru. Nebylo tak zcela jasné, kam autor vlastně mířil.

Velmi pozoruhodná byla další komorní skladba, komorní cyklus pro housle, klavír a tympány nazvaný Protesty od Václava Kučery. I když Kučera přímo v programu vypověděl, že dílo vzniklo pod dojmem boje černochů za lidská práva, že Protesty mají blíž k absolutní hudbě než neprogramní Komorní hudba Kalabisova. Z tohoto pohledu si Kučerova díla velice vážím. V naší hudbě je opět krokem vpřed v odhalení nových možností zvukových kombinací, při čemž postupoval Kučera velmi mnohostranně a promyšleně. Výtečně se podařilo široké rozvíjení tympánového partu, jeho partnerství a soupeření s klavírem i jejich společné postavení proti sólovým houslím koncipovaným zcela v souladu s jejich přirozenými možnostmi. Tématická práce vycházející z jediného jádra je při vší složitosti přehledná a přesvědčivá. Z hlediska zvuku a metody kompoziční práce byla Kučerova práce v kontextu přehlídky nejnovější. Byla přínosem, protože planě neexperimentovala, ale pevně stojí na půdě humanistického poslání hudby.

Symfonická freska Luboše Fišera, která zahájila přehlídku, není jistě invenčně a zejména formálně tak vyrovnaná jako skladba Feldova, ale její hudební proud promlouvá v každé chvíli sugestivní naléhavostí k nám, zaujímá nás velkorysostí koncepce a přirozeností autorovy mluvy. U Felda zase oceňujeme dokonalost stavby, výtečnou instrumentaci a určitou hravost, kterou se vyznačovala nejedna Feldova úspěšná skladba. U Fišera převládá určitá spontaneita, u Felda přesně vážící rozum, který však nezabraňuje rozvoji zdravé autorovy hudebnosti.

Příliš racionálně koncipována zdála se VI. symfonie Miloslava Kabeláče, která vedle velkého orchestru obsahuje sólový, koncertantní hlas klarinetu. Rozhodně to není skladba na jeden poslech a jejímu širšímu uplatnění bude na překážku též obtížnost partitury psané (bez taktových čar) nezvyklou notací se zřetelem k velmi komplikovaným metrickým požadavkům skladatelovým. Ovšem, Kabeláčově symfonii nelze upřít závažnost záměru a logičnost i přesvědčivost mnoha míst. Víc než její předchůdkyně se blíží světu úspěšného Mysteria času. Překvapilo však, že Kabeláč tentokrát někdy rozpoutal síly orchestrálních nástrojů v křečovitém výrazu až do snesitelné krajnosti (ostatně, znakem mnoha jiných skladeb provedených v tomto cyklu byla dynamická

neumírněnost a nadužití zvukových zdrojů).

Ilja Hurník vytvořil se svým písňovým cyklen Šulamít (na slova Písně písní) nepochybně osobité dílo, v němž se dále vyhraňuje vlastní tvář skladatelova slohu. Podle založení považovali mnohí posluchači Hurníkovo dílo za jeden z vrcholů přehlídky. Nepřipojím-li se bez výhrad k tomuto ocenění, pak jen proto, že se nemohu smířit s určitým rozporem, který jsem vycítil mezi lehkostí a poetičností textu a často poněkud těžkopádným orchestrálním partem i zbytečně dramatizovanou pěveckou linkou. Vadilo mi zvlášť v závěru šestidílního písňového cyklu.

Milým překvapením byl Houslový koncert Jana Tausingera. V zvukově přítažlivém hávu upoutává naši pozornost nejedna cenná myšlenka, i když celek nenabývá naprosto přesvědčivé ucelenosti. Totéž lze říci i o symfonické větě pro klavír a orchestr Ex post od Jiřího Dvořáčka, která je dobrým dokladem dozrávání skladatelova talentu. Koncertantní předehra Lubora Bárty má dobrou úroveň, i když nezanechala tak jednoznačně kladné dojmy jako předchozí Bártovy skladby.

Posléze je třeba jmenovat díla, jejichž přínos současnému vývoji naší hudby nebyl tak podnětný, aby zasluhovaly zevrubnějšího ocenění. Patřily k nim, žel, skladby Karla Janečka (Fantasie pro orchestr), Emila Hlobila (Koncert pro varhany, smyčce a tympány), Zdeňka Lukáše (Koncert pro sopránový saxofon a orchestr) a Ouvertura Jana Truhláře. Neslyšel jsem sice II. symfonii Ivana Jirko, ale podle směrodatných svědectví ju musím zde připojit k předchozím dílům.

Do služeb soudobé hudby se opět ochotně a s celým svým uměním prostavily přední orchestry České filharmonie, Čs. rozhlasu a Státního filmu s dirigenty Václavem Neumannem. Aloisem Klímou a Františkem Belfínem. Ze sólistů zasluhují zvlášť pochvalné zmínky Věra Soukupová (Hurník), Ladislav Jásek (Tausinger) a Karel Krautgartner (Lukáš). Radostná byla účast obecenstva, které po všechny čtyři večery zcela naplnilo velký sál Domu umělců a projevilo tak opětovný živý zájem o další cesty naší soudobé hudby, která si v duchu dávných tradic razí cestu vpřed vlastními nemalými silami opřenými o nejlepší výsledky minulých epoch, o podstatu naší národní hudby i podněty vycházejícími z prověřených výsledků rozvoje hudby ve světě.

Pavel Eckstein

Slovenská filharmónia – *tentoraz zaujímavejšie programy*

6. a 7. februára 1964. Orchester a spevácky sbor Slovenskej filharmónie, dirigent a sbormajster Ján Mária Dobrodinský. Sólisti: Alede Stolte (soprán, Gerda Schreiver (alt), Joachim Rotzch (tenor), Siegfried Houssman (bas) — sólisti Štátnej opery v Berlíne. Dr. František Klinda — organ, Ladislav Holásek — čembalo, Program: Händel: Mesiáš, oratórium.

Po ochorení profesora Helmutha Kocha sme vystúpenie Dobrodinského pred orchestrom i sborom SF privítali s napätým očakávaním. I keď program bol pre orchester premiérou, muzikantsky dobre uchopená interpretácia od generálky až k najlepšiemu piatkovému predvedeniu presvedčila, že dirigent má schopnosti i na tomto poli. Orchestrálnemu hudobnému prúdu nechýbalo napätie, pevne držané tempo, elán, temperament, ani zmysel pre vyrovnanú barokovú lyriku. Treba nám tiež vyzdvihnúť Dobrodinského zmysel pre vyváženosť orchestrálneho zvuku so sólistami i so sborom.

Výkon sboru dosahoval svoju štandardnú úroveň. Časté koloratúry a zvukovo zreteľne členené vybudovanie záverečnej fúgy, ktorá skvele uzavrela rozsiahle dielo, zvládli speváci viac než solídne.

Na predvedení diela podieľali sa aj sólisti z NDR; ako ensemble podali sotva nadpriemerný výkon. Čo na ich vystúpení možno pochváliť, je pomerne dobrá zvuková vyváženosť hlasov navzájom (v duetách). Palmu víťazstva u obecenstva právom získala sopranistka Adelle Stolte s pomerne najviac diferencovaným, vrúcnym a najkultivovanejším prejavom. Altistka Gerda Schriever sa popri nej zdala jednotvárnejšia, i keď čo do vrúcnosti a muzikality nezaostávala za svojou kolegyňou. Tenorista Rotzsch bol úspešnejší v dramatickejšie exponovaných úsekoch, v kľudnejších úsekoch a najmä vo vyšších polohách dostával jeho hlas nepríjemný timbre s miernym nádychom tremola. Basista Haussmann bol na rozdiel od tenoristu úspešnejší v lyrických úsekoch.

Škoda, že pre nedôslednosť Pragokoncertu vypadol z februárového abonentného cyklu program 20-členného švajčiarskeho komorného orchestra I maestri di Lugano.

13. a 1 . februára: dirigent Ladislav Slovák. Sólisti: Tadeusz Zmudziński — klavír (Poľsko), Miloš Sádlo — čelo, Vojtech Gabriel — husle, Zdeněk Husek — viola. Program: Carlo Florindo Semini: Divertimento, Fryderyk Chopin: II. koncert pre klavír a orchester f mol, op. 21, Richard Strauss: Don Quijote, op. 35 — Fantastické variácie na tému rytierskeho charakteru.

Zaradenie Seminiho štvorčasťového Divertimenta na koncerty SF nebolo práve najšťastnejším dramaturgickým činom. Neproblematické, čo do výrazu eklektické dielo (zaujali len kombinácie nástrojov, nevšedné nálady) právom nevyvolalo u obecenstva väčší ohlas.

Chopin Tadeusza Zmudziňského prekvapil, lepšie povedané popudil svojím vyslovene lyrickým, príliš nežným prístupom k dielu. Počas celého koncertu snažil sa Zmudziński pohybovať výlučne po pastelových dynamických odtienkoch, čím vnucoval dojem mdlého, priam chorobne dekadentného prejavu. K tomu sa pripájala ešte rozháraná agogika (spomaľovanie pred technicky ťažko vyhrateľnými pasážami, najmä vo virtuóznych medzivetách) a aj menšie lapsusy v pamäti. Na minimum obmedzená fixácia prstov mala za následok nedostatok brilancie tónu a časté vypadávanie tónov, ba i celých pasáží.

Vrcholom večera boli Straussove variácie, uvedené pri príležitosti 100. výročia narodenia skladateľa. Popri skvelom dirigentskom zvládnutí bohatstvom farieb prskajúcej partitúry sa na úspechu diela veľkou mierou podieľal výkon vynikajúceho čelistu prof. Miloša Sádla, ktorý skutočne reprezentačne vystihol programovú náladu jednotlivých variácií popri obdivuhodnom, suverénne technickom zvládnutí. I výkon orchestra prekvapil svojím nad očakávanie solídnym technickým zvládnutím partov i vydarenými výkonmi sólistov. Vyčítať možno jedine azda prekrývanie sólistu prof. Sádla, na čom môže mať však sčasti vinu aj hutná inštrumentácia skladateľa.

20. a 21. februára: Slovenský komorný orchester, umelecký vedúci Bohdan Warchal. Sólista: dr. Ferdinand Klinda — organ. Program: Vivadli: Sinfonia č. 2, G dur, Corelli: Concerto grosso, op. 6, č. 8, W. A. Mozart: Sonáta pre organ a sláčiky (Köchel 326, 67, 336), Purcell: Suita pre sláčikový orchestr č. 10, Juraj Pospíšil: Sonáta pre sláčiky, op. 14.

Ako na predchádzajúcich vystúpeniach, i tentoraz zostavili hráči časť programu z neustále sa obohacujúceho kmeňového repertoáru, ku ktorému pridali niektoré novonaštudované alebo v Bratislave ešte neuvedené diela (Pospíšil). Oproti pôvodne ohlásenému programu došlo pri vystúpení SKO až k trom zmenám: Odpadol pôvodne ohlásený Vivaldiho čelový koncert, Macudzinského Hudba pre 2 klavíry a orchester a Hindemitova Smútočná hudba. Namiesto toho dostal sa na program Mozart, interpretovaný na tzv. pozitíve. Nepoznám technické možnosti tohto nástroja, užívaného hojne najmä v minulosti v šľachtických kaplnkách a na domácich hudobných produkciách, no výkon dr. Ferdinanda Klindu i zmena programu vnucovali dojem, že náhrada bola „ušitá príliš horúcou ihlou", čo sa prejavilo v agogike a súhre.

V Pospíšilovej Sonáte môžeme sledovať ďalší a vcelku úspešný krok skladateľovej hudobnej reči smerom k novším a výbojnejším výrazovým prostriedkom. I keď aj tentoraz, podobne ako v predchádzajúcich dielach, meditovanie sa stáva jedným zo základných znakov diela, to najlepšie a v svojej tvorbe najnovšie vložil Pospíšil do finále so strhujúcim rytmickým pulzom.

27. a 28. februára. Dirigent: Ladislav Slovák, sólista: Zdeněk Kožina — klavír. Program: Mozart: Klavírny koncert d mol, Suk: Zrání, op. 34, symf. báseň.

I posledný koncert SF sa niesol v znamení šťastnej dramaturgie, ktorá poznamenala aspoň polovicu všetkých programov celého februárového cyklu. Uvedenie bratislavskej premiéry Sukovej symfonickej básne pri príležitosti jeho 90. narodenín bolo opäť veľkou hudobnou udalosťou, pri ktorej sa orchester v rámci svojich možností vypäl k muzikantsky plnokrvnému výkonu. Slovák tu ukázal svoju novú, doteraz málo odhalenú výrazovú tvár a osobite, nie v šľapajách Talichovho vzoru sa vyrovnal s filozofickou problematikou diela. Niektoré detaily, ako ladenie plechov, ťažkopádnosť driev, najmä vo veselších úsekoch, boli dôsledkami nízkej technickej vyspelosti niektorých hráčov: z týchto príčin nám chýbala i hladkosť a nadnesená atmosféra najmä v jemnejších meditatívnejších úsekoch symfonickej básne.

Zdeněk Kožina s predstavil bratislavskej verejnosti ako pianista s perfektne vyrovnanou a bezchybnou prstovou technikou. Jeho interpretácia sa zamerala predovšetkým na vyzdvihnutie dramatičnosti výrazu, čo determinovalo i dynamickú formu diela. V jemnejších odtienkoch sa mi Kožina zdal príliš akademický.

Vlado Čížik

Druhý kaleidoskop „hudby dneška“

Tri koncerty, ktoré usporiadal nový komorný súbor „hudba dneška“ v priebehu jedného mesiaca, ukazujú, že v Bratislave máme umelecké teleso, schopné podstatným spôsobom zasahovať do vcelku konzervatívneho hudobného života dnešnej Bratislavy.

Program koncertu 9. februára 1964 zahrňoval takmer všetky štýly a kompozičné techniky hudby nášho storočia. Janáčkovo Concertino pre klavír a 7 nástrojov môže znamenať viac než pietnú spomienku na majstra. Juraj Pospíšil v svojich Monológoch pre klavír akoby nadväzoval na Janáčkov umelecký odkaz, podobnosti sú však len vonkajšie: Pospíšil vložil do každej zo štyroch častí kus seba, svojho zmýšľania, svojho osobitého sveta.

Dvoma skladbami bola na koncerte zastúpená viedenská škola: Štyrmi kusmi pre klarinet a klavír op. 5 Albana Berga a Variáciami pre klavír op. 27 Antona Weberna. A predsa stoja tieto dve diela na opačných póloch hudobného myslenia: uvoľnená, improvizačná, citove založená Bergova skladba je ešte silne poznačená romantickým cítením (Berg sa ho vlastne nikdy totálne nevzdal), kým prísne, do detailu racionálne uvážené Variácie A. Weberna sú modelom klasickej čistoty, striedmosti, jasnosti. Sotva možno na niektorom diele dôkladnejšie študovať princípy Webernovej radovej kompozičnej techniky, spôsob variovania hustoty sadzby, teda zhusťovania a zrieďovania procesového pletiva. Zdá sa, že posluchač ani nemusí byť špeciálne školený, aby všetky tieto faktory pri posluchu postrehol.

Novšie vývojové tendencie reprezentovali diela Belgičana Henri Pousseura (Madrigal 1) a Američana Mortona Feldmana (Two instruments). Obidve tieto diela majú istú spoločnú črtu: nepredurčujú definitívnu podobu skladby — ponechávajú teda určitú voľnosť interpretom. Pretože každé predvedenie diela môže byť odlišné, nemožno sa v takomto prípade vysloviť o samotnej kompozícii.

„Hudba dneška“ podala pod dirigentským vedením Ladislava Kupkoviča dobrý výkon; zvlášť treba vyzdvihnúť výkon Juraja Mašindu (klavír) a Edmunda Bombaru (klarinet).

Peter Kolman

Dva organové koncerty

Jaroslav Vodrážka, jeden z najmuzikálnejších pražských organových umelcov, predstavil sa bratislavskému obecenstvu 27. januára svojským programom: dielami J. S. Bacha a improvizáciou. Počuli sme Fúgu G dur, dve chorálové predohry, Triovú sonátu G dur a Prelúdium a Fúgu C dur. Vodrážkova interpretácia má sympatické črty: sústredenosť, až zanietenú úctu k hudbe, vyrovnanosť a snahu o zachytenie celku. Vzhľadom na jeho improvizačné umenie (u nás takmer ojedinelé) je mu, pochopiteľne, blízky Bach. Široký prúd barokovej polyfónie so všetkými jej úskaliami je jeho pravým živlom, no skladby a vynikajúca technika mu neslúžia ako prostriedok na oslnenie publika. Naopak, u Vodrážku je očividná ľahostajnosť voči vonkajším efektom. Nestáva sa, aby organista začínal koncert fúgou — hrmotné akordy sú predsa oveľa efektnejším úvodom. Najpopulárnejšie Bachove skladby sme počuli už mnohokrát — Vodrážka prišiel s pomerne málo známymi komornými dielami. Poznáme umelcov, ktorí nám predvádzajú barokové prelúdiá a fúgy ako výbušné drámy a neváhajú pritom použiť aj masívne jazykové registre. Vodrážka hral v svižnom tempe, no v prísne komornom ladení, bez dramatizovania detailov, preto sa dokonalá vyrovnanosť mohla niekomu javiť ako zveličená. Podobná bola aj registrácia: v používaní silnejšej vynamiky i farieb striedma, miestami až skúpa, takže prednes — najmä v Triovej sonáte — pripomínal hru na čembale s bohatou artikuláciou. Nejde tu o kritiku takého alebo onakého chápania. Interpretácia s dobre vypočítanými efektmi viac priťahuje dnešného človeka, no tak isto nás zaujme organista, ktorý sa zrieka podobných prostriedkov — pretože vie vykúziť akési autentické ovzdušie dávnych čias.

A teraz k improvizácii. Koncertne pestovať toto efektné umenie znamená vytvoriť prijateľnú kontrapunktickú sadzbu proti danej téme, nech je ona v ktoromkoľvek hlase. Všetky variačné možnosti sú známe z barokovej hudby. Dokonale ovládnuť túto techniku znamená teda vrátiť sa k imitácii štýlove vykryštalizovanej, no už neživej hudby. Niektorí umelci riešia modernizáciu improvizácie tak, že uplatňujú lineárnosť hlasov bez ohľadu na harmonický výsledok, pričom zachovávajú barokové formy a rytmické figúry. Vodrážka sa vyhol jednostrannosti tým, že sa neviazal iba na barokovú polyfóniu, ale majstrovsky predvádzal improvizácie v rozličných klasických štýloch (Bach, Händel, Mozart), teda improvizoval nielen kontrapunkticky, ale aj melodicky. Pokúsil sa aj o impresionisticky ladenú skladbu. Voľnosť

Ladislav Dóša

Ani koncert 10. februára nepritiahol toľko publika, koľko by si Ferdinand Klinda zaslúžil. Kríza návštevnosti trvá, niečo nezdravé je v systéme organizovania komorných koncertov!

Prvou skladbou bolo Concerto, dielo 42. od Jána Zimmera. Je to kratšie dielo v novobarokovom, formove i nástrojove priezračne stavanom ruchu. Nemožno tvrdiť o diele jednoznačne ako o prínose, ak sa pohybuje v osvedčených postupoch. Dielu dal interpret plastiku okrem fúgy, ktorá pri použití mnohých alikvotov, bez stredu, sa síce stala roztopašnou, ale zahmlilo to nástupy a prácu s témami, a tým i zrozumiteľnosť.

Premiéra Organových pastel Andreja Očenáša nás potešila bohatou invenčnou vynachádzavosťou a farebnosťou. Sú to štyri impresívne ladené žánrové obrázky. Názov pastely zodpovedá autorovmu zámeru, forma je len obrysove vyplnená, naznačená, nenárokuje si na rozvinutú štrukturálnu kompozičnú prácu. V jednotlivých častiach vystihol interpret farby a nálady.

Vysoko oceňujeme prínos Messiaena pri rozvíjaní súčasných kompozičných techník; v jeho skladbách sa bohatá hudobná invencia podriaďuje premyslenej stavbe. V skladbe Ruky nad priepasťou symbolizuje pojmy hĺbky, výšky a bezútešnej rozľahlosti. Zaujímavá, ale zdĺhavá bola jednohlasná skladba Spev vtákov s citáciami modelov spevu rôznych vtákov. Obe skladby kládli nároky viac na farebnú predstavivosť než na techniku a stavbu väčších plôch.

Veľmi vďačné boli dve novoimpresionistické skladby málo známeho, ale osobitého francúzskeho skladateľa Jehana Alaina Visuté záhrady a Litánie.

Dr. Tatiana Masariková spestrila večer ozaj kultivovaným prednesom troch piesní zo zbierky Petra Ebena Šestero písní milostných na stredoveké texty. Piesne i pri modernom výrazive dýchajú atmosférou stredoveku. V organovom sprievode bolo cítiť klavírnu štylizáciu, čo je pochopiteľné. V dvoch piesňach Alexandra Albrechta sme sa znova obdivovali majstrovstvu tohto nedoceneného skladateľa.

O kvalitách a výkone dr. Klindu netreba zvlášť hovoriť, sú všeobecne známe. Napriek vrelému prijatiu nemožno sa zbaviť dojmu, že asi vzhľadom na prostredie, ktoré vytvoril malý počet publika, nemohol interpret vložiť do svojho výkonu plné muzikantské srdce a presvedčivosť svojho talentu.

Let

Spomienka spolupracovníka

K sedemdesiatinám dr. Josipa Andrića, autora prvého súborného diela o slovenskej hudbe

K dr. Josipovi Andrićovi ma viaže spoločná láska k českej a slovenskej kultúre. Dr. Andrić, autor kníh Slovačka glasba (Slovenská hudba), prvej súbornej práce na túto tému, Slovenská gramatika a iných hodnotných diel a štúdií, je jediným juhoslovanským skladateľom, ktorý popri motívoch svojho národa komponuje aj na české a slovenské námety, ako aj na motívy — jemu i mne — drahých Lužických Srbov. A boli to práve tieto momenty, čo ma v posledných rokoch zviazali s jeho skladateľskou tvorbou, takže sme vedno preložili libreto Suchoňovej Krútňavy. A dr. Andrić zase napísal operu o veľkom chorvátskom básnikovi A. G. Matošovi na podklade môjho scénického spracovania „A. G. M.“; malo svoju premiéru r. 1934 v Chorvátskom národnom divadle v Záhrebe.

Skladateľ dr. Josip Andrić sa narodil 14. marca 1894 v Bukine v Báčke a maturoval na gymnáziu v Požege, kde 21. marca 1909 napísal svoju prvú skladbu. Od tých čias sa datuje jeho plodná skladateľská tvorba, ktorá má do 700 kompozícií, 4 hudobné diela a veľký počet hudobných štúdií, esejí a kritík. Je nemožné vymenovať všetky diela, ale jednako treba spomenúť, že Andrić napísal prvú bunevskú operu Dužijanca, ktorá mala veľký úspech (premiéra r. 1953 v Národnom divadle v Subotici). Potom zložil prvú bunevskú orchestrálnu symfonickú skladbu Bunjevački ples a Požege sa odvďačil operou Otmica Šijakinje na slová Fraňa Cirakia. Na slavónskych motívoch spočíva aj jeho ďalšia opera Raspršeno kolo na libreto Vidy Marinovićovej a jeho hudobná komédia Na vrbi svirala s báčskymi motívmi, komponovaná na vlastné libreto. Popri hudobnoscénických dielach písal Andrić orchestrálne, komorné a vokálne skladby, a to s námetmi zo všetkých juhoslovanských krajov, najviac však z rodnej Báčky a Slavónie.

Oduševnený veľkými českými hudobnými vzormi, Smetanom, Dvořákom a Janáčkom, ako aj príkladom prvého chorvátskeho skladateľa Vatroslava Lisinského, dr. Andrić komponuje aj na české a slovenské motívy a sujety a táto práca je významná i bohatá.

Dr. Geno Senečić, Záhreb

RECENZUJEME

LEJAREM A. HILLER & LEONARD M. ISAACSON: EXPERIMENTAL MUSIC. Mc Graw-Hill Book Company inc. New York, Toronto, London 1959 (str. 197).

A. N. Kolmogorov v svojom skvelom a (čo sa týka budúcnosti kybernetiky) bezhranične optimistickom referáte „Automaty a život" veľmi dôrazne vystríha pred nebezpečenstvom zjednodušeného prístupu k otázke naznačenej v nadpise referátu a pred unáhlenou povrchnosťou, takou škodlivou v podobných otázkach. Medzi inými príkladmi uvádza aj „kybernetické komponovanie", ktoré v mnohých prípadoch slúžilo priamo komerčným záujmom alebo aspoň vyvolaniu lacnej senzácie bez vážnejších cieľov. Z útržkovitých správ, ktoré sa kde-tu objavili, by náhodný čitateľ mohol mať dojem, že aj práca L. A. Hillera je približne tohto druhu. Preto pokladám za potrebné jasne povedať, že opak je pravda: kniha L. A. Hillera a L. M. Isaacsona je spracovaná s krajnou vedeckou serióznosťou a zodpovednosťou. Bez najmenšieho nádychu senzačnosti, snahy po ohromení, bez najmenšej stopy po nejakom „nafukovaní" výsledkov zmocňuje sa celkom novej problematiky vecným a hutným slohom, prezrádzajúcim vysoké nároky autorov na vlastnú prácu, a kvality presného myslenia, nie práve každodenné v hudobnej vede.

Kniha je rozdelená na sedem kopitol, z ktorých druhá a posledná sú všeobecnejšieho rázu, ostatné sa dotýkajú experimentálnych výsledkov. Prvá kapitola sa zaoberá podstatou problému a rekapituluje chronológiu práce. Druhá obsahuje tieto state: Význam a forma v hudbe, Logika hudobnej skladby, Teória informácie, Teória informácie a hudba. V tretej kapitole sa píše o experimentálnej hudbe v celosti a o cudzích výsledkoch, kým ďalšie tri kapitoly sú venované práci autorov so samočinným počítačom (Illiac) a dotýkajú sa týchto tém: Nenumerické použitie počítačov, Problém „človek-stroj", Metóda Monte Carlo a jej použitie a konečne asi 85 strán tvorí podrobný popis práce pri vzniku (prvej) Illiac Suity (tzv. Experiment 1—4). Pozoruhodná je posledná kapitola: Niektoré budúce aplikácie. Prílohu tvorí kompletná (kvartetová) partitúra Suity Illiac.

V krátkej poznámke či skôr zpráve o knihe niet miesta pre podrobnejšiu úvahu o spracovanej látke a ani pisateľ týchto riadkov sa necíti kompetentný vo všetkých otázkach, ktoré s ňou súvisia. Predsa však bude účelné informatívne uviesť, že kompozícia suity nie je samoúčel práce našich autorov, ale že prvorady aspekt je hudobnoteoretický a strojová kompozícia (ktorá sa v knihe vôbec nemieni tváriť ako konkurencia ľudskému komponistovi) je prestriedkom, modelom na overenie možností experimentálnej analýzy skladbových postupov. Úmyslom autorov nebolo „vyrábať skladby pomocou počítača", ale preskúmať možnosti modelovania produktívnych procesov a dospieť k základom ich exaktného vyjadrenia. V tom je základný — a nie malý — vedecký prínos knihy. Ostatné je zrejme vecou budúcnosti s jej omylmi, ale i objavmi a možnosťami. Pritom málo tých prác, ktorým bolo súdené otvárať nové cesty, sa môže pochváliť takými rozsiahlymi výsledkami a na takej úrovni. V modelovaní skladby často po mesiacoch úmornej práce stroj produkuje „melódie", pripomínajúce zúfalé pokusy nenadaného študenta prejsť na opravnom termíne skúšky za prvý ročník. Tým obdivuhodnejšie sú neočakávane zrelé výsledky, triezvo podané v práci Hillera a Isaacsona. (L. A. Hiller je „Assistant Profesor of Music" na illinoiskej univerzite, súčasne však aj vedecky a publikačne činný v makromolekulárnej chémii; L. M. Issacson je matematik, pôsobil ako výskumný pracovník na tej istej univerzite.)

Isteže sa o vec zaujímajú aj skladatelia — nie som oprávnený hovoriť za nich. Viem si predstaviť i postoj estetika s určitými výhradami. Nemôžem si však na záver odpustiť aspoň poznámku zo stanoviska hudobnej teórie, že v tejto knihe je napríklad najlepšie vymedzenie pojmu tonality — totiž najskôr si zasluhujúce atribút hudobnej teórie alebo vedy, ktorý občas dosť lacno rozdávame — s akým som sa kedy stretol.

Miroslav Filip

Keď sme roku 1923 vo weimarskom Bauhause prehrávali platne spätným chodom, zrýchlene alebo spomalene, netušili sme, že o tridsať rokov vznikne z generátorov a magnetofónových pásov syntetická hudba. Boli sme iba presvedčení, že moderná technika musí raz tak isto ovplyvniť hudbu, ako sa to stalo v prípade architektúry a maliarstva.

H. H. STUCKENSCHMIDT

DIABOLUS IN MUSICA

Pracovník Hudobnovedného ústavu SAV A. Gabauer 16. marca pri čítaní minulých ročníkov časopisu Hudební rozhledy zistil, že kritika inscenácie Maškarného bálu v Brne z pera I. Poledňáka (HR roč. 1959, str. 428) je mu akosi povedomá. Odložený Večerník z 12. marca 1964 čoskoro vyriešil „záhadu": kritika M. Blochovej o bratislavskom Maškarnom bále bola takmer celá odpísaná — resp. variovaná a, samozrejme, preložená — z tejto predlohy, len mená bratislavských umelcov nahradili mená brnenských umelcov. Prinášame aspoň ukážku týchto zarážajúcich praktík — vľavo úryvky článku I. Poledňáka, vpravo nimi „inšpirované" výtvory Magdy Blochovej:

Měřeno jen vnější popularitou, stál by Maškarní ples někde uprostřed dlouhé řady Verdiho děl. Ostatně i v měřítkách odbornějších jeví se dílem kompromisním — leží na cestě od slavného trojhvězdí oper Rigoletto, Il Trovatore a La Traviata k pozdním zralým dílům typu Aidy, Othella a Falstaffa.

V. Věžník se ve své režii patrně omezil na malebné (tedy statické) aranžování velkých ansámblových a sborových scén a v práci s hercem na dosažení přirozeného a vkusného projevu. Obojí se mu však zdařilo jen zčásti. Ve velkých scénách zapadal časem do laciných efektů (spiklenecké manévry s černými pláštì, okázalá dvorní slavnost s máváním prapory místo živelného pozdravu shomážděného lidu aj) a některé herecké projevy sólistů byly pak prostě bezradné (například výkon B. Čechovského ve scéně Amelie a Riccarda „na popravišti"). Velmi vhodná byla výprava A. Hellera. Směřovala k monumentálnímu výrazu prostředky prostými, leč účinnými, především uvolněním scény a jejím výrazným členěním do velkých ploch; tísnivá atmosféra byla navozena zejména stylizací některých barokních prvků (rozevlátost drapérií atd.) i užitím temných barevných odstínů. Ovšem obdobně jako u výpravy k Sonit-Saënsovu Samsann a Dallilo projevil Heller meiší smysl pro funkčnost jednotlivých detailů vzhledem k dějovým akcím (například nevhodný úkryt Riccardův v druhém obraze aj.).

Merajúc len vonkajšou popularitou stál by Maškarný ples niekde v strede dlhého radu Verdiho diel. Ostatne aj v meradlách odbornejších javí sa ako dielo kompromisné — leží na ceste od slávneho trojhviezdia opier: Rigoletto, Traviata, Trubadúr k neskorým zrelým dielam typu Aidy, Otella, Falstaffa.

Július Gyermek sa vo svojej réžii asi zámerne obmedzil na malebné (teda statické) aranžovanie veľkých ensamblových i sborových scén a v práci s hercom na dosiahnutie vkusného prejavu. Obidvoje sa mu len sčasti podarilo: vo veľkých scénach zapadol do lacných efektov a niektoré herecké prejavy sólistov boli proste bezradné (Amélia v scéne „na popravsiku" a iné). Vhodná bola scéna Pavla Gábora. Smerovala k monumentálnemu výrazu prostriedkami jednoduchými, ale účinnými, predovšetkým uvoľnením scény a jej členením do veľkých plôch. Tiesnivú atmosféru zdôraznil použitím tmavých farebných odtieňov, motív pomsty štylizovaný červenou farbou. Gábor však prejavil menší zmysel pre funkčnosť jednotlivých detailov vzhľadom k dejovým akciám (napríklad nevhodný úkryt Riccardov v druhom obraze) ako aj možnosti projekcie nevyužil priliehavo.

Na nehorázny čin Blochovej upozornila pracovníčka SAV dr. J. M. Terrayová pri najbližšej príležitosti operu SND, konkrétne pracovníčku archívu SND s. Dibarborovú, ako aj redakciu Večerníka. Značka bá — krycia šifra Blochovej — však veselo produkovala vo Večerníku svoje „kritiky" i ďalej — až kým jej počínanie neodhalili pred verejnosťou vedúci tvorcovia predstavenia J. Gyermek, V. Málek a P. Gábor v 13. čísle Kultúrneho života. Potiaľ by to bolo v poriadku. Menej v poriadku je už to, že títo umelci sa v príslušnom článku sami vyhlásili za pôvodcov odhalenia tohto plagiátorstva a — hoci to boli hudobní kritici, ktorí na úroveň Blochovej „kritík" už dávnejšie upozorňovali a jej neseriózność napokon dokázali — obvinili celú slovenskú hudobnú kritiku slovami: „Prípad Blochová silne rozvíril hladinu opery SND a nastoľuje problém kritiky vôbec." Myslíme si, že po vynútenom odmlčaní Blochovej nastoľuje skôr problém morálky — nebudeme rovnako zlomyseľní a nepovieme: morálky opery SND — spomínaných troch umelcov, pretože sa takto vlastne dopustili obdobného činu ako Blochová.

IGOR VAJDA

Slovenský hudobný fond

PRIPRAVIL Z PRÍLEŽITOSTI BLÍŽIACICH SA OSLÁV 20. VÝROČIA
SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO POVSTANIA
KTORÉ SKLADBY ZO SLOVENSKEJ HUDOBNEJ TVORBY VHODNE DOPLNIA
AKTUÁLNY HUDOBNÝ MATERIÁL K OSLAVÁM TOHTO JUBILEA

Ján Cikker: POCHOD POVSTALCOV v úprave Zdenka Mikulu pre sbor a orchester.

Ide o známe dielo skladateľa, ktoré vzniklo pod priamym vplyvom slávnych dní spred 20 rokov v Banskej Bystrici. Intonácia Cikkerovho diela sa stala súčasťou trvalého povedomia našej hudobnej kultúry. Často poskytoval materiál pre ďalšie využitie (rozhlasová znelka, súčasť symfonickej básne Ráno). Dodnes je svedectvom spontánnosti citu, z ktorého vznikal, a bojového odhodlania národa, ktoré vyjadroval.

Tibor Andrašovan: OZVENY Z POVSTALECKÝCH HÔR.

Je to voľne zoradený cyklus piesní pre soprán a tenor so sprievodom klavíra. Hudobné čísla sú spojené sprievodným textom recitátora, ktorý epizuje dosť rozsiahle dielo a vhodne navodzuje náladu. Klavírny sprievod je riešený pomerne jednoducho, takže tento prístupný výtvor iste nájde široké uplatnenie i v radoch mimoprofesionálnych hudobníkov.

Zdenko Mikula: DOMOVINA MOJA.

Štyri mužské sbory na básne Andreja Plávku (Čakaj ma, Horehronie, Čertovica, Pieseň o javore, Strečno). Dielo vzbudilo zaslúženú pozornosť na minuloročnej prehliadke novej tvorby slovenských skladateľov. V bohato diferencovanej náročnej polyfónnej faktúre mužského sboru koncipuje skladateľ lyricko-dramatickú apoteózu slovenskej prírody, menovite povstaleckých hôr stredného Slovenska. Dielo je určené telesám s vyspelou interpretačnou kultúrou.

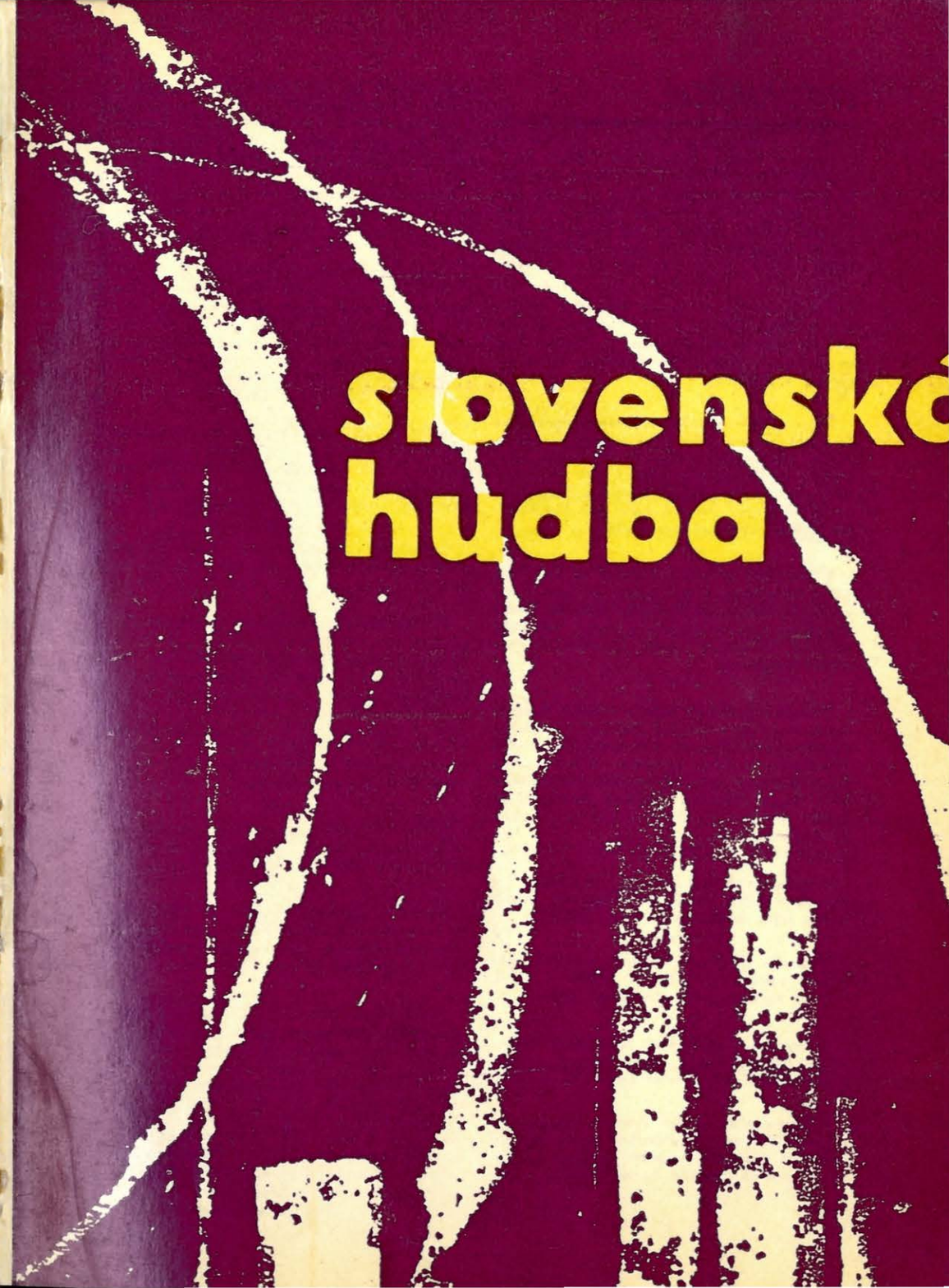
Milan Novák: SPEV O POVSTANÍ. Miešaný sbor à capella s barytónovým sólom.

Menšia sborová skladba v jednoduchšej faktúre pripomína spôsobom reminiscencie zmysel Povstania.

Rudolf Macudziński: PO STOPÁCH KAPITÁNA JÁNA NÁLEPKU.

Skladateľa inšpirovala k napísaniu cyklického diela pre violu a klavír výstava obrazov zaslúžilého umelca Jula Nemčíka. Osem náladových siluet je spojených príznačnými medzihrami vo forme meditácie. Skladba sleduje kľúčové body života kapitána Nálepku.

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



INFORMÁCIE

Dirigent Českej filharmónie Václav Neumann bol spolu s Paulom Schmitzom z Kasselu vymenovaný za hudobného riaditeľa lipskej opery. — Riaditeľom Juilliard Opera Theatre v New Yorku sa stal bývalý režisér londýnskej opery Convent Garden Christopher West.

* * *

Poľský maliar a tvorca trikových filmov Jan Lenica, žijúci v Paríži, vytvorí scénické návrhy pre svetovú premiéru hudobného žartu Wilhelma Killmayera Yolimba, ktorá sa chystá v Kasseli.

* * *

Program tohoročného májového talianskeho festivalu Maggio Musicale Fiorentino pozostával z predvedenia opier F. Busoniho (Dr. Faust), L. Dalapicollu (Nočný let), A. Berga (Vojcek), R. Straussa (Salome), A. Schönberga (Očakávanie, Šťastná ruka) a z Bartókovho baletu Zázračný mandarín.

* * *

V rakúskej národnej knižnici sa koná od mája do októbra t. r. výstava pri príležitosti storočnice narodenia Richarda Straussa. Medzi exponátmi sú skladateľove listy, originály skladieb, fotografie, obrazy, divadelné a koncertné programy.

* * *

Nemecká hudobná kritika vysoko hodnotí operu Bohuslava Martinů Dvakrát Alexander, napísanú v tridsiatych rokoch na text André Wurmsera; svetová premiéra sa uskutočnila 18. februára v Mannheime. Vyzdvihuje preklad Kurta Honalku, sviežosť skladateľovej hudby, jej výrazný český charakter a farbistú inštrumentáciu.

* * *

Regensburské hudobné dni 1964 budú venované výlučne dielam Bélu Bartóka. Iniciátorom tejto myšlienky je Otto Winkler.

* * *

Milánska La Scala vypísala súťaž na pôvodnú operu vo výške 5 miliónov libier. Termín zadania je 31. december 1965.

* * *

A Ceremony of Carols, nové dielo Benjamina Brittena, malo premiéru na jednom z akademických koncertov univerzity v Halle.

* * *

Nástupcom zomrelého Ferenca Fricsaya vo funkcii šéfa západoberlínskej opery ako aj orchestra západoberlínskeho rozhlasu sa stane od sezóny 1965/66 Lorin Maazel. — Otmar Suitner, šéf Drážďanskej štátnej filharmónie, bol vymenovaný za nástupcu Franza Konwitschného — stal sa hlavným hudobným riaditeľom Štátnej opery v demokratickom Berlíne.

* * *

Medzinárodný prázdninový spevácky kurz v š Hertogenbosch (Holandsko) sa uskutoční od 18. júna do 18. júla.

* * *

Nová opera Ariberta Reimanna Hra snov (Traumspiel) na libreto Petra Weissa podľa Strindberga bude mať premiéru 20. júna 1965 v Kieli. — Vzrušenie, opera Gottfrieda von Einema, zaznie prvý raz 17. septembra t. r. v hamburskej štátnej opere. Výprava bude zhotovená podľa návrhov Caspara Neheru.

* * *

Od 2. do 20. septembra bude v Bukurešti prebiehať súťaž v hre na klavír, husle a v speve. — III. medzinárodná súťaž Roberta Schumanna v speve a v hre na klavír sa uskutoční koncom t. r. v Zwickau.

* * *

Francúzsky dirigent Roger Désormier zomrel začiatkom toho roku vo veku 65 rokov.

* * *

V Hamburskej opere inscenoval slávny ďagilevský choreograf a tanečník Jurij Balanšin Gluckovu operu Orfeus a Eurydika ako baletný koncert s barokovo ladenou scénou a kostýmami. Ide o kombináciu oboch verzií Gluckovho diela: Orfea spieva alt, ale používajú sa i baletné vložky napísané pre Paríž. Predstavenie, ktoré je v tejto sezóne stredom pozornosti hamburskej hudobnej verejnosti, diriguje János Kulka.

* * *

Romuald Twardowski, poľský skladateľ, je autorom novej opery — Cyrano de Bergérac. Dielo má v repertoári bytomská opera.

* * *

Prezident republiky Antonín Novotný udelil zaslúžilému umelcovi Františkovi Stupkovi za celoživotnú sólistickú, komornú, pedagogickú a dirigentskú činnosť Rad práce.

* * *

Pierre Boulez dirigoval v Bazileji a v Juhozápadnom rozhlasovom štúdiu v Baden-Badene prvú časť svojej novej orchestrálnej kompozície Figures, Doubles, Prismes. Osemminútová hudba plní funkciu expozície materiálových štruktúr. Zdá sa, že podobne, ako v prípade Pli selon pli, Portrait de Mallarmé, bude i toto nové dielo vznikať dlhší čas (Pli selon pli nadobudlo definitívnu podobu až v priebehu piatich rokov).

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 5

ROČNÍK VIII

Drahý Nikita Sergejevič!

Do našich dolín a na vrcholy hôr každé ráno prichádza slnko a ľudia sú šťastní. A tu — pod naším slnkom — stretávame sa slovenskí otcovia, matky a deti v kráse života, vypĺňajúc ho prácou, vzdelávaním — v radostiach i starostiach — a naše túžby neohraničuje ani miesto, ani čas. Tak vzniká naša budúcnosť, naša malá veľkosť ako jedna zo súčastí prichádzajúceho komunistického sveta.

Za každý deň, každý čin, v ktorom sa z detí stávajú zodpovední budovatelia našej vlasti, za každú slnkom ožiarenú prežitú krásu, za ľudskosť, ktorá zreje na našej zemi — patrí Vám, drahý Nikita Sergejevič, naša vďačnosť pri príležitosti Vašich sedemdesiatin.

Nech Váš žiarivý optimizmus a pevná viera v človeka mieru a pokroku preteplí všteky kúty našej zemegule.

Bratislava, 17. apríla 1964

Srdečne Vás pozdravuje

ANDREJ OČENÁŠ,
prvý tajomník Sväzu slovenských skladateľov

VOX HUMANA V SÚČASNEJ HUDBE

Viera Donovalová

Charakterizovať čo i len v krátkosti súčasnú vokálnu hudbu, povedať, čo nového priniesli približne posledné dve desaťročia v relácii európskeho hudobného vývoja, to by si vyžiadalo rozsiahlejšiu štúdiu s množstvom dokumentačného materiálu. Ťažko by bolo v krátkom článku zachytiť celú šírku problematiky, ktorá sa vynorila v súvislosti s nezvyklým obohatením možností využitia ľudského hlasu (teda nielen spevu) v súčasnej hudbe. Preto si treba vymedziť užší okruh problematiky. V tomto článku sa zamieriavame na jednu z podstatných čŕt súčasnej hudby, na jej zvukovú stránku, na sonoristiku, a spôsoby využitia ľudského hlasu predovšetkým spod tohto zorného uhla. Na ilustráciu nám poslúžia príklady z najnovších vokálno-inštrumentálnych skladieb, vybraných z okruhu dostupného notového materiálu a zvukových záznamov.

V hierarchii výrazových prostriedkov mala v minulosti zvuková stránka — farba vo vzťahu k ostatným parametrom podradnejšiu funkciu. Až v romantizme sa farba začína uplatňovať ako prostriedok výrazovej a náladovej charakteristiky. No k prelomu od klasicko-romantickej spútanosti a k určitej autonomizácii farby — zvukovosti dochádza až v impresionizme; tu sa už oproti melódii intervalových pomerov uplatňuje „melódia zvukových farieb“ (Klangfarbenmelodie). Debussyho snahy o „dekonvencionalizovanie“ zvuku dávajú predpoklady vývoja modernej zvukovosti; tento proces vyústil až do emancipácie sonoristiky a jej primárneho postavenia, až do absolutizácie. Jedným zo základných kameňov tohto nového obdobia je Schönbergova časť „Farben“, z op. 16, ktorá vznikla r. 1909. V dnešnej „hudbe timbrov“ sa sonoristický aspekt neuplatňuje len v značnej diferencovanosti farby, zvuku, v hľadaní nových, dosiaľ nepoznaných koloristických možností, ale má vplyv aj na temer všetky tektonické elementy, vplýva na rytmus, líniu, agogiku, je aj podstatným formotvorným činiteľom a vo vokálnych skladbách ovplyvňuje výber textu, jeho úpravu a narábanie s ním.

Hľadanie čo najširšej farebnej škály, nekonvenčných zvukov a ich kombinácií si vyžiadalo nielen objavovanie, zostrojovanie nových zvukových zdrojov (za pomoci modernej techniky), ale aj využitie tradičných hudobných nástrojov jednak nezvyklou technikou hry (napr. exponovanie krajných, netypických polôh), jednak vyludzovaním nešpecifických zvukov pre ne (napr. šúchanie husľových korpusov dlaňami, klepanie po nich prstami a pod.). Podobné tendencie možno pozorovať aj vo sfére vokálnej.

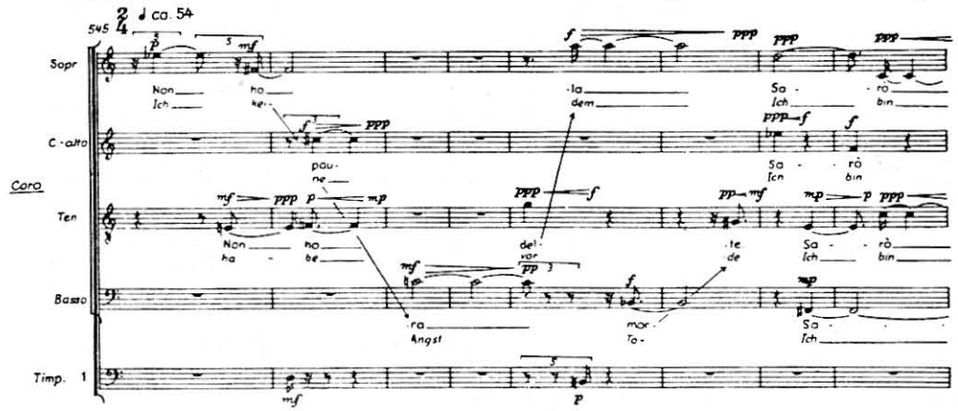
Okrem uplatňovania tradične chápaného spevu (na vývojovom stupni súčasných kompozičných štýlov a techník) sa vývoj vokálnej hudby v našom storočí uberal v zásade dvoma smermi; použitie vokálneho hlasu ako orchestrálneho nástroja je už staršieho dáta, no najmä v tomto storočí sa začalo uplatňovať. Primárne postavenie vokálnej partie, zaužívané princípy vedenia hlasov, rešpektovanie špecifičnosti, techniky a prirodzených možností spevného hlasu sa čoraz viac strácajú zo zreteľa skladateľov; vokálna zložka sa zaraďuje do komplexu ostatných nástrojov ako rovnocenný element, podriadený princípom inštrumentálnej techniky. Tento vývoj vyústil do aplikovania dodekafónie, serializmu aj na vokálnu stránku a končí sa v súčasných pokusoch použiť ľudský hlas inštrumentálnou technikou špecifičnosti spevného hlasu celkom vzdialenou (napr. ako bicie nástroje). Druhou významnou črtou vo vývoji hudby v našom storočí je deklamatorika. S obľubou sa uplatňuje priamo recitovanie, deklamovanie textu, veršov

(vznikol značný počet melodramatických diel, rôzne formy kantát pre recitátora — Sprecher, sbor a nástroje); ďalej prichádzajú k uplatneniu rôzne stupne hudobnej štylizácie reči od „Sprechgesangu“ cez rôzne typy parlanda ku koncipovaniu vokálnej melodiky na základe využitia prozodických vlastností reči a jej intonácie. (Tu je jeden z koreňov veľkého rytmického obohatenia súčasnej hudby.)

Pri obidvoch spomínaných tendenciách (ktoré sa, samozrejme, vzájomne prelínali) prichádza viac alebo menej k uplatneniu aj sonoristický zreteľ; no až približne v posledných dvoch desaťročiach prichádza k jeho niekedy až absolútnemu preferovaniu. Presun ťažiska pozornosti na sonoristiku priviedol niektorých súčasných skladateľov k zanedbávaniu sémantickej stránky textu a k využívaniu predovšetkým alebo výhradne jeho fonetických vlastností. (Podobný jav vidieť aj v modernej poézii, kde stojí zvuková stránka verša, štruktúra slova, hodne v popredí; extrémne dochádza až k úplnému negovaniu sémantickej stránky, k bezzmyselnému zoskupeniu slov, slabík, hlások, tzv. „la poézie pure“.) Treba však pripomenúť, že pre zhudobnenie textu, veršov nie je prvoradým východiskovým bodom jeho presný, konkrétny pojmový zmysel, význam, ale skôr jeho podtext a širší rádius významov, obrazov, nálad, ktorý ráta so subjektívnou interpretáciou, prežitím a dotvorením. Dejiny hudby nám poskytujú dosť príkladov na značne ľahostajný postoj skladateľov k sémantickej stránke textu; aj korene vyložene asémantického použitia reči, jej fonologických prvkov, siahajú do veľmi ďalekej minulosti, napr. vo funkcii zvukomalebnej a ezoterickej. Tento spôsob, uplatnený vo funkcii sonoristickej, je však vlastný až súčasnej hudbe. Snaha docieliť aj prostredníctvom ľudského hlasu čo najširšiu zvukovú škálu priviedla niektorých skladateľov hodne ďaleko; ich zámery sa dostali na novú platformu a použité prostriedky sú niekedy veľmi nezvyklé. Dnes už máme značný počet diel, pre ktoré je spoločný centrálny záujem o zvukovo-štruktúrálnu stránku. To im však nedáva punc homogénnosti. Je to diferencovaná paleta diel od logicky sformovaných, výrazove bohatých, emocionálne pôsobivých až po diela, ktorých zámerom nie je nič iného, ako dosiahnuť originálne zvukové efekty, prekvapiť neobvyklosťou a extravagantnosťou zvuku.

Prejdime však ku konkrétnym príkladom. Jedným z významných predstaviteľov súčasnej hudby, ktorý venuje značnú pozornosť tvorbe vokálno-inštrumentálnych diel, je Luigi Nono. Rád si vyberá na zhudobnenie texty s hlbokým myšlienkovým a emocionálnym obsahom. Aj v skladbe „Il canto sospeso“ pre soprán, alt a tenor sólo, miešaný sbor a orchester si vybral takýto text z dokumentárneho diela Thomasa Manna, zbierky listov na smrť odsúdených povstalcov-odbojárov. V skladbe realizuje autor do detailov premyslený zámer: vidieť to v celkovej stavbe, v striedaní orchestrálnych, sborových a sólistických častí (z hľadiska farebnej kontrastnosti). Uplatňuje seriálnu techniku vo všetkých parametroch (napr. pre kvantitu tónu má rad šiestich faktorov, pre dynamiku päť základných intenzít a 12 rôznych intenzitových foriem-permutácií). Vopred danému zámeru je podriadené aj striedanie partií, kde sa text používa sémanticky, „polosémanticky“ (slovné skupiny, slová bez širšieho významového kontextu) a asémanticky. Seriálnu techniku uplatňuje aj vo vokálnej partii; má šesť radov vokálov (s hojným využitím nosoviek), vyberá také slová, ktoré obsahujú dané hlás-

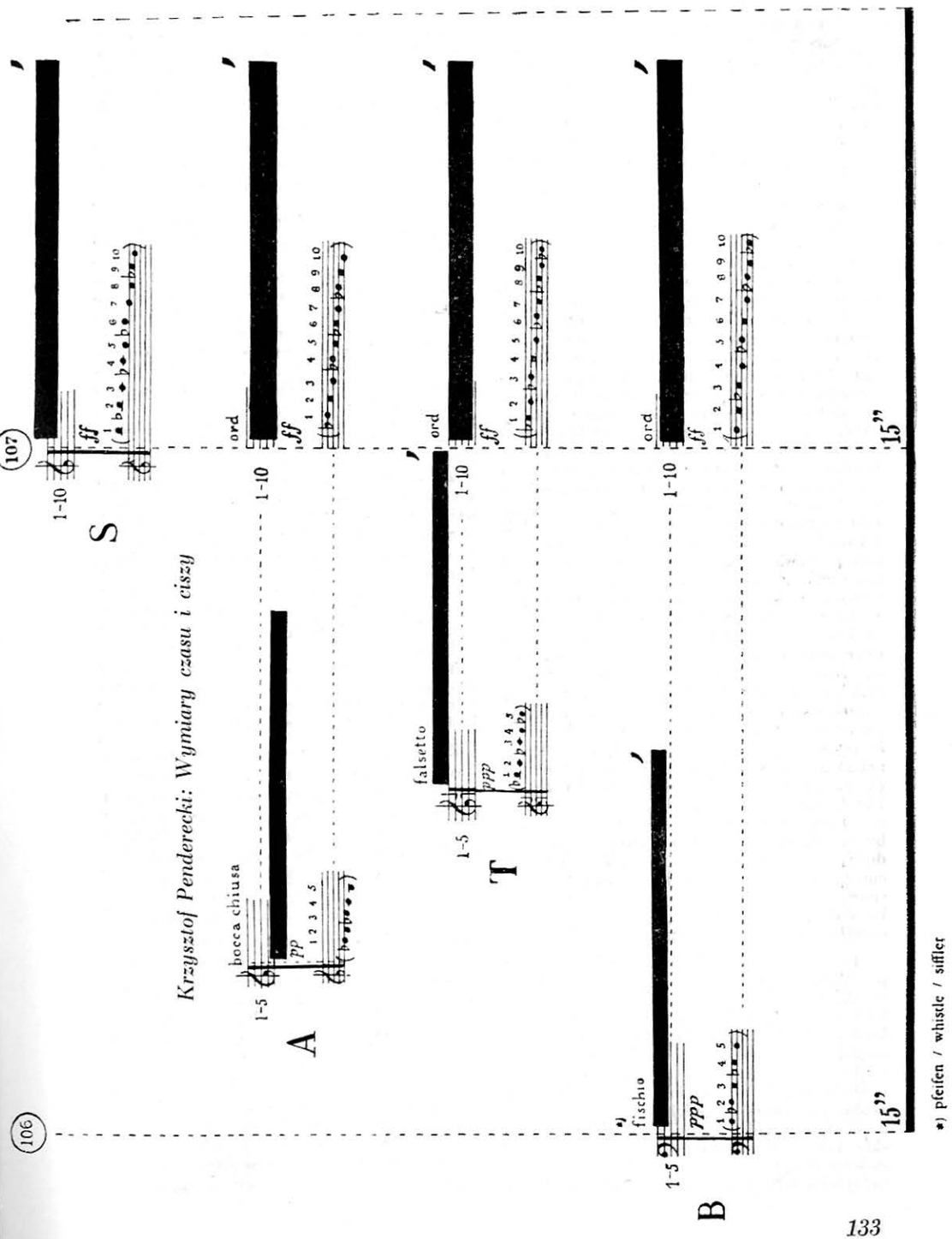
№ 9 *Luigi Nono: Il canto sospeso*



ky. Pri takejto prísnej konštrukcii všetkých parametrov nemôže skladateľ, pochopiteľne, dbať všade na rešpektovanie dlhých a krátkych, prízvučných a neprízvučných slabík. (Preto sa stretáme s tým istým slovom rôzne prízvukovaným a kráteným.) Nono podrobne vypisuje vokálny part v presnej výškovej i časovej fixácii. Je to väčšinou normálny spev, hodne deklamačného charakteru na text, ktorému ani v partiách, kde sa zoskupujú slabiky, slová primárne z hľadiska zvukovej štruktúry, nechýba zdanie určitého zmyslu, i keď bez širších súvislostí. Skladateľ miestami predpisuje aj spev so zatvorenými ústami a jeho nuansy („Bocca quasi chiusa", „Bocca quasi aperta"). Z takéhoto popisu skladby by si čitateľ bez jeho vypočutia urobil pravdepodobne obraz ako o vykonštruovanom diele, ktoré nemá bezprostredný umelecký účinok. No tu je práve Nonova sila, že stojí nad systémom, vie ho použiť v službe realizácie umeleckého zámeru, postihuje základnú atmosféru zvoleného textu. Skladba má pôsobivosť a vie rozochvieť poslucháčovi emocionálnu membránu do silného zážitku.

I Pierre Boulez sa hodne venuje skladbám vokálno-inštrumentálnym a svoje názory na problém vzťahu slova a hudby formuloval aj teoreticky vo viacerých článkoch (napr. Poésie-centre et absence-musique, Melos, 1963, 2, 33—46). Boulez je za to, aby sa súčasní skladatelia inšpirovali básnikmi-súčasníkmi, modernou poéziou, ktorá hľadá nové cesty. Jeho obľúbený básnik je René Char (jeho verše zhudobnil napr. v cykle „Le Marteau sans Maître", v „Le Soleil des Eaux"; siahol aj po veršoch Mallarmého — napr. v „Improvisation sur Mallarmé"); vyberá si teda verše, ktoré nemajú charakter rečovej informácie a sú to skôr obrazy, reflexie, nálady. Pri zhudobňovaní básne mu ide o vytvorenie syntézy, „amalgámu", kde sa stiera samobytnosť zúčastnených zložiek (poézie a hudby) a vytvára sa niečo kvalitatívne nové. Pritom sa pridržiava v podstate básnickej predlohy, rešpektujúc prirodzený tok reči, prízvuky, dĺžky, interpunkcie; ani melizmatické ponímanie slova nenarúša jeho syntaktickú logiku. Hudobnými prostriedkami vystihuje náladu, atmosféru básne. Zvuková stránka, farba je u neho tiež v popredí; je maliarom predovšetkým jemných farebných odtieňov. Po období príklonu k prísnej seriálnej kompozícii Boulez v poslednom čase opúšťa jej rigorózny aplikáciu a orientuje sa na rozvíjanie debussyovskej zvukovosti. V tomto zmysle rozširuje i zvukovú paletu vokálnej zložky. V cykle deviatich skladieb podľa troch básní René Chara „Le Marteau sans Maître" (pre alt, altovú flautu, brač, gitaru, vibrafón, xylorimbu a bicie nástroje) vie využiť osobité zvukofarebné kvality zvolených nástrojov a hlasu. Zaujímavo využíva ich kombinácie na základe podobnosti (podobnosť dĺžky tónov, intenzitových obľúkov) i kontrastu (nielen vo farbe, ale aj v rytme, dynamike). Spevný hlas využíva v širokej škále možností; užíva parlando, „libre" (rytmickú slobodu týchto partií zvykne označovať aj „comme improvisé", „non mésuré"), ďalej quasi parlando, sylabický i melizmatický spev (v obľube má prírazy); predpisuje aj brumendo, vyskytuje sa i „quasi crié". Okrem malých výnimiek vypisuje vokálny part v presných výškových i časových hodnotách. Hoci kladie dôraz na fonologickú štruktúru francúzskeho textu, nestráca zo zreteľa sémantickú stránku; dalo by sa uviesť viac príkladov z tejto skladby, kde hudba pomáha dokresliť význam textu. Boulezovi záleží na tom, aby poslucháč vnímal dielo celostne, aby mohol postihnúť korešpondenciu, splynutie, vzájomné prelínanie básnických obrazov s hudobnými.

Súčasnú vokálnu hudbu obohatil veľmi pozoruhodným dielom Witold Lutoslawski; sú to Trzy Poematy Henri Michaux pre zbor a orchester, ktoré pri premiére mimoriadne zapôsobili na poslucháčov posledného Záhrebského bienale a znova na minuloročnej Varšavskej jeseni. Skladateľ tu využíva najmodernejšie výrazové prostriedky. Zachováva rovnováhu proporcií medzi vrstvami vo všetkých parametroch presne určenými a vrstvami slobodnejšími; skladateľ však aj pri určitej slobode interpretácie drží konštrukciu celého diela v rukách. Integrácia prvkov racionálnych a aleatorických mala vplyv aj na formu diela, ktorá nie je náhodná, ale premyslená; všetky rovnocenne vyvážené komponenty diela sú použité na tlmočenie skladateľovho umeleckého zámeru. Verše francúzskeho básnika využil skladateľ všestranne: z hľadiska sonoristického, sémantického a výrazového. Sám hovorí, že básnický text chápal v tejto skladbe na mnohých miestach ako element výlučne zvukový. Predovšetkým druhá poéma (Le grand Combat) je koncipovaná spod tohto zorného uhla. Je to akási sborová recitácia; operuje sa tu grupami zvukov výškove nefixovaných, ktoré sú determinované vypovedaním textu, jednotlivých slov, najrôznejším spôsobom, od šepotu až po výkriky a piskot; no sú to v podstate prejavy ľudského hlasu prirodzené, sú späté s textom (aj keď bez sémantického zreteľa, nikdy však nie sú pozbavené výrazu) a vychádzajú — podľa slov autora — z hľadiska najvlastnejšej hudobnej interpretácie textu. Na otázku, či sa tu skladateľ nestáva už len akýmsi režisérom sborovej recitácie, odpovedal Lutoslawski, že to závisí od toho, čo rozumieme pod hudbou. Keď chápeme ten pojem dostatočne široko, že hudba operuje zvukmi bez ohľadu na ich pôvod, vtedy skladateľ neprestane byť skladateľom, aj keď operuje len samotnými



slovami textu. (V článku — rozhovore s autorom „Trzy poematy Henri Michaux“. Ruch muzyczny 1963, 18, str. 3.) Pri tom všetkom je v skladbe veľa melodických nápadov a prvkov skutočného spevu. Bohatstvo nových výrazových prostriedkov vedel skladateľ využiť v službe realizácie svojho umeleckého zámeru; vytvoril dielo, ktoré vyvoláva v človeku silnú rezonanciu.

Experimentom v hľadaní nových možností zvukového obohatenia hudby aj prostredníctvom ľudského hlasu sa venuje i Karlheinz Stockhausen. Sústredil svoju pozornosť na objavovanie osobitých zvukových farieb, ktoré poskytuje kombinácia prejavov ľudského hlasu s elektronickou hudbou. Napríklad v skladbe „Gesang der Jünglinge“ (na 9 veršov z apokryfov ku knihe Dávida) mu ide v rámci seriálnej kompozície predovšetkým o zvukové farby, aké sa normálnymi nástrojmi a hlasmi nedajú realizovať. Aj narábanie s textom, s jeho výlučne fonetickou stránkou, je zamerané na rozšírenie zvukovofarebnej škály. Súčasne hľadá možnosti, ako zotrieť hranice medzi hlasom a generátorovými zvukmi. Z textu vypreparované vokály (ale aj medzistupne medzi nimi od svetlých a tmavých samohlások k polokonsonantom a konsonantom), slabiky, hlásky i jednotlivé slová spieva alebo recituje 12-ročný chlapec; toto sa zaznamenáva na magnetofónový pás a ďalej spracúva. Súčasne elektronickými zvukmi sa napodobňuje artikulácia vokálnych hlasov. Podľa skladateľa takto sa môže reč bezprostredne priblížiť hudbe a hudba reči, až po zotretie hraníc medzi zvukom a významom. Aj keď k uchu poslucháča dôjdu jednotlivé slová, je podľa skladateľa správne, že poslucháč počúva ich zmysel len „na pol ucha“ a vníma len ich štrukturálnu funkciu. (V štúdii Musik und Sprache, uverejnenej v Die Reihe 6, 1960, str. 36, Stockhausen širšie rozvádza svoje názory na vzťah slova a hudby v súčasnej hudbe a rozoberá niektoré diela včítane tejto svojej skladby.) Po vypočutí tejto skladby poslucháč skonštatuje nespornú zaujímavosť rôznych zvukov a ich kombinácií, ale to snáď bude všetko; no skladateľovi asi ani o nič viac nešlo.

Skutočne prevratné zvukové obohatenie prinášajú diela poslednej vývojovej etapy poľského skladateľa Krzysztofa Pendereckého. Temer v každej jeho skladbe vidieť kreáciu nových, predovšetkým sonoristických metód. Jeho snahou je viesť poslucháča k vychutnávaniu krásy a rôznorodosti zvukových farieb. Za týmto cieľom rozširuje škálu zvukových zdrojov všetkými smermi. (Uplatňuje napr. zvuk, ktorý vzniká pri čistení skla, krčení pergamenového papiera, zvuk písacieho stroja a pod.) Sonoristický zreteľ je určujúcim faktorom aj pri kryštalizovaní formy; u Pendereckého forma obyčajne vyrastá z protipostavenia rôznych zvukových typov (v slede za sebou, kontrastujúcich, kontrapunkticky sa prelínajúcich); posledný úsek diela obyčajne neprináša nové zvukové „motívy“, len tie, hoci pozmenené, ktoré už boli uvedené v „expozícii“. (No forma sa mu vytvára aj inak, napr. formovanie prúdu zvukového narastania a ubúdania robí podľa elektrokardiogramu.) Ľudský hlas považuje predovšetkým za nástroj, schopný vyludzovať farebne zaujímavé, bohato diferencované zvuky. (Rád koncipuje štruktúru vokálnej partie napr. technikou bicích nástrojov. V „Psalme“ docieľuje takýto efekt opakovaním spoluhlások d-db, b, ktoré sa vždy rýchlejšie nervózne stupňuje v nepravidelnom rytmizovaní.) Za účelom obohatenia zvukovofarebnej škály siaha Penderecki po mimohudobných impulzoch napr. z maliarstva. Sám udáva, že v skladbe „Wymiary czasu i ciszy“ pre miešaný sbor, bicie a sláčiky mu ide o akúsi transplantáciu vrstvových zložiek maliara P. Kleea a I. Kleina na jazyk zvukový, o hľadanie analógií v rôznosti farieb a štruktúry. Vo vokálnej partii operuje skupinou vybraných hlások; vytvára si sledy ich rôznych obmien. Napr. DKBTP, GBPKT a pod.; sú to rýchle, výškove a časove nefixované sledy. Používa aj dlhé, výškove približne alebo presne určené tóny na vokály O, E, Y, I, U, ale aj na R, Ž, S, Š. Okrem toho predpisuje rôznosmerné glissandá, brumendá, falzetové artikulácie, hvízdanie, rovné plochè tóny a silne rozvibrované. Všetko je riadené snahou po dosiahnutí nového zvukovo-koloristického výrazu. Sonoristický moment teda determinuje formový i výrazový profil celej skladby.

Z takéhoto popisu si ťažko urobiť predstavu o skutočnej znejúcej podobe uvedených skladieb. Treba dať možnosť každému počúvať súčasnú hudobnú tvorbu, aby si každý mohol urobiť o nej svoj úsudok. Posledné desaťročia boli čo do obohatenia zvukových možností hudby skutočne prevratné a pochopiť túto hudbu, esteticky ju zažiť nie je možné z platformy starých estetických foriem. Vedieť sa správne orientovať, vytvoriť si hodnotiace stanovisko k novej hudbe nie je jednoduché. Je nesporné, že popri kladných prínosoch a obohatení hudby (kde nové výrazové prostriedky stoja v službách realizácie skutočne umeleckého zámeru) je tu veľa samoúčelného originálčenia a plánego pokusníctva zameraného často len na vynachádzanie nezvyklých zvukov, ktoré majú vzbudiť senzáciu a poslucháča často len frapujú. Budúcnosť ukáže, čo z týchto objavov ostane na „site dejín“ ako trvalá umelecká hodnota.

Viera Donovalová

Nové objavy historikov

RICHARD RYBARIČ
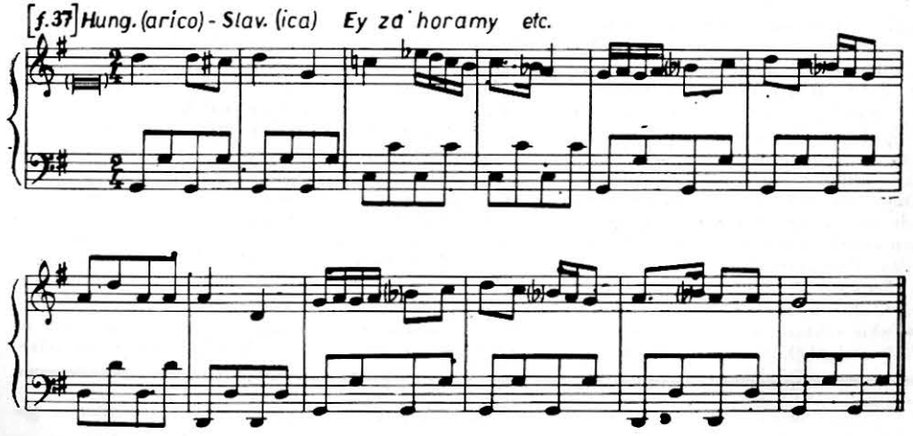
Svetské skladby opatrené slovenskými nadpismi či textovými incipitmi sa po prvýkrát objavujú v domácej literatúre v 17. storočí vo Vietorisovom kódexe[1]. So skladbami, ktoré sú však priamo označené ako slovenské, sa stretávame až o sto rokov neskôr, teda asi v rokoch 1760—1780[2]. K jedinému „Saltus Slavonicus“ z Linusovej zbierky, ktorá predstavuje vedúci husľový part inštrumentálneho ensemblu, pribudli teraz ďalšie, tentoraz skladby klavírne[3].

Pretože ide o novoobjavený a doteraz nepublikovaný materiál, je potrebné hneď úvodom povedať niekoľko slov o prameňoch, v ktorých sa nachádzajú, i niekoľko predbežných poznámok o ich charaktere a význame pre dejiny našej hudby 17.—18. storočia.

Skladby, ktoré tu uverejňujeme, sa našli r. 1962 v Štítniku, v tamojšom evanjelickom kostole. Sú zapísané v jednom zo šiestich hudobných rukopisov, ktoré ležali dlhé roky nepovšimnuté spolu s inými knihami a písomnosťami v jednej z dvoch krásnych barokových skríň v kostole. Zásluhu na objavení cenných hudobných materiálov, ktoré sa t. č. už spracúvajú, má štítnický ev. a. v. farár Zoltán Száraz, ktorý nás na ne upozornil. Dva hudobné rukopisy predstavujú evanjelické kancionály, dva ďalšie zbierku skladieb pre orchester (sú to party prvých a druhých husieľ, no na prázdnych stranách sú zapísané jednak ďalšie skladby pre dve flauty i skladby klavírne), jeden organovo-klavírny sborník, viažúci sa k Jánovi Schantrachovi, o ktorom sa doteraz zistilo len toľko, že v polovici 18. storočia bol organistom v Bratislave, a napokon jeden sborník skladieb klavírnych. V tomto poslednom sú zapísané spomínané slovenské tance či piesne.

Klavírny sborník je knižočka o 62 listoch. Je priečneho formátu o rozmeroch 21,5 × 17,2 cm. Predná časť väzby a niekoľko listov spredu chýba. Rukopis obsahuje 107 zrejme klavírnych skladieb. Je dielom viacerých pisárov; záznamy sú okrem prvej a posledných dvoch skladieb úplné. Z prvej chýba začiatok a z posledného „Hanaku“ a „Mazuru“ na f. 60 je znotovaná len pravá ruka. Text i noty sú napísané pomerne úhľadne, čitateľne. Notácia je moderná, no pre pravú ruku sa dôsledne užíva kľúč „c_1“, čo bolo v druhej polovici 18. storočia celkom bežné. Hodnota jednotlivých zápisov nie je rovnaká, v niektorých skladbách vidno, že pisár sa mýlil, čo platí predovšetkým o predznamenaniach a posuvkách.

Repertoár, ktorý sborník obsahuje, je rozmanitý, väčšinou sú to však dobové módne európske tance z polovice 18. storočia: menuety (25), „saltus polonicus“ (22), árie, pochody a iné. Vcelku možno konštatovať, že je to hudba priemernej úrovne, a to tak z hľadiska kompozičného, ako aj čo do nárokov na interpreta. Zdá sa, že ide o bežný typ úžitkovej hudby, o sborníček hudobného amatéra, ktorý obstojne hral na klavíri či čembale a príležitostne sa cvičil v kompozícii alebo v upravova-
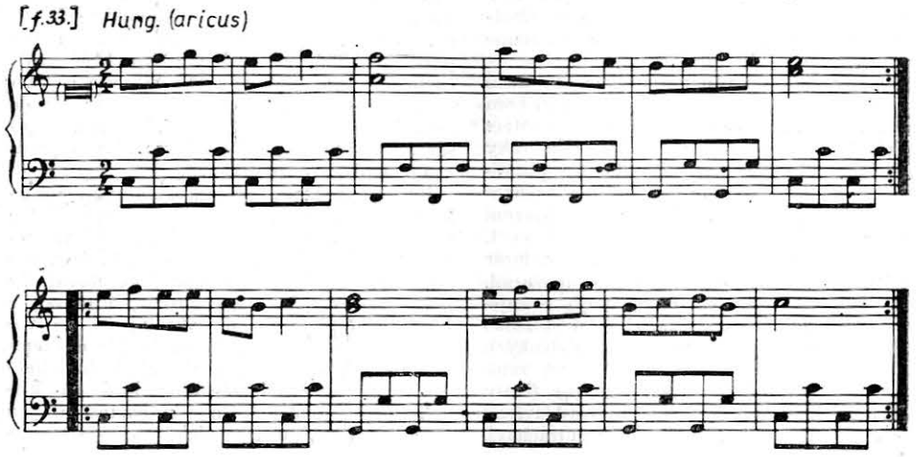


ní. Upozorňujeme na nasledovné, z hľadiska našej tematiky zaujímavé skladbičky, ktoré uvádzame v poradí, v akom sú zapísané s priebežným číslovaním a s údajom o foliácii v zátvorke:
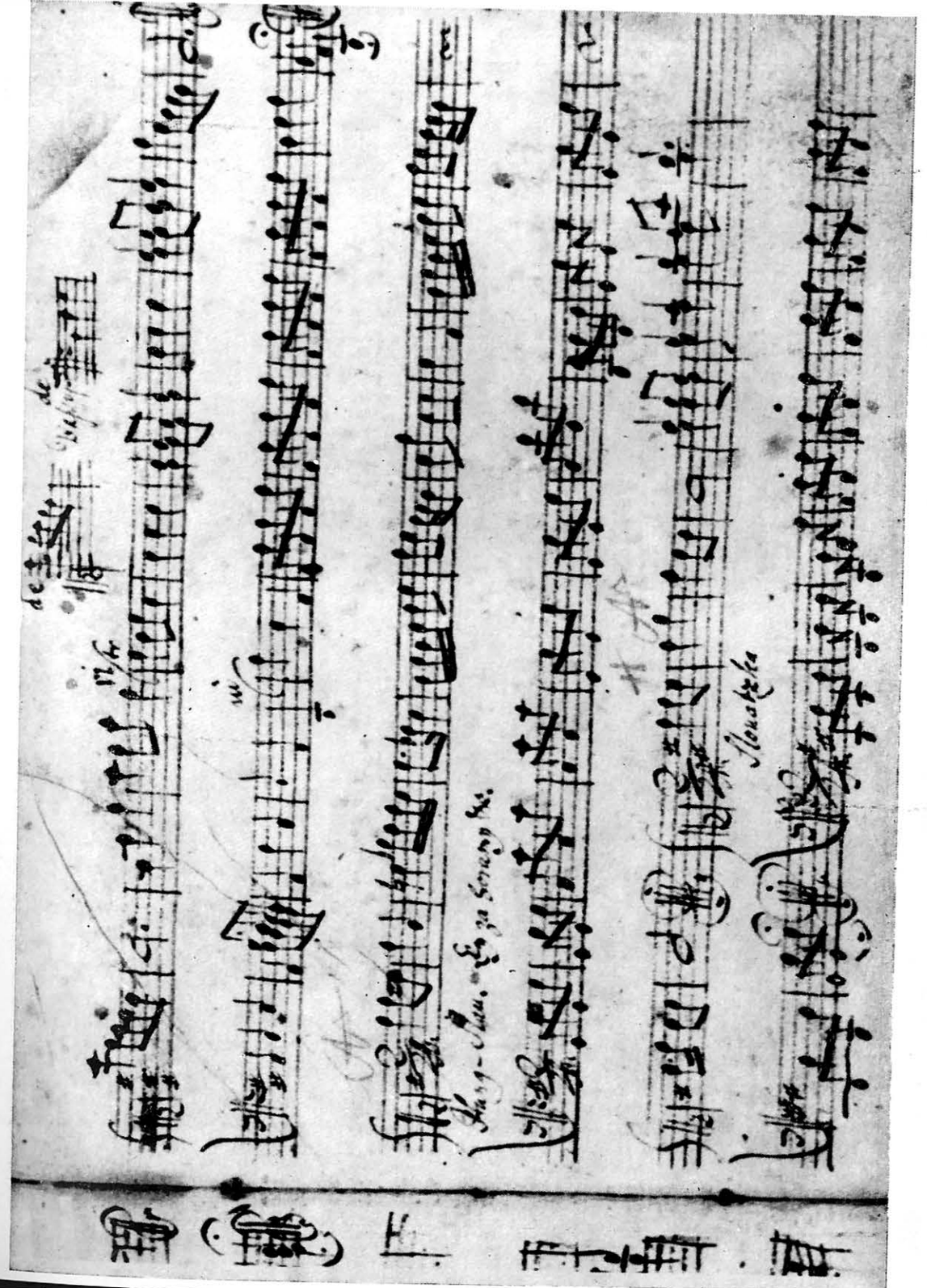
21 (f.16') Hungaricus
40 (f.26') Hungaricus
54 (f.33) Hungaricus
58 (f.35) Hungarico-Slavica
62 (f.36') Hungaricus
64 (f.37) Hungarico-Slavica Ey za horamy
65 (f.37) Slovatzka
66 (f.37') Polonico-Hungaricus
68 (f.38') Slavica
74 (f.40) Hungaricus
105 (f.60) Hungaricus

Skôr než sa podrobnejšie zmienime o týchto skladbách, ešte niekoľko stručných úvah o pôvode tejto zbierky.

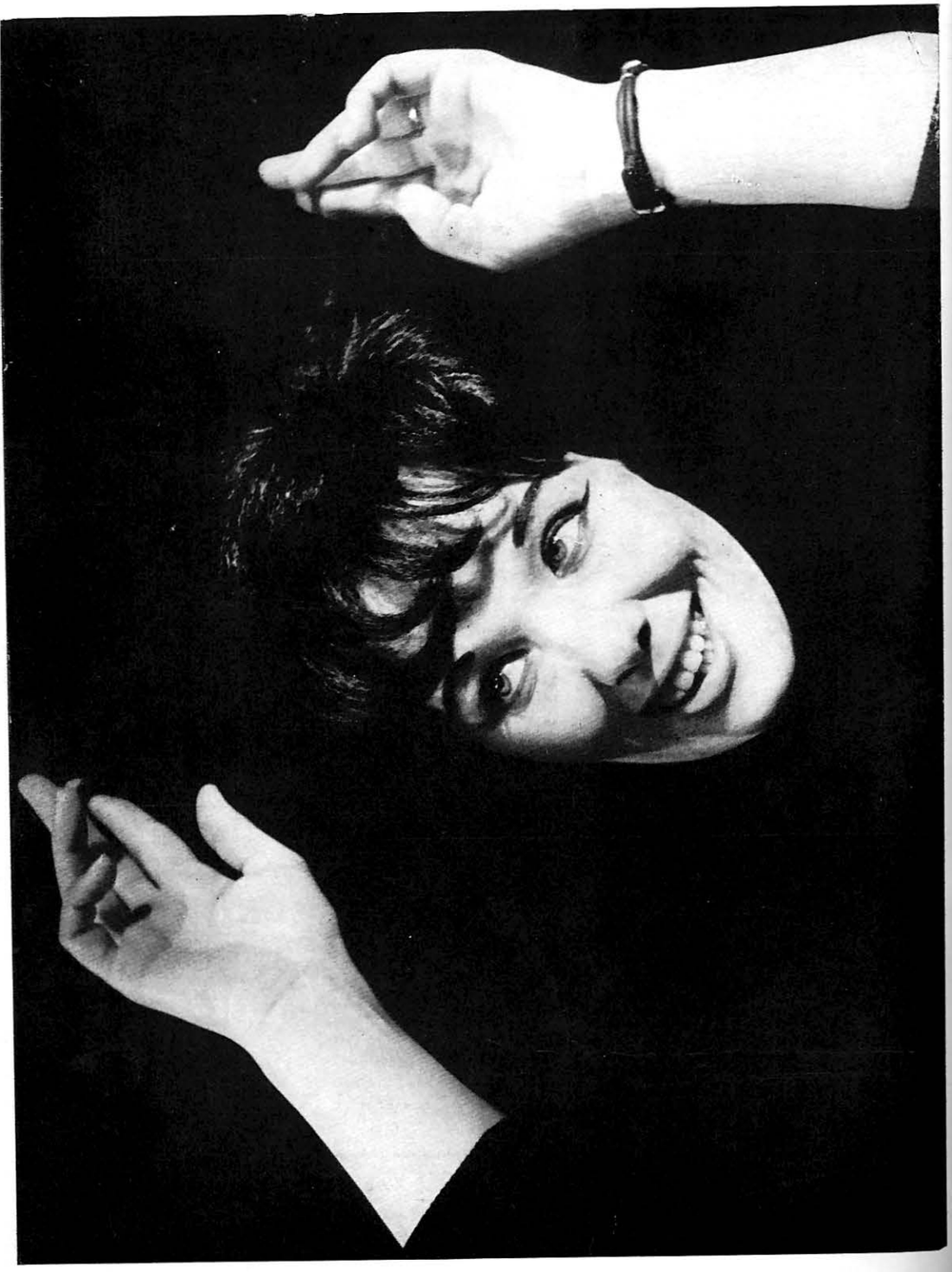
Skladby, ktoré sa v tomto sborníku nachodia, sú okrem dvoch výnimiek anonymné, t. j. mená autorov sa neuvádzajú. Jedine skladba na f. 38 nesie označenie „Aria piano. Auct. Joh. Fabricz" a skladba č. 70 (f. 38') podobne „Menuet Auct. Joh. Fabricz". Či je tento Ján Fabricz autorom iba týchto dvoch alebo viacerých skladieb a či je zostavovateľom, resp. pisárom celého sborníka, zatiaľ nevieme, no v písomnostiach, viažúcich sa ku Štítniku a okoliu, sa s jeho menom stretávame v 18. storočí viackrát. Už Ladislav Bartholomeides v svojich „Memorabilia Provinciae Csetnek" (Neosolii 1799) uvádza Johannesa Fabricziusa šľachtica (Nobilis) ako rektora štítnickej školy v r. 1720—1723[4] a druhého(?) Joh. Fabriczia — pravda, bez označenia „nobilis" — ako rektora školy v neďalekých Slavošovciach — v r. 1778[5]. Kvôli úplnosti treba dodať, že i v menoslove žiakov štítnickej školy v rukopisnom „Leges scholae Tsetnekiensis Anno 1726 d. XI Maji publicatae" sa objavuje meno „Fabricz-Fabriczius", no s krstným menom „Johannes" len raz, na f. 12 roku 1739, a to tiež ako „Johannes Fabry Liptoviensis". Tieto údaje nás oprávňujú azda len k uzáveru, že náš sborníček sa mohol viazať k štítnickej škole, založenej už v 16. storočí, a súdiac podľa spisového materiálu, v 18. storočí sa tešiacej dobrej povesti.

Čo sa týka uvedených skladieb, s termínom „hungaricus" sa v súvislosti so svetskou inštrumentálno-tanečnou hudbou stretávame pomerne skoro, a to v zahraničnom materiáli už v 16. storočí[6]. Podobne je to aj s poľským tancom[7]. Tu načim poznamenať, že takto označené skladby nemusia byť vždy piesne či tance maďarské. Termín „hungaricus" — a to, pochopiteľne, nielen v reláciách hudobnohistorických — v 17.—18. storočí neslobodno chápať nacionálne, ale štátnoprávne a teritoriálne, t. j. v tom zmysle, že ide o piesne a tance z niekdajšieho Uhorska, a že pod týmto označením sa teda môžu vyskytnúť o. i. aj piesne slovenské. Že je to ozaj tak, veľmi presvedčivo dokazuje cyklus 59 skladbičiek „Saltus Hungaricus" z „Oponickej" zbierky z r. 1730, kde je nápadne veľké percento slovenského folklórneho materiálu. Skoro rovnako sa majú veci s výskytom termínu „slavicus", resp. „hungarico-slavica". Z viacerých údajov upozorňujeme tu na tzv. Telekiovský spevník zo Sedmohradska z r. 1658—1655, ktorý obsahuje texty 49 básní





Faksimile jednej strany štítnického sborníka ▶



istého Barakonyi Ferencza, z ktorých 7 nesie označenie ako „tót táncznóta“ (slovenská tanečná pieseň). O niečo neskôr, v r. 1704, sa Mikuláš Bercsényi v jednom liste Františkovi Rákoczymu II. zmieňuje o „tót lejtő“ (slovenský odzemok?) Takýchto dokladov by sme, pochopiteľne, z dobového literárneho a spisovného materiálu mohli priniesť viac, nám tu však ide len o upozornenie na výskyt termínu a na to, že ide o doklady z hudobného hľadiska nepriame, t. j. len o zmienky alebo o texty predpokladaných slovenských piesní, objavujúcich sa aj v maďarských prekladoch.

Že sa v druhej polovici 18. storočia vyskytujú skladby označené ako „slovenské“, azda už nemusíme pripisovať čírej náhode. Iste by bolo dosť odvážne predpokladať už tu prvé začiatky slovenskej národnej hudby, t. j. začiatok línie vedúcej cez národné obrodenie k J. L. Bellovi, Schneidrovi-Trnavskému a ďalej. Diskusie okolo národnostnej otázky sa začali už v 18. storočí a zo slovenskej strany zasiahli doň pomerne skoro, ako je známe, J. B. Magin (1728) a S. Timon (1733-4). Pravda, tu ešte nešlo o boj za národné sebaurčenie, ale viac-menej len o otázku, či Slováci môžu byť príslušníkmi uhorského národa, pričom sa diskusia pohybovala na teoretickej rovine koncepcií feudálnej národnosti, to znamená, že pod pojmom „natio“ (natio Hungarica) sa rozumela len šľachta a slobodné kráľovské mestá ako právne korporácie. Pred jednostranne „nacionalistickým“ vysvetľovaním varuje aj tá skutočnosť, že v dobových prameňoch sa celkom bežne objavujú tance poľské, nemecké, francúzske a o. i. i hudba „turecká“, takže medzi množstvom rôznych „národných“ tancov sa môžu rovnako vyskytnúť aj slovenské. Termín „Hungarico-Slavica“ je aj tak mimoriadne zaujímavý: tu akoby spisovateľ jasne chcel naznačiť, že ide o pieseň uhorských Slovanov, t. j. Slovákov. Analogicky by bolo možné interpretovať aj skl. č. 66 „Polonico-Hungaricus“ (uhorskí Poliaci?).

Po stránke hudobnej ide o veľmi krátke skladbičky jednoduchej faktúry. Tento krátky rozsah pripomína okruh skladieb zo zbierky Anny Szirmay-Keczerovej a „Oponickej“, lenže ich hudobná úroveň je nepomerne nižšia. Je zrejmé, že sú to záznamy a primitívne úpravy dobre známych ľudových piesní (varianty z dobových prameňov a zo živého folklóru budú publikované inde), obmedzujúce sa na celkom skromné „kolorovanie“ a ostinátny bas.

Na záver len toľko, že pravdivé a vecné zhodnotenie týchto skladieb bude možné len v rámci celkového vývojového kontextu našej hudby v 17.—18. storočí. Nové, stále sa množiace pramenné objavy nám však čoraz jasnejšie ukazujú, že vývin hudobnej kultúry na Slovensku nemožno chápať ako jednoliaty a homogénny celok, ale ako zložité, komplexné dianie, v ktorom — ak ostávame na pôde hudby umelej — treba rozoznávať dva základné trendy: na jednej strane hudbu importovanú, európsku (v 18. storočí dožívanie hudobného baroka a počiatky nemeckého klasicizmu so silnými podnetmi z Čiech), na druhej domácu hudobnú tradíciu, zakorenenú a intenzívne čerpajúcu z folklórnych zdrojov. Túto líniu dokumentujú pramene, ako Vietorisov kódex, Zbierka Anny Szirmay-Keczerovej a viacero skladieb podobného druhu, zachované v iných prameňoch. Sem možno zahrnúť aj skladbičky, o ktorých píšeme.

Zo spomínaných 11-tich skladieb publikujeme dve najzaujímavejšie.

Richard Rybarič

---

[1] Pravdepodobne prvý nepriamy doklad slovenskej svetskej piesne je z r. 1571. Ide o prvú pieseň z kancionálu *Jána Sylvána* „Pijsne nowé na sedm Žalmů kagijcych y giné žalmy“, ktorá nesie označenie „...zpijwá se pod tu Notu yako o Muránském Zámku yakž Noty ukazugij“.

[2] Zbierka *Anny Szirmay Keczerovej* zo začiatku 18. storočia má síce titulný list „Nápěvy starých slovenských zpjevanek od urozené panj Anny Szirmay rozené Keczer roku 1625—1630“, lenže tento titulný list je dodatkom z 19. storočia. Bližšie o tom píše *J. Kresánek* (Hudobnovedné štúdie VII — t. č. v tlači).

[3] Uverejňuje *Zoltán Falvy*, A Linus féle XVIII. szásadi táncgyűjtemény, Zenetudományi tanulmányok VI., Budapest 1957, str. 423.

[4] str. 144.

[5] str. 148.

[6] Zoznam týchto skladieb publikoval *Bence Szabolcsi*, A XVI. század magyar tánczenéje, v sborníku Népzene és történelem, Budapest 1955(?), str. 62—3. Podľa neho najstarší uhorský tanec je „Ungerische tantz“ z „Lautenbuchu“ *Wolfa Heckela* z r. 1556 (II. vyd. 1962).

[7] *Tobias Nordlind*, Zur Geschichte der polnischen Tänze, Sammelbände der IMG, ročník 1910-11, udáva poľský tanec z r. 1585 v klavírnej knihe *Krištófa Löffelholtza* z Colbergu.

◀ *Oľga Gállová v titulnej úlohe musicalu J. F. Fischera Čierna mačka na Novej scéne*
Foto: A. Šmotlák

Marginálie

O EDGARDOVI VARÈSEOVI

PETER FALTIN

1 *Aký zmysel* má dnes písať o takmer osemdesiatročnom skladateľovi, ktorého hudba sa takmer nehrá a ktorý, súdiac podľa prác historikov, nemal ani v časoch svojej zrelosti podstatný vplyv na formovanie profilu modernej európskej hudby? Neviem, či len pod vplyvom Wörnerovej práce vznikol mýtus o štyroch hlavných predstaviteľoch rozdielnych a príznačných vývinových tendencií v európskej hudbe nášho storočia (Schönberg, Hindemith, Bartók, Stravinský). Ďalší vývoj každopádne upresňuje pohľad na minulosť. Hlavne v tom zmysle, že čo sa pred časom zdalo jednoduché, ukazuje sa dnes o niečo zložitejšie. Dnes je už len otázkou prelomenia konvencie, kedy sa Webern preradí z kategórie (a teda i štýlovo-estetického zaradenia) Schönbergovho žiaka za jeho súčasníka, a to nielen vzhľadom na biologickú povahu tejto skutočnosti, ale práve preto, že dnes sa už vie, že Webern predstavuje *popri* Schönbergovi a ďalších veľmi individuálny a osobitý vývinový prúd v prvej polovici nášho storočia, a to práve vzhľadom na jeho vyústenie. Podobný pohľad na začiatky európskej avantgardy a hľadanie kontinuity pre existenciu poetiky experimentálnej hudby nám odhalí v plejáde zabudnutých človeka, ktorý bol donedávna zabudnutý práve preto, že už pred tridsiatimi rokmi anticipoval súčasný vývoj a jeho doba nemohla (pri najväčšej úcte k nemu) urobiť iné gesto, ako naňho úctivo zabudnúť. Nie je náhodné, že asi pred siedmimi rokmi — keď princípy totálnej organizácie prežívajú prvý krízový šok, prichádza práve z Darmstadtu objaviteľský hlas mladých. Vracajú sa nie k Webernovi, ale k jeho súčasníkovi Varèseovi, lebo v jeho princípoch nachádzajú zdôvodnenie historickej nevyhnutnosti svojej estetiky, ktorá je, ako vieme z vývoja posledných rokov, taká odlišná od vývoja po vojne, ako je odlišná Webernova a Varèseova poetika. Čo ich spája a čo spája i celý vývoj uplynulých desaťročí, je tendencia smerujúca k využitiu sonoristiky hudobnej štruktúry. Rozdeľuje ich však diametrálne rozdielny vzťah ku *konštrukcii*. Ten je asi taký odlišný, ako je odlišná štruktúra Boulezových „Les structures" od štruktúry Pendereckého „Dimensionen der Zeit und der Stille". V prvom prípade sa uplatňuje nadvláda konštrukcie nad zvukom, v druhom prípade zase nadvláda priam hedonistického zvuku nad konštrukciou. Pri hľadaní tvarovacích princípov tejto štruktúry hudby súčasnosti narazili skladatelia na veľkú osobnosť Edgarda Varèsea.

2 Prvým Varèseovým činom, o ktorom sa v súčasnosti najviac diskutuje, *bola polemika so samotnou tónovou sústavou.* Kým všetci skladatelia hľadali riešenie krízy romantickej štruktúry na začiatku XX. stor. predovšetkým v novej metóde organizácie tónového materiálu, stavia sa k nej Varèse už ako k fyzikálnemu faktu veľmi zdržanlivo, lebo „pre jeho ucho sa trinásť kvínt nikdy nerovná siedmim oktávam"[1]. Na rozdiel od Busoniho, ktorý v tej istej dobe vyjadril nedôveru k temperovanej sústave a chcel ju nahradiť inou, Varèse *zavrhol sústavu ako takú* (čo je zrejmé už i z toho, že ako jediný navrhuje nový spôsob organizácie tónového materiálu), ale stavia proti nej svoj ideál *fyzikálneho tónového kontinua* s dôrazom na slove fyzikálny. Lebo Varèse nechce komponovať hudbu z doterajších tónov, ktoré svojou príslušnosťou v sústave automaticky dostávajú svoju mimofyzikálnu (tektonicko-konštrukčno-významovú) funkciu, ale len z istých akusticky, výlučne svojím kmitočtom určených kvalít. Varèseovo -c- nie je totiž myslené ako -c-, ale len ako skladateľom určený kmitočet bez ďalších atribútov, ktoré tento kmitočet získa, keď sa stane v tónovej sústave mysleným prvkom štruktúry. Len dnes, z pozície experimentálnej hudby (problém tónového kontinua v syntetickej hudbe a problém otvorenej formy v celej oblasti experimentálnej hudby) možno oceniť odvážnosť týchto snáh v časoch, keď boli nielen fantastické, ale jednoducho technicky nerealizovateľné. Varèse bol prvý, ktorý siahol až k samotnému fyzikálnemu jadru hudby a tomuto dával originálny, všetko dovtedajšie negujúci estetický zmysel. J. Patkowski[2] vystihol paradoxné a nečasové postavenie tohto skladateľa v histórii: „Tragédia Varèsea-proroka a revolucionára bola v tom, že v dobe v ktorej žil, nemal materiál a prostriedky, aby mohol písať svoje partitúry tak, ako to zodpovedalo jeho estetickej koncepcii." Tónový generátor sa na podobný účel prvý raz použil až dvadsať rokov po tom, ako Varèse dospel k ideálu tónového kontinua. Pochopil veľmi skoro, že temperovaná sústava bola vynútená dobovým kompozičným ideálom (harmónia, modulácia, enharmonika, motivika a pod.) a, pochopiteľne, naopak. Tieto všetky esenciálne atribúty tradičnej štruktúry boli nemysliteľné mimo temperovanej sústavy, ktorá im maximálne vyhovovala. Po tom, ako od Debussyho práve spomínané javy prestali byť výlučnými tektonickými determinantmi štruktúry, nastala možnosť opustiť aj im vyhovujúcu tónovú sústavu, a to najmä v tom prípade, keď skladateľovi ide o maximálne využitie zvukovej substancie na budovanie nového typu štruktúry, ktorej tónová sústava v známom tvare bráni (obmedzuje napr. výber znení len na 12 fixných kvalít).

3 Varèse bol prvým nekompromisným predstaviteľom tendencie smerujúcej k odstráneniu hegemónie niektorých tektonických elementov v štruktúre. Rozhodujúcu úlohu prestáva hrať parameter výškový (ako zdroj tektonického elementu melodiky a harmónie), ale dochádza k vyrovnaniu stupňa dôležitosti medzi nimi. Pre indetifikovanie tónu (ak sa opýtam, „ktorý je to tón"?) nie je určujúca výška (neodpovieme C, c'), ale napr. jeho sila (je to ff, alebo p), jeho farba, dĺžka, prípadne spôsob artikulácie. V dôsledku toho sa v jeho štruktúre začína už koncom dvadsiatych rokov dôsledne uplatňovať Debussym naznačená tendencia urobiť rozhodujúcim pre výstavbu formy dynamiku, metrum, pohyb a priestor. Ak je dnes všeobecne známe, že v popredí štruktúry hudby XX. stor. stojí nie melodika, ale *dynamika, rytmus a sonoristika,* tak nemožno zabudnúť, že Varèse popretím tónovej sústavy (... moje myslenie sa vždy zaoberalo myšlienkou oslobodiť hudbu od temperovanej sústavy[3]) urobil rozhodujúci krok *od tónu k zvuku.* (Chcem len upozorniť, a to bez nároku na vyčerpanie otázky, že uvedený fakt sa stal o štvrťstoročie neskôr bázou estetiky syntetickej hudby.) *Varèseova hudba je hudbou akustických fenoménov.* To, čo na nás pôsobí svojou sugestívnou silou, je *barbarská sila jej znenia.* To, čo jej dáva tektonický zmysel, je hudobný priestor, do ktorého je zasadené znenie. Ide o rozvinutie javu, ktorý u Debussyho nazývame „le tempo rhytmé" a ktorý súčasná teória nazýva „Zeitgerausch". Zameranie na zmyslovosť spája Varèsea s Debussym a robí ho predchodcom súčasných prúdov (syntetická hudba, poľská škola a i.). Jeho *„Ionisation"* (z r. 1931) sú vrcholom typu „Klangmusik" v novodobej európskej hudbe. Že k tomu došlo práve v nezvyčajnom obsadení (36 bicích plus siréna), nie je nijako náhodné, lebo práve bicie nástroje najviac vyhovujú ideálu *imanentného zvuku,* keďže ich „znenie" nie je kompenzované vedomím výšky.

Varèseov vzťah k temperovanej sústave, ktorá je najdokonalejšou nedokonalosťou z možností hudobného systému svojej doby, znamená svojské vyriešenie základného protirečenia medzi tendenciou smerujúcou ku konštrukcii alebo k zneniu v prospech znenia. Tým bola postavená ešte síce imaginárna, ale veľmi reálna báza pre ďalší vývoj, ku ktorej sa dnešní skladatelia radi vracajú, lebo v nej nachádzajú historické potvrdenie logiky svojho vývoja. *Každý zvuk v štruktúre získal individuálnu funkciu, danú charakteristikou svojho znenia.*

4 Likvidácia temperovanej tónovej sústavy, emancipácia parametrov a uchopenie zvukovo-zmyslovej substancie tónu mali za následok popretie všetkých tektonických princípov doterajšej štruktúry, a teda i popretie jej zmyslu. Bolo treba hľadať novú, novému materiálu adekvátnu organizujúcu silu.

Varèse pri riešení *problému formy* vyšiel z Busoniho postulátu, podľa ktorého by sa skladateľovi, od ktorého sa vyžaduje originálnosť, vynachádzavosť a jedinečnosť, nemalo upierať právo uplatniť tieto požiadavky aj v oblasti formy, samozrejme, tak, aby sa tento formový princíp nechápal ako „Formlosigkeit"[4]. Varèse, podobne ako Debussy, nechápe formu ako vzorec, ale ako proces prebiehajúci v čase. Hovorí: „Forma je výsledkom nejakého procesu."[5] Ako sa žiadna skladba nepodobá jedna druhej, tak sa už ani jedna forma nebude podobať predchádzajúcej. Ostáva však formou!. To je prirodzený, krajný a dnes veľmi často uplatňovaný dôsledok emancipácie elementov. Forma, tak isto ako melodika, harmónia, rytmus a pod., podlieha individuálnej vôli a zákonitostiam. Dialektická jednota individuálneho a zákonitého je podľa môjho názoru jedným zo znakov miery umeleckosti. Ale tak isto, ako je ťažko popísať zákonitosti „dobrej" melódie (hoci nik nepoprie, že i napriek tomu môže byť dobrou), je v tomto štádiu nášho poznania formy ťažko zexaktniť jej zákonitosti.

Svoj tektonický princíp prirovnáva Varèse ústami mineralóga Nathaniela Arbitera k forme kryštálu: „Každý kryštál je daný dvoma charakteristikami — prostredníctvom vonkajšej formy a prostredníctvom určitej vnútornej štruktúry. Vnútorná štruktúra spočíva na jednote kryštálu, ktorá predstavuje najmenšie zoskupenie atómu a vyhovuje princípom a zákonitostiam substancie. Projekcia tejto elementárnej jednoty do väčšieho priestoru určuje tvar celého kryštálu. Ale v porovnaní s veľmi obmedzenou možnosťou rozmanitosti vnútornej štruktúry kryštálu sú jej zodpovedajúce vonkajšie formy tohto kryštálu neobmedzené. Forma kryštálu je skôr výsledok ako primárny atribút."[6] Z toho vyplýva, že takto pochopená forma hudobného diela je tak isto nekonečná, ako je monotvárna možnosť vonkajšej formy kryštálu, a to i

napriek obmedzeným možnostiam svojich komponentov.
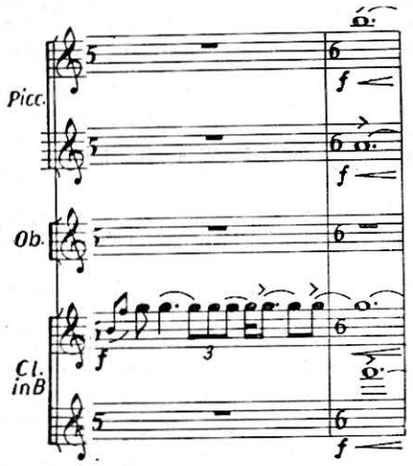
„Atómom" Varèseovej štruktúry je imanentný zvuk, a to v podobe:

1. intervalového pomeru,
2. valoru svojho znenia.

Prvok štruktúry nadobúda zmysel nie ako izolovaný tón (ako je to u Weberna), ale ako najjednoduchší *zvukový komplex* vytvorený intervalmi. Dôraz je tu na slove *zvukový*, lebo uvedený tvar sa nesnaží byť melódiou, témou alebo príznačným motívom, ale výlučne *do času rozvinutým zvukom* (čo je zatiaľ možné realizovať len ako sled intervalov). Takýto intervalový komplex — *tzv. zvuková komôrka* — je úmyselne čo najjednoduchší, ale musí byť charakteristický a individuálny (tak ako kedysi napr. téma). Obsahuje spravidla dva alebo tri intervaly v rozmanitých pomeroch. Pre svoju lapidárnosť dostáva často pomenovanie „fanfárová", alebo „signálová" melodika. Oveľa dôležitejšiu úlohu ako intervalový pomer, ktorý je veľmi jednoduchý a všeobecný, zohráva *rytmus*, ktorý je u Varèsea hlavným nositeľom estetického tvaru štruktúry. (So zvýšenou úlohou rytmu sa po degradácii výškového parametra stretávame v hudbe 20. stor. čím ďalej tým viac.) Tvar Varèseovej zvukovej komôrky je určený:

a) švihom charakteristických intervalov,
b) zotrvaním na jednej — rytmicko bohato profilovanej hladine (čo opäť nasvedčuje, že výškový parameter zohráva sekundárnu úlohu).

Na základe týchto nových elementov buduje Varèse svoju „kryštálovú" formu. Jej základom je aktívne využitie funkcie hudobného času. *Vzťah* ako základný princíp tektoniky tu však vzniká z relativity zmien pohybu konštantného prvku, ktoré sú vo vzájomnom vzťahu práve mierou svojej pohybovej variabilnosti. Tento problém je, myslím, najrevolučnejším a najkľúčovejším miestom Varèseovej estetiky — najmä z hľadiska ďalšieho vývoja formy a vysvetlíme ho jeho vlastnými slovami: „Zatiaľ čo sme doteraz pracovali vo forme s hodnotami tvarov, ktoré boli nepremenne dané, snažím sa nájsť spôsob vzťahu, kde by tvary boli v ustavičnom dynamizme a v relatívnom vzťahu k jednej konštante. Inými slovami: takáto forma by bola radom variácií, bola by výsledkom neustálej premeny zafixovaného tvaru."[7] Tým dospievame u Varèsea k pojmu *totálne zdynamizovanej formy*, ktorý je základným princípom snažení o riešenie problému formy v súčasnej kompozičnej praxi i teórii.



Príklad z Octandre (r. 1924)

5 Týchto niekoľko otázok nechcelo vyčerpať zložitosť Varèseovej osobnosti. Chcelo len fragmentálne poukázať na veľkosť jeho diela a originálnosť teoretických názorov tohto búrliváka hudby nášho storočia. V dobe, keď mohol byť prvým, nemohol z technických dôvodov realizovať svoju estetiku, a v dobe, keď by ju bol mohol realizovať, predbehli ho jeho vnuci, ktorí k nej došli za inej situácie, z iných popudov a nezávisle od neho. Jeho osobnosť vzbudzuje v nás zatiaľ azda len pietu, lebo k tomu, aby prešiel do umeleckého povedomia hudby XX. storočia, musí zaznieť jeho dielo. Budeme naň ešte dlho čakať? Všimnime si tvorbu Edgarda Varèsea aspoň dramaturgia tých našich súborov, ktoré sa venujú interpretácii hudby nášho storočia? Lebo jej obraz bez Varèseových skladieb bude vždy neúplný!

[1] Metzger H.: Hommage à Edgard Varèse, Darmstädter Beiträge... II, Mainz, 1959, str. 58.
[2] Patkowski J.: Z zagadnień muzyki eksperimentalnej. Muzyka kw. 1958, Nr 4, str. 94.
[3] Varèse E.: Erinnerungen und Gedanken, Darmstädter Beiträge... III, Mainz 1960, str. 66.
[4] Bussoni F.: Entwurf einer neuen Aesthetik... Berlin 1907, str. 18.
[5] Varèse E.: op. cit. str. 70.
[6] Varèse E.: op. cit. str. 70.
[7] Varèse E.: op. cit. str. 67.

29. decembra 1963 zomrel Paul Hindemith, jedna z najvýraznejších osobností hudby 20. storočia. Ako bol jeho život poznamenaný prevratnými udalosťami histórie nášho storočia, tak aj jeho neobyčajne bohaté dielo

Nedokončený zápas

— vari najobsiahlejšie v modernej hudbe — je poznačené mnohotvárnymi tendenciami takmer polstoročného vývoja európskej hudby. Jeho umelecký vývoj, hlavne vo svojej prvej fáze, je reakciou na celý komplex snáh, experimentov, vplyvov, prúdov — niekedy z historického aspektu podenkových, ale i trvalejších, ba i tých najhlavnejších, ktoré priniesol vývoj hudby v našom storočí. Ale na druhej strane to bol on a jeho nanajvýš osobná odpoveď na otázky, ktoré kládla doba, a jeho dielo, jedno z najgeniálnejších riešení dobových úloh, ktoré trvale vtlačilo svoju pečať a významne usmernilo vývoj hudby prvej polovice 20. storočia.

VIERA ŠEDIVÁ

Paul Hindemith sa narodil 16. novembra 1895 v Hanau am Main v remeselníckej rodine. Študoval na kozervatóriu vo Frankfurte. Dvadsaťročný už pôsobí ako koncertný majster v orchestri tamojšej opery. Po dlhom rade skladateľov-klaviristov — a často dosť slabých klaviristov — 19. a 20. storočia bol Hindemith prvým skladateľom, ktorý bol súčasne aj výkonným umelcom na husliach a na viole. V rokoch 1922—1929 bol violistom vtedy slávneho Amarovho kvarteta a koncertoval s ním v celej Európe, aj v Sovietskom zväze. Vystupoval aj ako znamenitý sólista na viole a viole d'amour. Neskoršie získal medzinárodné uznanie ako dirigent.

Ako skladateľ upozornil na seba r. 1921 na Donaueschingenskom festivale súčasnej komornej hudby. Stal sa čoskoro vedúcou osobnosťou týchto festivalov (v r. 1927—29 v Baden-Badene). Roku 1927 bol povolaný ako profesor kompozície na berlínsku Hochschule für Musik. Začína sa uplatňovať tretia výrazná stránka jeho osobnosti — pedagogická. Ale už r. 1934 opúšťa toto miesto spolu s vlasťou, donútený bojkotom fašistického režimu, ktorý zaradil jeho diela medzi „entartete Kunst", k emigrácii. Po prechodnom pobyte v Ankare (kde z poverenia tureckej vlády organizoval hudobný život) a vo Švajčiarsku odišiel r. 1940 do USA, kde vyučoval kompozíciu na univerzite Yale v New Haven, Connecticut (v r. 1940—1953). V r. 1949/50 prednášal na Harwardskej univerzite v Bostone. Od r. 1953 žil opäť vo Švajčiarsku, kde v r. 1951—56 pôsobil ako riadny profesor na univerzite v Zürichu.

V Hindemithovej osobnosti ako keby ožil starý typ hudobníkov, v ktorých sa v samozrejmej a neoddeliteľnej jednote spájal praktický výkonný muzikant s tvorivým umelcom. Jeho muzikantstvo má ešte aj tú remeselnú črtu starých majstrov z takrečeno arkadických čias hudby, keď umenie bolo remeslom a remeslo umením. Hindemithov návrat do týchto čias, oživovanie a pestovanie ducha predromantických historických epôch nie je náhodné. Je to súčasť vedomej reakcie na romantizmus, ktorá bola v skladateľovom prvom tvorivom období jeho hlavným programom aj v kompozícii. Hindemith začal tvoriť v krízovom období po skončení jednej veľkej slohovej epochy, na prelome dvoch vekov aj vo vývoji spoločenskom, v povojnovej sociálnej a kultúrnej dezorientácii buržoázneho sveta. „Prežil som krízu prechodu od konzervatívnej školy k novej slobode azda dôkladnejšie ako iní," napísal o tom sám Hindemith. Začiatkom dvadsiatych rokov, keď si Hindemith začína získavať pozornosť verejnosti svojimi mladistvými skladbami, je romantizmus aj impresionizmus už uzavretý. Hindemith však vyrástol na hudbe Brahmsovej, Regerovej, Wolfovej a Mahlerovej. Kam a ako ďalej? Nie div, že tvorba jeho prvého

o harmóniu sveta

tvorivého obdobia (do polovice tridsiatych rokov) zaznamenáva veľké výkyvy. Spoločným menovateľom je priama i nepriama spoločenská kritika, vyvierajúca z jeho zdravých ľudských i umeleckých inštinktov a vedomé negovanie všetkého romantického. Historickou úlohou, ktorú musela jeho generácia riešiť, Hindemith práve tak ako Schönberg, Stravinskij a Bartók, bolo zrušenie durmolovej tonality a vytvorenie nového systému. Hindemith vyriešil túto úlohu usporiadaním tónového materiálu pri zachovaní princípov tonality.

Nepriamou spoločenskou kritikou je motivovaná jeho rozsiahla činnosť, usilujúca sa o oživenie zdravej hudobnosti, spočívajúcej na aktívnom muzicírovaní v širokých vrstvách. Vznikajú viaceré spontánne inšpirované skladby, označované ako Schulwerk a Gebrauchsmusik, od skladieb pre deti (Wir bauen eine Stadt), pre žiakov (Plöner Musik-

tag), k najrozličnejším skladbám pre laické komorné súbory a spevokoly. Sem spadá aj jeho spolupráca s Brechtom (Das Lehrstück, ktorého uvedenie v Baden-Badene v r. 1929 vyvolalo škandál).

Spoločenskou kritikou a vzburou proti romantizmu, proti romantickej citovej hypertrofii motivované sú aj jeho silne dobou poznačené a do určitej miery problematické scénické diela, napr. Nusch-Nuschi, hra pre barmské bábky, kabaretom ovplyvnený hudobný skeč Hin und zurück a Neues vom Tage, v ktorom zhudobňuje najbanálnejšie texty, napr. je tam ária o prednostiach ústredného kúrenia so stále teplou vodou. Snaha épater le bourgeois — ohúriť meštiaka — je tu spojená s nezakrytým výsmechom. Trvalým prínosom je jeho opera Cardillac (z r. 1926, prepracovaná r. 1952) — síce na romantický námet, ale neromanticky, totiž protiwagnerovsky koncipovaná návratom k uzavretým formám a oddelením drámy od hudby. Tak isto významné sú viaceré komorné skladby. — Sem spadá jeho experimentovanie s vplyvmi džezu. Typický pre túto Hindemithovu Sturm und Drang-periódu je často citovaný prednesený pokyn pre Ragtime v jeho Klavírnej suite z r. 1922: „Neber ohľad na to, čo si sa učil na hodinách klavíra. Nerozmýšľaj dlho, či tón dis udrieš štvrtým alebo piatym prstom. Hraj túto skladbu divo, ale vždy v pevnom rytme, ako stroj. Pokladaj klavír za bicí nástroj a zaobchádzaj s ním podľa toho.“ Hlavne jeho tri prvé sláčikové kvartetá (1919 a 1922) sú míľnikmi na ceste od neskorého romantizmu k novej hudbe. Zjavne sa tu ukazujú jeho dva hlavné spôsoby prekonania romantickej hudby: uplatnenie melodického myslenia a zrušenie funkčnej harmónie zrovnoprávnením kvárt, kvínt, neskoršie aj sekúnd a septím. Štvrté komorné kvarteto z r. 1924 nadväzuje už na pozdný barok. — Veľmi sa blížia komornej hudbe Hindemithove koncerty z tohto obdobia. Je to vlastne komorná hudba so sólovými nástrojmi (klavír, violončelo, husle, viola, organ). Nie je to vôbec náhodné: Hindemith pre svoju polyfóniu, ktorou sa — v duchu práve zrodeného neoklasicizmu — ponad romantizmus vracia do epochy baroka, potrebuje prehľadnú orchestrálnu sadzbu, pohyblivý zvuk. A tak Hindemith už začiatkom dvadsiatych rokov (v Nemecku prvý) uskutočnil slohový prevrat v opozícii proti romantizmu, v duchu novej vecnosti väzbou na hudbu pozdného baroka, v inštinktívnom i vedomom pokračovaní tej línie nemeckej hudobnej tradície, posledným článkom ktorej bol pred ním Max Reger.

V tomto duchu, v duchu protiromantickej objektívnosti a novej polyfónie je koncipované jeho vrcholné dielo tohto obdobia: Marienleben, cyklus piesní pre spevný hlas a klavír na Rilkeho básne (1923), v ktorom vytvoril nový typ piesne prísnou hudobnou formou, budovanou často na jeho obľúbenom prostriedku: na ostinate, a novým vzťahom hudby a textu. Hindemith sám pokladal toto dielo za jedno z najdôležitejších v svojej tvorbe. (V r. 1936—48 ho dôkladne prepracoval.)

Druhé obdobie, obdobie tvorivej zrelosti sa otvára operou Maliar Matis (1932—35, premiéra r. 1938 v Zürichu). Hindemithovi je opera tribúnou pre vyrovnávanie sa s najdôležitejšími svetonázorovými problémami, pre odhalenie najvnútornejších vyznaní. V Matisovi kladie otázku: Aké je poslanie umelca? Či je umelecká tvorba oprávnená aj v dobách veľkých sociálnych a politických bojov, alebo či vtedy majú múzy mlčať, či je umelec povinný aktívne sa zapojiť do týchto bojov? Pravda, odpoveď vyznieva v prospech umenia. Z hudby tejto opery spracoval Hindemith trojčasťovú programovú symfóniu, ktorá je hudobným zobrazením troch obrazov isenheimského oltára, slávneho diela nemeckého renesančného maliara Matthiasa Grünewalda. (Anjelský koncert, Položenie do hrobu, Pokušenie sv. Antona.) Táto symfónia stojí v centre Hindemithovej životnej tvorby. Do nej ústia všetky lineárne a polyfónne tendencie jeho predchádzajúcej tvorby, z nej vychádzajú tvorivé zámery pozdného Hindemitha, ktorý smeruje k syntéze barokových a romantických slohových prvkov prostriedkami hudby 20. storočia.

Hindemithova zrelá tvorba je charakteristická rozvíjaním symfonického princípu, a to okrem vlastných symfonických diel (Symfónia in Es, 1940, Sinfonia Serena 1946, Symfonické metamorfózy na témy C. M. von Webera atď., a druhej programovej opernej symfónie z hudby opery Harmónia sveta) aj v koncertoch. Husľovým koncertom z r. 1939 sa začína rad sólových koncertov s orchestrom, v ktorých na rozdiel od jeho raných „komorných“ koncertov je sólista postavený proti celému symfonickému telesu. Pravda, je to zase polyfónia, ale už nie koncertantná, ale symfonická. A zdá sa, že sólový nástroj už nekoncertuje iba na základe autonómnych hudobných procesov, ale aj ako nositeľ určitého obsahu. Tým, samozrejme, vzniká priaznivý citový účinok na poslucháča, ktorý z koncertov z obdobia „novej vecnosti“ bol úmyselne eliminovaný.

Hindemith by však nebol Hindemithom, keby aj v období jeho zrelej tvorby nebola v centre jeho záujmu tvorba komorných a sólových inštrumentálnych skladieb. V r. 1935—42 píše viac sonát takmer pre všetky nástroje .Nie sú to, pravda, sonáty v klasickom zmysle — ani jedna nemá sonátovú formu — ale sonáty v zmysle barokových majstrov, t. j. jednoducho skladby pre nástroje (tal. sonata, od slova sonare, zvučať). Sú písané dokonalým nástrojovým slohom, t. j. dokonale sa prispôsobujúc povahe jednotlivých nástrojov, s ľahkosťou, ktorá vyviera z prekypujúcej plnosti požehnaného muzikanstva. Hindemithovi sa vyčítalo, že píše príliš veľa. Nuž aj v tomto ohľade sa podobal starým majstrom, ktorí nepoznali ambíciu vytvoriť jednu, v svojej originalite jedinečnú a neopakovateľnú skladbu, ale ktorí realizovali tvorivý zámer, myšlienku, objavený princíp ap. v sériách skladieb. — V tvorbe sláčikových kvartet po devätnásťročnej prestávke nasledovali ešte dve, ktoré prinášajú zrelú syntézu jeho polyfónneho slohu. Hindemithovo posledné tvorivé obdobie je charakteristické prenikaním určitej symboliky, niekedy až mysticky sfarbenej, do jeho slohu. Ústredným dielom tohto obdobia je opera Harmónia sveta, dielo desaťročnej práce, predvedené v Mníchove r. 1957. Opäť je to tribúna životne dôležitých vyznaní. Hlavnými hrdinami sú astronóm Johannes Kepler, predstaviteľ života nazerajúceho — vita contemplativa — a vojvodca Wallenstein, predstaviteľ činorodého života — vita activa. Obidvaja hľadajú harmóniu života: jeden v kolobehu hviezd, druhý v ríši, ktorá by zjednotila Európu. V hudbe vládne dualizmus ľudových melódií a tém brucknerovskej šírky a váhy. Spevný part — ako vo všetkých Hindemithových starších vokálnych dielach — pôsobí inštrumentálne. Dielo ako celok má ozaj veľkú básnickú silu. — Aj z tejto opery spracoval Hindemith symfóniu v troch častiach, ktoré podľa názoru stredovekej hudobnej teórie, že hudba je zvučiacim podobenstvom harmónie sveta, symbolizujú delenie hudby na Musica instrumentalis, Musica humana a Musica mundana. Toto dielo predstavuje poslednú, vyzretú syntézu starého a nového: staré barokové a klasické formy: kánon, fúga, sonáta, concerto grosso, koncert sú tu vnútorne pretvorené variačným princípom a priraďovaním nových tvarov symbolickej platnosti. Rôzne prvky výstavby, aj samotné formy, dostávajú symbolickú hodnotu.

Z ostatných diel Hindemithovej poslednej tvorivej fázy spomeňme aspoň kantátu na Claudelov text Ite angeli veloces, v ktorej zapája do spevu aj obecenstvo, podobne ako svojho času v Brechtovom epickom Lehrstücku. Hindemith po celý svoj život vyznával, že je lepšie hudbu robiť ako počúvať.

Hindemith sa radí k tým veľkým skladateľom, ktorí cítili vnútornú nevyhnutnosť, priam etickú povinnosť a zodpovednosť vysvetliť a obhájiť náhľady na hudbu i na svoju vlastnú tvorbu z hľadiska filozofického i hudobnoteoretického. Jeho teoretické dielo Unterweisung im Tonsatz (1937) sa stalo určitým medzníkom vo vývoji hudobnej teórie 20. storočia. Odôvodňuje v ňom svoju novú organizáciu tónového materiálu — v podstate na základe alikvotných tónov — pri zachovaní princípu tonality. Hindemith dôsledne odmietal atonalitu i Schönbergov princíp dvanásťtonovej kompozície. — Veľmi zaujímavé osobné výpovede estetického a filozofického dosahu obsahujú jeho prednášky prednesené na Harwardskej univerzite, vydané pod titulom A Composer's World, Horizons and Limitations (Svet skladateľa, obzory a hranice).

Mnohotvárna umelecká osobnosť Paula Hindemitha sa stala neodmysliteľnou súčasťou obrazu umenia našej súčasnosti. Spôsob a miera, ako v sebe spájal solídne hudobné remeslo s umeleckou fantáziou, praktický pohľad na veci s intuíciou, zmysel pre realitu so zodpovednosťou pred etickými záväzkami umelca, rojčenie pre ideál s triezvym odhadom pre možnosť realizovania — to všetko má v sebe neodškriepiteľnú črtu geniality. Na rozhraní dvoch svetov predstavuje začiatok i koniec súčasne. Je iniciátorom a novátorom, v mladosti revolučným búrlivákom, ale v konečnom dosahu oveľa väčším syntetikom, udržiavateľom a zachovávateľom, ktorého ponad kvas a var hudby 20. storočia spájali mocné duchovné putá s najväčšími ohniskami sily nemeckej hudby minulosti: s Regerom, Brucknerom, Brahmsom, Schumannom, Weberom — až k prazdrojom: k Bachovi a Händlovi.

V júni sa uskutoční niekoľko premiér nových opier: 5. júna vo Frankfurte opera Humpreya Searleyho Fotografia generála, 16. júna uvedie hamburská Štátna opera Křenkovho Zlatého barana. Na XVII. Aldeburghskom festivale zaznie po prvý raz Across the River Benjamina Brittena.

* * *

Významný dramaturgický čin chystá divadlo v Hagene: Večer Kurta Weila. Z diel Brechtovho spolupracovníka uvedú na ňom operu Cár sa necháva fotografovať a balet Sedem smrteľných hriechov maloměšťiakov.

* * *

Nemecká Rýnska opera chystá v sezóne 1964/65 naštudovanie Mozartovho Idomenea za dirigovania Bernharda Puamgartnera. — Ženevský rozhlas chystá predvedenie Ariadny Bohuslava Martinů pod vedením Jeana Meylana.

* * *

Na Schwetzingerskom festivale mala obrovský úspech inscenácia Purcelovej opery-baletu Kráľovná víl.

ÚVAHY stále podnetné

VLADIMÍR HELFER

(K výročiu Smetanu a Dvořáka)

Bedřichem Smetanou (2. III. 1824—12. V. 1884) vchází do české hudby genius, který dosavadní rysy českého hudebního myšlení povznesl nejen na úroveň evropského umění, nýbrž dal jim pečeť myšlenkové velikosti a monumentálnosti.

Smetana, ač vyrostl uprostřed romantismu a ač ve svých inšpiračních podnětech byl pod vplyvem romantickým představ, v jádře a v podstatě své tvorby nebyl romantikem. Smetana jako člověk i jako tvůrce je zjev výslovně klasický. Při tom klasicismem mám na mysli princip přísné zákonitosti a dobrovolného řádu, bez ohledu na to, v které době se objevuje. Klasický typ tvůrčí mi není pojem omezený historicky na určitou dobu, nýbrž pojem estetický. Nejvyšším vzorem je zde Beethoven. Smetanův život i tvorba má všechny znaky této klasické zákonitosti. V životě dovedl podřizovat všechny své osobní vášně a osobní prospěchy přísnému životnímu řádu. O tom svědčí jeho erotický život, který přes svou strhující vášnivost se vyznačoval vždy podivuhodnou definitivností, o tom svědčí pak — vedle celé řady drobnějších povahových rysů — celý ústřední zmysl jeho života a tvorby. Veškeré své dílo dal bezvýhradně do služeb nadosobní ideje vlasti a národa. V tom, s jakou opravdovostí a důsledností to učinil, v tom, že vedle tvorby jakožto nejvyšší, přímo sakrální služby této nadosobní ideji neznesl nic vyššího a odpovědnějšího a v tom, jak vedle tohoto životního úkolu dovedl položit stranou otázky osobního prospěchu a osobní okamžité slávy, tedy v této vznešené, nadosobní objektivaci své tvorby, je nejkrásnější svědectví oné vnitřní zákonitosti a klasického řádu, jež se mu stal nejvyšším životním zmyslem.

Smetanovo skladatelské dílo, jeho vnitřní struktura, nejvíce pak jej ukazují jako vyhraněný zjev klasický. V čem je podstata tzv. smetanizmu? Jistě první podmínkou a také znakem, jenž je na venek nejpatrnějším, je osobní hudební výraz Smetanův. Jisto je, že bez této osobní noty, bez této osobní exprese hudební by nebylo možno mluvit o smetanismu. Ale byla by chyba, kdybychom podstatu smetanismu viděli pouze v této otázce hudebního výrazu.

Jde tu hlavně o systém Smetanova hudebního myšlení. Analysa jeho díla ukazuje jej jako tvůrce, jenž dovede svou inspirační genialitu nerozlučně spojit s pronikavým promýšlením uměleckého organismu. Tento myslitelský a budovatelský charakter to je, co je pramenem vlastní velikosti a tvůrčí monumentality. Řečeno historicky: Smetana syntetisuje romantickou inspiraci Chopinovu a Lisztovu s klasickou stavebností Beethovenovou. Podstata této syntese je při tom klasická, při čemž romantická inspirační orientace uchránila Smetanu před ustrnutím na klasických schematech a před výrazovou suchotou, do níž někdy upadal na př. Brahms. Smetanova hudba má vždy náruživý vzlet, i v místech největší myšlenkové kázně.

Z tohoto klasického, budovatelského, hudebně-myslitelského základu Smetanovy tvorby roste jeho monumentálnost. Patří do rodu těch duchů, kteří směřují ke tvůrčí velikosti a monumentalitě. Jeho cílem byla tvorba mohutných, pevně organisovaných celků, tvorba velikých koncepcí, v nichž velikost není dána formovou rozhledností, nýbrž vnitřním pevným řádem, vnitřní zákonitostí a vášnivým zaujetím pro přísnou stavebnost. Tím je zároveň řečeno, že Smetana stylisuje. Nejde mu o zachycení syrové reality. Jeho cílem je, vykouzlit z ní vlastní skutečnost, svůj stylisovaný svět. I po této stránce se ukazuje jako duch klasický.
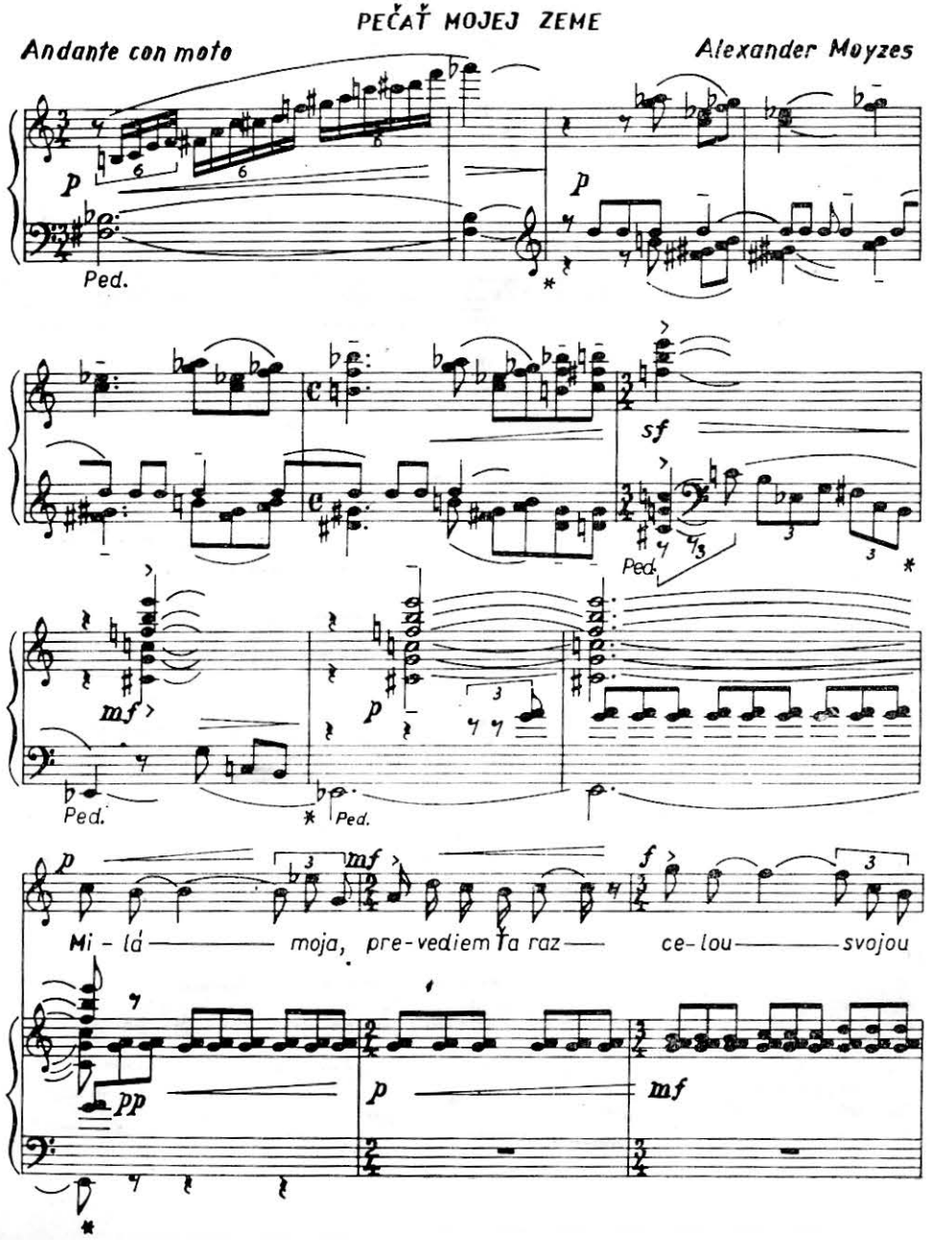
Smetana není typ veseloherní, buffonistický, za jakého jej vydává jednostranná popularita Prodané nevěsty. Roste ze základu tragického. Celý jeho život byl v podstatě tragický, od jeho mladistvých zápasů, jež musil podniknout proto, aby se mohl věnovat svému umění, až po jeho ohluchnutí a po ony hrůzné temnoty, jež nakonec obestřely jeho ducha. Smetana hluboko nahlédl do propastí lidského ducha a poznal veškeru tragickou tíhu života. Jeho hudební pathos je pathos v podstatě tragický, ale nejpodivuhodnější je to, kterak tento jeho tragismus se pojí s jeho věřícím a jasným optimismem. Tento optimismus opět patří k základním vlastnostem jeho osobnosti a je přímým důsledkem jeho klasicizmu. Jeho tragismus nikdy neústí v negaci — vždy směřuje ke katharsi, k usmíření vírou v lepší budoucnost. Není to naivní optimismus někoho, kdo, zhýčkán životem, nepoznal jeho bolesti a utrpení. Právě proto, že Smetanův optimismus je vykoupen poznáním tragických propastí životních a proto, že tento tragismus přemáhá silou
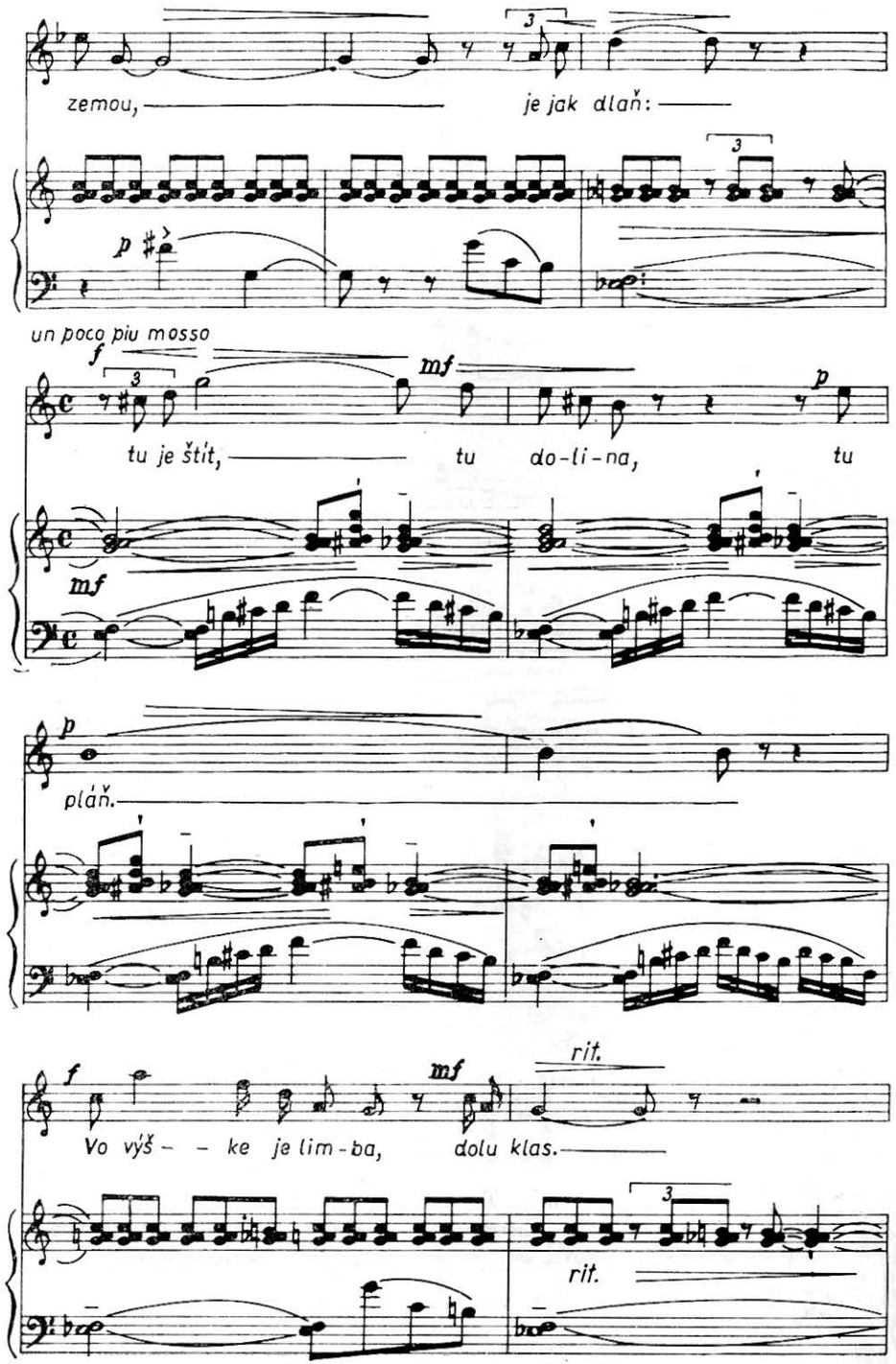
NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU
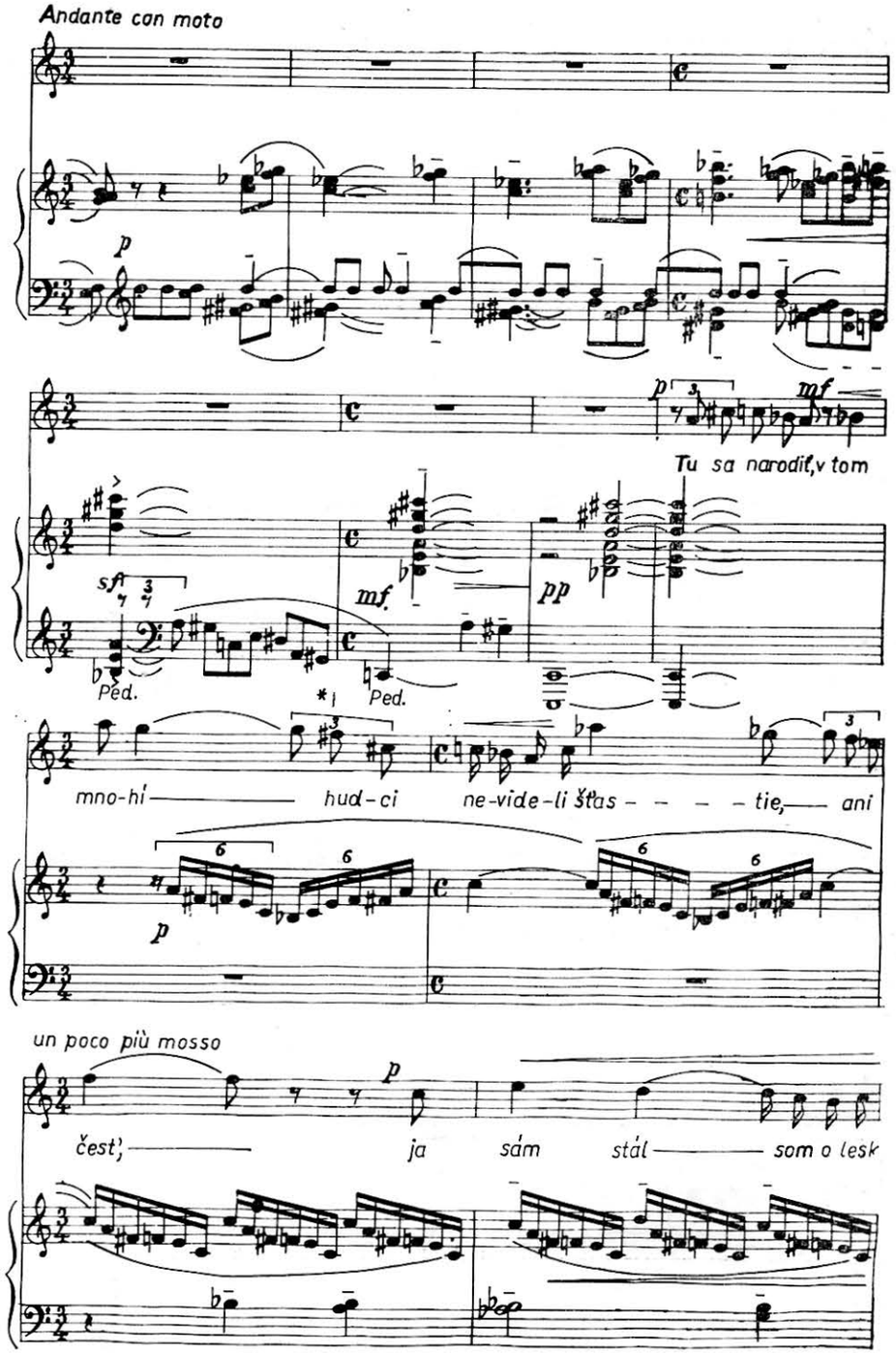
DVE PIESNE
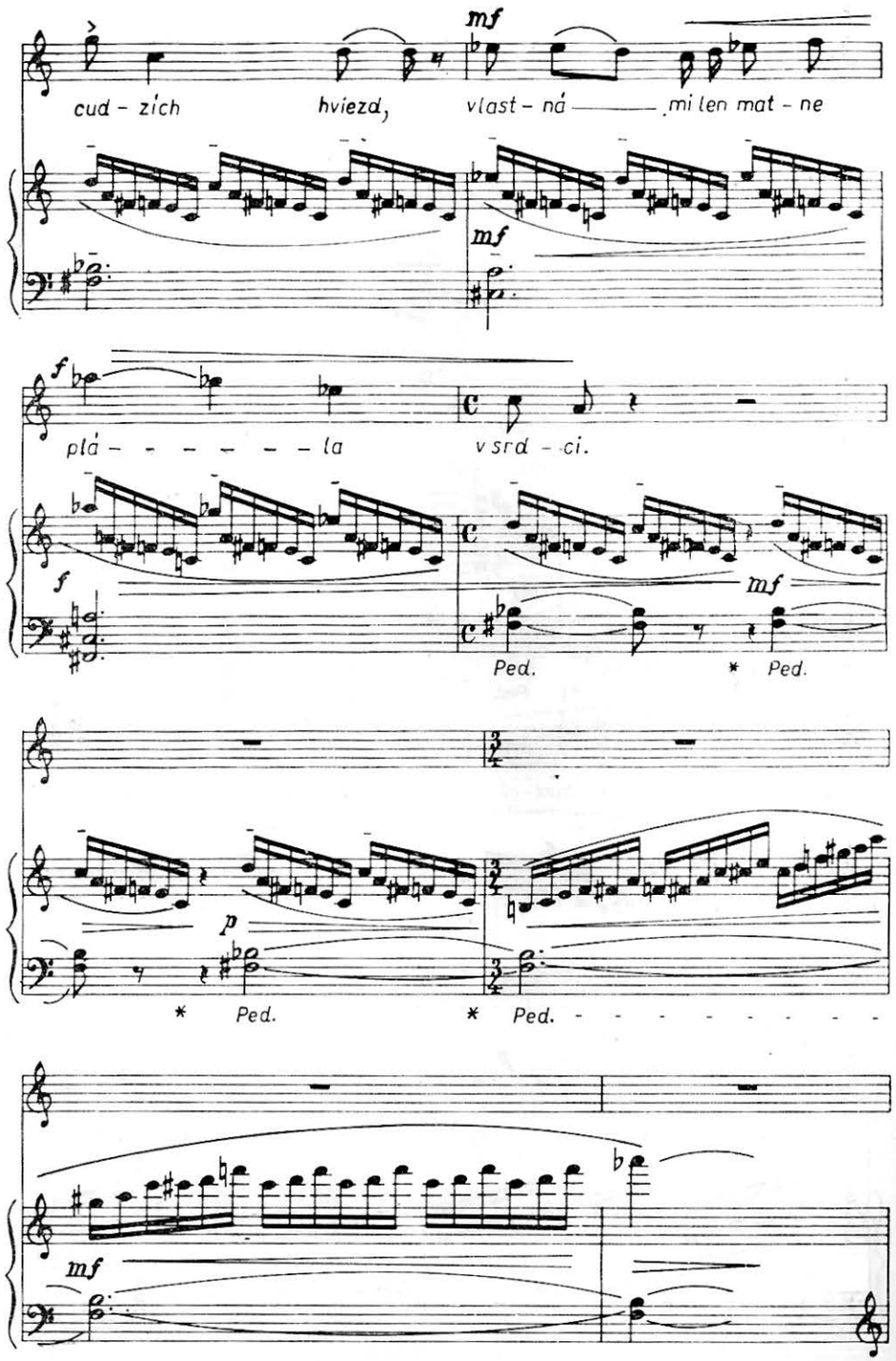
na verše Jána Smreka
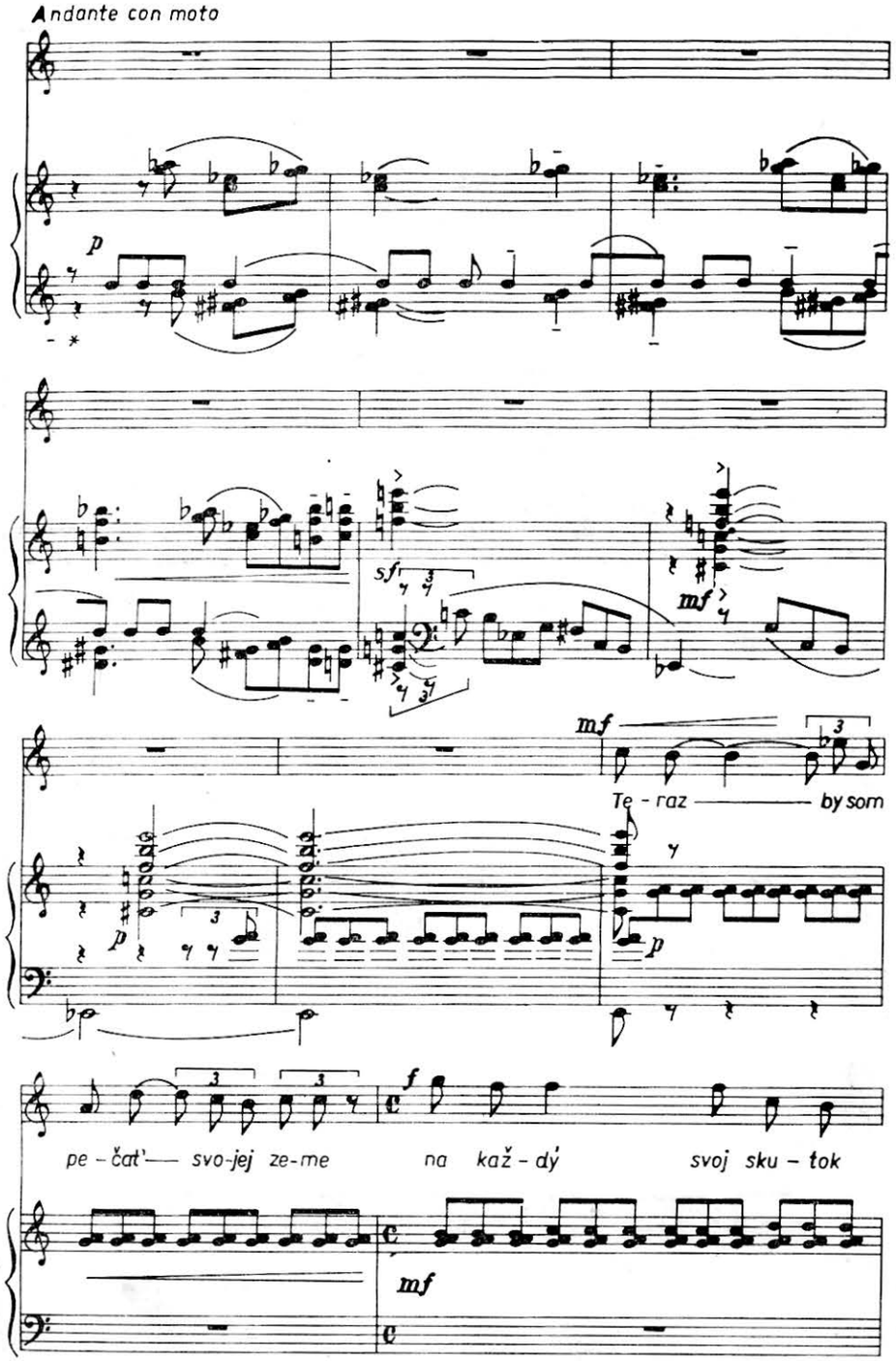
pre vyšší hlas a klavír (Orchester)
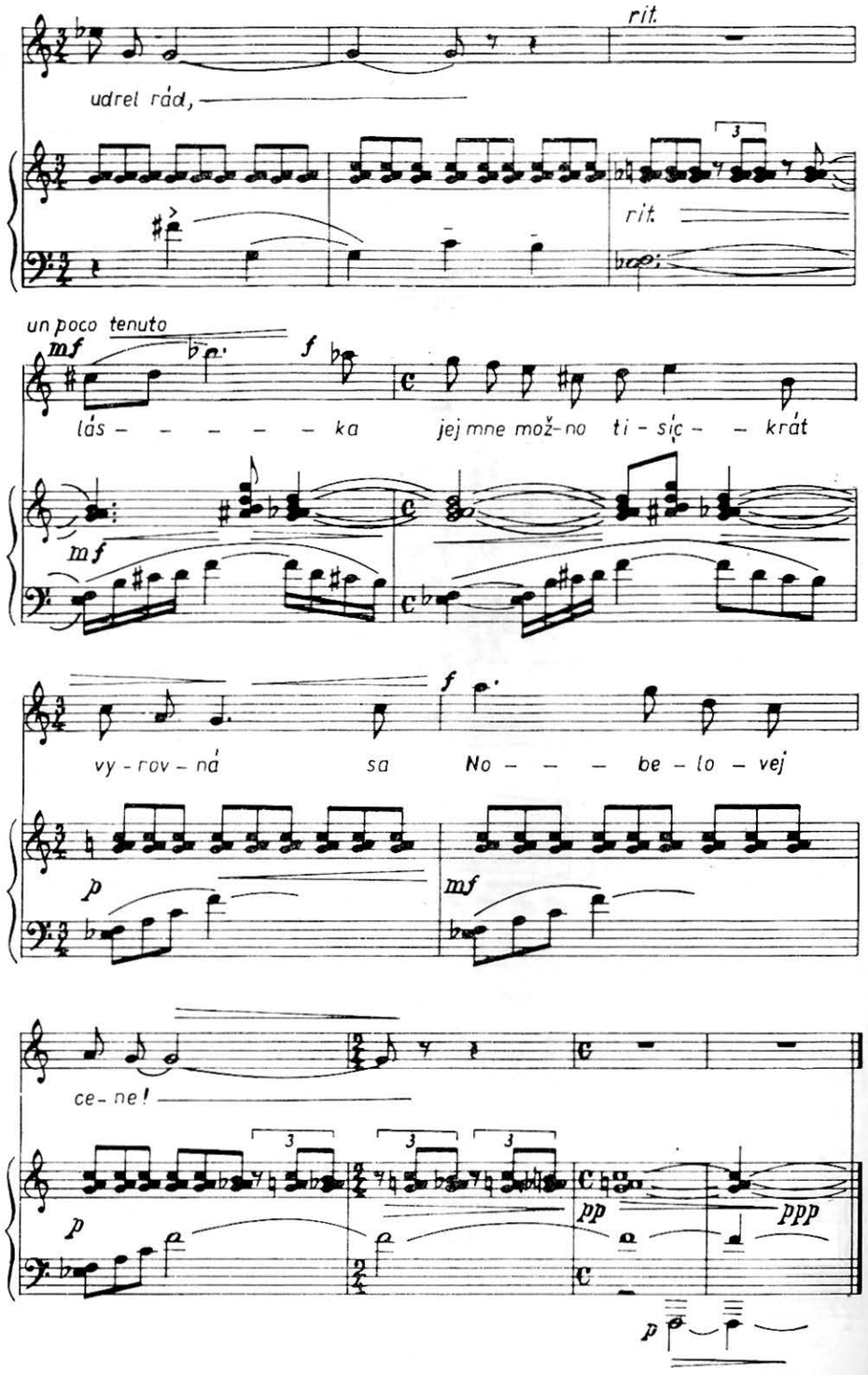



zemou, je jak dlaň:
un poco piu mosso
tu je štít, tu do-li-na, tu
pláň.
Vo výš - - ke je lim-ba, dolu klas.
rit.
rit.


Andante con moto
Tu sa narodíť, v tom
Ped.
Ped.
mno-hí hud-ci ne-vide-li šťas - - - - tie, ani
un poco più mosso
česť, ja sám stál som o lesk


mf
cud - zích hviezd, vlast - ná mi len mat - ne
mf
f
plá - - - - - - - la v srd - ci.
f
mf
Ped. * Ped.
p
* Ped. * Ped.
mf


Andante con moto
p
sf
mf
Te - raz by som
p
p
pe - čať svo-jej ze-me na kaž - dý svoj sku - tok
f
mf



Program Piešťanského festivalu 1964

Na počesť 20. výročia SNP a Roku českej hudby

Sobota 13. júna 1964 Amfiteáter 20.00 hod.	*Z príležitosti 110. výročia narodenia Leoša Janáčka* Leoš Janáček: JEJ PASTORKYŇA Sólisti a sbor opery Štátneho divadla v Brne
Nedeľa 14. júna 1964 Slovan 20.00 hod.	*Na počesť 20. výročia SNP a 80. výročia smrti Bedřicha Smetanu* Bedřich Smetana: MÁ VLAST, cyklus symfonických básní Hrá Symfonický orchester hl. mesta Prahy FOK
Štvrtok 18. júna 1964 Amfiteáter 10.00 a 14.30 hod.	*PIEŠŤANSKÝ FESTIVAL DEŤOM* Mária Rázusová-Martáková: SOĽ NAD ZLATO, rozprávka Nová scéna Bratislava
Nedeľa 21. júna 1964 Slovan 20.00 hod.	SYMFONICKÝ ORCHESTER ČS. ROZHLASU BRATISLAVA Dirigent: OTAKAR TRHLÍK, sólistka: KLÁRA HAVLÍKOVÁ Na programe: J. Cikker, W. A. Mozart
Štvrtok 25. júna 1964 Slovan 20.00 hod.	VEČER OPERNÝCH ÁRIÍ Účinkujú: SIMÁNDY, MELIŠ a T. KARIKO, sólisti Štátnej opery v Budapešti
Sobota 27. júna 1964 Slovan 20.00 hod.	*Z príležitosti 60. výročia smrti Antonína Dvořáka* SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA Dirigent: DJURA JAKŠIČ — Juhoslávia, sólista: MILAN BAUER, husle Na programe: A. Obradovič, A. Dvořák, Z. Kodály, O. Respighi
Nedeľa 28. júna 1964 Amfiteáter 20.00 hod.	P. I. Čajkovskij: LABUTIE JAZERO Účinkujú sólisti a sbor baletu SND Bratislava
Sobota 4. júla 1964 Amfiteáter 20.00 hod.	Carl Maria Weber: ČAROSTRELEC Sólisti a sbor opery SND v Bratislave

Štvrtok 9. júla 1964 Slovan 20.00 hod.	Klavírny recital Účinkuje: FRANCE CLIDAT — Francúzsko Na programe: F. Chopin, F. Liszt
Sobota 11. júla 1964 Amfiteáter 20.00 hod.	Giuseppe Verdi: NABUCCO Sólisti a sbor Štátneho divadla v Košiciach
Sobota 18. júla 1964 Amfiteáter 20.00 hod.	Giuseppe Verdi: RIGOLETTO Spevohra Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici
Piatok 24. júla 1964 Slovan 20.00 hod.	*Z príležitosti 20. výročia SNP* GOTTWALDOVSKÁ FILHARMÓNIA PRACUJÚCICH Dirigent: EDUARD FISCHER Sólista: IGOR BEZRODNYJ, husle — SSSR Na programe: L. Bárta, L. v. Beethoven, D. Šostakovič
Nedeľa 26. júla 1964 Amfiteáter 20.00 hod.	BALET JUHOSLÁVIA Koncert sólistov baletu zo Záhrebu — Juhoslávia
Štvrtok 30. júla 1964 Slovan 20.00 hod.	ORCHESTRA DA CAMERA DI FIRENZE — TALIANSKO Dirigent: PIERO ADORNO — Taliansko Komorný koncert
Nedeľa 2. augusta 1964 Slovan 20.00 hod.	Vokálny koncert Účinkujú: LUCIE GRAHAM, soprán — Veľká Británia GÜNTER LEIB, barytón — NDR ZDENĚK KOŽINA, klavír — Praha Na programe: Pergolesi, Perti, Giordani, Purcell, Straus R., Schumann, Head, Williams, Morley
Sobota 8. augusta 1964 Slovan 20.00 hod.	GOTTWALDOVSKÁ FILHARMÓNIA PRACUJÚCICH Dirigent: EDUARD FISCHER Sólista: ALBÍN BERKY, čelo Na programe: I. Zeljenka, C. Saint-Saens, L. v. Beethoven

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená!

svého jasného ducha, proto působí tento jeho optimismus tak hluboce, opravdově i tklivě. Smetana je tvůrce-myslitel, jenž touhou a přísnou myšlenkovou prací buduje své velké organismy umělecké, unášené neutuchajícím žárem tvůrčí vášnivosti.

Teprve historická perspektiva ocení plně Smetanův význam pro českou hudební představivost. K dosavadní hudební spontánnosti, k pronikavosti a průbojnosti hudebního výrazu připojil princip vnitřní velikosti a monumentálnosti. Jeho zásluhou se stalo, že česká hudba při vší své ostře vyhraněné individuálnosti neutkvěla v oborozenském idylismu. Strukturální komplikovanost a pevná stavebnost není již od Smetany něčím cizím pro českou hudbu. Při tom pak je podivuhodné ono syntetické spojení svěží myšlenkové spontánnosti s myslitelským rysem. Smetanovi byly hračkou nejkomplikovanější útvary, nevyhýbal se jim; zmocnil se jich tak suverénně, že se mu nestaly cílem, nýbrž prostým vyjadřovacím prostředkem tam, kde toho bylo třeba. V tom všem se jeví zároveň historický smysl oné syntesy klasicismu s romantismem, neboť právě tato syntesa dala moderní české hudbě ony pevné základy vývojová, na nichž dosud stojí. Tehdejší romantismus by při svém jednostranném kultu inspirace sám o sobě ztěží mohl dát něco podobného. Klasicismus pak by bez oné romantické myšlenkové jiskry upoutal naši hudbu k neplodnému konservatismu. Syntesa těchto dvou tvůrčích principů, romantického a klasického, bylo dílo dalekosáhlého významu a jeho důsledky sahají až po Vít. Nováka, O. Ostrčila, Lad. Vycpálka, částečně i J. Suka a možno je sledovat i dále.

Šťastným řízením osudu dává české moderní hudbě základy Smetana, myslitelský duch, nadaný živelnou vášní tvůrčí a strhujícím myšlenkovým vzletem. Přinesl české hudbě princip tvůrčí velikosti a monumentálnosti, spojené s neutuchající svěžestí inspirační. Dal jí nadosobní heroismus i humor, tragismus i komiku, démonismus i laskavou útěchu, vyklenutou, široce stylisovanou melodii i rytmickou pohyblivost, dal jí moderní formy a dovedl ji sblížit s duchem lidu. Vtiskl jí individuální výraz. Pevným vnitřním řádem, naplněným citovým zaujetím pro nadosobní ideje, dostává se ve Smetanově díle české hudbě vzácný dar klasické zákonitosti.

Antonín Dvořák (8. IX. 1841—1. V. 1904) znamená vedle Smetany nový zjev. V něm dostává česká hudba genia hudební spontannosti a bezprostřednosti. Kdežto Smetana je veliký v onom spojení inspirační vznešenosti a inspiračního bohatství s klasicky přísným tektonismem, Dvořák uchvacuje především svým neprebereným inspiračním bohatstvím a zvukovou barvitostí. Je věčně svěží melodický pramen, živelná bezprostřednost tvůrčí. Při tom přináší do české moderní hudby eminentní smysl pro zvukové kouzlo, pro čarovný opar kolem nástrojového zvuku. Není to pronikavá orchestrační rafinovanost Berliozova ani smyslně rozhýřená nebo mysticky extatická zvukovost Wagnerova. Je to zvukovost, jež roste z jádra českého lidového muzikantství. Proto také jeho hudební myšlenky rostou především z nástrojě. Jeho nejindividuálnější melodické inspirace vycházejí z bezpečné a neselhávající představy o nástrojovém zvuku a k němu se také vracejí. Smetanova instrumentace je vždy v službě hudební myšlenky, a proto je tak klasicky ukázněná a klasicky nehonosná. Srovnáme-li ji s instrumentací té doby (Berlioz, Liszt, Wagner) je takřka asketická. Naproti tomu Dvořák dovede rozvířit všechny odstíny barevné a vždy se zcela bezpečným smyslem pro zvukové možnosti a pro zvukovou nosnost toho kterého nástroje. Dovede ve sém orchestru rozehrat barvy od hluboké meditativnosti a zbožnosti přes lidově zbarvené, prudké veselí až k živelnému démonismu. Jeho orchestr má výrazový rozkyv do té doby u nás neznámý.

Methoda hudebního myšlení Dvořákova není ustálená a proto není jednotná. Ve svých symfoniích a komorních skladbách se opírá o klasickou formu a klasickou methodu. Při tom však není proniknut principem klasické stavebnosti tak, aby bylo možno jej považovat za tvůrčí zjev v podstatě klasický. Ve svých symfonických básních, částečně ve slovanských rapsodiích a v některých operách tvoří methodou romantickou. Nelze však říci, že by jeho tvůrčí methoda byla výlučně romantická. S romantismem jej spojuje ráz jeho inspirací a zdroje, z nichž čerpá tyto své inspirace. Tato nejednotnost a rozeklanost jeho tvůrčí methody je základem oné zvláštní, čistě dvořákovské mnohostrannosti. Až do konce svého života Dvořák stále hledal svou methodickou basi tvůrčí. Jeho hudební výraz, jeho nepřeberně bohaté hudební inspirace, jeho oslňující a živelná barvivost, jeho lidově a prudce vpřed se derouci temperament — to vše je nejosobnějším majetkem Dvořákovým a tím Dvořák se stává oním velikým obohatitelem inspiračních oblastí českého hudebního myšlení. V české hudbě má význam svými novými inspiračními výboji. Je to strom bohatě rozkošatěný. Je příkladný zjev plnokrevného muzikanta. V něm se vrcholí tradice českého muzikantství, onoho nadmíru zaujímavého zjevu české hudební minulosti, kdy český tvůrčí duch se projevoval na domácí půdě v hudební bezprostřednosti svých kantorů a varhaníků v 18. století.

Dvořákovo nevyčerpatelné inspirační bohatství jej hnalo do všech skladebných oborů. Proto vytvořil české hudbě i takové for-

my, jimž se Smetana vyhýbal. Smetana, odchovaný novoromantickými názory na hudbu, viděl své nejvlastnější tvůrčí pole v opeře a v symfonické básni. Naproti tomu Dvořák nacházel své nejvlastnější pole tam, kde se jeho překotné hudební myšlenky mohly nerušeně rozvíjet, t. j. tam, kde se mohl opírat o formová schemata a nemusil své inspirace podřizovat samostatné stavebnosti. Bylo to v symfonii a komorné hudbě. Dvořák se stává prvním moderním českým symfonikem.

České moderní hudbě se dostává ve Dvořákovi daru ojedinělé hudební bezprostřednosti, bohaté hudební barvitosti. Vedle Smetany — budovatele a myslitele, stojí zde Dvořák praspontánní muzikant. V obou mistrech se projevily dvě stránky české hudební duše, vzájemně se doplňující. Myšlenkový vzlet spojený s myšlenkovou kázní a myšlenkový vzlet hnaný spontánností a nespoutaným temperamentem. Tvůrčí zjev Dvořákův, posuzován z hlediska tvůrčí methody, ukazuje rozhodnou převahu inspirace nad tvůrčí prací a nad budovatelským. Obě tyto základní složky tvůrčího procesu nejsou u Dvořáka rovnomocně vyváženy. Dvořák hluboce zaujme a strhuje genialitou svých inspirací. Proto bude vždy nadevše milován tam, kde ve spontánním projevu je spatřováno nejvyšší poslání hudby. Kdežto tam, kde vedle geniality spontánních inspirací se žádá stejná míra geniality tvůrčí práce, tam zůstanou vždy k některým dílům kritické výhrady. Jisto je, že česká hudba potřebovala, aby Smetanova myslitelská monumentálnost a synthesa romantického vzletu s klasickou kázní byla doplněna tímto rozsochatým zjevem inspiračního nevyčerpatelného bohatství a jiskrné barvitosti. Je to druhá cesta, po níž se ubírala dále česká hudební tvořivost.

(Skrátené znenie statí z knihy Česká moderní hudba)

Rozhovor o novej hudbe

S ROMANOM HAUBENSTOCKOM RAMATIM

Z príležitosti svojej návštevy v Bratislave, kde sa Roman Haubenstock Ramati zúčastnil koncertu súboru „hudba dneška", poskytol rozhovor nášmu spolupracovníkovi Ladislavovi Mokrému, ktorý prinášame v úplnom znení.

M: Pán Haubenstock, čo súdite ako skladateľ o súčasnej situácii novej hudby, ktoré tendencie sú dnes najdôležitejšie a čo nového sa objavilo v tejto oblasti v poslednom čase?

R: Skôr než by som odpovedal na Vašu otázku, chcel by som predovšetkým povedať, že som teraz, práve po tomto koncerte, veľmi dojatý všetkým, čo som tu zažil a videl. Uskutočnili sa tu mimoriadne veci. Neviem, či to je iba zásluha pána Kupkoviča, jeho „sólový únik", ako sa to dnes hovorí alebo robí v novej hudbe, alebo či sa tak stalo v spolupráci s jeho priateľmi, ktorý som tu tiež spoznal. Jednako by som chcel opakovať, že sa tu urobilo čosi veľké, a dúfam, že je to začiatok dôležitého vývoja pre novú hudbu. Teraz k Vašej otázke. Situácia v novej hudbe je dnes už taká, že vlastne môžeme hovoriť o novej hudobnej reči. Reč, to znamená čosi, čo obsahuje možnosť komunikácie. Reč, to znamená, že jeden môže povedať druhému prostriedkami tejto reči čosi podstatné, a vyjadriť niečo tak, že to je zrozumiteľné iným. Myslím, že to je to najdôležitejšie, čo dnes môžeme povedať o novej hudbe.

M: Prirodzene, to je podstatné. Myslím si totiž, že Lutoslawski má pravdu, keď hovorí, že vývoj od Debussyho prebieha v rozklade starej hudobnej reči a vo formovaní novej. Nie sme si však vždy istí, či nová reč už vznikla, alebo či sme ešte v procese rozkladania starej. Ktoré sú podľa Vašej mienky prvky novej reči, čo možno označiť za schopné komunikácie v novej hudbe?

R: Nemožno povedať presne: to a to vo všeobecnosti je komunikatívne. Možno však v celkovom vývoji vidieť, že reč, počínajúc Webernom, neskôr Stockhausenom, Boulezom, Nonom a ďalšími mladými, povedzme Xénakisom, ktorý je podľa mojej mienky veľmi dôležitým skladateľom, potom povedzme Cage, azda ani nie natoľko jeho skladby, ako skôr jeho „filozofia", cesta, po ktorej vykročil, to sú veci, ktoré už dnes v istom súvise, prirodzene, vo vydarenom súvise — môže sa, samozrejme, stať, že to všetko sa stretne v takom súvise, že žiadna odpoveď nevznikne — to všetko sú premisy, ktoré formujú prejav novej hudby tak, že je zrozumiteľná. Keď hovoríme o Webernovej technike, keď berieme do úvahy zvukovosť, ktorá sa začala už u Debussyho a potom viedla cez Bouleza, Xénakisa až k Pendereckému, keď napokon berieme vývoj, formu a spôsob používania ľudského hlasu a všetko, čo sa už dosiahlo: keď všetky tri elementy, t. zn. punktuálny, frekvenčný, potom farba, ktorá k tomu pristupuje, povedzme vrstvovité nanášanie farieb, k tomu ešte elementy ľudského hlasu — keď sa toto všetko spojí v celok, potom to je tá reč, o ktorej sa nazdávam, že je každému zrozumiteľná.

M: Čo komunikuje táto hudba? Zostáva to iba v oblasti hudby, alebo komunikuje čosi mimohudobné?

R: Prirodzene, ide predovšetkým o to hudobné, čo sa komunikuje. Ale to hudobné v dobrom „ráchu" vždy vyžaruje čosi, čo azda nazývame mimohudobným. Neviem, či je to skutočne mimohudobné. Keď niekto napíše dielo, nazve ho Hirošima, názov sám pre nás je mimohudobnou výpoveďou. Dielo ako také však môže obsiahnuť len hudobnú výpoveď. Obe stránky sa v nás spájajú v jednotu, ktorú z jednej strany počujeme ako upokojujúcu hudobnú výpoveď a z druhej strany vnímame etickú výpoveď — obe spájame v celok a vyjmúc prípady, keď takto vznikne kolízia, je naše upokojenie úplné. Možno teda povedať, že komunikácia je možnosťou čosi oznámiť iným. Toto oznámenie možno docieliť len hudobnými prostriedkami, alebo spolu s mimohudobnými prostriedkami. Myslím si, že je úplne jedno, či si zvolíme tú alebo inú cestu. Závisí to od temperamentu, od zámeru skladateľa v tom-ktorom diele.

M: Dôležité je, že nová hudba už podľa Vašej mienky dosiahla túto komunikatívnosť.

R: Nie je to len moja mienka, ale som hlboko presvedčený o tom, že je to tak, a dôkaz toho vidím v tom, že už teraz, vlani a v tomto roku, resp. v budúcich dvoch rokoch odznie niekoľko diel, scénické diela-opery, ktoré vznikajú teraz alebo boli napísané pred krátkym časom — myslím na Beriovo Passaggio, Nonovu Intolleranzu, Pousseur pracuje na opere Votre...?, ja píšem operu na Kafkovu Ameriku.

M: To je veľmi zaujímavé, veď Amerika je spoločensky vzaté to najaktuálnejšie u Kafku, sociálnokritické, keď sa to tak vezme.

R: Prirodzene, i ja to vidím sociálnokriticky, možno trochu ináč, ako to vidíte tu. Pre mňa, je to, prirodzene, problém indivídua, ktoré sa stratilo, ako mnohí z nás.

M: Vidíte námet aj celkom osobne. Hrdina Ameriky má pre Vás ako skladateľa mnoho osobného.

R: Vidím skutočne v diele mnoho osobného. Pre mňa je Kafka veľkým židovským spisovateľom, židovským géniom a myslím, že to hlbšie cítim ako tí, ktorí sa doteraz s Kafkom hudobne vyrovnávali.

M: Chcel by som sa opäť vrátiť k otázke komunitatívnosti. Aký je vzťah publika k novej hudbe? Chápe publikum tieto nové skladby lepšie ako predtým?

R: Myslím, že možno celkom pokojne odpovedať kladne. Táto vec bola v histórii vždy rovnaká a vždy to tak asi aj bude. Publikum ide, prirodzene, za tvorcom, keby to bolo ináč, neexistovalo by žiadne umenie.

M: Zážitky napr. z Varšavy alebo z dnešného koncertu sú tiež povzbudzujúce. Ukazuje sa, že nové diela (dobre predvedené) prijíma publikum spontánne.

R: To je jediný problém: hrať skladby dobre.

M: Dobré skladby, prirodzene.

R: Iste, no dnes sa píše veľmi veľa, a to je aj potrebné, aby sa dobré diela mohli vyčleniť z vysokého priemeru. Myslím si však, že keď sa dielo dobre predvedie, publikum reaguje pozitívne.

M: A ako je to vo Viedni? Má tam publikum záujem o novú hudbu?

R: Publikum, to je dnes vážny termín. Široké vrstvy, ktoré dnes rozumieme pod publikom, sú diferencované a nemožno povedať, že celé publikum, celý národ má pre novú hudbu zmysel a nadchýna sa pre tú alebo inú vec. I tu existuje dnes špecializácia záujmov a isté rozštiepenie. Je to tak: televízia dnes urobila obrovskú revolúciu, pokiaľ ide o pomer k umeniu. Ľudia sedia doma a ich vkus je ovplyvňovaný vysokou alebo nízkou úrovňou televíznych programov. Keď už odídu z domu, znamená to, že o vec majú naozaj záujem. Keď stretnem niekoho v koncertnej sieni, je to pre mňa dôkaz, že má skutočný záujem. A to je rozhodujúce. Je mi milšie, keď vidím štyristo ľudí, ktorí sa nadchýnajú novou hudbou, ako tisíc, ktorí sedia a driemu, alebo vôbec nevedia, o čo ide.

M: Snobizmus ešte hrá rolu, alebo už nie?

R: Vidí sa mi, že úloha snobizmu sa stále zmenšuje. V takých centrách ako Paríž možno hádam ešte vidieť trochu snobizmu, no nie v publiku, ale u ľudí okolo umelca, u kibicov, ktorí si chcú tykať s umelcom, chcú s ním stráviť coctail party atď. Teda z tejto strany, a nie zo strany publika. Dnes je už všetko tak zovšeobecnené, že človek, ktorý ide na koncert, je neznáma veličina, stráca sa medzi ostatnými. Existuje vlastne len vtedy, keď sa nechá strhnúť dielom, keď ho to zaujme, resp. keď potom aplauduje, ale ako indivídium, ktoré má nejaké snobské komplexy, už, myslím, nemá vplyv.

M: Moju poslednú otázku ste vlastne už na začiatku čiastočne zodpovedali, no predsa: čo súdite o novej hudbe u nás, v Poľsku, Maďarsku, Juhoslávii, keď vec posudzujete z hľadiska celkového vývoja?

R: Posledné roky, ako je známe, znamenajú veľký nástup. Varšavská jeseň zohrala veľkú úlohu vo vývoji poľskej hudby. Tam sa, prirodzene, začalo o niekoľko rokov skôr ako tu a priniesli fantastické výsledky. Je tam niekoľko ľudí, ktorí sú už internacionálne známi. Tu poznám Musica viva pragensis, predovšetkým mladého Kotíka, ktorý je nadaným skladateľom a veľmi dobrým interpretom, tu som sa stretol s Kupkovičom, ktorého považujem za vynikajúceho hudobníka, a myslím, že aj tu bude ďalší vývoj. O dva-tri roky sa dočkáme celkom výnimočných diel.

ALEXANDER MELICHER

Diskusia 64

HUDOBNÁ PEDAGOGIKA V PAĽBE OTÁZOK

II. sjazd Sväzu slovenských skladateľov zdôraznil potrebu zvýšenia úrovne hudobnej pedagogiky u nás. Už samotná diskusia na sjazde ukázala, že hudobná výchova má v súčasnom období značné nedostatky a že hudobná pedagogika by sa mala rozvíjať na exaktnej vedeckej základni.

Varovne znejú slová Oskára Elscheka v štúdii Súčasná hudba vo vzťahu k dnešnému hudobnému životu a hudobná výchova (Sborník SAV K problematike súčasnej hudby, Bratislava 1963), kde píše: „Ak by sme hľadali príčinu, prečo hudobná pedagogika má toľko nerozriešiteľných problémov, prečo stále viac tápe, ako cieľavedome realizuje svoje hlavné ciele, museli by sme, žiaľ, konštatovať, že hudobná pedagogika u nás vlastne neexistuje ako samostatná teoretická disciplína, že viac v nej prevláda živelnosť, náhodnosť, nesústavnosť ako exaktná pracovná metodika."

Situácia v hudobnej pedagogike naozaj bola a ešte aj je krajne nepriaznivá. Na mimoriadne rýchly rozvoj hudobného života najmä po roku 1948 (vznik nových hudobných diel, inštitúcií atď.) hudobná pedagogika nestačila a zaostávala za týmto vývojom. Nepriaznivé výsledky sa už ukazujú v plnej miere. Chýbali odborníci, ako aj prostriedky a možnosti na bádanie v tejto oblasti.

V súčasnom období sa konečne začína rozvíjať zdravý, vývojaschopný hudobnopedagogický ruch na pedagogických inštitútoch. Doterajší stav na nich (najmä na Slovensku) nebol priaznivý (pre nedostatok kvalifikovaných vyučujúcich). Hudobnú výchovu vyučovalo niekoľko stálych interných členov s vysokými úväzkami (často vyššie ako na stredných školách) a pomerne vysoký počet externe vyučujúcich (napr. v B. Bystrici až 5). Až posledné zmeny vo vyučovaní vytvorili priaznivejšie predpoklady (pokiaľ ide o úväzky) pre vedeckovýskumnú prácu v oblasti hudobnej pedagogiky. Zmenšilo sa externé vyučovanie a u interných kvalifikovaných vyučujúcich sa vytvorili všetky podmienky vysokoškolských učiteľov. Možno konštatovať, že situácia sa rozvíja v prospech zlepšenia stavu hudobnej pedagogiky vôbec. Prejavuje sa to zatiaľ nie kvantitou produkovania štúdií, článkov a prác z hudobnej pedagogiky, ale vytvorením nevyhnutných pracovných predpokladov pre vedeckú prácu, ktoré prinesú ovocie až neskoršie. Za uplynulé roky vybudovali katedry svoje vlastné odborné knižnice, diskotéku, fonotéku a zbierku hudobnín. Materiálne zabezpečenie dovoľuje tieto zbierky naďalej značne rozširovať a umožňuje odber prepotrebnej zahraničnej i domácej literatúry a odborných časopisov.

Medzi vyučujúcimi sa rozvíja špecializácia, ktorá v nemalej miere zvyšuje odbornosť vyučovania jednotlivých disciplín hudobnej výchovy. Tým, že pedagogické inštitúty boli založené mimo centra muzikologického ruchu, ukázal sa oslabený kontakt medzi Ústavom hudobnej vedy SAV a katedrami hudobnej výchovy na Slovensku. Prejavuje sa to hlavne v terajšom minimálnom počte vedeckých ašpirantov na katedrách hudobnej výchovy. Posledné kroky a ochota našich popredných muzikológov už zlepšila stav, no žiadalo by sa ešte viac. Vedecké ašpirantúry v hudobnej pedagogike by značne zlepšili súčasný stav, ktorý je spečatený nedostatočnou vedeckosťou a empirizmom.

Základnou fázou zlepšenia hudobnej pedagogiky by malo byť rozpracovanie jej historických a teoretických úloh a v ďalšej fáze exaktné rozpracovanie otázok metodiky a vzťahov hudobnej pedagogiky k iným vedným odborom. Pozornosť by si zaslúžilo napríklad skúmanie vzťahov hudobnej pedagogiky k hudobnej psychológii, všeobecnej pedagogike a hudobnej estetike. Odstrániť nedostatok literatúry rozpracovaním všeobecných dejín svetovej hudobnej pedagogiky, dejín hudobnej pedagogiky u nás a veľmi dôležitej oblasti hudobnej didaktiky.

Za cieľom exaktného riešenia vytýčených naliehavých úloh a za účelom koordinovania plánov teoretickej a vedeckovýskumnej práce sa stanovili vedeckovýskumné témy pre pracovníkov pedagogických inštitútov v spolupráci so zainteresovanými inštitúciami a určili sa vedúci jednotlivých pracovných skupín:

A. Prvý smer vedeckovýskumnej práce pracovníkov pedagogických inštitútov spoločne s Výskumným ústavom pedagogickým v Prahe a Bratislave s hlavnými témami: Didaktika, Teória výchovy, Psychológia, Hygiena a Metodika učebných predmetov.

B. Druhý smer vedeckovýskumnej práce pracovníkov pedagogických inštitútov spoločne s Ústavom diaľkového štúdia pri KU v Prahe.

Pri určovaní týchto pracovných skupín sa vychádzalo z toho, že jedine správne zameranie a rozdelenie úloh zaistí komplexné a hlboké zvládnutie základnej problematiky daného odboru. V prvom smere vedeckovýskumnej práce sa pracovný plán v hudobnej výchove zameral na problematiku hudobnej výchovy základných deväťročných škôl. Z tematického plánu vyberáme:

1. Hudobná výchova ako zložka procesu výchovy a vzdelania (Postavenie hudobnej výchovy v systéme estetickej výchovy, Metodika hudobnej výchovy ako relatívne samostatná komplexná disciplína pedagogickej vedy).

2. Všeobecné problémy metodiky hudobnej výchovy (Teória vyučovania, cieľ a úlohy hudobnej výchovy, Učiteľova osobnosť, Učebné pomôcky).

3. Špecifické metodické problémy hudobnej výchovy (Spev, Intonácia, Rytmus, Nástrojová hra, Počúvanie hudby).

Rozpracované témy pracovníkov jednotlivých pedagogických inštitútov boli zaradené do rámca tohto plánu. Takouto cestou dochádza vo vedeckovýskumnej práci k prehľadnosti, k určitému systému a jednotnej koncepcii.

Natíska sa nám tu otázka, či by v spolupráci s Ústavmi hudobnej vedy ČSAV a SAV nebolo možné vytýčiť tiež plán práce, ktorý by aktívne usmerňoval vo vedeckej práci najmä mladých pracovníkov pedagogických inštitútov v metodologických otázkach marxistickej hudobnej vedy so zameraním na hudobnú pedagogiku. Na druhej strane teritoriálne rozmiestenie katedier hudobnej výchovy by mohlo pomáhať Ústavom hudobnej vedy pri spracovaní dejín českej i slovenskej hudby, novoobjavených hudobnohistorických prameňov a čiastkovými výskumami v oblasti všeľudovej hudobnej výchovy a sociológii hudby.

Potešujúcim javom je, že pedagogické inštitúty vydávajú ročne svoje zborníky štúdií a vedeckých prác. Tým sa vytvorili neobyčajne priaznivé publikačné možnosti pre vyučujúcich na pedagogických inštitútoch. Doterajšia prax ukázala, že vydávanie komplexného zborníka (všetky disciplíny prírodných a spoločenský vied) je neúnosné. Členenie zborníkov na prírodovedné a spoločenskovedné znamená vyššiu formu publikovania. Domnievame sa, že zborníky pedagogických inštitútov by sa mali stať monotematickými už v najbližšom čase. Keby všetky štúdie s hudobnopedagogickým zameraním zo všetkých pedagogických inštitútov vyšli v jednom zborníku, zvýšila by sa aj ich hodnota, a, samozrejme, aj odbyt.

Na pedagogických inštitútoch sa sľubne rozvíja i hnutie vedeckých konferencií, zameraných na zlepšenie stavu hudobnej pedagogiky u nás (napr. konferencia k otázkam hudobnej výchovy mládeže v období dospievania, usporiadaná katedrou hudobnej výchovy na PI v Ostrave v uplynulom roku).

V najbližšom období treba vytvoriť ďalšie podmienky pre úspešný rozvoj vedeckovýskumnej práce v oblasti hudobnej pedagogiky na pedagogických inštitútoch, naďalej rozvíjať jednotiace metodologické kritériá a syntézy vo vedeckej práci. Bez budovania vlastnej metodológie nemožno očakávať vykryštalizovanie výsledkov.

Problematika hudobnej výchovy v predškolskej výchove tiež čaká na svoje exaktné riešenie. Možno totiž presvedčivo konštatovať, že predškolská hudobná výchova má dôležitého kľúčové miesto v ďalšom vývoji hudobného myslenia dospievajúceho pokolenia a celkove v hudobnom myslení celého národa. Výrazne na to poukazuje hudobný skladateľ a pedagóg Zoltán Kodály v svojej práci „Hudba v materskej škôlke“ (Budapest 1958).

Rozvoj hudobného myslenia detí sa teší veľkej pozornosti hudobných skladateľov a pedagógov na celom svete. Uvádzame to preto, aby sme poukázali na dôležitý, ešte nerieše ný hudobnopedagogický problém, ako priblížiť mládeži súčasnú modernú hudbu; či klasickou inštruktívnou tvorbou a či modernou inštruktívnou tvorbou. Je známe, že J. S. Bach, W. A. Mozart a ďalšie osobnosti boli vychovávaní a vychovávali súčasnou hudbou.

Tokijská konferencia o hudobnej výchove v uplynulom roku opäť nastolila v praxi už používaný Schulwerk Karla Orffa. Prispôsobenie Schulwerku našim podmienkam, prípadne overenie tejto metódy v praxi na niektorej ZDŠ, by mohlo byť tiež mimoriadne interesantnou prácou niektorých hudobných pedagógov. Treba hľadať kompromis medzi Orffovou metódou (inštrumentálno-rytmická výchova), vokálnym prejavom — výchovou žiakov a receptívnou hudobnou výchovou.

Vedecký prístup k hudobnej výchove je nevyhnutný i z tých príčin, že hudobná výchova sa neteší takej pozornosti vo vyučovacom procese, akej by si zaslúžila. Nechtiac, možno vedome(?), prehliadame názory J. A. Komenského o hudobnej výchove, ktorý ju v svojich učebných plánoch staval hneď vedľa reči materinskej „Musica nobis maxima naturalis est“, „Omnes omnia docere“!

Eviva Verdi!

Giuseppe Verdi: Maškarný bál
Dirigent: Viktor Málek
Režisér: Július Gyermek
Výprava: Pavel Gábor
Opera SND Bratislava

Zdá sa, že inscenácie Verdiho opier na bratislavskej scéne sa rodia pod šťastnou hviezdou. Trubadúr (z minulej sezóny) a Maškarný bál (premiéra 7. III. 1964) patria momentálne k interpretačnému maximu našej prvej opernej scény. Obe vyšli z tvorivej dielne tej istej trojice: dirigenta Málka, výtvarníka Gábora a režiséra Gyermeka; obidve názorne dokumentujú dávno známu a teoreticky často vyslovenú pravdu: dobré operné divadlo sa rodí z čo najužšej spolupráce vedúcich inscenátorov, z jednotnosti ich koncepcie, z ich rovnakej umeleckej náročnosti. Samozrejme, iba vtedy, ak majú k dispozícii aj vhodný materiál — dielo, ktoré inšpiruje, a interpretačne vyspelý súbor.

V Málkovom hudobnom naštudovaní sú presnosť, intonačná čistota, súhra a dobrý kontakt so spevákom samozrejmosťou. Nemožno tu však hovoriť len o dobrom remesle. Ide tu o viac: hudba bratislavského Maškarného bálu má citovú a výrazovú hĺbku, pestrú zvukovú paletu — od éterických, ako dych jemných miest až po veľké zvukové plochy. Málek vie vyťažiť z orchestra i z javiska zvukové maximum bez toho, že by sa ozvala drsnosť a surovosť — je to len impozantná mohutnosť, najmä vo veľkých sborových scénach, ktoré majú v tejto inscenácii kľúčové postavenie. Výtvarník dal práve týmto sborovým kolosom veľké priestorové možnosti (tak ako aj v Trubadúrovi). Z jeho pomerne jednoduchej a pritom veľmi efektnej scény, na ktorej sa veľa a dobre pracuje so svetlom, sála pochmúrna, tragédii adekvátna atmosféra. V spoločnosti týchto dvoch umelcov oživne aj Gyermekova invencia. Pracuje striedmo, bez veľkých gest, mizne všetko, čo by trieštilo dramatický tok celého diela: veľkoopernosť, zbytočné pohyby, zaužívané šablóny. Priestor, ktorý mu dáva Gáborova scéna, využíva na aranžovanie veľkých celkov. Každý obraz má svoju pevnú gradačnú výstavbu, všetko vychádza z hudby.

Výsledkom je sugestívne, monumentálne, dramatičnosťou nabité a pritom elegantné predstavenie, kde dominuje predovšetkým Verdiho hudba a vyniknú schopnosti jednotlivých interpretov a, samozrejme, aj sboru (neraz právom haneného, teraz veľmi dobrého).

Nebolo tu cieľom glorifikovať túto inscenáciu. Skôr si pripomenúť, koľko príležitostí sa na našej scéne už premárnilo a koľko diel sa nedostatočnou tvorivou harmóniou všetkých zložiek priam zabilo. Ak sme už v minulej recenzii (Marta) spomenuli, že je lepšie produkovať dobré predstavenia než v honbe za publikom vyhľadávať čo najpríťažlivejšie tituly (často neplnohodnotné) — inscenácia Maškarného bálu to opäť potvrdila.

ZM

Opera najmenším

J. Kowalski: Detvanček a Hopsasa
Dirigent: Roman Skřepek
Réžia: Kornel Hájek
Výprava a kostýmy: Helena Bezáková
ŠD Košice

Prial by som všetkým slovenským deťom, aby mali v svojom bydlisku predstavenia podobnej úrovne, ako je košická inscenácia Kowalského detskej spevohry Detvanček a Hopsasa (čo je vtipnejší názov Rozprávky pri praslici). To, čo dosiahli košickí umelci v temer neuveriteľnom termíne — premiéra sa uskutočnila na Vianoce 1963, 10 dní po priemiére Vzkriesenia (!) — si zaslúži úprimnú pochvalu. Videl som síce reprízu až niekoľko mesiacov po premiére, ale práve jej dobrá úroveň dokázala, že nešlo o improvizáciu.

Najväčšiu zásluhu na úspechu predstavenia má spolupráca režiséra a výtvarníčky. Pestrofarebná scéna, poňatá ako súbor detských kresieb, a milé kostýmy, štylizované na mieru detských predstáv, sa snúbia s vtipne rozohranými hereckými akciami. Predstavenie sa vyznačuje výborným kontaktom hercov s detskými návštevníkmi: deti bezprostredne reagujú nielen potleskom, ale aj poznámkami, odpoveďami na otázky hlavných predstaviteľov — sú priamo vťahované do „spolutvorby“ predstavenia. Pred III. dejstvom sa dokonca rozprúdi improvizovaný dialóg Detvančeka a Hopsasu s návštevníkmi: deti sa „produkujú“ — recitujú básničky, spievajú piesne, súťažia v poznávaní hudobných nástrojov atď., čím sa v ich vedomí prehlbuje chuť rozšíriť si hudobné poznatky — čo je zvlášť potrebné v dnešnej zlej situácii hudobnej výchovy na našich školách.

Všetci účinkujúci hrajú s chuťou a nijako si svoje úlohy nezľahčujú — naopak; aj próza má dobrú úroveň. Zmienky si zasluhujú aspoň predstavitelia väčších úloh: L. Pačaj a M. Vargovčík (Detvanček a Hopsasa), O. Golovková (Ježibaba), L. Neshyba (Vodník), A. Matejček (kráľ).

Dirigent vedie hudobný prúd spoľahlivo —

škoda len, že nebolo času na inštrumentačné retuše. Kowalského spevohra bola asi pôvodne určená amatérom — jej orchestrálne rúcho má neraz salónny zvuk. Celok je konglomerátom, formovaným ešte romantickými názormi na hudobnodramatický útvar — jeho úspech v skúsených rukách však dokazuje hlad po hudobnodramatických dielach, určených deťom.

Igor Vajda

Zlý začiatok

Giovanni B. Pergolesi: Slúžka paňou
Carl M. Weber: Abu Hassan
Dirigent: Ondrej Lenárd
Režisér: Miroslav Fischer
Výtvarník: Fedora Šustová
VŠMU Bratislava

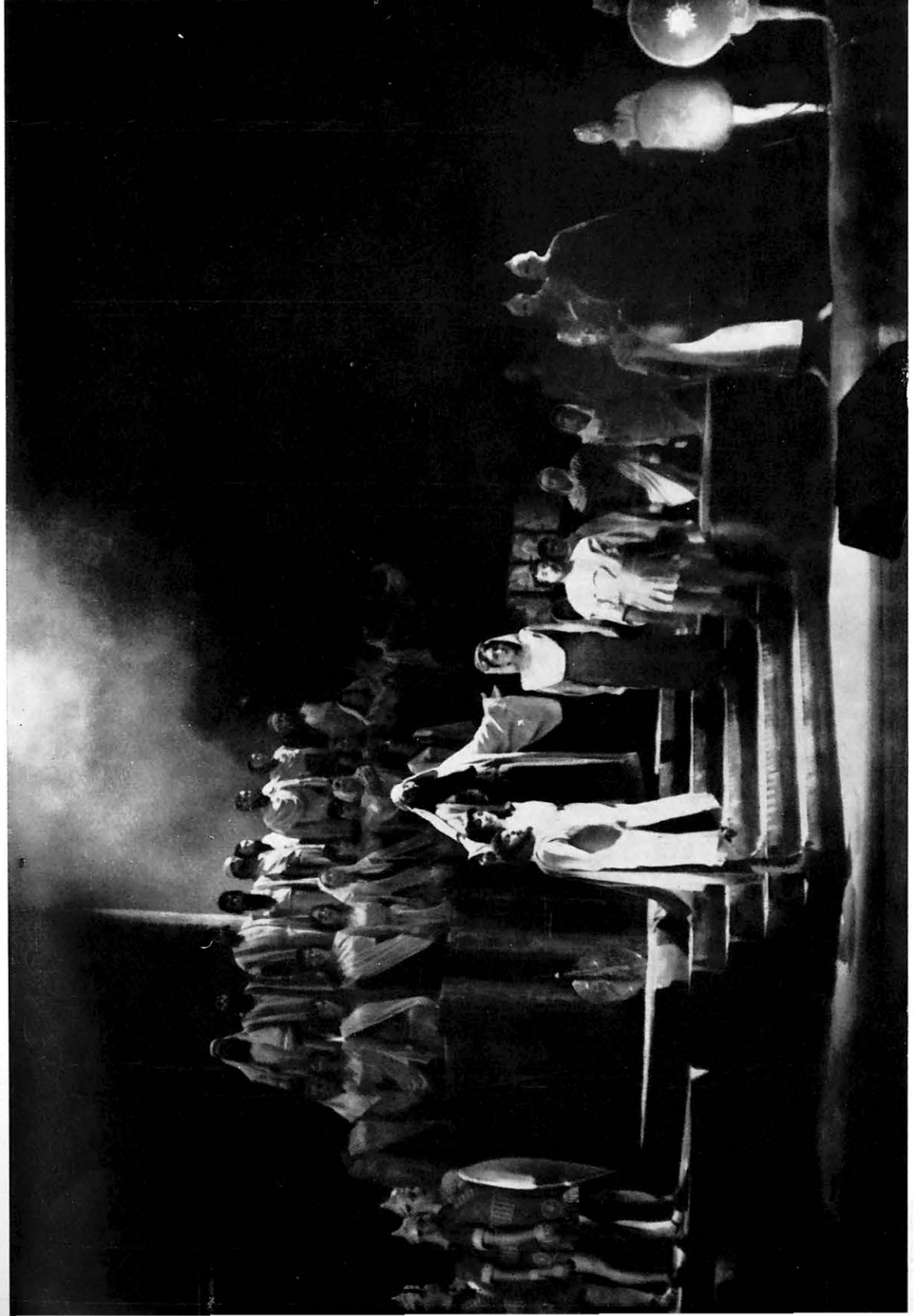
Pergolesiho Slúžka paňou a Weberov Abu Hassan tvorili náplň večera, na ktorom v rámci absolventského predstavenia predstavilo Operné štúdio VŠMU dve tohoročné adeptky operného spevu — sopranistky Darinu Markovičovú a Zlaticu Livorovú. Obe diplomantky naštudovali party hlavných ženských postáv v obidvoch operách, takže po premiére (Serpina — Markovičová, Fatima — Livorová) sme mladé speváčky videli na repríze vo vzájomne vymenených úlohách.

Predstavili sa spoľahlivým, solídnym výkonom, zodpovedajúcim ich hlasovým danostiam a terajším schopnostiam, pri ktorom nechýbala snaha a úsilie o čo najlepší výkon. Oproti predchádzajúcemu ročníku dve tohoročné absolventky disponujú skromnejším hlasovým fondom, s ktorým sa im najlepšie darilo v stredných polohách. Nebolo väčšieho rozdielu medzi Serpinou Markovičovej a Livorovej, kde ich výkon charakterizovali vyrovnanosť, vyváženosť a striedmy herecký prejav. Fatima Markovičovej bola lepšia ako Fatima Livorovej práve pre opätovnú vyváženosť bez zjavnejších výkyvov, čo sa Livorovej v tejto postave plne dosiahnuť nepodarilo. Jej výkon bol na začiatku poznačený stiesnenosťou, trémou, vyúsťujúcou až do distonovania. Zbaviac sa počiatočnej trémy, rozospievala sa i v tejto úlohe k spoľahlivému výkonu. Ich partnerom v úlohe Uberta v Pergolesim bol Jozef Raninec a. h. (teraz VUS). Basový part Uberta kládol na mladého barytonistu značné nároky najmä v nízkych polohách, ktoré z pochopiteľných príčin nemohli dobre vyznieť. Z nevhodného obsadenia (ktoré iste bolo iba východiskom z núdze) sa prejavili i niektoré ďalšie technické nedostatky (napr. časté menenie hlasového registra). V hereckej zložke Raninec dokázal svoj zmysel pre komické úlohy, no pri ich stvárnení mu chýba umelecká disciplína, väčšia miera vkusu a taktu. Tenorista Ján Zemko ako Abu Hassan a basista Jozef Špaček ako Omar — hoci sú ešte iba poslucháčmi nižších ročníkov — odviedli výkony, ktoré sú dobrým prísľubom do budúcnosti.

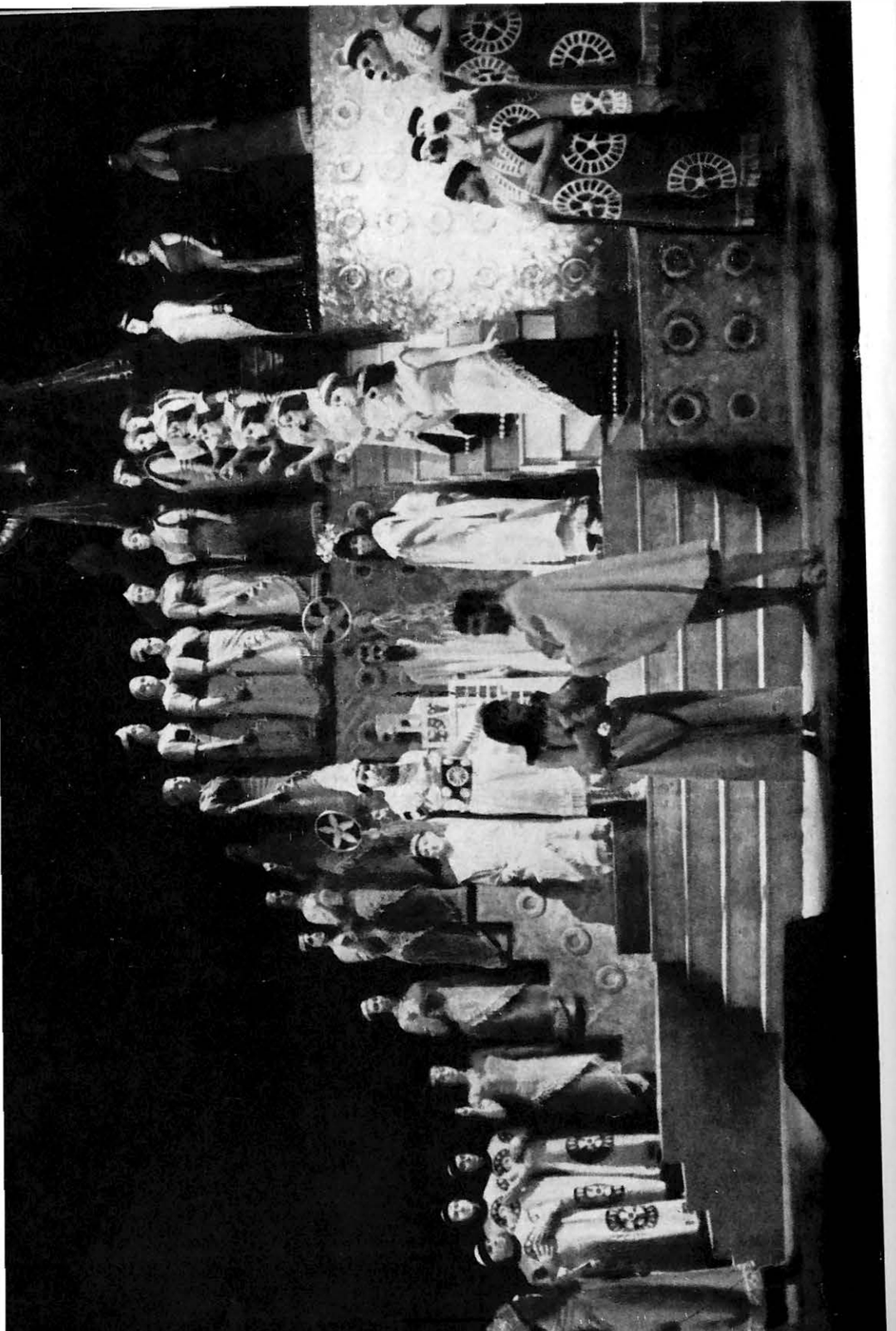
Režijne pripravil predstavenie Miroslav Fischer, režisér SND. V dvojdielnom programe dosiahol s mladými umelcami nerovnaké výsledky. Neuspokojilo nás jeho naštudovanie Slúžky, málo dbajúce na štýlovosť predvedenia. Decentná komika, ľahkosť a gracióznosť Pergolesiho buffy bola nahradená hrmotným pohybom, miestami hrubou komikou, rozchádzajúcou sa s charakterom hudby. Réžia na neúnosnú mieru skarikovala postavu nemého sluhu Vesponeho (Stanislav Vrábeľ) i postava Uberta v Ranincovom podaní sa režisérovi vymkla z rúk. Režijnou nedopracovnosťou bol poznačený aj začiatok Abu Hassana (spúšťanie gitary, podávanie čaše cez oponu). Uspokojivý priebeh mala až druhá polovica Abu Hassana, kde režisér dosiahol niekoľko cenných úspechov, najmä čo sa týka hereckého pohybu speváckov a kultúry hovoreného slova. Je síce pravda, že režisér obsadil hovorené postavy poslucháčmi herectva, no treba s radosťou konštatovať, že v hereckej zložke a slovných dialógoch nebolo zjavnejšieho rozdielu medzi poslucháčmi herectva a poslucháčmi operného spevu. Zlepšenie v tomto smere bolo najcennejšou devízou tohto predstavenia, ktoré inak rámec školského predstavenia neprekročilo. Jednu z najlepších scén pre operné absolventské predstavenie na VŠMU navrhla výtvarníčka Fedora Šustová.

Orchester zložený z členov SND bol tentoraz v rukách Ondreja Lenárda, pre ktorého bolo hudobné naštudovanie oboch diel diplomovou prácou. Hoci ide o dirigenta veľmi talentovaného a známeho svojimi umeleckými výsledkami z iných úsekov nášho kultúrneho života (Lenárd je sbormajstrom SND), ani jemu sa v hudobnom naštudovaní (krátky čas a malý počet skúšok) nepodarilo prekročiť obvyklú priemernú úroveň absolventských predstavení. Jeho podanie Pergolesiho partitúry, tak isto ako režijné stvárnenie, bolo neštýlové. Orchester znel veľmi tvrdo, bez ľahkosti, pôvabu a virtuóznej brilantnosti. Lepší výsledok dosiahol v Abu Hassanovi, kde, pravda, v miestach sólistickej inštrumentácie upozorňovali na seba jednotliví hráči technickými kazmi.

Alfréd Gabauer



Dve sborové scény z Verdiho Nabucca v košickom Štátnom divadle. Foto: M. Litavská ▶



K cyklu Smetanových opier v Brne

K Smetanovmu 140. výročiu narodenia a 80. výročiu úmrtia pripravilo Janáčkovo divadlo v Brne v dňoch 1.—8. marca celý cyklus Smetanových opier. Od uvedenia prvého cyklu Smetanových opier v Brne r. 1901 uplynulo viac ako 60 rokov. Brnenské divadlo uviedlo aj fragment Smetanovej Violy a prizvalo Spevácke združenie moravských učiteľov so zaslúžilým umelcom Jánom Šouplatom a Ant. Tučapským, aby predviedli cyklus Smetanových mužských sborov.

Dalibora a Libušu dirigoval šéf opery František Jílek, Predanú nevestu a Tajomstvo Jiří Pinkas a. h., Braniboři v Čechách, Hubičku, Dve vdovy, Čertovu stenu a zlomok Violy Václav Nosek. Moderným riešením a psychologicky správnym preniknutím vynikla réžia Dvoch vdov Václava Věžníka. Na otáčavom javisku sa podarilo zlúčiť konverzačnú ľahkosť s nežnou lyrikou a pôvabnosťou. Rovnako Dalibor v réžii Miloša Wasserbauera a Libuša v réžii Oskara Linharta zapôsobili novosťou koncepcie niektorých detailov. Z výtvarných riešení zaujala typizácia českej krajiny v Predanej neveste (nár. um. K. Svolinský), výprava Dalibora, Dvoch vdov (V. Stolf), Tajomstva (J. Sládek) a Libuše (J. A. Šálek).

Hudobné naštudovanie všetkých opier malo veľmi dobrú úroveň vo vokálnej i orchestrálnej časti, predovšetkým Dalibor, Predaná nevesta a Dve vdovy. Najslabším predstavením bola Hubička, a to vinou obsadenia niektorých sólových úloh, najmä Lukáša a Barče. Pochváliť treba predovšetkým orchester, ktorý si aj pri zmenšenom obsadení (Hubička, Dve vdovy) zachoval vyrovnanosť, plnosť a tvárnosť. Husľové sólo v Daliborovi malo byť jasnejšie a priebojnejšie. Zmiešané sbory boli pekne vypracované zásluhou Jiřího Kubicu i Oldřicha Bohuňovského. Rytmické zakolísanie sa objavilo v mužskom sbore zbrojnošov v Daliborovi.

Smetanov cyklus opier bol obsadený zväčša novými sólistami. Predovšetkým treba spomenúť Miladu Nadeždy Knipplovej a Dalibora Václava Přibyla. N. Knipplová je nielen speváčka, ale aj umelkyňa. Zlučuje spevácky a herecký prejav do vyváženého celku a vyjadruje všetok výraz hlasovou charakteristikou a moduláciou. Libuša v podaní Kvety Belanovej je ušľachtilá, potrebuje však vysoko dramatický hlas a väčšiu priebojnosť. Z ďalších sólistov vynikal Kecal Richarda Nováka a Ladislav Vlad. Krejčíka v Dvoch vdovách. Ako Chrudoš v Libuši sa výborne uviedol Andrej Malachovský. Nie všade sa uplatnili len mladí a noví sólisti. Esmeraldu by bola lepšie stvárnila niektorá zo starších sólistiek. Dobre sa osvedčili Zdeněk Souček ako Vašek a zaslúžilý umelec Vlast. Šíma ako Matouš.

Divadlu treba vyčítať malú propagáciu takého závažného cyklu. Takéto významné podujatie, u nás prvé svojho druhu v tomto roku, by si zaslúžilo nielen rozhlasový a televízny prenos, ale i propagáciu mimo ČSSR. Je preto potrebné, aby Janáčkovo divadlo pri podobnej príležitosti, napr. v chystanom cykle Dvořákových alebo Janáčkových opier, rozvinulo väčšiu propagáciu. Ani operné bulletiny nevynikali zvláštnou starostlivosťou. Okrem obsadenia a obsahu nepriniesli žiadny informačný článok o smetanovskej tradícii v Brne. Len čiastočne nahradil tento nedostatok preslov dr. H. Sequartovej pred nedeľným matiné.

Napriek týmto výhradám a nedostatkom vyznel cyklus Smetanových opier dôstojne a zanechal hlboký dojem.

Bohumír Štědroň

VYDRŽALI S DYCHOM

KONCERTY SOBR

O jarnom abonentnom cykle koncertov Symfonického orchestra čs. rozhlasu v Bratislave môžeme vcelku povedať to isté, čo o cykle jesennom: priebojná dramaturgia, pozoruhodné výkony. Koncepcia cyklu sa teda nezmenila, ani sa nejaví potreba túto koncepciu meniť, treba iba prehlbovať to, čo bolo charakteristikou jesenného cyklu a koncertov rozhlasového orchestra vôbec.

● *K dramaturgii* a skladbám možno poznamenať, že rozhlasový orchester i naďalej uvádza prevažne hudbu 20. storočia, dokonca druhý koncert cyklu (5. februára) mal na programe iba skladateľov nášho storočia, i keď za to ďakujeme jednej z tých zmien programu, ktoré boli rušivým javom tohto cyklu. Prakticky sa ani jeden koncert neobišiel bez zmeny pôvodného plánu. Treba však povedať, že prevádzkové problémy, ktoré zavinili tieto zmeny, sa nestali zámienkou na ústup od základne dramaturgickej línie: odpadnutá skladba bola vždy nahradená inou skladbou toho istého obdobia, hoci nie vždy rovnocennou. Tým zostala zhruba zachovaná charakteristika dramaturgie v tejto sezóne, zameraná opäť na široký štýlový rozsah s nespornou prevahou súčasnej hudby. Je to len škoda, že tieto zmeny hneď v prvom prípade, keď odpadla I. symfónia Alexandra Moyzesa, boli v neprospech domácej kultúry.

15. januára 1964. Náhradou boli rímske slávnosti Ottorina Respighiho, ktoré ako sa ukázalo, boli bližšie hosťujúcemu dirigentovi. Na januárovom koncerte boli uvedené spolu s II. koncertom pre klavír a orchester G dur P. I. Čajkovského a Koncertom pre orchester rumunského skladateľa Zena Vancea. Vanceov technicky značne vypätý koncert nás však zarazil trochu jednotvárnou invenciou, vyplývajúcou zo sústavne traktovanej techniky ostinát. Invenčná nevýraznosť a zvuková nevýbojnosť skladby zrejme nesú vinu i na tom, že skladba je nevďačná a orchester sa na nej „neukáže" úmerne k vynaloženej námahe.

5. februára. Koncert bol venovaný výlučne hudbe 20. storočia v celej jej vývinovej šírke. Doznievajúci prúd romantizmu reprezentovala širokodychá, zvukove vynikajúco posadená, ale predsa len trochu mnohovravná II. symfónia D dur Jeana Sibelia, ktorá vznikla na začiatku storočia. Zaznela v druhej polovici koncertu ako nie práve šťastná náhrada za pôvodne plánovanú symfóniu Alberta Roussela (nedostupný materiál) a znamenala zreteľný pokles vo vypätej dramaturgickej línii koncertu. Pred ňou zaznela Zjasnená noc, op. 4 Arnolda Schönberga. Napriek svojej rozsiahlosti a zakotvenosti v novoromantickom výraze je to skladba veľmi pôsobivá. Prokofievov klavírny koncert svojou stručnosťou a stálym impetom iskrivo prekvapivých nápadov bol k predchádzajúcej Schönbergovej skladbe dobrým protipólom. Kolmanove orchestrálne kusy mali vlastne prvú reprízu po premiére na prehliadke koncertného umenia na jeseň m. r.; pretože sa vtedy stretli iba s veľmi schématickým hodnotením, treba im venovať viac pozornosti. Skladba nepôsobí iba tým, že je vybudovaná na podklade seriálnej techniky; táto skutočnosť bola však rozhodujúcim prvkom, ktorý vzbudil pozornosť o túto skladbu, pretože na našich orchestrálnych koncertoch je výskyt tejto techniky zatiaľ ojedinelým javom. Technika je základom neobvyklých zvukových kombinácií, dobývaných z telesa symfonického orchestra najmä v I. a III. časti (Chorál, Farby) skôr komorne ladenou invenciou a punktuálnou štylizáciou, ktorá je prejavom úsporného hudobného myslenia, pohybujúceho sa v oblasti „faktov" bez zbytočného vysvetľovania. Tak dochádza k aforičnosti v rozsahu ako aj v kvantite použitého nástrojového zoskupenia. Tá je, pravda, vyrovnaná vyváženým zaangažovaním plnšieho orchestrálneho zvuku v II. a IV. časti (Pohyb, Riff). Kolmanova skladba je naším prvým stretnutím s podobným štýlovým prejavom domáceho autora v orchestrálnej oblasti, úspešným prejavom, ktorý je snahou umelca citlivo reagovať na problémy súčasnosti, podať adekvátnu umeleckú výpoveď, neoslabovanú navyknutými postupmi.

11. marca. Podobne takmer premiérový charakter malo uvedenie Concerta grossa, op. 7 Jána Zimmera na marcovom koncerte (spolu s Mozartovou symfóniou C dur Jupiter a Rytmami Franka Martina). Zimmerove Concerto grosso pre dva klavíry, sláčikový orchester a bicie nástroje malo premiéru na jeseň 1951 a hodnotenie, s ktorým sa vtedy stretlo, má málo spoločného s odborne fundovaným rozumným hodnotením skladby. Veď údajný „kozmopolitizmus" skladby je pevne zakotvený v nadväzovaní na hudobné myslenie národného umelca Eugena Suchoňa a na intonácie slovenskej piesne (pravda, nie na citáty). Zvukové výboje, ako sa dnes ukazuje, nepresahujú smelosť iných, samozrejme, nie priemerných domácich súčasníkov. Prvé tri časti zaujmú sympatickou lapidárnosťou, iba gradácia finále, budovaná technikou ciacony, sa javí ako preexponovaná, čo zoslabuje prirodzený spád. Rytmy švajčiarskeho skladateľa Franka Martina nepriniesli nové zvukové kvality. Ovzdušie nášho storočia bolo však zachytené v rytmickej mnohotvárnosti, ktorá je primárnym technickým základom skladby.

8. apríla. Koncert sa niesol v prevahe romantického ovzdušia, reprezentovaného IV. symfóniou Johannesa Brahmsa, ako aj symfonickou básňou Richarda Straussa Smrť a vykúpenie. I. husľový koncert Bélu Bartóka, ktorý zaznel popri týchto skladbách, kontrastoval svojou vecnosťou, ostrejšou zvukovosťou a zdržanlivou lyrikou.

Výkony sólistov a dirigentov (i v tomto cykle bol pravidelne na každý večer zaradený inštrumentálny koncert) môžeme označiť za pozoruhodné natoľko, že by si zaslúžili väčší záujem obecenstva. Platí to o dirigentoch a sólistoch zahraničných, ako aj domácich.

Januárový koncert dirigoval rumunský dirigent Iosif Conta. Obdivovali sme jeho suverénnu istotu a muzikálny temperament, s akým podal svoj výkon. Vrcholom jeho vystúpenia bola symfonická báseň Respighiho Rímske slávnosti, dirigovaná spamäti s presvedčivým spádom. Na menej poddajnú skladbu Z. Vancea však ani jeho temperament nestačil. Sólista Čajkovského II. klavírneho koncertu, Werner Richter z NDR nás presvedčil, že túto skladbu dnes možno počúvať iba v suverénnom podaní vyhranenej osobnosti, čo o ňom napriek jeho veľkému lyrickému zmyslu a technickej precíznosti povedať nemožno.

Koncerty, ktoré diriguje Bystrík Režucha, patria vždy k dramaturgicky najzaujímavejším. V celej šírke svojho programu 5. februára dokázal, že jeho umelecký naturel sa najlepšie uplatňuje v skladbách 20. storočia, že je mu vlastná snaha objavovať hodnoty nových skladieb a vynachádzavo hľadať prostriedky citlivej interpretácie. Rastie nám v ňom nesporne jeden z najpovolanejších interpretov súčasnej hudby. Mirka Pokorná, ktorá predniesla I. klavírny koncert S. Prokofieva, patrí k našim najsuverénnejším majstrom klavíra. Neprejavilo sa to iba v brilantnej technike, ale i v strhujúcom muzikálnom prejave natoľko presvedčivo, že nás neruší, keď najmä v rýchlych sledoch plných akordov obetuje zvukový detail temperamentnému spádu.

Dirigenta marcového koncertu dr. Ľudovíta Rajtera netreba zvlášť predstavovať. Jeho vystúpenie bolo radosťou pre každého, kto hľadá v hudbe ušľachtilú výstavbu formy a gracióznosť detailu. To bolo vlastné jeho prejavu tak v Mozartovej symfónii, ako aj v skladbách 20. storočia, kde vedel odkryť nesporné hodnoty Zimmerovho Concerta grossa i vyzdvihnúť rytmické jemnosti Martinovej skladby. Spoluúčinkujúci sólisti M. Váňa a Ján Zimmer nemali v Zimmerovej skladbe veľa možností rýdzo sólistického prejavu, nakoľko part klavírov je príliš kompaktne včlenený do celkového zvuku skladby. Svoju úlohu splnili adekvátne k daným požiadavkám.

Posledný koncert cyklu 8. apríla dirigoval Rolf Kleinert z NDR. Predstavil sa ako suverénny umelec trochu romantického razenia, na čo poukazuje i výber programu. Je vari najzžitejší s mužnou melancholiou Brahmsovho prejavu (spomínanú IV. symfóniu dirigoval naspamäť), no s rovnakou istotou vyzdvihol novoromantický ťah a kompozičné finesy Straussovej symfonickej básne. Majstrovsky modeloval i nesentimentálne línie Bartókovej polyfónie, hoci toto ovzdušie je mu vzdialenejšie.

Marta Országhová-Geeringerová ako sólistka Bartókovho I. husľového koncertu sa predstavila tvárnym tónom a zmyslom pre prísne logickú výstavbu formy, ktorej nechýbali výrazné emocionálne vrcholy. Škoda len, že nekvalitný nástroj jej neumožnil plne rozvinúť odtiene jej žensky subtilného, no výrazného tónu.

V súvislosti s jej vystúpením by azda neškodilo obrátiť pozornosť k problémom podmienok práce našich sólistov: honorárový sadzobník čs. rozhlasu jej za premiérové uvedenie náročného diela poskytol odmenu, ktorá — prepočítaná na hodiny sústredenej úmornej práce — je hlboko pod normou mzdy nekvalifikovaného robotníka (!), a to iba preto, že je interným zamestnancom rozhlasu. Má azda z toho dôvodu ľahšiu prácu pri naštudovaní diela ako zamestnanec inej inštitúcie?

Orchester sa v tomto cykle vedel vypnúť k vyšším výkonom ako v predošlom cykle. Vidieť, že koncertné skúsenosti rozhlasového telesa pomáhajú formovať jeho profil. Najmä v Respighiho Rímskych slávnostiach pod taktovkou I. Contu a v Straussovi a Brahmsovi na poslednom koncerte s. R. Kleinertom podal výkony merateľné tými najprísnejšími kritériami. Plnosť, vyrovnaná kompaktnosť a lesk orchestrálneho tutti, plastičnosť skupín, úplná intonačná a rytmická istota a citlivá reakcia na dirigentské gesto, ktorá vytvárala ovzdušie nadšenej spolupráce, to boli znaky charakterizujúce tieto výkony. Tak sám orchester vytvoril meradlo svojich výkonov, podľa ktorého možno jeho ostatné výkony v cykle považovať za spoľahlivé a precízne, no žiadalo by sa viac takýchto interpretačných vrcholov i v spolupráci s domácimi dirigentmi. *J. Pospíšil*

V znamení rozkmitu výkonov

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

5. a 6. marca 1964. Dirigent: Zdeněk Bílek, sólista: Mikuláš Jelínek. Program: Beethoven: Leonora č. 3 (Predohra), Dvořák: Koncert pre husle a orchester a mol, op. 53, Bohuslav Martinů: VI. symfónia (Symfonické fantázie).

Ak hodnotíme dramaturgiu marcových koncertov SF, s radosťou môžeme konštatovať, že na jednej strane sa z doterajších abonentných cyklov najviac priblížila k tomu ideálu, aký by sme radi u nej videli každý mesiac, a na druhej strane nenastali oproti pôvodnému plánu v zostave programov nijaké podstatné zmeny. Každý koncert priniesol totiž niečo zaujímavé, príťažlivé, čo sa automaticky odzrkadlilo i vo väčšej návštevnosti jednotlivých podujatí.

Bílkovo vystúpenie opäť potvrdilo, a veľmi výrazne, že tento dirigent muzikantsky i ľudsky dozrel v znamenitého umelca svojho druhu. Tento poznatok nám vnucovala predovšetkým jedinečne vybudovaná VI. symfónia Bohuslava Martinů, ktorej uvedenie si dovolím označiť za výkon sezóny. Svedomitá príprava dirigenta (vystúpil s orchestrom bez partitúry) a konečne i vysoká umelecká hodnota diela nadchli orchester, ktorý sa opäť vypol na jednu z nezabudnuteľných interpretácií. Bola to po dramaturgickej, technickej i umeleckej stránke najlepšia marcová produkcia SF. Vďaka dirigentovi i orchestru zí-

skalo toto dielo u obecenstva veľkú popularitu a interpretom nebývalý úspech.

Beethovenova predohra sa mi zdala trochu zmäkčilá v lyrických partiách a príkrymi kontrastmi inklinovala do sveta romantiky.

Najslabším číslom večera bolo vystúpenie Mikuláša Jelínka. Na Dvořákov koncert, zdá sa, nestačil predovšetkým technicky. Neustále v rýchlych úsekoch spomaľoval, hral ťažkopádne a často sa prehrešoval i proti intonácii. Pomerne najlepšie sa mu vydarila pomalšia druhá časť.

12. a 13. marca. Dirigent Ladislav Slovák. Sólistka: France Clidat (Francúzsko). Program: Manuel de Falla: Noci v španielskych záhradách — symfonická skica pre klavír a orchester, Franz Liszt: Koncert pre klavír a orchester A dur, Musorgskij: Obrázky z výstavy.

Meno F. Clidat je bratislavskej verejnosti dobre známe vďaka obdivuhodnej, širokej dynamickej palete, bravúrnej virtuozite, ohnivému temperamentu a premyslenému prejavu. Tieto vlastnosti plne charakterizovali aj jej marcové vystúpenie, na ktorom sme v Bratislave po prvý raz počuli symfonické skice de Fallu — i keď, pravda, ich umelecká hodnota nie je priam najvyššia — popri pomerne zriedka hrávanom Lisztovom II. koncerte.

V hre francúzskej pianistky upútalo výstižné štýlové odlíšenie dvoch autorov, z ktorých strhujúcejší a pre mňa presvedčivejší bol Liszt s veľkou paletou nálad — s citlivou lyrikou, bravúrnou vášnivosťou, oslňujúcou technikou a u ženy obdivuhodným dramatickým pátosom.

Musorgskij bol pre nás trpkým sklamaním čo do technickej úrovne orchestra (intonácia, súhra, ťažkopádnosť v rýchlejších úsekoch — Trh v Limoges, Balet kuriatok a i.) i čo do koncepcie, kde dirigent práve prílišným a hutným nanášaním zvuku s chudobnou paletou farieb zotrel čaro mnohých obrázkov tejto jedinečnej inštrumentácie. Úroveň interpretácie vnucovala dojem krátkej a povrchnej práce a prípravy s týmto dielom, na čo sme práve u Slováka nie zvyknutí.

19. a 20. marca. Klavírny recital. Sólista: Peter Wallfisch, Anglicko. Program: Mozart: Adagio pre klavír c mol, Köchel 396, Franz Schubert: Sonáta G dur, op. 78, Leoš Janáček: Sonáta es mol „1. X. 1905", Beethoven: Sonáta c mol, op. 111.

Na výkone tohto poľského klavíristu, žijúceho v Londýne, upútalo: 1. zostavenie programu, ktoré priam provokačne ignorovalo vkus a nároky priemerného návštevníka koncertov, 2. priam ideálna rovnováha medzi citom a intelektom, ktorá spolu s 3. vysokým technickým majstrovstvom a s 4. temer ideálnou kultúrou úderu začlenila Wallfischovo vystúpenie medzi najlepšie klaviristické výkony tejto sezóny. Anglický pianista má i jeden moment, ktorý trochu znižuje jeho úroveň — jeho individualita príliš tiahne k hlbavej lyrike, čo bolo napr. ideálne pri interpretácii Schuberta, ktorý patril k jednému z umeleckých vrcholov večera. Ani Mozartovi nemožno nič vyčítať, i keď som mal dojem, že pianista najmä spočiatku nebol hneď sústredený a citove dostatočne disponovaný na realizáciu obsahu diela. Zmysel pre bezprostredný a vášnivo dramatický prejav podložený výborným technickým zvládnutím demonštroval pianista v Janáčkovi, ktorý patril k najväčším zážitkom večera osobitou koncepciou. Záverečnú Beethovenovu sonátu v porovnaní napr. s koncepciou Annie Fischer vybudoval Wallfisch o niečo jemnejšie. Hlbavosť tu dominovala nad dramatičnosťou. Žiaľ, pravdepodobne pre únavu nedosiahol tu Wallfisch tú vynikajúcu úroveň ako v predchádzajúcich skladbách.

23. a 24. marca. Dirigent: dr. Ľudovít Rajter, sólista: Wolfgang Schneiderhan. Program: Ludwig van Beethoven: Prometheus, op. 43 (Predohra), Koncert pre husle a orchester D dur, op. 61, IV. symfónia B dur, op. 60.

Hosťovanie svetoznámeho huslistu v Bratislave bolo v marci hudobnou udalosťou č. 1. Schneiderhan si nepodmaňuje poslucháča oslnivou, bezchybnou virtuozitou. Po tejto stránke nebolo jeho vystúpenie vždy bezchybné najmä v 1. časti koncertu. Hlboko ľudsky prežitý výkon, krásny a ušľachtilý tón, logická koncepcia, nevybočujúca z požiadaviek klasického štýlu, disciplinovaný temperament ideálne vytvárajú sugestívny, osobitý prejav, ktorý si priam každou notou a frázou podmaňovali laika či odborníka. Počuli sme krásny výkon pravého „vyvoleného" umelca.

Na úspešnom predvedení Beethovenovho koncertu sa podieľali orchester i dirigent, ktorý priam ideálne vedel vystihnúť rovnováhu pomerov zvuku medzi sólistom a orchestrom.

Muzikantsky vrúcny, premyslený a vyvážený výkon dr. Rajtra v IV. symfónii, ktorú dirigoval spamäti, nám opäť potvrdili blízky vzťah dirigenta k viedenským majstrom a ukázali, že keď chce, vie sa vypnúť i pred bratislavským obecenstvom a svoje najlepšie sily a dirigentské umenie ukáže v plnej veľkosti.

Vlado Čižik

Druhé matiné „hudby dneška"

Komorný súbor „hudba dneška" vystupoval aj na svojom druhom koncerte v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu (22. marca 1964) pred plnou sálou. Zdá sa teda, že je na najlepšej ceste vytvoriť si stále a — čo je najpotešiteľnejšie — veľmi široké publikum.

Program koncertu mal pevnú koncepciu: úvodom odznel Koncert op. 24 Antona Weberna, ďalej obsahoval program diela troch reprezentantov avantgardy päťdesiatych rokov, vychádzajúcich z Webernovho umeleckého odkazu: Kreuzspiel Karlheinza Stockhausena, Improvisation sur Mallarmé I. Pierra Bouleza, Polifonica-Monodia-Ritmica Luigiho Nona a z domácej tvorby 2 diela, ktoré — každé svojím spôsobom — rozvíja webernovskú tradíciu u nás: Sonátu pre flautu Ivana Paríka a „Mäso kríža" Ladislava Kupkoviča.

Stockhausenova i Nonova skladba pochádzajú z roku 1951, teda z obdobia, keď sa formulovali princípy seriálnej kompozície. I keď obidve diela sú — z hľadiska dnešných výsledkov tvorby obidvoch skladateľov — iba prvými krokmi do nového hudobného univerza, sú dôležitým mostom k hudbe viedenskej školy (Webernov vplyv sa pritom silnejšie prejavuje u Nona než u Stockhausena). Zrelšia je Boulezova skladba z roku 1957, hlásiaca sa svojím impresionizmom otvorene k francúzskej tradícii. Esteticky blízko k impresionizmu stojí Ivan Parík, ktorý už viacerými dielami dokumentoval svoj zmysel pre jemnú zvukovú farbivosť. Sonáta pre flautu je pôvabné — i keď čo do využitia kompozičnej i nástrojovej techniky trochu jednostranné — malé dielko.

Premiéra Kupkovičovej impresie na obraz Mikuláša Medka „Mäso kríža" pre trombón, kostolný zvon, 6 tympanov a 3 tam-tamy reprezentovala vrchol koncertu. Kupkovič — v kompozícii autodidakt, hudobník s veľkým rozhľadom po súčasnej hudobnej tvorbe — je najviac experimentujúcim skladateľom svojej generácie. Jeho diela sú vždy predmetom vášnivej diskusie, v ktorej sa stretávajú veľmi odlišné, ba priam protichodné názory. To nie je na škodu veci: každé d o b r é nové umelecké dielo musí byť predmetom diskusie; diskusia chýba vždy iba tam, kde nevzniká nová kvalita, ktorá by bola hodna diskusie. Kupkovičova umelecká cesta je zložitejšia, než by bolo možné v jednoduchej recenzii koncertu rozviesť (zaslúžila by si samostatnú štúdiu). Význam Kupkovičovej skladby „Mäso kríža" vidím ani nie tak v zvukovej vynachádzavosti (i keď rôznym spôsobom hrania na zvone a tam-tamoch dosahoval až obdivuhodnú variabilitu), ale oveľa viac v k o m p o z i č n o m s t v á r n e n í. Kupkovičovi sa presvedčivým spôsobom podarilo integrovať prvky seriálnej organizácie i momenty aleatoriky — samozrejme, s veľkým počtom medzistupňov — a vytvoriť týmito na prvý pohľad antinomickými kompozičnými postupmi esteticky homogénne dielo. V tom je najväčší úspech a progresivita diela.

Interpretačná úroveň „hudby dneška" jasne vykazuje vzostupnú líniu. Pekný výkon podala dr. Tatjana Masariková vo veľmi náročnej Boulezovej skladbe (i keď jej výšky zneli o niečo menej vyrovnane než hlbšie polohy, vystihla však veľmi dobre štýl, charakter tejto hudby) a celý súbor v Stockhausenovej a najmä v Kupkovičovej skladbe. Menej uspokojila interpretácia Webernovho Koncertu: táto fragilná, klasicky čistá hudba vyžaduje absolútnu exaktnosť predvedenia, ako aj veľmi silne vyvinutý zmysel pre interpretačný štýl.

Obecenstvo, ktoré naplnilo Koncertnú sieň Čs. rozhlasu (a medzi nimi i niekoľko hudobníkov, ktorí prišli na koncert až z Viedne) nešetrilo potleskom. Nadšený aplauz (dokonca aj výkriky „bravo" po odznení Kupkovičovho diela) je dostatočnou a jednoznačnou odpoveďou na prežitú tézu, podľa ktorej je nová hudba určená iba „malému okruhu" poslucháčov.

Peter Kolman

Dva organové koncerty

Profesorka konzervatória Irma Skuhrová prispieva do bratislavského hudobného života každoročne aspoň jedným koncertom s dobrou prípravou a premysleným interpretačným i dramaturgickým plánom.

Žiaľ, dramaturgia jej koncertu (22. 3.) nás plne neuspokojila. Prvú polovicu tvorila tvorba starých majstrov: Buxtehudeho Prelúdium a fúga g mol, Wallondova Introdukcia a Toccata G dur, Bachove Dve chorálne predohry a veľká Toccata a fuga C dur. Vieme, že intepretácia skladieb období týchto majstrov skytá veľa úskalia a je náročná na absolútnu čistotu hry, udržovanie tempa, štýlového vypracovania frázovania a zvukovosti. Všetkým týmto zložkám interpretka venovala pozornosť, predsa by sa v ich prednese bolo žiadalo viac vzruchu (najmä v Bachovej Toccata a fúge), menej „objektívnosti" (Buxtehude a chorálne predohry), menej preklepov v manuáli a pedáli. V prednese skladieb starých majstrov máme vždy ako ideál predstavu plnokrvný prejav, napr. zo starších Freitaga, novších Köhlera i Reinbergra.

VII. brnenská prehliadka

8. 11. III. 1964

Prehliadku otvoril koncert estrádnej a tanečnej hudby, interpretovaný jedine Brnenským estrádnym a rozhlasovým orchestrom s dirigentmi J. Hudcom a M. Machekom s osvedčenými sólistami J. Veselom a Z. Pantúčkom a ďalšími sólistami. Vzhľadom na neúčasť orchestra G. Broma a M. Foreta koncert predsatvil iba výsek a informatívny prehľad tvorby a len pre toto teleso, i keď v menlivom obsadení.

Vzhľad prednesených skladieb poukazuje na dva základné prúdy tvorby: starší typ zábavnej hudby, tvorba ktorej už 10 rokov určovala tvár BERO (Tešík, Kozderka, Hudec, Nečas, Sedláček), a novší typ tanečnej a piesňovej tvorby s moderným džezovým cítením (Daneš, Šafařík, Tauber, Štancl, Novosad). Obsahová šírka piesní a šansónov prejavuje odklon od sentimentality a lyrizmu staršej tanečnej hudby a uplatňuje sa v nich vtip, kritičnosť a politická zameranosť (z repertoáru pesničiek Večerného Brna), u aranžmánu zase vynaliezavosť vo využití netradičných nástrojov. Záver koncertu neorganicky vyplnila Zmes populárnych piesní (i zahraničných) so všetkými sólistami a vokálnym súborom.

I. komorný koncert z tvorby tvorivej skupiny A zaznamenal úspech Sláčikového kvarteta Miloslava Ištvána v podaní Novákovho kvarteta. Hudba je presvedčivá, kontrastná, s rozvážnym využitím modálnej i seriálnej práce. Svojrázne pôsobilo pódiové uvedenie komornej opery Odyseov návrat na vlastný text s použitím Homérovej Odysey od Jozefa Berga. Dej opery a jej citový náboj nesie rozprávač Odyseus a dvaja sólisti-speváci za zvukove i výrazove pestrého sprievodu komorného súboru zloženia: husle, trúbka, basklarinet, bicie. Spevné „čísla" sú rôznych nálad a celok v scénickom stvárnení dáva predstavu moderného brechtovského divadla. Hudba je vynachádzavá, výrazná, s dramatickým ťahom. Sláčikové kvarteto Aloisa Piňosa nezaujalo azda pre málo muzikantsky využité možnosti, ktoré dávajú nové techniky. Komorná symfónia Zdenka Pololánika všeobecne sklamala nezvládnutím štýlu stavby, ako aj v traktovaní zvuku súboru (Fl, 2 Ob, 2 Cl, 2 Cor, 2 Fg, 1 Trb, 1 Poz).

II. komorný koncert z tvorby staršej generácie sa niesol v znamení síce dokonalého zvládnutia výrazových i formových prostriedkov, ale tradičného melodického výrazu. Najzávažnejším dielom bolo IV. sláčikové kvarteto „Památce mé ženy" od Osvalda Chlubnu, kým III. sláčikové kvarteto Jozefa Blatného (staršieho) a Sonatina baladica pre čelo a klavír Zdenka Blažka boli bežného typu. Tri etudy pre 4 horny od Zdenka Zouhara (nar. 1927) prejavili štýlový rozpor a rozpačitosť. *Let*

O dvoch symfonických koncertoch môžeme právom povedať, že mali nielen oveľa vyrovnanejšiu úroveň než predchádzajúce podujatia, ale že sme boli navyše svedkami veľmi vyrovnaných interpretačných výkonov olomouckej Moravskej filharmónie (dirigoval mladý a energický Zd. Mácal) a brnenskej Štátnej filharmónie (dirigent J. Pinkas). Z programu prvého koncertu možno vyššie hodnotiť sukovsky melodickú a dobre inštrumentovanú sláčikovú Serenádu Karla Horkého než orchestrálne preexponovanú a výrazove mnohovravnú 6. symfóniu Oldřicha Palkovského. Sviežo zapôsobila Symfonietta Ctirada Kohoutka z roku 1963, jedna z najúspešnejších skladieb prehliadky. Autor tu dospel k osobitej syntéze nových techník s voľnou atonalitou, o čom najlepšie svedčí záverečná štvrtá časť s pozoruhodne vloženými niekoľkosekundovými aleatornými plochami, ktorých výrazový účin je veľmi silný a pestrý.

Druhý program, uzatvárajúci celú prehliadku, priniesol okrem zvukove a dynamicky predimenzovanej Introdukcie a toccaty pre organ, klavír a orchester Viléma Blažka a technicky náročného Husľového koncertu Václava Řeháka (dielo pomerne tradične orientované malo ohlas predovšetkým preto, že jeho interpretom s pomerne dobrým výsledkom bol sám autor) monumentálnu symfóniu Theodora Schaefra, dielo koncepčne vyzreté a technicky priebojné (najmä v prvých dvoch častiach). Autor tu používa celkom nezvyčajnú modálnu kompozíciu, zaujímavo pracuje s timbrom a dostáva sa z generačne starších brnenských autorov nepochybne najďalej.

V rámci stručného referátu ťažko formulovať významnejšie závery. Predsa však možno povedať, že prehliadka potvrdila vzostupnú tendenciu brnenskej hudby najmä po stránke prudšieho vývoja a rýchlejšieho smerovania k súčasnej hudobnej reči. Dokázala, že väčšia diferenciácia prináša celkove zdravé výsledky. Kompozične najvyššie stoja zo zastúpených autorov príslušníci tvorivej skupiny A, predovšetkým J. Berg a M. Ištván. Kým v komornej tvorbe možno vycítiť podstatný rozdiel medzi experimentujúcimi mladšími skladateľmi a staršími autormi, zotrvávajúcimi poväčšine na dosiahnutých slohových pozíciách, orchestrálna oblasť vykazuje oveľa vyrovnanejší profil. Theodor Schaefer sa tu prebíja k novému výrazu a spôsobu vyjadrenia s nie menšou dôslednosťou než mladší autori, a naopak, viacerí autori sú nútení zotrvávať na tradičnom symfonickom zvukovom ideáli, lebo riešenie nových technických problémov na úrovni symfonických prostriedkov je nepochybne oveľa náročnejšie než experiment v úspornejšom komornom obsadení.

Prehliadka však súčasne ukázala, že jej doterajší rámec už nepostačuje nárokom novej tvorby. Na budúci raz bude potrebné uvážiť, či by sa pre zábavnú hudobnú tvorbu nenašlo výhodnejšie sväzové kolbište než pomerne úzky rámec prehliadky. Tiež by bolo potrebné zmeniť zásady výberu repertoáru — pri doterajšom systéme nie je vo všetkých prípadoch zaručená prínosnosť uvádzaných diel a prehliadka sa tak často stáva púhou prehrávkou. V budúcnosti treba zdôrazniť skôr tie vlastnosti prehliadky, ktoré z nej tvoria akýsi festival našej novej tvorby a súčasne súťaž aj konfrontáciu najtypickejších a najprínosnejších hodnôt. *Jiří Fukač*

V druhej polovici zaujali Duprého Prelúdium a fúga svojím francúzskym „espritom". Prelúdium mohlo byť zvukove diferencovanejšie, fúga bola vystavaná s veľkým pochopením. Premiérove prednesená Passacaglia a fúga Juraja Pospíšila ukazuje na pozoruhodné úsilie autora vo využití novších kompozičných, už menej nástrojových techník. Téma passacaglie, využitá i vo fúge, je dômyselne zostavená na princípe zmenšovania intervalu od veľkej septimy po malú sekundu. Vo variáciách využíva fragmentárnu techniku najmä trojtónových skupín, permutáciou ktorých vzniká miestami zase zväčšovanie intervalov. Fúga nie je stavaná na barokovom princípe (hneď téma je dvojhlasná). Na jej výstavbu sa využívajú tiež fragmenty. Uvedomiac si princípy výstavby tejto fúgy, nemohli by sme hľadať plastické vyznenie tém, vyvrcholenie. Vcelku vyznievala fúga groteskne až sarkasticky a interpretka, ktorej ťažiskom programov nie sú skladby týchto typov, ju zvládla s úspechom.

III. sonáta P. Hindemitha nástrojove nebola náročná, ale voľné polyfónne vedenie hlasov v prvej vete bez dramatických zauzlení nedávali možnosť rozvinúť farebnosť zvuku, kým druhá, motorická veta bola živosťou pestrejšia a presvedčivejšia. V Chaconne Palla Isollssona sme sa stretli s neproblematickou lahodnou postromantickou hudbou severskej školy. Chaconna v mnohom pripomínala výstavbu týchto foriem, známu u Regera.

Prof. Skuhrová je typ umelca, ktorý triezvo pristupuje k interpretačnej koncepcii diel, plne si uvedomuje ich stavbu a celkové vyznenie, predsa by sa však žiadalo viac smelosti v riešení zvukovej výstavby, prekvapivosti a prežitejšieho výrazu. *Let*

• • •

Treba uvítať, že v cykle organových koncertov majú naši poslucháči čoraz väčšiu možnosť oboznamovať sa s organovou tvorbou starších i súčasných majstrov. Osobitne vyzdvihujeme rozhodnutie Jána Valacha, ktorý na program svojho koncertu 2. marca 1964 v Koncertnej sieni SF zaradil tvorbu významných francúzskych autorov.

Úvodom zazneli skladby: Pierre du Mage (Grand jeu), Charles Pireve (La Béatitude) a Louis Couperin (Chaconne), ktoré viacmenej poskytli obraz vývoja francúzskej organovej tvorby, no zvláštnu odozvu v publiku nevyvolali, lebo neboli vytvorené pre efekt. V závere prvej polovice programu Valach predviedol výrazné francúzske skladby Césara Francka (Choral a mol) a Louisa Viernea (Finale), v ktorých naplno preukázal svoju technickú zdatnosť a muzikálnosť.

Vrcholom koncertu bolo predvedenie skladieb Oliviera Messiaena (Les mains de l' abime) a Marcela Duprého (II. symfónia), v ktorých prejavil zmysel pre architektoniku diela a zvláštny cit pre odtienky registrov. Najmä presvedčivý a temperamentný prednes Duprého symfónie strhol dosť početné obecenstvo k prídavkom.

Krásny dojem a zážitok z tohto organového večierka však trapne narušal rozladený organ koncertnej siene SF, čo nás nijako nereprezentuje. *Jozef Šamko*

Kruh priateľov umenia v Nitre oslavuje tohto roku už päťročné jubileum svojej činnosti. Pravidelne usporaduje jarné a jesenné abonenté cykly koncertov a hudobnodramatických predstavení, organizuje autobusové zájazdy na umelecké podujatia do Bratislavy a uskutočňuje besedy s umelcami všetkých odvetví. Na prvom mieste jeho činnosti sú hudobné podujatia. Nitriansky kruh sa môže pochváliť ozaj nevšednou bilanciou: 51 akcií — z toho 13 besied (šesť so skladateľmi), viacero výstav, večerov poézie atď. Plány do budúcnosti sú ešte bohatšie — nám ostáva len popriať Nitranom veľa úspechov v ich šľachetnom úsilí a ostatným slovenským mestám a obciam podobných agilných pracovníkov, akých majú v Nitre! EŠ

RECENZUJEME

NOVÁ LITERATÚRA K DEJINÁM HUDOBNÉHO BAROKA NA SLOVENSKU

V posledných rokoch začína nadobúdať konkrétnejšiu podobu obraz hudobnej kultúry na Slovensku v období baroka. Objavy rukopisných zbierok tancov z 1.polovice 18. storočia rozširujú doterajšie znalosti o povahe, proveniencii a funkcii „úžitkovej" hudby v šľachtickom prostredí. Minuloročný objav štítnických rukopisov zase podstatne dopĺňuje materiál o tvorbe domácich autorov pre klávesové nástroje v polovici 18. storočia.

K poznatkom, ku ktorým dospieva výskum pramenného materiálu na Slovensku, občas pristúpia i nové fakty zo zahraničnej literatúry. Už v roku 1954 vyšla práca H. J. Mosera Musik im frühevangelischen Österreich (J. F. Hinnenthal—Verlag Kassel), ktorá prináša nemálo dôležitých faktorov. Moser napr. podrobne referuje o živote a tvorbe Jána Celcheruca, pochádzajúceho zo Spiša, ktorý pôsobil na prelome 16./17. storočia v severnom Poľsku — Gdańsku, Elblągu a Toruni. Celcherus roku 1600 vydal v Kráľovci (dnešný Kaliningrad) „Erster Theil Kurzweiliger Deutscher Weltlicher Liedlein (mit vier Stimmen) lieblich zusingen (und auff Instrumenten zugebrauchen) Nach Villanellen Art componieret." Ďalším doteraz obchádzaným naším hudobníkom je Anton Ernest Kopp, hudobný riaditeľ a nemecký kantor v Banskej Štiavnici. Kopp roku 1717 vydal v Ulme „Gläubiger Kinder Gottes Englische Singschule hier auf Erden", zbierku 176 duchovných piesní—árií s číslovaným basom (z toho okolo 22 vlastných). Koppova zbierka sa uplatnila nielen na Slovensku, ale aj v Rakúsku a Nemecku. H. J. Moser spomína ďalej Michala Zachea, kremnického rodáka, ktorý zomrel roku 1698 ako organista Petrovho chrámu v Kodani. Zaujímavá je aj zpráva o tom, že v Bruckenthalovom múzeu v Sibini majú basový part nemeckých motet, kde medzi autormi je uvedený aj Ján Schimrack. Zrejme ide o nášho Jána Šimbrackého, ktorého meno (podobným spôsobom skomolené) sa objavuje aj v našich prameňoch. Okrajove sa Moser zmieňuje aj o činnosti tlačiara Jána Andreja Hörmana, ktorý roku 1695 vytlačil dôležitý maďarský kancionál Gyöorgya Náraya „Lyra coelestis". Hörmann však nebol bratislavský (ako sa nazdáva Moser), ale trnavský tlačiar, a preto neplatí ani domnienka, že mohol vytlačiť v Bratislave vydanú zbierku Jána Kussera „Concentuum sacrorum 4 et 5 vocibus decantantibus" (1669). Tým viac, že na titulnom liste tejto zbierky je zreteľne uvedený tlačiar Gottfried Gründer. Činnosť Gründerovej i Hörmanovej univerzitnej tlačiarskej oficíny by si zasluhovala pozornosť, pretože pravdepodobne vytlačili i ďalšie hudobniny. Ešte väčšmi to platí o tvorbe bratislavského kantora Jána Kussera, ktorý po pätnásťročnom pôsobení na evanjelickom lýceu roku 1672 odišiel do Nemecka (vtedy sa v Bratislave začala rekatolizácia).

* * *

Jána Kussera nám nedávno pripomenula aj stať Auréla Varannaia „Egy magyar operaszerző a XVII. században: Kusser János Zsigmond" (Magyar zene 1963, 3:392—400). Štúdia sa zaoberá opernou tvorbou syna Jána Kussera, Jána Zigmunda, bratislavského rodáka (narodil sa 13. marca 1660). Opiera sa o štúdium zahraničnej literatúry, ktorej výsledky prehľadne zhŕňa. Kuriózne však pôsobí úvod i záver tejto práce, ktorý sa nesie v duchu nadpisu. Kusser, uhorský Nemec, ktorý z Bratislavy odišiel ako dvanásťročný chlapec, nebol Maďarom, a teda nemohol byť maďarským operným skladateľom. Zbytočné je preto snažiť sa násilne posúvať počiatky maďarskej opery až ku Kusserovi.

* * *

V poslednom vlaňajšom čísle Schweizerische Musikzeitung uverejnil Bernhard Hansen článok „Daniel Speer (1687) über den Klavierunterricht" (č. 6, str. 336—341). Hansen tu komentuje Speerovu knižočku „Grundrichtigen (kurtz) leicht und nöthiger Unterricht Der Musicalischen Kunst... Ulm... 1687". Osobnosť a dielo Daniela Speera nás eminentne zaujímajú, pretože tento neposedný nemecký muzikant, rodák z Wrocławi, sa vyučil za hudobníka u nás na Slovensku, v spišských mestách. Svoje príhody veľmi farbisto opísal v biografii-cestopise Uhorský Simplicissimus, ktorého slovenský preklad chystá Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. Simplicissimus obsahuje veľmi cenné informácie o hudobnom živote východného Slovenska v polovici 17. storočia i o hudobnoreprodukčnej praxi. Speer totiž nebol hudobníkom s vysokým teoretickým vzdelaním ani záujmami, ale rutinovaným praktikom. Knižočka, s ktorou nás oboznámil B. Hansen, poskytuje cenné informácie i pre nás najmä tam, kde podáva návod, ako sa učiť hre na klavíri a ako ju praktizovať. Jeho rady a pokyny sú veľmi jednoduché a stručné. Z ôsmich bodov sú zaujímavé najmä 5., 6. a 8. Z nich je totiž zrejmé, že skladbičky, ktoré učiteľ pre svojich žiakov skomponuje, sa majú hrať najprv dvojhlasne, potom má žiak samostatne vyplniť vnútorné hlasy (realizovaním generálbasu) a napokon pridať ozdoby. Zdá sa, že takáto prax bola rozšírená aj u nás, a preto môžeme usudzovať, že tak Pestrý sborník, ako aj Vietorisov kódex, boli pedagogicky zamerané zbierky. Skladby, ktoré sú v týchto rukopisoch intavolované, sa pri hre zrejme harmonicky dopĺňali. *lv*

DIABOLUS IN MUSICA

NEVEDOMOSŤ ČI IGNORANTSTVO?

Pisateľ tohto príspevku sa zúčastnil v Prahe na „Týždni súčasnej hudby pražských skladateľov", ktorý sa konal v dňoch 16.—24. februára. Nechceme sa tu rozširovať o dielach, ktoré na prehliadke odzneli a o ktorých medzitým odborná tlač podrobne referovala. Našu pozornosť zaujal programový bulletin, ktorého charakter, sčasti informatívny, zvyškom skôr reklamný, uvádza na strane 16. informáciu Štátneho hudobného vydavateľstva o skladbách našich skladateľov, ktoré vyšli na gramoplatniach Supraphonu. Sme temer v rozpakoch napísať diela *našich* skladateľov, pretože v bulletine doslovne čítame:

čeští soudobí
skladatelé
na gramofonových
deskách
SUPRAPHON

a v zozname medzi inými nachádzame mená *Alexandra Moyzesa, Jána Cikkera* a *Andreja Očenáša*. Môžbyť, že komentár je zbytočný, pretože tento prípad vôbec nie je ojedinelý, myslíme si však, že s touto neúctou voči slovenskej hudobnej kultúre je už načase prestať. Nečudovali by sme sa, keby prostý človek, ktorý má s umením iba málo spoločného, nepoznal mená našich popredných skladateľov. Ak však autorov nepoznajú ani „odborní" pracovníci Štátneho hudobného vydavateľstva a aparát Svázu československých skladateľov v Prahe, potom musíme mať dôvodné pochybnosti o ich schopnostiach zastávať zodpovedné miesta. Avšak buďme v kritike konkrétni. Každá publikácia — a teda i programový bulletin — má svojho zodpovedného redaktora. Ak sa omylu dopustili pracovníci Štátneho hudobného vydavateľstva, je tu ešte zodpovedný redaktor, ktorý je povinný kontrolovať vecnú správnosť príspevkov. Zodpovedným redaktorom publikácie je dr. Pavel Eckstein, tajomník Svázu československých skladateľov. Že by dr. Eckstein skutočne nevedel, že Moyzes, Cikker a Očenáš sú nie českí, ale slovenskí skladatelia? Dúfame, že dr. Eckstein nám toto „nedopatrenie" vysvetlí, pretože pisateľ článku je skutočne v rozpakoch, či má tento omyl nazvať nevedomosťou a či ignorantstvom.

Ivan Parík

RAČÍ KÁNON

Vo februárovom vysielaní bratislavskej televízie bola v rámci tzv. Hudobného slovníka na programe relácia o renesancii. Nevedno, koľko poslucháčov jej venovalo svoju pozornosť, je však isté, že tento raz nebola — najmiernejšie povedané — na žiadúcej úrovni. Nielenže výber hudobného a výtvarného materiálu budil dojem improvizácie, ale navyše došlo k neodpustiteľným lapsusom. Tak napr. do renesancie bol zahrnutý jeden z reprezentantov talianskej ars novy — Francesco Landino. O teritoriálnom vývojovom smerovaní sa v relácii tvrdilo, že išlo z Talianska cez Nizozemsko do Anglicka (!), hoci opak je pravda: John Dunstable bol predsa Angličan, až po ňom prichádzajú Nizozemčania — pritom pojem „Nizozemsko" bol v stredoveku iný ako dnes, to sa však v relácii nepovedalo — a až potom sa vynára Palestrinov zjav! (i keď nikto nepopiera určité simultánne ovplyvňovanie teritórií). Relácia podala názornú ukážku mechanického aplikovania vývojových tendencií iných umeleckých odvetví na hudbu — jav, príznačný pre vulgarizátorskú prax kultu osobnosti v kultúre; zdá sa, že zapustil korene hlbšie, než by sa na prvý pohľad zdalo! V úvode sa hovorilo o renesancii ako o svetskom umení — ale veď práve Nizozemčania tvorili prevažne duchovnú tvorbu (viď článok Jozefa Kresánka v minulom čísle!). Najtrápnejšie zapôsobilo „duchaplné" vyvodzovanie mimohudobných súvislostí z prostého tenoru „la-sol-fa-re-mi" hodnoty delfského orákula.

Nežiadame od televízie, aby v krátkej relácii podala vyčerpávajúci výklad takej zložitej problematiky, ako je renesancia. Žiadame však, aby čas venovaný v nej hudbe — aj tak je ho málo — bol využitý premyslene a správne. Vieme síce, že televízia pracuje vo veľmi ťažkých podmienkach — ale to neznižuje zodpovednosť pri výbere autorov relácií, a tým menej práce týchto autorov samotných! Pre tisícky poslucháčov sa televízia stáva základným zdrojom poznatkov. Tých treba zodpovedne informovať!

Igor Vajda

Slovenský hudobný fond

informuje o vypísaní cien v odbore skladby, teórie a interpretácie

CENA MIKULÁŠA SCHNEIDRA-TRNAVSKÉHO

1. Výbor Slovenského hudobného fondu v snahe dôstojne a trvale oživovať pamiatku národného umelca skladateľa Mikuláša Schneidra-Trnavského sa uzniesol na zasadnutí 27. septembra 1962, že bude udeľovať autorom čestnú cenu pomenovanú menom Mikuláša Schneidra-Trnavského.

2. Cena Mikuláša-Schneidra-Trnavského v sume Kčs 10.000,—, slovom desaťtisíc Kčs, sa bude udeľovať každý rok počnúc rokom 1963 za najlepšiu piesňovú, sborovú (kantátovú tvorbu) dokončenú v uplynulom roku, t. j. od 1. 1. do 31. 12.

3. Diela (cykly) piesňové, sborové, inštruktívne skladby posúdi trojčlenná porota, pozostávajúca z dvoch skladateľov a jedného hudobného vedca. Sväz slovenských skladateľov vysiela do poroty dvoch členov a výbor SHF jedného člena.

4. Cenu Mikuláša Schneidra-Trnavského udeľuje výbor SHF na písomný návrh poroty.

CENA JÁNA LEVOSLAVA BELLU

1. Výbor Slovenského hudobného fondu pri príležitosti 120. výročia narodenia významného slovenského hudobného skladateľa Jána Levoslava Bellu sa uzniesol na zasadnutí dňa 27. septembra 1962, že bude udeľovať autorom čestnú cenu pomenovanú menom Jána Levoslava Bellu.

2. Cena J. L. Bellu v sume Kčs 10.000,—, slovom desaťtisíc Kčs, sa bude udeľovať každý rok počnúc rokom 1963 za najlepšie dielo hudobnodramatické, symfonické alebo komorné dielo, zamerané na tieto žánre, dokončené v uplynulom roku, t. j. od 1. 1. do 31. 12.

3. Diela hudobnodramatické, symfonické, symfonickovokálne a komorné posúdi trojčlenná porota, ktorá sa skladá z dvoch skladateľov a jedného hudobného vedca. Sväz slovenských skladateľov vysiela do poroty dvoch členov a výbor Slovenského hudobného fondu jedného člena.

4. Cenu Jána Levoslava Bellu udeľuje výbor Slovenského hudobného fondu na písomný návrh poroty.

■ ■ ■

Podobne bude udelená i cena Frica Kafendu vo výške 8000 Kčs za najlepší interpretačný výkon a cena za najlepšiu prácu hudobnovedeckú alebo kritickú vo výške 8000 Kčs.

Ceny za rok 1963 budú udelené za diela, ktoré vznikli do 31. decembra 1963 a budú slávnostne vyhlásené pri príležitosti 20. výročia SNP.

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

slovenská hudba

INFORMÁCIE

Vo februári t. r. uplynulo 80 rokov od založenia prvej triedy hudobnej školy v Košiciach. Odvtedy trvá tradícia tejto školy, z ktorej sa vyvinula i neskoršia Vyššia hudobná pedagogická škola a dnešné konzervatórium. Oslavy tohto jubilea prebiehali v Košiciach vo februári a marci. Za ich súčasť možno považovať Koncert družby, na ktorom vystúpili pedagógovia hudobných škôl, resp. ľudových škôl umenia z Miškolca, Brna, Prahy, Bratislavy a Košíc, ďalej Večer družby, kde účinkovali žiaci a pedagógovia z Karl Marx-Stadtu, Budapešti, Debrecína, Prahy, Brna, Prešova a Banskej Bystrice. Vyvrcholením osláv bol slávnostný koncert 21. marca, na ktorom vystúpili odchovanci košického hudobného školstva a poprední košickí umelci.

* * *

Vo Viedni zriadili múzeum hudby XX. storočia. Jeho stánkom je bývalý pavilón z bruselského Expo 58, kde sa konajú koncerty Súboru pre novú hudbu vo veľkej sále, vyzdobenej modernými výtvarnými dielami.

* * *

Divadlo z Lübecku uviedlo operu E. F. Buriana Maryša podľa drámy bratov Mrštíkovcov. Nemecká i švajčiarska hudobná kritika ju vysoko ocenili. Zdá sa, že toto významné dielo sa skôr ujme v cudzine než na Slovensku, lebo vedenie opery SND zrejme nemá o jeho uvedenie záujem.

* * *

Zato vedenie opery SND prekvapilo iným spôsobom. 21. apríla na schôdzi hudobno-dramatickej sekcie bratislavskej odbočky SČDFU oznámil úradujúci umelecký šéf Tibor Frešo, že sľubovaná premiéra Šostakovičovej Kataríny Izmajlovovej sa neuskutoční a že do konca sezóny 1963/64 uvedie opera SND ešte Pikovú dámu a Dve vdovy. Zároveň oznámil dramaturgický plán na budúcu sezónu. Má pozostávať z týchto diel: Mozart: Titus, Verdi: Sila osudu, Hindemith: Cardillac, Halévy: Židovka, Suchoň: Krútňava (obnovená premiéra) a Rossini: Talianka v Alžíri. Uvereiňujeme tento plán v očakávaní jeho ďalších zmien a s nádejou, že tieto zmeny nepostihnú zaujímavejšie tituly (ako v tejto sezóne Šostakovičov operný choef d'oeuvre a Gluckovu Ifigéniu v Aulide), ako aj s vysloveným otázky, kde sa podela z neho Katarína Izmajlovová, ktorej vypadnutie bolo zdôvodnené ťažkosťami so zaobstaraním notového materiálu v tejto sezóne.

Poľský skladateľ Krzystof Penderecki napísal skladbu, venovanú šesťstoročnému jubileu Jagellonskej univerzity — kantátu pre dva sbory, plechové a bicie nástroje. Jej celý titul má historický výzor: Cantata in honorem Almae Matris Universitatis Jagiellonicae sescentos abhinc annos fundatae. Zároveň Penderecki pracuje na ďalších dvoch skladbách: pre Radio Bremen píše Mensura sortis pre dva klavíry a pre festival v Donaueschingen Koncert pre violončelo; jeho sólový part predvedie Siegfried Palm.

* * *

Gaspar Cassado predviedol začiatkom tohto roku v Londýne 6 doteraz neznámych violončelových sonát Luigi Boccheriniho, ktoré sa našli v archívoch rodu Hamiltonov v Škótsku. Cassado ich hral na Stradivariho nástroji, ktorý kedysi patril samotnému Boccherinimu. Možno predpokladať, že sa stanú trvalou súčasťou koncertného repertoáru.

* * *

Na medzinárodnej husľovej súťaži o cenu Nicola Paganiniho v Janove získali prvé dve ceny mladí sovietski huslisti. I. cenu udelili Olegovi Krysovi, 21-ročnému žiakovi Davida Oistracha, II. cenu Valentinovi Žukovi, ašpirantovi moskovského konzervatória u L. Kogana.

* * *

Vysoká hudobná škola v Kolíne usporiada od 14. septembra do 3. októbra v zámku Morsbroichu medzinárodné majstrovské kurzy. Kurz spevu bude viesť Clemens Glettenberg z Kolína, kurz husľovej hry Max Rostal z Bernu, organovej hry dr. Michael Schneider z Berlína a klavírnej Bruno Seidelhofer z Viedne.

* * *

Vyše 7700 dolárov obnáša Fordova fundácia pre New York City balet a Školu amerického baletu, ktorú vedú Balanšin a Kirstein. Fundácia je rozpočítaná na 10 rokov a má slúžiť na povznesenie amerického baletu; z neho sa budú udeľovať štipendiá talentovaným žiakom i baletným učilištiam.

* * *

Znejúca história hudby — tak sa nazýva kolekcia 16 dlhotrvajúcich platní západonemeckej firmy Ariola, na ktorej je nahraná antológia 156 skladieb európskej hudby od raného stredoveku podnes. Celá kolekcia pozostáva z troch albumov: Od stredoveku po klasiku, Beethoven a romantici, Európska hudba XIX. a XX. storočia; jej súčasťou je i šesťstostránková Krátka história hudby. Na nahrávkach sa podieľali poprední umelci a telesá.

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 6
ROČNÍK VIII

JOZEF KRESÁNEK

OPÄŤ myšlienky o národnej hudbe

Veľa základných otázok spojených s naším životom chápeme ako nejaké axiómy, o ktorých, i keď nás čoraz viac znepokojujú, ani neuvažujeme; prenecháme ich citu. Ak sa však máme dnes zamyslieť nad základnými otázkami našej národnej hudby, nestačí tento postoj, nakoľko sa v dnešnej umeleckej praxi u nás ozývajú hlasy, ktoré sa negatívne stavajú k lipnutiu na našich tradíciách a na našej osobitosti a prízvukujú svetovosť. Robí sa tak u nás i pod kepienkom proletárskeho internacionalizmu, inde v mene európskej integrácie, v mene svetoobčianstva. Koniec koncov keby sa zotreli národné hranice a keby všetci ľudia hovorili jednou rečou, nebolo by potrebné učiť sa cudzím rečiam, neboli by potrebné preklady, každý vedecký a umelecký poznatok by mal všade otvorené pole. A tak smeruje plejáda pokušení k tomu, že by sme už mali skoncovať s úzkoprsým provincionalizmom našich otcov, s ich krpčiarstvom a že by sme sa mali pobrať cestou internacionalizmu.

Lenže keby záležalo ozaj len od rozumu a domysleli by sme všetko, potom by vôbec nemalo zmysel žiť. Načo niesť útrapy celého života, starosti, choroby, nešťastia a potom i tak zomrieť?! Nebolo by lepšie vziať si život — existenciu — ešte v kolíske? Inak povedané, keby sa život mal riadiť len rozumom, nemal by zmysel a bolo by lepšie, keby ho nebolo. Na šťastie nevládne len rozum a každému normálnemu človeku je život drahý. Na šťastie tento vulgárny racionalizmus, hoci je nám vštepovaný v škole zameraním sa len na racionálnu výchovu a hoci je nám vtĺkaný v živote obdivom vymoženosti techniky, nie je ešte schopný zabiť celého človeka. Človeka, čo aj cíti, človeka, ktorý sa vie i nadchnúť pre život, človeka so spoločenskými putami (sociabilitou), ktoré rozbíjajú vulgárne chápané konštrukcie. Rozbíjajú i tú vulgarizáciu marxistického pojmu národa, ktorá chápala národ len ako výplod kapitalistického spoločenského poriadku a pre ktorú by preto pád kapitalizmu znamenal i koniec národných svojbytostí. Koncepciu, na ktorú sa, tuším, odvolávajú i naši internacionalisti. I tu nám život ukazuje veci inak — skutočnosť je taká, že zárodky národov vznikali už v prvobytne pospolnej spoločnosti, a nie sú teda len kapitalistickou danosťou, i keď nemožno poprieť, že kapitalizmus dal nacionálnym problémom špeciálne zafarbenie.

Ide teda o celého človeka, i o človeka cítiaceho; o takého, ktorý má rád kolektív svojej národnej society. Kto ho nemá rád alebo mu je ľahostajný, na toho je zbytočné obracať sa s úvahami o národnej hudbe. Ide o problémy eminentne viazané na adresnosť: komu čo možno dávať, a komu by bolo zbytočné dávať, ak to necíti. *Celá problematika národnej hudby je* takto *v podstate otázkou adresnosti,* a nie v konkrétnych riešeniach iba nadväzovania na ľudové prvky, ako sa často myslí. Ak by o národnosti malo roz-

hodovať nadväzovanie na ľudové prvky, potom by bol Beethoven v Razumovských kvartetách ruským skladateľom, Čajkovskij v Talianskom capricciu talianským skladateľom a pod. A to jasne nie je tak. Ide v podstate o adresnosť: skladateľ sa obracia svojím dielom predovšetkým na príslušníkov vlastného národa a kolektív národa prijme skladbu za svoju. Už Henequin písal o tom v súvislosti s literatúrou: „literatúra je prejavom národa nie preto, že ju tento splodil, ale preto, že ju prijal a že ju obdivuje, že našiel v nej zaľúbenie a sám seba v nej poznáva" (J. M. Guyau, Umění z hlediska sociologického, str. 86).

Hodnota umeleckých diel, i keď je daná hlavne *estetickou hodnotou*, je zároveň určovaná i ďalšími hodnotami, ktoré pristupujú ako plus k estetickej hodnote, a teda nie sú v nej subsumované, a od tejto estetickej hodnoty sú relatívne nezávislé. Estetická hodnota je pritom sine qua non — bez nej nemôže byť umeleckého diela ako takého, — zatiaľ čo sa ostatné hodnoty môžu časom meniť a prípadne i celkom stratiť. Práve v tom je tá relatívna samostatnosť týchto ostatných hodnôt. Tak sme svedkami toho, že sa nám dnes strácajú *náboženské hodnoty* z mnohých diel napríklad Palestrinu, Bacha a ďalších a zostávajú rozhodujúce len estetické hodnoty. Mnohé diela znamenali v svojej dobe veľký historický prínos, prevrat vo vývoji niektorej zložky, prevrat v nazeraní na niektoré momenty. Ak však neboli presvedčivé po estetickej stránke, tento nedostatok ich vyradil z repertoáru a aj dnes, keď sa zaraďujú na koncert, deje sa to zväčša v historických programoch a len pre ich *historickú hodnotu* (v rámci jubilejných koncertov a pod.). Iné diela sa stávajú v určitej dobe vychytenými pre *aktuálnu hodnotu* (napríklad šlágre, ale aj skladby zamerané na rôzne významné udalosti — Smetana: Braniboři v Čechách, Moyzes: Februárová predohra). Do koncertných programov, ale hlavne do školských učebníc, pionierskych spevníčkov a pod. sa zaraďujú piesne často pre *výchovné (etické) hodnoty*. Medzi takéto relatívne nezávislé, a predsa k estetickej hodnote sa viažuce, patrí i *hodnota národná*.

Národná hodnota môže znamenať veľa pre príslušníkov národa, ktorým je dielo adresované, zatiaľ čo pre príslušníkov iných národov môže zostávať len estetická hodnota. Oveľa väčšiu hodnotu má preto napríkl. Smetanova Má vlasť pre Čecha než pre Španiela. Otázka národnej hodnoty sa takto dostáva do dvoch relácií: do relácie vzhľadom na národ, ktorému je dielo adresované, a do relácie vzhľadom na iné národy.

V relácii k vlastnému národu sa žiada, aby umenie všemožne dvíhalo kultúrnu úroveň a životný štýl vlastného národa na úroveň iných národov, ba aby pokiaľ možno viedlo ešte ďalej. Znamená to preto neuzatvárať sa pred svetovým kultúrnym dianím, naopak, čerpať z neho čo najviac, i keď, samozrejme, kriticky. Nemusí byť predsa všetko, čo sa vytvorí v zahraničí, kladným prínosom pre vývoj. Treba však vlastný národ obohacovať a zaraďovať do svetového diania — nemožno preto pripúšťať žiadny provincionalizmus ani žiadne pohodlníctvo, ktoré býva v tomto najčastejšou prekážkou. Každý národ nemá len právo, ale i povinnosť participovať na svetovom kultúrnom dianí. Už viac ako pred 120. rokmi (r. 1841) písali o tom v českom časopise Vlastimil, z čoho vyberáme (citované podľa knižky Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany od Vl. Helferta, str. 93): „Musíme již počínání své považovati — ne za diletantizmus a mnohozpytnou hračku — nýbrž za kročej k dosažení velkého cíle člověčenstva. A toto uvědomení je půda velkých činů. Hlasy některých... volajících, aby se v českém jazyku jenom pro děti a tak nazvaný lid psalo, jsou netoliko stranné a směšné, nýbrž i nelidské, jako by Čech neměl duši otevřenou a prahnoucí po kráse a pravdě, jako jiný tak nazvaný velký národ; jako by proň Sokrates nebyl pil svou číši a Galilei neúpěl v žaláři...".

V relácii k cudzine by, naopak, nemalo zmysel „nosiť vodu do mora" — samozrejme, iba vzhľadom na cudzinu s rozvinutejšou kultúrou, nie vzhľadom na kultúru málo vyvinutých národov. Netreba tu zdôrazňovať dávno známe veci, že podstata každého prínosu je v jeho osobitosti; čiže každý prínos závisí od toho, čím sa určitý skladateľ, dielo a pod. líšia od štýlov iných skladateľov, od iných diel. Že podstatu umeleckých diel netvorí to, čo je v rôznych štýloch spoločné, ale čo je osobité, individuálne (i keď štýl ako celosť tvoria i spoločné znaky — pre nás, historikov, veľmi dôležité, ak hľadáme filiácie a príbuznosti). A tak treba vzhľadom na vyspelejšie kultúry prinášať hodnoty osobitého prínosu, pre ktoré môže byť práve národné zafarbenie priam živnou pôdou personálnej osobitosti. Pravda, iba môže byť, ale nemusí byť — história hudby nám ukazuje veľa príkladov, keď moment národného zafarbenia ako program neprichádzal do úvahy. V romantizme, keď sa tvorilo a upevňovalo národné uvedomenie, hral tento moment, naopak, veľmi dôležitú úlohu, samozrejme, iba keď šlo o tvorivý prístup; keď skladateľ vedel správne postihnúť v domácej tradícii všetko kladné a budovať na tom ďalej. Len prižívanie sa na domácej tradícii nevytvára nové hodnoty.

Tak oddelene, ako sme tu rozviedli tieto dve relácie, sa v živote nevyskytujú. Ideálne je ich spojenie v zmysle syntézy domáceho so svetovým. Možno však pozorovať kolísanie buď na jednu, alebo na druhú stranu — podľa okolností. Ak dochádza v národnej kultúre k väčšiemu zaostávaniu voči svetovému dianiu, dostáva sa do popredia program svetovosti, ak ide o možnosť preniknutia a uplatnenia sa na svetovom fóre, do popredia sa dostáva i moment národnej individuality. Eklatantné príklady na to nám skytá vývoj našej hudby po roku 1918. V začiatkoch vystúpenia A. Moyzesa, Suchoňa i Cikkera (aj ďalších) bolo programom nadviazanie na svetové dianie — bola to prudká reakcia na rozbujnelý diletantizmus a prižívanie sa na ľudovej kultúre. Možnosti uvedenia slovenských skladieb na festivaloch a vôbec v zahraničí boli potom priebehom tridsiatych a štyridsiatych rokov jedným z dôležitých faktorov hľadania osobitého slovenského štýlu a v rámci toho aj opierania sa o ľudové prvky. Priebehom druhej svetovej vojny a hlavne 50-tych rokov došlo k novému zaostávaniu voči svetovému vývoju, a preto sa u nás dnes znova stalo heslom osvojenie si a presadzovanie svetovosti na domácej pôde.

Každé hudobné umelecké dielo je sociálnym faktom. K spoločnosti a k spoločenskému dianiu sa však neviaže všetkými funkciami (hodnotami) rovnako. Práve estetické hodnoty bývajú spoločensky najmenej zainteresované — v estetickom momente sa zavše vidí luxus — zatiaľ čo mnohé praktické zretele ako mimoestetické hodnoty predstavujú oveľa silnejšie putá k spoločenskému dianiu. Povedzme v 15. stor. sa vysoké umenie v hudbe oveľa tesnejšie viazalo k životu cez náboženskú funkciu než funkciu estetickú. V 19. stor. sa mnohé diela dostávali do vedomia ľudí oveľa viac preto, lebo to patrilo k národnej povinnosti, než len z potrieb výlučne estetických. Nesporne hrali vždy úlohu i hodnoty umelecké, estetické — inak by sa ťažko hovorilo o umení — ale v dejinách to estetické čoraz viac ustupovalo a tým viac tvorilo podstatu sociálneho faktu to mimoestetické. Upozorňujeme na tento trend vývoja nie preto, že by sme z toho chceli vyvodiť pre budúcnosť odpútanie od mimoestetických momentov a úplné víťazstvo len estetického hodnotenia. Rozhodne sa toto estetické dostáva dnes silne do popredia; ak to nebolo možné bez neho v minulosti, keď dominovali iné funkcie, tak isto je nemyslieteľné i totálne víťazstvo len funkcie estetickej. Charakteristickým znakom súčasného myslenia je myslenie v absolútnych protikladoch — áno alebo nie — a preto nechodíme po ceste, ale len z jednej priekopy do druhej. Dajme si preto pozor, aby trend na stranu dominantnosti estetickej funkcie neznamenal upadnutie do priekopy na tejto strane! Odklon od romantickej preexponovanosti a často až zneužívanie opierania sa o domáce tradície nemôže viesť pre budúcnosť k opačnému extrému, k odmietnutiu národných tradícií vôbec. Víťazstvo estetickej funkcie by silne zoslabovalo moment spoločenskej zainteresovanosti, a to by bolo umeniu rozhodne len na škodu. Pritom si, pravda, musíme byť vedomí, že v rámci mimoestetických funkcií dochádzalo v minulosti k mnohým vzájomným presunom a že k podobným presunom bude iste dochádzať aj v budúcnosti. Môžu sa vynoriť i nové funkcie, ktoré zatlačia staré funkcie do úzadia. I náhľad na ľudovosť a národnosť podlieha zmenám.

Príklon k ľudovosti v tridsiatych rokoch mal u nás iný charakter než príklon k nej v päťdesiatych rokoch. Patrónom príklonu z tridsiatych rokov bol skôr Novák s impresionistickým — ale zatiaľ s romantizmom, (Schumann, Brahms) spriazneným základom, s dôkladne vyváženou stavebnosťou a hedonistickou zvukovosťou. V päťdesiatych rokoch bol už viac patrónom Bartók; jeho impresionistické prvky sú spriaznené s expresionistickými, jeho forma je rapsodickejšia, zvukovosť nie hedonistická, ale výrazová až naturalistická, lenže on to ľudové nechcel dotvárať ako Novák, ale rozanalyzoval ho až na rytmické a tonálne buňky a z tých od základov samostatne tvoril.

Dostali sme sa však zase k rozumovým úvahám, hoci sme si v úvode ukázali, že problém národnej hudby nie je len racionálnou otázkou. Vráťme sa preto k otázke adresnosti, ku ktorej sme dospeli v prvej časti štúdie! Skladateľ by nemusel nič dať na adresnosť, lebo koniec koncov on tvorí a môže byť preto sám sebe určovateľom vkusu i kompozičného zámeru. Poslucháčovi je dovolené prispôsobiť sa i v takomto prípade. Čo by to však bolo za človeka po stránke ľudskosti, ak by nerezonoval v zmysle humanistického altruizmu na inšpiračné zdroje, ktoré prináša život okolo nás? Dejiny hudby nám môžu byť dostatočným dokumentom toho, že ak v umení vzniklo niečo veľké, vzniklo v zmysle podobného humanistického altruizmu. V tomto zmysle vystupuje moment národnej adresnosti ako to konkrétne; ako obracanie sa na tých, radosti i žiale ktorých najlepšie poznáme. Abstraktná adresnosť na ľudí vôbec s odvracaním sa od konkrétnych radostí a žiaľov tých, ktorí hovoria rovnakým jazykom, vyzerá každopádne pokrytecky a je len otázka, či sa hlásaním takéhoto internacionalizmu a takéhoto prekonávania romantického nacionalizmu nesleduje iba odpútavanie sa od humanistických zámerov voči spoločnosti vôbec. Internacionalizmus — i keď prekonáva úzky nacionalizmus, ale len v zmysle vyššej formy — zahŕňa činorodým postojom do svojich zámerov i ľudí okrem príslušníkov vlastného národa.

Jozef Kresánek

ETIKA A ESTETIKA

slovenskej národnej hudby

... co je a čím má být skutečná národní kultura. Je to kultura, v níž na jedné straně se zrcadlí národ, jeho povaha, historie i tužby, a jež na druhé straně sama působí na národ, formuje jej a učí chápat sebe sama.

ZDENĚK NEJEDLÝ

Vrátiť sa k úvahám o národných črtách slovenskej hudby nesie so sebou riziko, že budeme musieť zopakovať azda aj notoricky známe fakty, pretože kompozičná prax, ako ako aj teoretické skúmanie novšej slovenskej národnej hudby, priniesli v tomto smere mnohé pozitívne skutočnosti. Jednako len autor prijíma toto riziko, lebo súčasná vývojová situácia slovenskej hudobnej tvorby a hudobnej kultúry vôbec pripravila podmienky pre teoretické úvahy na túto tému.

Je ideál národnej hudby prežitkom, či má ďalšie perspektívy? Musí mať národná hudba všetky črty, ktoré ju charakterizovali za posledné desaťročia?

Aký je a bude charakter národnej hudby v socialistických podmienkach vývoja?

Takéto a podobné otázky sa dnes vynárajú tu i tam, s väčšou či menšou naliehavosťou. Pozrime sa teda na tento problém zblízka!

FORMOVANIE HISTORICKEJ KONTINUITY A TRADÍCIA

Doterajšie poznatky slovenského hudobného dejepisectva poskytujú dostatok dôkazov o tom, že formovanie národného charakteru slovenskej hudby nie je bezvýhradne viazané na nacionálny romantizmus 19. a začiatku 20. storočia. I keď meštianstvo a jeho kultúra zohrali v tomto smere svoju nemalú úlohu, proces formovania národného charakteru hudby siaha ďaleko do dejín hudby na Slovensku, pravdepodobne až k pôvodnému slovanskému osídleniu našej vlasti. Tak isto problém národnej hudby nezanikol likvidovaním triednej štruktúry, v ktorej mala hegemóniu buržoázia. Romantická koncepcia národnej hudby nie je monopolným poňatím, a teda problémom národného charakteru hudby ostáva aj po prekonaní romantickej hmotnej tradície.

Slovenské meštianstvo minulého a začiatku tohto storočia sa cítilo reprezentantom národa, a preto si začalo prisvojovať aj ľudovú hudobnú kultúru (tzv. „prostonárodnie" piesne) ako základ národnej hudby umelej. Tak sa začína tzv. romantizácia slovenského hudobného folklóru, ktorá je výsledkom postoja neľudových vrstiev spoločnosti a výrazom ich ideológie i vkusu, predovšetkým maloburžoázie a jej inteligencie. Spočíva v typickom výbere z ľudového materiálu podľa svojho vkusu a ideologických potrieb, ako aj v ohraničení na istý spôsob úpravy, poňatia, z čoho vzniká časom ustálené interpretačné klišé. To sa, samozrejme, týka nielen tzv. kaviarenského prednesu ľudových piesní, ale aj úprav s vyššími ambíciami, najmä úprav sborových pre „národné" spevokoly. Spolu s týmto úsilím vznikajú aj typické negatívne črty romantického nacionalizmu: ilúzia „národnej čistoty" ľudovej hudby, jej pôvodnosti vo vzťahu k iným ľudovým kultúram, jej výlučnosti a kvalitatívnej nadradenosti atď.

Formovanie národnej hudby nevyčerpávalo sa, prirodzene, iba v samotnom fakte nadväzovania na ľudovú pieseň. Pôsobí tu celý komplex faktorov, ako je celkový vzťah k národnej tradícii, ku kultúrnej, ideovej a spoločenskej situáci súčasnosti atď. O tom všetkom sa ešte zmienime. Najvýznamnejšou priesečnicou pre štýlovú tvárnosť bol však pomer k ľudovej hudbe videný cez prizmu celkových skúseností kompozično-technických i estetických v oblasti hudobnej kultúry európskej. U venčekárov 19. storočia boli to prvé nesmelé a často až ťarbavé kroky prenášania školáckych harmonizačných postupov na sborovú úpravu ľudových melódií. Táto nemotornosť a dnes už temer neuveriteľná malá umelecká náročnosť musela byť poprená výraznejšou „svetovou" orientáciou J. L. Bellu, neskôr Mikuláša Schneidera-Trnavského, po prvej svetovej vojne Mikuláša Moyzesa, Frica Kafendu a i. Koncom 20. a začiatkom 30. rokov nášho storočia, keď sa začínal rozvoj tzv. novej slovenskej národnej hudby, sa situácia opäť zopakovala. Bolo treba hlbšie a náročnejšie načrieť nielen do žriedla ľudovej kultúry, ale aj prijať nové podnety zo svetového (európskeho) vývoja: nielen klasicko-romantickú formu, ale aj harmonické výdobytky hudobného impresionizmu, symfonický inštrumentár, bohatstvo hudobných žánrov, atď. Zdá sa pozoruhodné, že nástup novšieho a náročnejšieho riešenia národnej hudby hodnotia reprezentanti staršej umeleckej generácie a názorov ako *opustenie pozícií* národnej hudby, zrieknutie sa národného charakteru hudby a pod. V tejto súvislosti bude vhodné odcitovať niekoľko riadkov kritiky Milana Licharda z 11. augusta 1912 v súvise s cyklom piesní Mikuláša Schneidera-Trnavského:

Sme v obore umenia hudobného taki chudobní, že každé u nás vyšlé hudobné dielo je hotovou senzáciou, najmä vtedy, ak ono pochádza od skladateľa, ktorý vo svojich už vyšlých dielach javil tendenciu vhĺbiť sa do duše národnej piesne a tým priložiť ruku k utvoreniu slovenského hudobného štýlu. Lež v tomto práve vyšlom krásne vystavenom diele Schneiderovom (Slzy a úsmevy) tejto tendencie niet. Ani po opätovnom preštudovaní týchto desiatich skladieb neviem si predstaviť, v čom videli doterajší kritici diela to „veľmi šťastné vystihnutie toho typického rázu melodičnosti našich národných piesní". Ja som aspoň so žiaľom pobadal, že Schneider tu už pláva plnou parou v širokom prúde internacionáleho hudobného modernizmu, ktorý plne vyhostil kadejaké národné sentimentality a kladie tu najslobodnejšiu formu nad ducha!

Druhý, nemenej výstižný príklad sa odohral v súvise s hodnotením diela Alexandra Moyzesa a Eugena Suchoňa v 30. rokoch nášho storočia. Žiaľ, stanovisko autora, jedného zo skladateľov konzervatívnejšieho zamerania z rokov tridsiatych, ktoré prejavil vo svojej teoretickej štúdii, nie je už dnes možné citovať, pretože rukopis práce autor pred smrťou zničil. Meno skladateľa neuvádzam z nevyhnutného taktu voči príbuzným. Dôležité je však to, že v dobe, keď sa kládli základy novej slovenskej národnej hudby, neváhal tento iste dobromyseľný človek nazvať Alexandra Moyzesa — dnes už zaslúžilého umelca — a Eugena Suchoňa — dnes národného umelca — skladateľmi, ktorí dovŕšili zradu na národnej hudbe, odcudzili sa a sami sa vylúčili z národnej kultúry. Tieto konštatovania dokladal autor argumentami získanými teoretickou analýzou ich diel.

Domnievam sa, že tieto príklady stačia. Bolo ich možné rozširovať nielen medzi domácimi prameňmi, ale aj obdobnými príkladmi z iných národných kultúr, v ktorých prebiehal obdobný proces: napr. vzťah vládnúcej triedy k dielu Bélu Bartóka a Zoltána Kodálya v horthyovskom Maďarsku, apatický vzťah spoločnosti k dielu Karola Szymanowského v medzivojnovom Poľsku atď.

Nie je vylúčené, že obdobná situácia sa môže vo vývine našej národnej hudby zopakovať. Vývin tzv. novej slovenskej národnej hudby v kapitalistických podmienkach reagoval totiž v novom chápaní ľudovej hudobnej tradície na viaceré skutočnosti. Boli to predovšetkým rýdze hudobné dôvody: ponúkajúce sa možnosti využitia dovtedy nezúžitkovaných čŕt slovenskej ľudovej piesne a hudby v spojení s dobovými kompozičnotechnickými prostriedkami. Nemenej významným faktom bolo, že v tom, čo vtedajšia spoločnosť nazývala ľudovou či národnou hudbou, spoznali skladatelia hudbu národne odcudzenú. Ďalšou skutočnosťou bola celková spoločenská štruktúra slovenského národa, v ktorej malo roľníctvo významné postavenie. Zdrvujúca väčšina národa bola hudobne negramotná, a tak črty ľudového hudobného myslenia mali a mohli byť spájadlom medzi skladateľom a spoločnosťou. Pre rozmach hudobnej tvorby v socialistických podmienkach nášho vývoja znamenalo nadväzovanie na ľudovú hudbu iste veľmi veľa. Je však príznačné, že najväčšie úspechy v tomto smere sa dosiahli v žánroch, kam takto umelecky náročne pochopená a zúžitkovaná ľudová hudba ešte neprenikla (opera, no najvýraznejšie je to v tzv. užitých žánroch, ako je hudba pre ľudové umelecké súbory a pod.). Pestovanie ľudovej hudobnej tradície znamenalo premenu existenčných foriem ľudovej hudby v nové životné podoby: ako uvedomelé a organizované hnutie (tzv. druhá existencia ľudovej hudby) ľudovej tvorivosti. Pre symfonickú a komornú hudbu tento fakt nebol nijaké novum, a hoci sú možné ešte rôzne štýlové modifikácie v nadväzovaní na podnety z tradičnej ľudovej hudby, ťažko bude možné nazvať tento postup v dnešnej dobe za zvlášť novátorský. Situácia v súčasnej európskej hudbe je charakteristická prudkým vývojom v oblasti hudobného myslenia, hľadaním nových postojov k základným kompozičným princípom hudby. Preniká z toho už čo-to aj k nám. Nastali opäť podmienky načrieť do toho „svetového" a súčasne odmietnuť parafrázovanie melodicko-rytmických a tonálnych postupov slovenskej ľudovej hudby už ako naivné. Hľa, dozrela doba, aby sa objavili noví kacíri! Ak budú rovnako čestnými a nadanými umelcami, aj oni sa budú musieť obzerať, aby sa k preberaným podnetom stavali aktívne a aby znamenali čosi aj v súčasnej národnej societe. Budú chcieť hovoriť z folklórneho hľadiska asi menej o tom, čím národ bol, viac o tom, čím národ dnes je a čím bude chcieť byť. Budú mať ten istý osud ako ich otcovia a dedovia: pri odmietnutí bezprostredne predchádzajúcej

praxe vytvoriť novú vývinovú kontinuitu s osudmi našej národnej hudby, i s vývinom svetovým. Kontinuita nevzniká iba zo samotného stotožnenia sa s predchádzajúcimi faktmi. To je skôr stagnácia. Vytváranie kontinuity vzniká z dialektickej jednoty nadväzovania i negácie, z osvojovania tradície i zo súčasného jej porušovania, teda vytváranie nových kvalít. O tradícii v umení hovorí H. Taine *„Takto v každom momente možno považovať povahu nejakého národa za súhrn všetkých jeho predchádzajúcich činov a pocitov."* Bez tradície niet o čo sa oprieť, bez tradície niet čo negovať. Aké strašné muselo byť postavenie umelca, ktorý „nemal" tradíciu! O tom by iste vedeli veľa hovoriť priekopníci našej národnej hudby za posledných sto rokov.

ESTETICKÉ, PSYCHOLOGICKÉ A ETICKÉ FAKTORY

Na formovaní národnej hudobnej tradície i na tom, čo sa v súčasnosti i budúcnosti bude považovať za národné, má nemalý podiel súhrn estetických náhľadov tej-ktorej doby a spoločnosti. *Etnocentrická podoba estetického* mení sa za rôznych vývojových podmienok a zdá sa mi, že osudy slovenskej národnej hudby sú v tomto smere priam eklatantným príkladom. Folklórny podiel na vývoji národnej hudby má tieto motivácie:

Je tu umelecky charakteristická a ešte živá ľudová hudba; v oblasti umelej hudby je pomerne malá alebo nekontinuitná tradícia; romantické obdobie vývoja národnej hudby prebehlo umelecky málo výrazne a len v niektorých žánroch.

Problém subjektívnej a objektívnej platnosti hudobného umenia sa v takýchto podmienkach rieši v oblasti kategórie národnosti ako individuálne tvorivé uchopenie charakteristickej sumy hudobného myslenia z oblasti ľudovej hudby. Je to teda nová umelecká transformácia tradície, jej nové videnie. Len čo sa však relatívne vyčerpajú tieto nové možnosti využitia podnetov z ľudovej tradície, vystupuje nevyhnutne problém *konvencionalizácie* postupov. Skladateľ Jozef Berg v súvislosti s využívaním folklóru v súčasnom umení veľmi výstižne upozorňuje na nebezpečenstvo konvencionalizácie, a tým aj skostnatenia istého typu úpravy či čerpania z ľudových podnetov, na nebezpečenstvo prenikania aranžérskych manier, na nebezpečenstvo romantizácie folklórneho materiálu a na štýlovú necitlivosť pri upravovaní ľudových melódií. Historický purizmus v tomto smere, blízky viac teoreticko-vedeckému nazeraniu, má skôr význam pre obohatenie poznatkov dejepisného významu (ako odkrytie hudobného bohatstva, ktoré sa udržiavalo prevažne ústnou formou). Vzťah tohto subjektívneho a objektívne platného bude možný zrejme aj tou „nefolklórnou" cestou: národným sa stane to, čo v danej situácii prijme národ za svoje, v čom sám opäť nájde seba samého: svoje problémy a svoje pocity.

Tento vzťah jednotlivca ako tvorcu a národa zrejme vie osvetliť aj sociálna psychológia. Anton Jurovský veľmi výstižne formuluje vzťah jednotlivca a veľkých spoločenských skupín (národa), ako je napr. lojálnosť jedinca s kolektívom, snaha o udržanie vzájomného kontaktu, trvalá zameranosť a ochota na činnosť v záujme celku atď. V jeho formuláciách je skrytý dôležitý postreh, že totiž tento vzťah skrýva v sebe dôležitú dialektiku. Na jednej strane „do kultúry patrí všetko, čo zo strany spoločenskej skupiny ovplyvňuje zmýšľanie a konanie jej príslušníkov". Na druhej strane je tu proces spoločenského odobrenia individuálneho prínosu jednotlivca do tejto kultúry: „No príznačné pre vzťahy jedinca ku kultúre spoločnosti je, že kultúra stavia pred jedinca nielen ciele a úlohy, ale zároveň mu predkladá aj vzory a spôsoby konania, podľa ktorých môže, má, ba musí konať, ak len má vyhovieť kultúrnym požiadavkám." To znamená, že individuálny prínos umelca do národnej kultúry — ak má byť zveľaďovaním — musí súčasne z tejto predchádzajúcej kultúry čosi negovať a súčasne sa vpratať do istého systému požiadaviek kladených spoločnosťou. Hľa, obdobný, a predsa nie zbytočne duplicitný poznatok z konca prvej kapitoly! Táto protirečivosť má aj svoju jednotu, ktorá je založená na predpoklade vzájomnej rezonancie medzi jednotlivcom a národným spoločenstvom, na predpoklade viac-menej blízkeho psychického ustrojenia (ako výsledok hospodárskych podmienok, spoločenských vzťahov, životného prostredia atď.). Národná tradícia pôsobí teda nolens-volens aj ako určité *korektívum* pre jedinca, ktoré nedovoľuje voluntaristicky nadiktovať, čo bude odo dneška národné, ktoré nedovoľuje moment negácie zabsolutizovať. Uvedomelé podriadenie sa tomuto princípu predpokladá aj istú etickú výzbroj pre jednotlivca (vlastenectvo, úcta k národnej minulosti a súčasne pocit povinnosti aktívne sa zapojiť do ďalšieho vývoja), bez ktorej by tento vzťah nebol možný.

Socialistická cesta vývoja našej národnej hudby ovplyvní ďalší vývoj nášho národného umenia (zmeny v oblasti spoločenských vzťahov, nový hegemón v spoločnosti, nové kultúrnopolitické ciele — predovšetkým snaha o spravodlivé rozdelenie „kultúrneho produktu" atď.) ako špecifickej súčasti internacionálneho charakteru hudby. V oblasti európskej hudby je u jednotlivých národov

idea i spôsob inkarnácie národného momentu hudobného umenia v rôznej vývojovej situácii. Od polovice 19. storočia prebieha tu veľký diferenciačný proces národných hudobných kultúr. Súčasne tam, kde sa idea národnej hudby, ako ju zrodil romantický nacionalizmus, vyžíva, zákonite badať *tendencie integračné*. Ťažko je nevidieť „obe stránky mince" vývoja ideálu národnej hudby, treba však podtrhnúť, že v tomto smere nie je možné preskočiť vývojové štádiá, teda snažiť sa o taký spôsob riešenia, ktorý nezodpovedá logickej kontinuite nášho národného vývoja.

NIEKTORÉ ŠTÝLOVÉ PROBLÉMY

K otázke štýlových čŕt a zdrojov národného charakteru novšej slovenskej hudobnej tvorby prispeli už naši muzikologickí pracovníci svojimi pozorovaniami, z ktorých má azda najväčší význam ten spôsob analýzy, v ktorom sa odhaľujú na jednej strane domáce prvky tradície a súčasnej kultúrnovývinovej situácie, na druhej strane vyrovnávanie sa s podnetmi z tzv. svetového vývoja, teda vývoja mimo oblasť našej hudobnej kultúry. V 30. rokoch nášho storočia to bola nielen klasicko-romantická hudba, ale predovšetkým hudobný postimpresionizmus, sprostredkovaný predovšetkým českou hudobnou kultúrou, a niektoré v tom čase ešte len rozvíjajúce sa modernistické tendencie, charakteristické pre prvú štvrtinu 20. storočia (raný Schönberg, hudba parížskej „šestky", Hindemith). Treba si uvedomiť, že takéto vyrovnávanie s tzv. svetovými podnetmi znamená vo vývoji národnej hudby príspevok k integračnému procesu hudobnej kultúry, hoci doba vôbec nie je ešte priaznivá na to, aby sa tento proces prejavil v rozhodujúcej miere čo len v európskom rozsahu. Poľský muzikológ Jarocziński v istom článku výstižne hovorí, že o jednotnosti kultúry možno hovoriť vtedy, keď sa materiálne i duchovné snaženia daného ľudského spoločenstva zbiehajú v akomsi nadradenom spoločnom cieli. 19. storočie nemalo takýto cieľ a ani naše storočie neprinieslo zatiaľ túto všeobecne prijatú métu. Preto sa zatiaľ daria pokusy o syntézu predbežne v oblasti menších rovnorodých kultúrnych jednotiek, v národných kultúrach. I keď sa v posledných rokoch vyskytli námietky proti použitiu slova „syntéza" na označenie tohto procesu, jednako len zotrvávam pri tomto slove, prosiac o to, aby si oponent osvojil aspoň Heglove poznatky z oblasti dialektického myslenia. Tzv. *národnými syntézami* sa označujú tendencie využiť súčasný hudobný jazyk i tzv. klasické dedičstvo, prispôsobené špecifickým črtám národného hudobného myslenia tak v ľudovej, ako aj umelej hudbe. V procese vývoja novej slovenskej národnej hudby tento kontakt rôznych domácich i vonkajších faktorov pôsobil pomerne nerušene až do druhej svetovej vojny. Vojnové roky a nie menej aj obdobie tzv. ždanovovskej estetiky zapríčinili narušenie tohto chodu. Preto azda obnovenie normálnej situácie v tomto smere pôsobí zavše a u niektorých ako obrazoborectvo a možno aj ako narušenie idyly. Objektívne tendencie vývoja sa však obyčajne uplatnia aj napriek prekážkam, napr. i napriek tomu, že sa potreba aktívneho vyrovnávania so súčasným hudobným jazykom chcela pred rokmi označiť za revizionizmus: dvermi vyhnaný problém sa vrátil všetkými oknami. Popri vplyve tradície, osvojovania i popierania vývojovej kontinuity, estetických, psychologických a etických faktoroch ostáva súčasný hudobný jazyk zdrojom pre formovanie národnej hudby, *zdrojom* — a ak sa to dobre darí — aj *príjemcom* . . .

Ladislav Burlas

VYZNAMENANIA HUDOBNÍKOM

Prezident republiky Antonín Novotný udelil z príležitosti výročia slávnych májových dní

EDUARDOVI HAKENOVI, sólistovi opery ND, titul národného umelca,
LADISLAVOVI SLOVÁKOVI, umeleckému riaditeľovi SF, titul zaslúžilého umelca,
JÁNOVI KAPROVI, docentovi JAMU, titul zaslúžilého umelca,
JOZEFOVI SUKOVI, sólistovi Českej filharmónie, štátnu cenu Klementa Gottwalda,
dr. VÁCLAVOVI HOLZKNECHTOVI, riaditeľovi Konzervatória v Prahe, dr. FRANTIŠKOVI LÝSKOVI, vedúcemu katedry hudobnej výchovy na Pedagogickom inštitúte v Brne, prof., Ph. Dr. MIRKOVI OČADLÍKOVI, riaditeľovi Ústavu pre dejiny hudby pri Filozofickej fakulte Univerzity Karlovej v Prahe, FRANTIŠKOVI KUDLÁČKOVI, profesorovi Janáčkovej akadémie múzických umení v Brne a SÚBORU PIESNÍ A TANCOV JOZEFA VYCPÁLKA Rad práce.

LADISLAV MOKRÝ

SOCIÁLNA ZÁKLADŇA slovenskej hudobnej kultúry

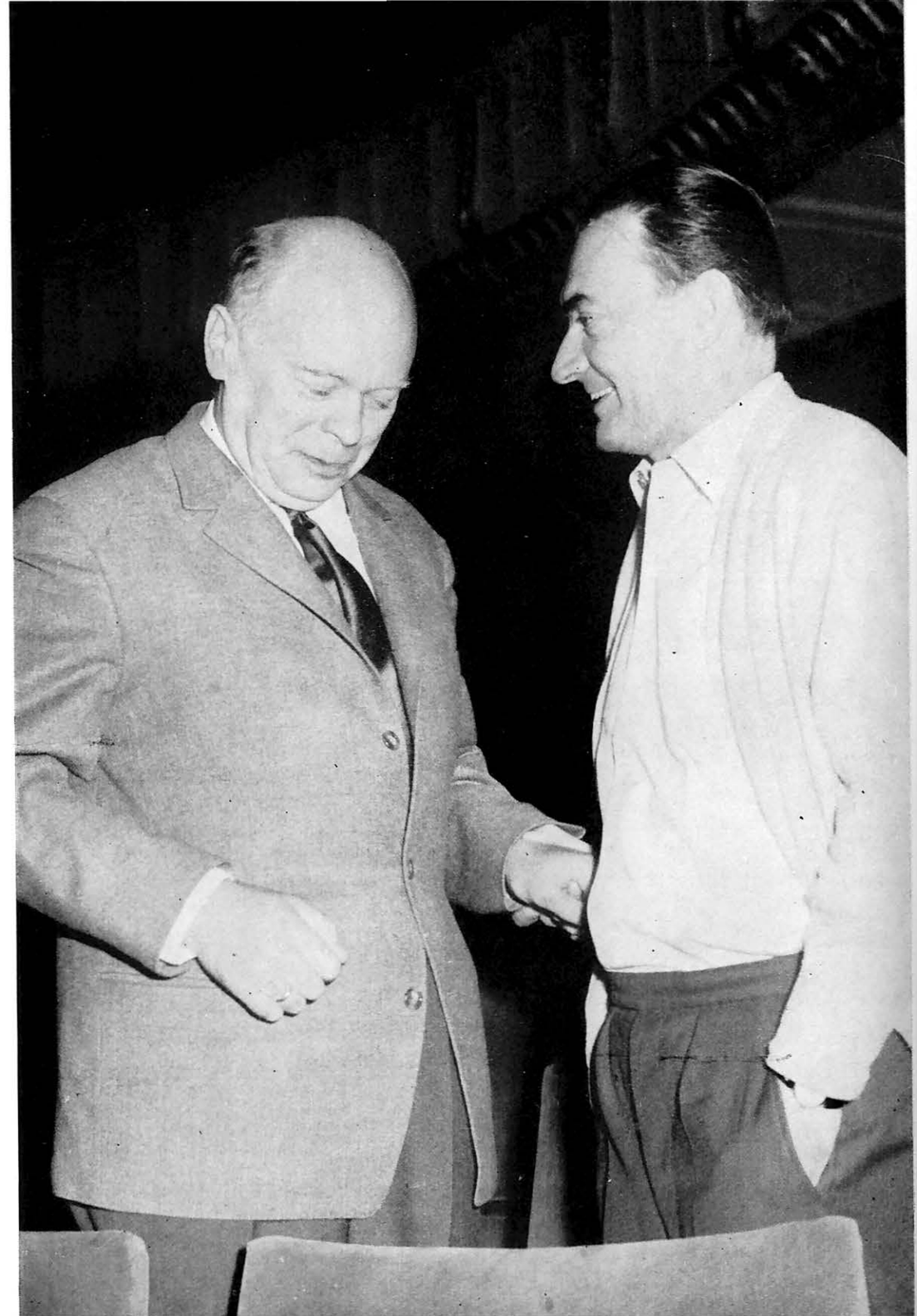
Peter Karvaš pred časom vyslovil otázku „Pre koho píšeme?“ a podnietil tým potrebnú, no vo výsledku rozpačitú a po povrchu skákajúcu výmenu názorov na stránkach Kultúrneho života (osud väčšiny podobných diskusií). Nebola to nová otázka. S malou, no podstatnou zmenou, v druhej osobe množného čísla, sa kládla — neraz s prísne vztýčeným prstom — spisovateľom i ostatným príslušníkom umeleckého cechu. Úvahy o spoločenskej funkcii umenia, s ktorými súvisí, občas vyústili do zjednodušených verdiktov a na normy povýšených želaní, no jadro problému, ktorý sa takto manifestoval, bolo a je stále živé a aktuálne. Karvašova verzia známej otázky nelíši sa však len gramaticky. Neobracia sa k umelcom, ale k spoločnosti, v ktorej a pre ktorú tvoria. Po rokoch, keď sa pri riešení odvekého problému vzťahu umenia (hlavne súčasného) a spoločnosti jednostranne precenili a súčasne i podcenili úlohy a možnosti tvorivých umelcov, Karvaš veľmi dôrazne pripomenul dialektiku tohto problému. Potreba rozvíjania aktívneho vzťahu k umeniu a predpokladov (najmä výchovných) preň. Zdá sa, že túto skutočnosť si v našej kultúre najviac a najdávnejšie uvedomujú tvoriví pracovníci v oblasti hudby. Svedčia o tom nielen opätovne vyslovované požiadavky vo veci sústavnej všeobecnej hudobnej výchovy, ale aj obetavá práca mnohých skladateľov, pedagógov, koncertných umelcov i teoretikov. Napriek tomu sa najmä v posledných rokoch čoraz častejšie ozývajú hlasy, ktoré upozorňujú na to, že výchovný vplyv na formovanie postoja širokých vrstiev slovenského národa k hudbe, najmä k jej náročnejším prejavom, je celkom nedostatočný. Po období, keď sme — iste nie neprávom — vyzdvihovali každý úspech v budovaní základov profesionálnej hudobnej kultúry a rozvíjaní hudobného života tak isto ako v oblasti tvorby a špičkového reprodukčného umenia, ako keby nastalo akési precitnutie. V skutočnosti nejde o také vytriezvenie z opojenia nad dosiahnutými výsledkami, ktoré by negovalo ich význam, ale o potrebu vidieť ich v správnych súvislostiach a primeranej hodnote. Prakticky: nemožno naďalej degradovať na frázu tvrdenie, že naša tvorba vrátane najnáročnejšej má ohlas v širokých vrstvách, najmä ak si ich budeme predstavovať ako homogénnu nediferencovanú veličinu. Dnes nám pre objektívne zhodnotenie situácie nepomôže generalizovanie a preceňovanie významu takých udalostí, ako sú predstavenia našich klasických i súčasných opier na Devíne alebo rastúceho záujmu rodičov o štúdium detí na Ľudových školách umenia. Stačí trošku detailnejšie analyzovať fakty tohto druhu, a hneď sa ukáže, koľko s ozajstným záujmom o hudbu nesúvisiacich okolností ich motivuje a do akej miery tieto okolnosti ovplyvňujú výsledný fakt.

O čom náme teda ide v súčasnej dobe? V podstate o spoľahlivý a sústavný rozbor postavenia hudby, jej funkcií a významu v živote našej spoločnosti. Nakoľko ide o jav dynamickej povahy, zaujímajú nás, prirodzene, i faktory, ktoré postavenie hudby v našom živote determinujú. Hudba ako sociálny jav a faktor stáva sa takto predmetom hudobnosociologického výskumu. Vzhľadom na to, že sa takýto výskum u nás iba začína rozvíjať, je každý pokus o načrtnutie terajšieho stavu neúplný a predbežný. Z celkového obrazu poznáme iba črepky; z nich rekonštruovaný obraz je len približným a možno v mnohom skresľujúcim modelom reality.

Skôr než sa pokúsim o vymedzenie istých predpokladov pre skúmanie postavenia hudby v našom živote a pre rekonštrukciu terajšieho stavu našej hudobnej kultúry, treba mi dôrazniť, že hlavne zo strany skladateľov sa často problém zjednodušuje na otázku pomeru k našej hudbe. Je pochopiteľné, že nás práve táto otázka veľmi zaujíma, no nemožno ju izolovať. Naproti tomu je celkom opodstatnené pýtať sa, akým podielom



Delegácia Svázu slovenských skladateľov pri pamätníku v Nemeckej ▶



participuje slovenská hudba na uspokojovaní hudobných nárokov a ako prispieva k ich všestrannému rozvíjaniu.

Tento moment treba mať na pamäti i pri vymedzovaní pojmu slovenskej hudobnej kultúry. V jednote jej troch komponentov, tvorby, reprodukčnej zložky i konzumentov, hrá slovenská hra dôležitú, ale nie výlučnú úlohu. Mierou úrovne slovenskej hudobnej kultúry preto nie je iba umelecká kvalita napr. nových opier, ale aj vyspelosť a početnosť koncertného publika, aktívne vnímajúceho hodnoty staršej i súčasnej svetovej hudby. Medzi komponentmi hudobnej kultúry existuje dialektický vzťah a vzájomná podmienenosť. Takýto vzťah nevylučuje existenciu i narastanie rozporov — tie patria k jeho podstate, ale tiež nutne predpokladá ich prekonávanie.

Je všeobecne známe, že hudba sa mohla začleniť do procesu formovania našej národnej duchovnej kultúry, tiahnuceho sa najmä od obrodenia (v súvislosti so vznikom novodobého slovenského národa), pomerne neskoro. Preto až skladatelia nastupujúci v 30. rokoch nášho storočia, v novej kultúrnospoločenskej situácii realizovali tie úlohy, ktoré v literatúre uskutočňovali romantickí básnici 19. storočia, napr. vytvorenie európsky vyspelého, výrazne nacionálne orientovaného umenia, ktoré sa stalo ešte v minulom storočí integrálnou súčasťou vtedajšej vzdelanej vrstvy národa. Oneskorenie vývoja národnej hudby, spôsobené nerozvitosťou slovenskej hudobnej kultúry (na rozdiel od literatúry potrebuje hudba pre svoju existenciu oveľa náročnejšie podmienky — hudobné inštitúcie, školstvo atď.), spôsobilo, že v hierarchii hodnôt našej kultúry kladú i dnes mnohí jej poprední predstavitelia (najmä predstavitelia literatúry) i širšia verejnosť hudbu pomerne nízko. Až po oslobodení, paralelne s rozvíjaním našej hudobnej kultúry, prestáva platiť, že pre slovenský národ sú kultúra a literatúra synonymami. Celý tento problém sa, prirodzene, vzťahoval len na tzv. vážne umenie. Hudba v celej šírke (no najmä folklór) bola i v minulosti najvšeobecnejšie rozšíreným umeleckým prejavom na Slovensku. Náš hudobnosociologický výskum si preto bude musieť všímať i to, v akom pomere participujú jednotlivé druhy umenia na duchovnom živote a umeleckých záujmoch nášho človeka. Konkrétne zistenia zreteľne ukážu, že terajšia koncepcia našej školskej výchovy, vychádzajúca z predpokladu, že umenie = literatúra, preceňuje literárnu výchovu na úkor ostatných druhov umenia. Tým vzniká anomália, ktorá má progredujúcu tendenciu. Na jednej strane sú tzv. malé, užité žánre hudby skutočne každodenným pokrmom takmer každého človeka. Naproti tomu, pokiaľ ide o náročnejšie formy napr. scénického umenia, dávajú i vyššie vzdelaní ľudia prednosť činohre pred operou (náš výskum u návštevníkov opery SND ukázal, že hlavnou príčinou tohto faktu je nedostatočná príprava publika).

V období po oslobodení prebiehali vo vývoji našej hudobnej kultúry dva paralelné, čiastočne sa podmieňujúce procesy. V zmysle úloh socialistickej kultúrnej revolúcie sa predovšetkým výrazne zvýšil počet profesionálnych hudobných telies, hudobných umelcov, koncertných podujatí (výchovné koncerty, festivaly, akcie Kruhov priateľov umenia atď.), ktoré viedli k podstatnému rozšíreniu a zintenzívneniu koncertného a divadelného života. Iniciátorom a organizátorom tohto procesu boli a sú naše štátne a spoločenské orgány a organizácie. V posledných rokoch, keď sa ukázalo, že z kultúrnopolitických i ekonomických dôvodov treba túto činnosť väčšmi zladiť s aktivitou „zdola", zo strany verejnosti, nastal istý odliv. Paralelne s poklesom počtu dotovaných koncertov nastáva — zrejme z celkom iných príčin — pokles návštevnosti i tam, kde sa po oslobodení vytvorila istá dosť stabilná návštevnícka obec (spravidla, viď napr. publikum Slovenskej filharmónie, išlo o nový okruh poslucháčov hudby). Oba javy — nedostatočne stabilná intenzita hudobného života a pokles návštevnosti — si iste zasluhujú dôkladný sociologický výskum ako základný predpoklad pre účinné protiopatrenia (zatiaľ máme skôr tendenciu v oboch prípadoch znižovať umelecké nároky). V tejto súvislosti mi však ide o iný aspekt spomínaného procesu „zhora" riadeného a usmerňovaného rozvoja hudobného života. Týmto procesom sa totiž vlastne po prvý raz v histórii našej hudobnej kultúry vytvára širšia základňa pre existenciu *hudobného publika* (nebudeme, pravda, takí naivní, aby sme v tom videli jediný dôvod a predpoklad jeho vzniku). V súčasnej dobe možno existenciu istého publika, t. j. ľudí s aktívnym vzťahom k hudbe, i k jej náročnejším prejavom, považovať za veľmi dôležitý faktor vo vývoji našej hudobnej kultúry, pretože to je ten okruh príslušníkov našej spoločnosti, medzi ktorým a hudbou vzniká priamy, bezprostredný kontakt. Existencia tohto kontaktu je priamym predpokladom rozvoja tvorby i koncertného umenia. Na druhej strane treba priznať, že o tom-

◀ *Ján Cikker s režisérom Vzkriesenia v Stuttgarte Güntherom Rennertom*

to publiku vieme veľmi málo. Čo do počtu ho ťažko vymedziť, pretože sme doteraz nezačali zisťovať frekvenciu návštevnosti hudobných podujatí. Isté však je, že voči celému národu je to nepatrný počet, no vonkoncom nie zanedbateľné číslo. Len vo väčších mestách by sa dalo hovoriť o percentách, celkove azda nateraz ešte pôjde iba o promile. Prvé naše výskumy ukazujú, že toto publikum sa regrutuje prevažne z radov stredoškolsky a vysokoškolsky vzdelaných ľudí, hlavne príslušníkov inteligencie, ktorej počet na Slovensku po oslobodení priamo skokom vzrástol. Vkus tohto publika je zrejme ešte neustálený, no zdá sa mi, že už z doterajších skromných výsledkov výskumu možno predpokladať jeho rozvoj a schopnosť nielen čo do kvality, ale aj vzhľadom na rozširovanie obzoru od klasickoromantického repertoáru smerom k staršej i súčasnej hudbe (výskum návštevníkov bratislavskej opery). V Bratislave, kde došlo nielen k rozšíreniu publika, ale aj výmene starousadlíckych meštiackych návštevníkov za nové publikum, prejavuje sa rast nárokov (miestami i negatívne, v odmietaní priemerných i slabších operných i koncertných podujatí) celkom zreteľne.

Hudobné publikum je reálnou aktívnou zložkou našej hudobnej kultúry. Podobne ako publikum, rozvíjali sa i ďalšie prejavy procesu aktívneho osvojovania si hudby. Mierou aktivity vyššie stojí *amatérske pestovanie hudby*. Naše zriadenie veľmi aktívne podporovalo a i dnes podnecuje hnutie ľudovej umeleckej tvorivosti. V oblasti hudby dnes pod ňou rozumieme veľmi rozmanité prejavy. Tým sa dnešný stav líši od čias, keď sa jednostranne vyzdvihovali folkloristické alebo folklorizujúce súbory. Zdá sa, že to, že táto vetva amatérskeho muzicírovania stratila príchuť módnosti, jej len prospieva. Prirodzený vývoj jej určuje primerané miesto v hudobných záujmoch našej mládeže. Módnosťou je v súčasnej dobe skôr poznačená práca tanečných a džezových súborov, i keď nemožno nevidieť, že aj v tejto oblasti už viackrát došlo k prekročeniu amatérskej úrovne a k dosiahnutiu profesionálneho rangu. Treba tiež dúfať, že existencia amatérskych súborov si vynúti zvýšenie úrovne kaviarenských kapiel, najväčšieho rezídua pseudoprofesionálnej „šmíry" a krikľavého diletantizmu v našej hudobnej kultúre (zložitosť tejto problematiky, samozrejme, nemožno podceňovať). Záujem mládeže o súbory pestujúce tanečnú hudbu (najmä móda big beatových súborov ako dominantný prvok súčasného amatérskeho pestovania hudby) svedčí o tom, že existuje pomerne veľká potreba umelecky sa vyžiť formou aktívnej nástrojovej hry. Z tohto hľadiska sa mi často vidí produktívnejšia a aktívnejšia táto forma než privátne hranie na klavíri či husliach z vôle rodičov. Ako fakt, ktorého príčiny podrobnejšie neboli preskúmané, musíme zaznamenať pokles záujmu o sborový spev hlavne u dospievajúcej mládeže a dospelých. Rozhodne to však nie je fakt povzbudzujúci.

Poštátnením základného hudobného školstva sa vytvorili podmienky pre jeho rýchly kvantitatívny rast (nateraz tento rast trochu ochabol). Spomenul som už, že záujem rodičov o túto formu vzdelávania a výchovy detí rástol nemenej prudko, ba stále presahoval kapacitu ĽŠU. Problematika tejto oblasti je, pravda, protirečivá. Oproti pozitívnym faktom stojí napr. vysoký počet nekvalifikovaných učiteľov, príliš silné zvyšky konzervatívneho chápania nástrojovej výučby, malá účasť mnohých ĽŠU na hudobnom živote obcí, veľká „úmrtnosť" žiactva, neprimerane veľký záujem o akordeón (v porovnaní s Čechami), ktorý je síce pochopiteľný, ale nemal by sa živelne akceptovať atď. Treba hľadať i príčiny, prečo sa existencia ĽŠU tak slabo odráža na kvalite poslucháčov pedagogických inštitútov (špecializácia hudobná výchova), resp. prečo miestami dochádza priamo k poklesu záujmu o odborné hudobné štúdium u nadaných absolventov ĽŠU (Košice). Hudobné oddelenia ĽŠU sú za terajšej situácie, keď stav hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách pociťujeme ako krízový, jedinou reálnou možnosťou aktívne zasiahnuť do procesu hudobnej výchovy mladej generácie. Je to možnosť minimálna (ide zhruba o 4 % našich detí príslušného veku), no práve dnes ani ju neslobodno podceňovať, a preto sa treba hudobným oddeleniam ĽŠU maximálne venovať.

Prostredníctvom koncertného a divadelného publika, účastníkov ĽUT a žiakov ĽŠU grupuje sa u nás jadro tých, čo môžeme uchopiť ako reálnu množinu konzumentov hudoby. Nie vždy vieme ich počet správne určiť, najmä v ochotníckom pestovaní hudby je naša evidencia nepresná a nespoľahlivá, pretože celé hnutie je v ustavičnom pohybe a zmene (nehovoriac o tom, že mnohé súbory, najmä spevácke a tanečné, vznikajú často iba pred súťažami tvorivosti mládeže a pionierov). V súhrne však napriek tomu ide o zaujímavé čísla (najmä spolu s ĽUT). Oproti nim však stojí fakt, že prevažná väčšina našich ľudí sa nezúčastňuje na žiadnej forme verejnej hudobnej aktivity (prieskum medzi pracovníkmi OZ v Trenčíne ukázal, že účasť v hudobných súboroch alebo individuálna nástrojová hra sú celkom ojedinelé; oproti tomu stojí fakt, že takmer všetci zo zvolenej vzorky zamestnancov uvádzali, že spievajú sami alebo s priateľmi, resp. pri práci).

Druhý proces, ktorý podstatne ovplyvňuje charakter našej hudobnej kultúry, prebiehal v posledných rokoch so znásobenou intenzitou. Ide o rast konzumu hudby z rozhlasu,

Z nových diel našich skladateľov a muzikológov

František Alvín:	*Dve pesničky pre najmenších (Šarkan a Jarná pesnička)*
Tibor Andrašovan:	*Turecká nevesta, rozhlasová ľudová spevohra*
Miroslav Bázlik:	*Tri skladby pre 14 nástrojov*
Narcisa Donátová:	*Revolúcia, symfonická báseň*
Oto Ferenczy:	*Výzva, mužský sbor*
Jozef Grešák:	*Nové Slovensko, mužský sbor*
Juraj Hatrík:	*Kontrasty pre husle a klavír* *Romantická etuda pre klavír*
Ladislav Holoubek:	*Pesničky pre malé školské deti (sbory a capella)*
Miloslav Kořínek:	*Krajina mieru, mužský sbor*
Dezider Kardoš:	*Koncert pre sláčiky, op. 35* *Ja, jednoruký Jozef Jašo, mužský sbor*
Ladislav Kupkovič:	*Rozhovory pre flautu a fagot*
Július Letňan:	*Desať štúdií pre klavír* *Malá suita pre klavír*
Jozef Malovec:	*Dve časti pre komorný orchester*
Jaroslav Meier:	*Dievčatko so zápalkami, balet*
Zdenko Mikula:	*Jablone, mužský sbor*
Alexander Moyzes:	*Ranná rosa, cyklus piesní*
Milan Novák:	*Dva detské sbory*
Št. Németh-Šamorínsky:	*Concerto pro organo solo*
Andrej Očenáš:	*O živote, cyklus mužských sborov* *Tri detské sbory*
Juraj Pospíšil:	*Passacaglia a fúga pre organ, op. 18*
František Prášil:	*Slovensko, mužský sbor* *3 piesne pre detský sbor a orchester*
Ľudovít Rajter:	*Horám, mužský sbor*
Pavol Šimai:	*November, cyklus 5 piesní pre barytón so sprievodom klavíra* *Panychída, mužský sbor*
Bartolomej Urbanec:	*Jesenné slohy, cyklus piesní pre alt a klavír* *Hymnus pre mužský sbor*
Michal Vilec:	*Tri sonatiny pre klavír (in G, in B, in A)*
Ilja Zeljenka:	*Tri skladby pre klavír*
Miroslav Filip:	*Možnosti a metódy merania kmitočtov hudobných tónov* *Charakter nositeľa informácie v hudbe*
Ladislav Mokrý:	*Marginálie k slohovému vývoju súčasnej slovenskej hudby* *Počiatky hudobného baroka na Slovensku*
Igor Vajda:	*Sergej Prokofiev, stručný profil*

televízie a gramofónovej platne. Nepatrím medzi tých, čo v tomto procese vidia prejav dehumanizácie umenia. Skôr sa nazdávam, že ide o vznik nového, kvalitatívne odlišného spôsobu vnímania hudby, ktorý má popri negatívnych stránkach aj nesporné prednosti, ktoré nateraz nevieme vždy náležite využiť. Vďaka spomínaným technickým prostriedkom sa vytvorila situácia, že prakticky každý náš človek je obklopený hudbou (rozhlasové vysielanie dnes zasahuje prakticky všetkých obyvateľov Slovenska). Príval hudby, ktorý na nás dolieha zo všetkých strán, má nateraz v sebe čosi zo živlu, ktorý nevieme spútať. Len vďaka nemu mohol však napr. prof. Jurovský konštatovať (Hudobná kultúra u našej mládeže, Slovenská hudba 1962, 10, 294): „Hudobná kultúra u našej mládeže tvorí teda aktívny obsah jej duševného založenia, je niečím, čo v nej v pravom slova zmysle žije, je u nej skutočne živou hudobnou kultúrou."

Konzum hudby prostredníctvom rozhlasu, televízie a gramofónovej platne, resp. magnetofónovej pásky uskutočňuje anonymný poslucháč, o ktorom nevieme spoľahlivo ani najzákladnejšie údaje, najmä pokiaľ ide o rozhlas (u gramofónových platní máme údaje o počte zakúpených platní, nie však o tom, ako sa využívajú). Nevieme hlavne to, ktoré druhy hudby a ako sa počúvajú v jednotlivých vrstvách spoločnosti. Doterajšie viacmenej náhodné sondy, ako aj porovnanie so situáciou v Čechách (nedávno uskutočnený výskum pražského rozhlasu) a v zahraničí (materiály Lazarsfeldovej výskumnej skupiny, publikované v ročenkách Radio Listening in America atď.), ukazujú, že len zlomok poslucháčov sleduje takto šírenú hudbu cieľavedome a vyberá si náročné žánre (ich počet zrejme prevyšuje tých, čo tvoria hudobné publikum, no pomer medzi oboma skupinami zatiaľ nevieme stanoviť). Výskum v OZ Trenčín bol symptomatický v tom, že ukázal úplnú prevahu záujmu o užité žánre u tých, čo nemali možnosť získať ani základy hudobného vzdelania. Ak u mladých robotníčok prevláda záujem o tanečnú hudbu módneho strihu, uprednostňujú starší robotníci dychovku a ľudovú pieseň (novú tanečnú hudbu príkro odmietajú, naproti tomu dychovka a ľudová pieseň hrá značnú úlohu aj v záujmoch mladých). Z okruhu tanečná hudba — ľudová pieseň — dychovka existuje len zriedka výnimka (operetná hudba, niekedy Sbor Židov). Jurovského výskum medzi študentmi a učňami v Bratislave a Banskej Bystrici, teda v dosť nehomogénnom prostredí, ukazuje, že trenčianski robotníci, najmä mladí, nie sú vo vzťahu k tanečnej hudbe netypickí: Jurovský udáva záľubu v tanečných piesňach (šlágroch) 66,4 % oproti 3,1 % vážnej hudby. Špecifické pre trenčiansky materiál je však vyzdvihovanie dychovky a folklóru (zrejmý vplyv miestnych tradícií). Empirický výskum teda na jednej strane potvrdzuje až príliš známu skutočnosť, že mládež uprednostňuje „šláger" (Jurovský preto musel spresniť svoje skôr citované optimistické tvrdenie takto: „Je fakt, že mládež a dnešný človek vo všeobecnosti majú tanečnú hudbu i piesne natoľko radi, že aspoň po kvantitatívnej stránke vlastne reprezentujú živú hudobnú kultúru dnešného človeka"). Empirickým výskumom počúvania rozhlasu však zisťujeme aj to, že jednostranná obľuba týchto žánrov nie je len vecou veku, ale i celkovej prípravy na vnímanie hudby. Väčšina trenčianskych robotníkov a robotníčok uvádza, že vo voľnom čase počúvajú všetko, čo rozhlas vysiela, teda i relácie hudobnovzdelávacie, symfonické, operné a pod. Výsledok: ich vkus zostáva na úrovni najmenej náročných žánrov, voči ostatným slúchove otupejú. Toto zistenie vyvracia názory optimistov o výchovnom poslaní rozhlasu (vo vzťahu k tzv. vážnej hudbe) tam, kde záujem nebol primeranou výchovou podopretý a podnietený. Rozhlas a príbuzné technické prostriedky môžu byť znamenitými pomocníkmi, absolútne však nenahrádzajú systematickú výchovu na základných školách. Bez nej sa stáva iluzórnym nielen dosah rozhlasového vysielania, ale aj zmysel existencie mnohých inštitúcií našej hudobnej kultúry.

Dnes už vari netreba dokazovať, že vkus a nároky ľudí sú diferencované. Vieme aj to, že náročné druhy hudby nachádzajú rezonanciu len u vzdelaných ľudí so širokým obzorom a bohatým duchovným životom. Vývoj našej spoločnosti zreteľne smeruje k takémuto ideálu človeka. To vytvára predpoklady pre čoraz širšiu spoločenskú bázu toho, čo nazývame slovenskou hudobnou kultúrou. Oproti tejto tendencii však zreteľne stojí „úroveň" hudobnej výchovy na školách, ktorú síce všetky ostatné formy dopĺňajú, ale nenahrádzajú.

Spoločenská báza slovenskej hudobnej kultúry sa v rokoch, čo uplynuli od oslobodenia, značne rozšírila. V nemalej miere sa o to pričinili i slovenskí tvoriví umelci, i keď podstata celého procesu väzí v zmenách a kvalitatívnom vzostupe vedomia slovenského človeka. Namiesto hudobno-spoločenských štruktúr, podmienených spoločenskou diferenciáciou starého Slovenska (rozsiahla folklórna, mestská, diferencovaná triedne), začínajú hrať stále väčšiu úlohu nové štruktúry s tendenciou zvyšovania nárokov na umeleckú úroveň. Posilňovať tento proces je našou prvoradou úlohou. Progresívny vývoj tvorby nielenže nie je s ním v rozpore, ale je priamo v jeho záujme.

Ladislav Mokrý

ŽIVOT HRDINU

RICHARD STRAUSS

(11. VI. 1864 — 8. IX. 1949)

„L'homme est un microcosme" — „Človek je svet v malom" — začína Vincent d'Indy svoje vynikajúce Cours de composition musicale a vyvodzuje z toho, že umelec, ktorý chce dokonale poznať svoje umenie, musí sám v skratke prekonať jeho historický vývoj. Omnoho skôr, než bola táto zásada vyslovená, uskutočnil ju prakticky mladý Richard Strauss. Nezačal síce gregoriánskym chorálom, ako žiada d'Indy, ale počnúc Bachom, prechádza všetkými hlavnými hudobnými slohmi: komponuje Kyrie, Sanctus, Benedictus a Agnus Dei v slohu lipského kantora, kvarteto v mozartovskej maniere, sonátu s allurou beethovenovskou, náladové skladbičky à la Schumann, Koncert pre lesný roh voľne podľa Mendelssohna, dostáva sa v Suite pre dychové nástroje, Klavírnom kvartete a Symfónii f mol pod protektorát Brahmsov, aby konečne cez Liszta a Wagnera dospel svojou symfonickou fantáziou Z Itálie *a najmä symfonickou básňou* Don Juan *— k Richardovi Straussovi vo veku sotva 24 rokov. A ako jeho hrdina sa ženie „Hinaus und fort nach immer neuen Siegen" (Von a ďalej k novým víťazstvám), tak aj Richard Strauss nezadržateľne prehlbuje a rozširuje svoj skladateľský prielom; vzniká* Smrť a vykúpenie, Till Eulenspiegel, Also sprach Zarathustra, Don Quixote, Ein Heldenleben, Sinfonia domestica *— čo dielo, to nový smelý výboj — i námetove. Straussovi pritom neprekáža, že oboma posledne menovanými námetmi (najmä autobiografickým Životom hrdinu) v svojom individualizme už nebezpečne prekračuje hranice povinnej skromnosti a diskrétnosti. Robí to ostatne s takou naivnou úprimnosťou a pritom s takým rafinovaným majstrovstvom (a to je jeden zo straussovských paradoxov), že nás napokon odzbrojuje.*

V obore (alebo ako sa dnes hovorí, „žánri") o p e r n o m nastupuje podstatne neskôr (zato však opera vytlačí potom uňho symfonický obor temer úplne). Ak budete počuť jeho Guntrama *(to sa vám ostatne v divadle sotva podarí), nebude sa vám chcieť veriť, že táto až námetove epigónska wagneriáda vznikla v čase, keď Strauss už mal za sebou Dona Juana a Smrť a vykúpenie, z ktorého je ostatne v Guntramovi citát (čo je tiež temer jediné, čo je tam od Straussa . . .). Potom to ide ale rýchle nahor. Už bujná aktovka* Ohňa zmar *(Feuersnot) by sa bola stala temer operným kontrastom geniálneho* Enšpígla, *keby ju nezaťažovala neplodná polemika o nešťastného Guntrama. Tým dokonalejším víťazstvom sa stáva o púhe štyri roky neskôr* Salome *a po ďalších štyroch rokoch* Elektra, *ktoré uskutočňujú úplne nový, neslýchane koncentrovaný typ v jednom desivom prúde sa odohrávajúcej tragédie.*

Lenže: ako vrchol znamená skoro vždy nevyhnutnosť obratu, tak aj Strauss sa teraz obracia k celkom protiľahlému typu — hudobnej komédii, nadväzujúc pritom koniec koncov na Ohňa zmar *a Enšpígla. Tak vzniká* Gavalier s ružou, *svojím ležérnejším námetom umožňujúci aj spontánnejšie muzicírovanie. A Strauss ho píše skutočne s takou rozkošou a nedočkavosťou, že mu Hofmannsthal ani nestačí dodávať text. Dokonca sa v tom rozlete Straussovi prihodí, že pred koncom prvého dejstva dáva barónovi spievať aj výrazový predpis „diskret vertraulich" a na začiatku II. dejstva v hofmajstrovej vete „der Hochadegliche Bräutigamsvater*[1]*), sagt die Schicklichkeit, muss ausgefahren sein, bevor der silberne Rosenkavalier vorfährt," dal nesprávnou interpunkciou „der Bräutigamsvater sagt: die Schlickichkeit muss ausgefahren sein" atď. zmysel úplne groteskný*[2]*).*

So Salome a Elektrou má Gavalier s ružou spoločnú skoro len krajnú drastičnosť výrazového podkresľovania — vlastnosť, ktorou sa súčasne diametrálne líši od Figarovej skladby, ba aj od Majstrov spevákov, diel, ku ktorým býva často priraďovaný. (Predstavte si len, ako by bol Strauss vo Figarovej svadbe podkreslil okamžik, keď grófa objaví Cherubína — okamžik, ktorý Mozart zhudobňuje s takou umiernenosťou, a predsa tak neodolateľne!)

Ale ani v nastúpenom ľahšom slohu nevzdáva sa Strauss výbojov, i keď sa pohybujú na trochu nižšej platforme: V Ariadne na Naxe *tvorí typ modernej komornej opery, vracajúc sa zároveň po dionýzskej antike Elektry k antike apollinskej, v ktorej trocha bezkrvnom duchu vytvára neskôr (rovnako na motív prepodstatnenia) i* Daphne *a* Lásku Danainu. *Po novom veľkom vypätí v* Žene bez tieňa *— v ktorej za pomoci zložitých symbolov a so zvrchovaným stavebným a orchestračným majstrovstvom, ale tiež s trocha vyčerpanou melodickou inveniou sa snaží vytvoriť svoju Čarovnú flautu, ale predovšetkým oslavu materstva, a tým aj manželstva — tvorí v civilne autobiografickom, podľa môjho názoru neprávom podceňovanom* Intermezze *akúsi operná Sinfoniu domesticu*[3]*); v* Arabelle *— bohužiaľ, trocha ochromenej nepravdepodobnou postavou Zdeňky, ktorú jej (a Arabellini) rodičia, nemajúc na dve výbavy, vydávajú za chlapca, a nebezpečným valčíkovým príbuzenstvom s Gavalierom s ružou — odškodňuje nás omladzujúcou účasťou chorvátskych hudobných prvkov s rázovite slovan-*

skou postavou Mandryka: Mlčanlivú ženu *„omladzujú" zas prvky hudby staroanglickej, bez ohľadu na početné virtuózne ensembly, ako najmä pochodové finále I. dejstva; v Capricciu (na text Cl. Kraussa) — kde súperenie básnika a skladateľa o krásnu grófku Madeleinu (s trocha ošemnete rovnoprávnym riešením na konci) symbolizuje problém, či v opere má mať prednosť hudba alebo slovo — odškodňuje za niektoré vyblednuté partie zvlášť krásny trojspev vo Fis dur v tonine, ktorá Straussa vôbec veľmi inšpirovala (pozri Don Quixote — 3. variácia, Gavalier s ružou — strieborná ruža, záver Intermezza a Daphne).*

Len aktovka Deň mieru *(Friedenstag), rozvodnený záverečný obraz Fidelia s nekonečným C dur a záchranou — ktorú spôsobuje, rovnako ako vo Fideliovi, ale omnoho menej pripravene, deus ex machina napriek svojej mierovej tematike — ktorou nadväzuje po štyridsiatich rokoch na Guntrama — neodškodňuje dostatočnými kladmi, podobne ako* Egyptská Helena, *v ktorej (bez ohľadu na nepresvedčivé libreto Hofmannsthalovo) príliš jednostranne a predčasne hymnický symfonický prúd nedopraje miesta dramatickej konfliktovosti (v Daphne sa to bude opakovať). Viac vonkajškovou záležitosťou (Straussom ostatne s nechuťou komponovanou) je tak isto baletná* Legenda o Jozefovi, *v ktorej Jozef Egyptský — zrejme pod vplyvom Nižinského — „hľadá boha" skokmi do výšky ...*

Čo však v Straussovi i v slabších dielach zostáva verné, je umenie obohatiť i najnevinnejšie harmónie šibalským a duchaplným vybočovaním a umenie i z nepríliš cenných, ba prízemných tém spracovaním vytvoriť vzácne drahocenné tkanivo. Svoju roztomilosť majú aj jeho občasné — spola žartovné — poklony pred Wagnerom, ako decentný názvuk na motív Walhally — akýsi „Hommage à Wotan" — v I. dejstve Egyptskej Heleny pri jej slovách „Schön glänzt der Saal" alebo na motív Rýna, keď sa v hudbe k Meštiakovi šľachticom servíruje rýnske ... Svoje čaro majú i niektoré akoby naňho šité a pre jeho sebadisciplínu a neúnavnosť charakteristické výroky v jeho operách ako maršálkino „Jedes Ding hat seine Zeit" („Všetko má svoj pravý čas") alebo v Intermezze Kristínkino „Tempo ist alles, sagt mein Mann immer," a jej „Was bin ich als Tondichters Gattin, hahaha? Nicht mal hoffähig!", ktorým sa Strauss vtipne revanšuje cisárovi Viliamovi za jeho nemilostivý pomer k nemu, alebo konečne spola žartovný, spola smutný povzdych, ktorý starnúci Strauss vkladá do úst starnúcemu Morosovi v závere Mlčanlivej ženy: „Wie schön ist doch die Musik, aber wie schön erst, wenn sie vorbei ist!" — „Aká krásna je hudba, ale aká krásna je vtedy, keď je po nej!".

Straussovi-človeku sice — a iste v značnej miere právom — vyčítali jeho nie dosť statočný pomer k nacizmu. Ale ak nebol Strauss hrdinom politickým (a pod Hitlerovým terorom nebolo ľahké ním byť), bol za to hrdinom smelosťou svojich umeleckých výbojov, predovšetkým ale hrdinom práce a veľkodušného ľudského sebazaprenia. Toto *nedokazuje nič tak krásne ako práve to, čo sa uňho považovalo za slabošstvo — totiž jeho láskyplne zhovievavý pomer k svojej náladovej a k nemu často veľmi nešetrnej, ale vernej a oddanej manželke, ktorá jeho smrť neprežila ani o rok. Bráni ju v Intermezze voči svojim priateľom, obhajuje a ospravedlňuje ju nepriamo aj v Žene bez tieňa, keď v III. dejstve vkladá farbiarovi Barakovi do úst láskyplne zhovievavé slová:*

„Mir anvertraut, dass ich sie hege,
dass ich sie trage auf diesen Händen
und ihrer achte und ihrer schöne
um ihres jungen Herzens willen!"

A akým bol hrdinom práce, ukazuje už mimoriadna rozsiahlosť jeho diela — nemenej než 15 opier, viac než tucet nie práve tuctových diel symfonických, veľké množstvo piesní — a to pri najstarostlivejšom prepracovaní každej skladby ukazuje jeho neúnavná tvorivosť, trvajúca až do posledného, 85. roku života a vydávajúce v tej dobe ešte také svieže plody ako Hobojový koncert, *alebo tak smutné ako* Štyri posledné piesne, *v ktorých — opäť citátom zo Smrti a vykúpenia — sa lúči so životom.*

JAROSLAV VOGEL

[1]) Tu sa, pravda, preriekol už Hofmannsthal: správne má byť zrejme *„Brautvater"*

[2]) E. Krausemu, ktorý — hoci vôbec nie prvý — na to upozorňuje, stalo sa v jeho inak vynikajúcej knihe o Straussovi celkom rovnocenné nedopatrenie, keď Straussovmu výroku o jeho Alpskej symfónii „Ich hab einmal komponieren wollen wie die Kuh die Milch gibt," dal čiarkou po slove „Kuh" zmysel: „Chcel som raz komponovať ako krava, *ktorá* dáva mlieko ..."

[3]) Nestotožňujem sa napr. s E. Krausem, že záver oboch dejstiev „skĺzava do sentimentality" a že na konci opery je celkom „bez humoru uzavretý manželský mier". Naopak: Strauss ťažko mohol nájsť pre I. dejstvo vhodnejšie zakončenie než Krinstínkin mimovoľne komický povzdych „Du armes verlassendes Kind! Ich arme verlassene Frau!" a pre II. dejstvo, keď sa Kristínka temer znova rozhnevala na manžela z podozrenia, že si ich roztržku dostatočne neuvedomil, jej záverečné blažené slová „Gelt ... das nennt man doch wahrhaftig eine glückliche Ehe?" A ako pôvabne je na začiatku II. dejstva partia skatu v štvorke predložená — a symbolizovaná — sólovým sláčikovým kvartetom!

Diskusia 64

VLADIMÍR GREGOR

HUDOBNÁ TVORBA A HUDOBNÁ VÝCHOVA

Účelom tejto state je podoprieť správne názory o vzájomnom vzťahu medzi hudobnou tvorbou a hudobnou výchovou, ako sa ukázali v záveroch III. sjazdu SČS a na poslednom sjazde Sväzu slovenských skladateľov, čo možno považovať za podstatný pokrok vo vývoji československej hudobnej výchovy. Mnohí hudobní skladatelia i hudobní teoretici však vôbec nie sú presvedčení o potrebe tejto dialektiky v súčasnom vývoji našej hudby.

Vzájomný vzťah medzi hudobnou tvorbou a hudobnou výchovou nie je len aktuálnou potrebou, veď existoval už predtým. Dovolím si to doložiť niekoľkými príkladmi z histórie českej hudby a hudobnej výchovy. Chcem poukázať na to, že nové kompozičné prúdy alebo smery v českej hudbe našli hneď svojich pohotových hudobných pedagógov, ktorí sa na svojom pracovnom úseku usilovali metodicky pripravovať svojich zverencov na prijateľných obhajcov, obdivovateľov, poslucháčov i realizátorov tohto nového umenia.

Najvhodnejšie by bolo dokumentovať túto tézu od národného obrodenia. Nazrime však ešte do doby predchádzajúcej! Český kantor predobrodeneckej doby bol ideálnym realizátorom spomínanej dialektiky, keď bol sám hudobným tvorcom a súčasne hudobným pedagógom, propagujúcim svoje dielo, ako aj všetky svoje predklasické i klasické vzory. Vtedajšia škola na českom vidieku bola preto strediskom všetkého tvorivého a súčasne výchovného, hudba bola neoddeliteľnou a hlavne nepostrádateľnou súčasťou celého obrodzujúceho procesu, v ktorom ľudová pieseň tvorila základný obsahový článok.

Dedičstvo predklasického a osvietenského spojenia hudobnej tvorby a výchovy v jednej osobe kantora badať ešte v národnom obrodení. Veď väčšina skladateľov Venca (1835—1839) a iných obrodenských piesní boli zase vidiecki učitelia, ktorí vedeli propagovať vlastenecké piesne z Venca súčasne v škole i v ovplyvňovacom prostredí dospelých spevákov.

V šesťdesiatych rokoch sa už s touto praxou nevystačilo. Smetanova skladateľská generácia bola vychovaná svetovejšie (odborne skladateľsky a výkonne umelecky), sústredila sa celkom na kompozičné vyžitie, podieľala sa dirigentsky, kriticky a organizačne na hudobno-osvetovom raste hudobného centra, miest, zatiaľ čo život českého vidieka, dosiaľ hudobne rozvíjaný českým kantorom, postupne sa zveroval do ochrany novej generácie učiteľov, vychovávaných od sedemdesiatych rokov na učiteľských ústavoch.

Nová etapa českého skladateľského vývoja priniesla teda so sebou i novú deľbu práce, osamostatňovanie hudobnopedagogického povolania. Dialektika hudobnej tvorby a výchovy sa tým však nenarušila. Nielenže sa od roku 1869 zaviedol „spev" ako povinný predmet do škôl obecných a meštianskych, ale súčasne sa menil aj obsah tohto vyučovacieho predmetu. České učebnice spevu sa ako vyučovacie pomôcky postupne vzdávali nemeckých vzorových „methodenbuchov" a ako praktické príklady uvádzali citáty zo sborového diela národných klasikov (Tovačovský, Smetana a i.). Ďalej je známe, že i mimoškolská hudobná výchova napomáhala tento ideove dôležitý proces v hudobnej tvorbe. Meštianske spevácke spolky boli dôležitou školou praktického sborového spevu (veď svojich mladých členov získavali z miestnych škôl, kde vyučoval spev prevažne sbormajster speváckeho spolku), zriaďovali si vlastné hudobné školy, aby si vychovali skúsených spevákov a postupne aj inštrumentalistov. Opäť treba zdôrazniť, že to boli práve potreby dokonalého reprodukovania nových sborových skladieb a kantát, postupne aj obstaranie vlastného orchestrálneho sprievodu, ktoré nakoniec udávali smer a koncepciu hudobným školám pri speváckych spolkoch, ale ovplyvňovali aj osnovy spevu na školách meštianskych, stredných a učiteľských ústavoch, ktoré boli zatiaľ zviazané skôr s potrebami spevu chrámového než svetského. Nie div, že sa v nich zdôrazňoval na prvom mieste hlasový výcvik a cvičenie hudobného sluchu. Ak nazrieme do českých učebníc spevu z týchto rokov (od B. Nejedlého až po B. Jeremiáša), všade máme rovnaký obraz teoretického učiva, hlasových požiada-
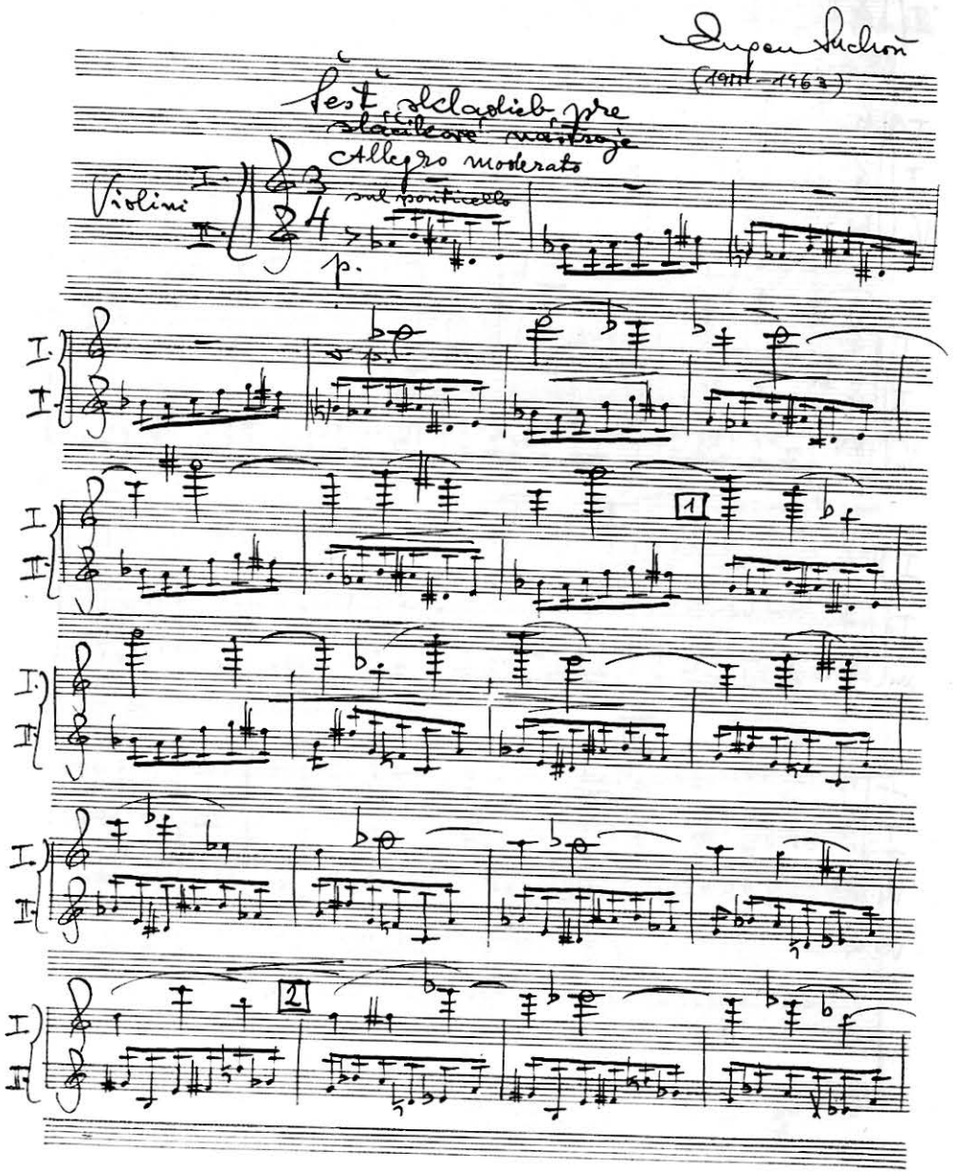
viek, využitia novej tvorby českých skladateľov s ustavičným zdôrazňovaním ľudovej piesne ako najcennejšieho výchovného prostriedku.
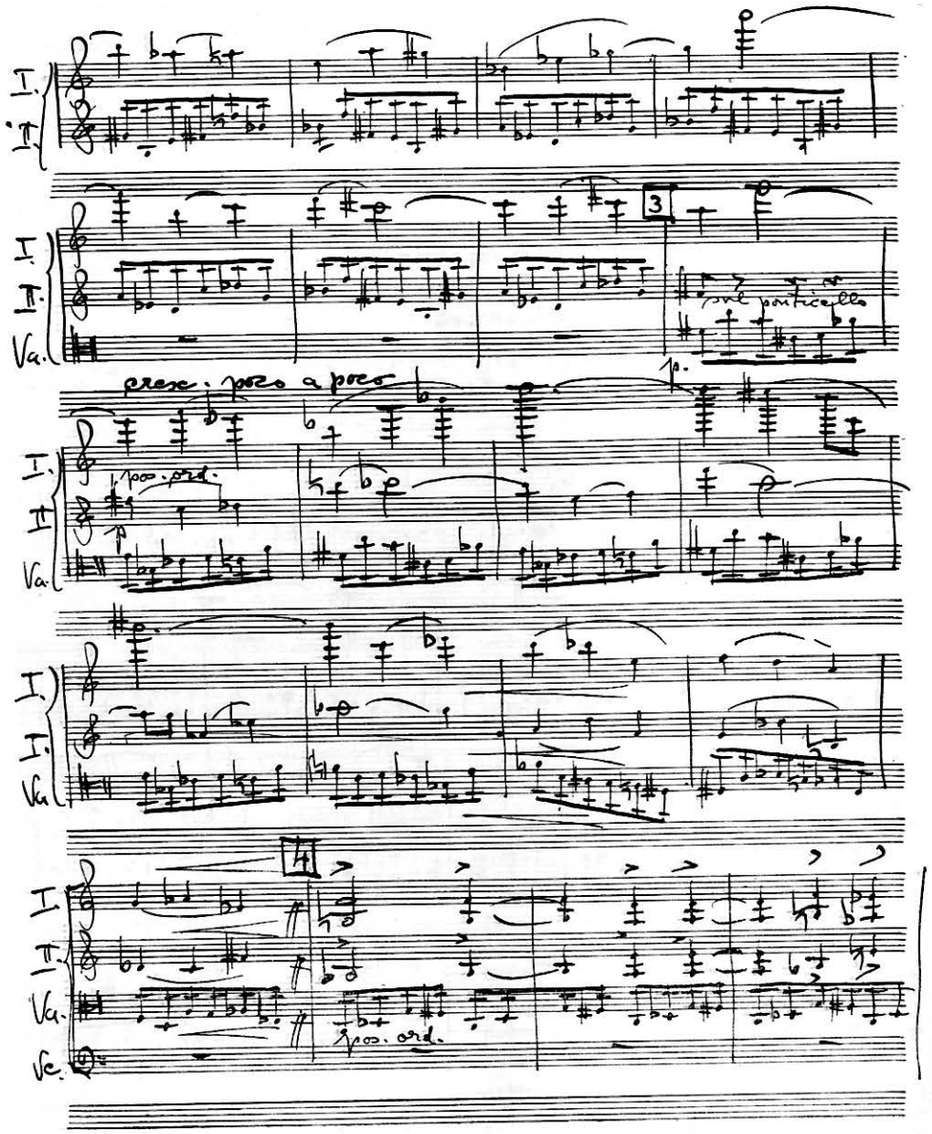
Prelom storočia však priniesol nový obraz. Nástup novej skladateľskej generácie a prvých umelecky zrelých orchestrov, vokálnych i komorných reprodukčných združení zapríčiňuje pokles meštianskeho sborového spevu. Na to všetko zareagovala hneď hudobná výchova. Nemožno nepriznať, že tento nový rozmach českého skladateľského a reprodukčného umenia sa dosiahol v období minulého polstoročia aj zásluhou intenzívnej hudobnej výchovy školskej i mimoškolskej, že vysoké „celonárodné" hudobné učilištia (organová škola, konzervatórium) si mohli vyberať vyspelé talenty z dobre prosperujúceho hudobníckeho zázemia. Toho, že sa česká a tiež cudzia moderná hudba (a to aj orchestrálna) dostávala čoraz častejšie na mimopražské koncertné pódiá, že po prelome storočia sa koncertný život nezvyčajne obohacoval o diela dosiaľ neznámych skladateľov, si zase všimla česká hudobná pedagogika a pohotove reagovala na tento stav: najprv sa českí hudobní pedagógovia zúčastňujú na diskusiách o umeleckej výchove, ktoré k nám prenikali z cudziny, zavádzajú do vyučovacích osnov spevu pre meštianske školy (1910) v troch triedach poučenie o ľudovej a umelej piesni, o hlavných hudobných formách, o popredných českých a slovenských skladateľoch a hudobných umelcoch vôbec. Pozývajú cudzích hudobných pedagógov (Battke, Dalcroze) a zaujímajú sa o nové ponímanie spevu v okolitom svete, totiž o to, aby sa viac rozumelo hudobnému obsahu skladieb. Nie je to náhoda, že práve vtedy sa začína s hudobnou psychológiou, s estetikou vnímania hudobných diel (O. Zich) a s výchovnými koncertmi (R. Piskáček, F. Waic). Tento nový hudobnovýchovný kvas, idúci paralelne a dialekticky s vývojom modernej hudby Novákovej, Šukovej, Janáčkovej, Foerstrovej atď., pripravil na nové úlohy za prvej republiky celú plejádu nadšených hudobnopedagogických odborníkov, z metodických rád a skúseností ktorých ťažila česká a slovenská škola veľmi dlho (F. Spilka, S. Jiránek, F. Waic, M. Koblížek, A. Cmíral, K. Konvalinka, B. Čeněk, M. Moyzes, E. Hůla a i.). Česká i slovenská hudobná pedagogika na tomto poli účinne spolupracovali. Nemožno však popierať, že i medzi hudobnými pedagógmi boli mnohí, ktorí tvrdohlavo zastávali starocirkevnú a obrodenskú podobu hudobnej výchovy a nové diela českej a slovenskej skladateľskej moderny za prvej republiky im neprinášali žiadne podnety k práci.

Bol potrebný vedeckejší prístup k celej problematike spoločenského vývoja a hudby ako jeho odrazu a tak isto bolo potrebné vedeckejšie zameranie estetickej účinnosti hudobnej výchovy ako celku. Vieme, že nájsť nové cesty hudobnej výchovy v podmienkach prvej republiky sa teoreticky podarilo Vl. Helfertovi a jeho spolupracovníkom, i keď prebojovávanie jeho názorov do školskej praxe (na meštianske a stredné školy) narážalo na veľké prekážky predovšetkým na vtedajšom ministerstve školstva a bezpochyby aj v radoch konzervatívneho učiteľstva. Tak sa stalo, že česká hudobná výchova za buržoáznej republiky sa v celej šírke nestačila vyrovnať s toľkými vplyvmi a s takou pestrou paletou spevnosti a kompozičnej originálnosti: zato mimoškolská hudobná výchova s rádiom na jednej strane a s pouličným spevom v rôznych podobách na strane druhej sa začali podieľať na hudobnej výchove detí, ktorým *pozvoľna začala chýbať základná školská systematika výučby v tomto odbore.*

Dnes zase treba riešiť vzťah medzi hudobnou tvorbou a hudobnou výchovou, aby sa v kapitalistickej spoločnosti nahromadené rozpory odstraňovali aj na tomto úseku. Navyše nám pribudli noví činitelia. Veľký rozmach skladateľskej tvorby, reprodukčných telies, ich oveľa väčší dosah medzi publikom než predtým (iste aj zásluhou nových zvukových techník), veľký rozmach mnohých hudobných žánrov, ktoré sú neprestajne pod drobnohľadom kritiky, toto nebývalé pestré a bohaté hudobné ovzdušie priam volá po *súčasnej hudobnej výchove*, neuzatvárajúcej sa ani pred jedným z týchto žánrov, a tým už oveľa obsažnejšej, svojou náplňou oveľa intenzívnejšej než celá hudobná výchova predchádzajúcich epoch, ktorá sa vôbec nemohla označovať titulom „všeľudová". Nechceme, aby sa táto výchova obmedzovala len na recepciu, veď v človeku socialistickej epochy nemožno potlačiť tvorivého ducha. Je známe, že mimo školy vzniklo mnoho hudobnovýchovných mimoškolských činiteľov a popularizátorov hudby, ale naša školopovinná mládež by mala vstupovať do života s istým kánonom vedomostí a zručností z hudobnej výchovy nejednostranného žánrového zamerania a s dobrou orientáciou v súčasnej českej i slovenskej hudbe. Tu sú najväčšie nedostatky. Ak sa školskej hudobnej výchove (spev) za prvej republiky, ba už od roku 1869, venovala *jedna vyučovacia hodina týždenne* (niekedy i 2 hodiny), pri rozvoji žánrov súčasnej hudby nemožno už s touto jednou povinnou hodinou vystačiť. Chceme, aby kvalitnú hudobnú výchovu dostali všetky deti, a to tak deti vidiecke, ako aj mestské. Treba pripraviť dobré pedagogické kádre pre všetky druhy škôl, teda i pre školy odborné a učňovské, kde by predovšetkým mala byť zavedená povinná hudobná výchova.

NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU
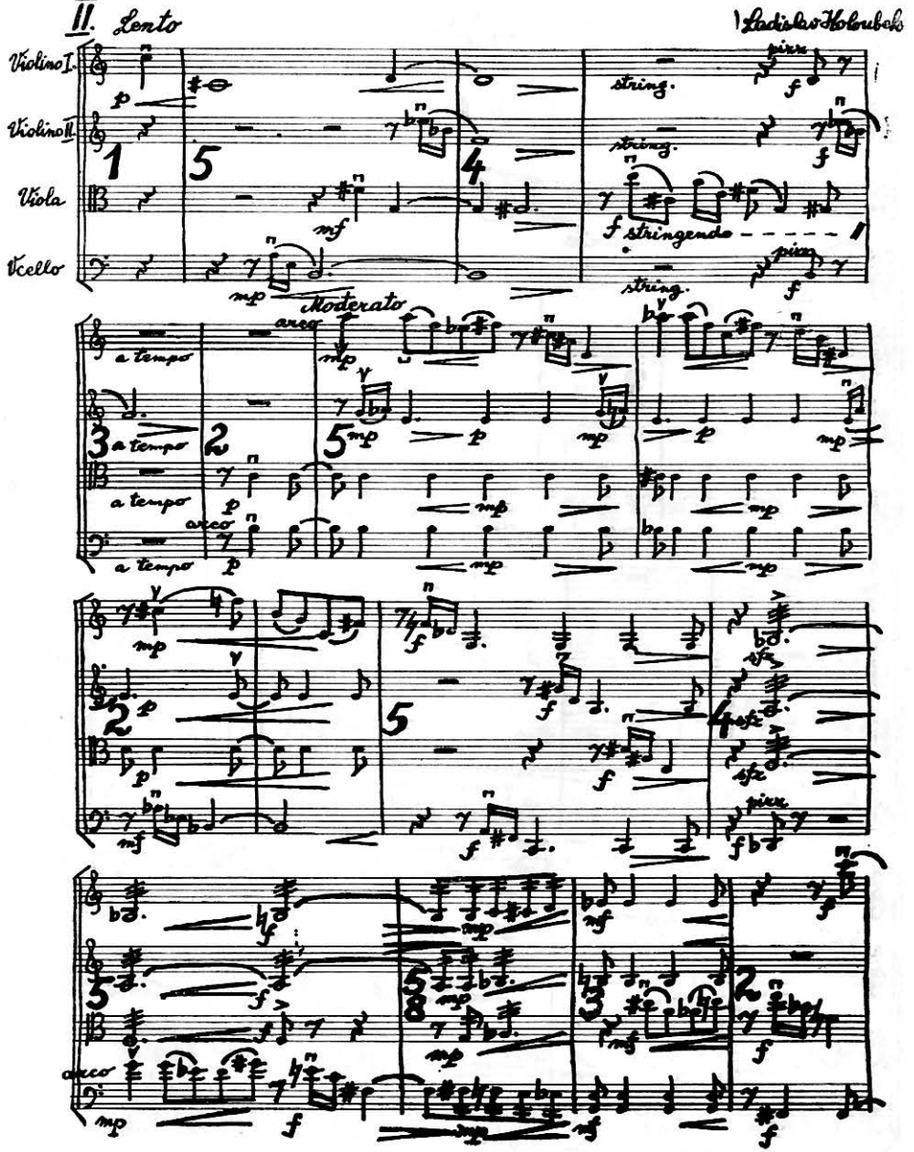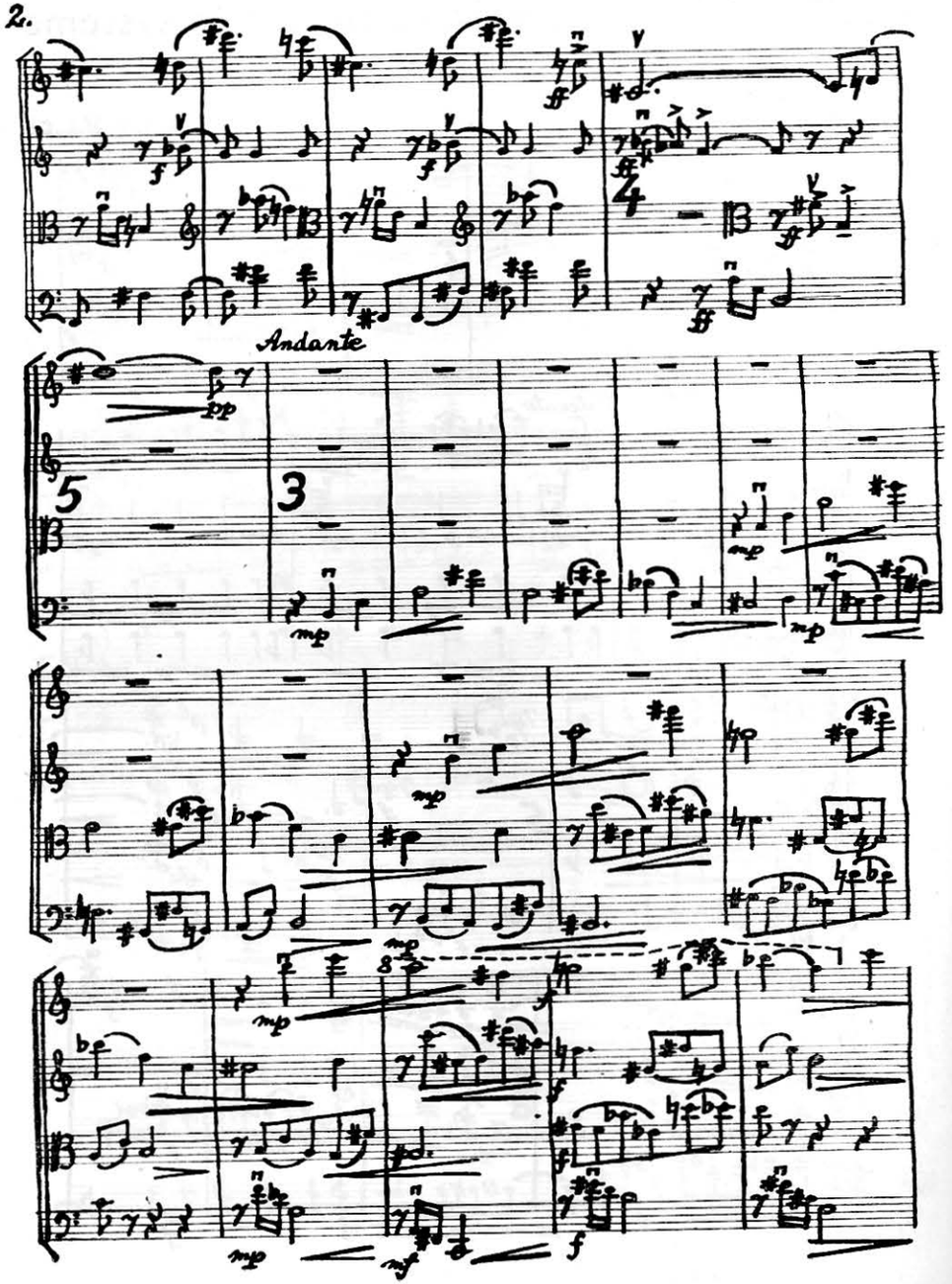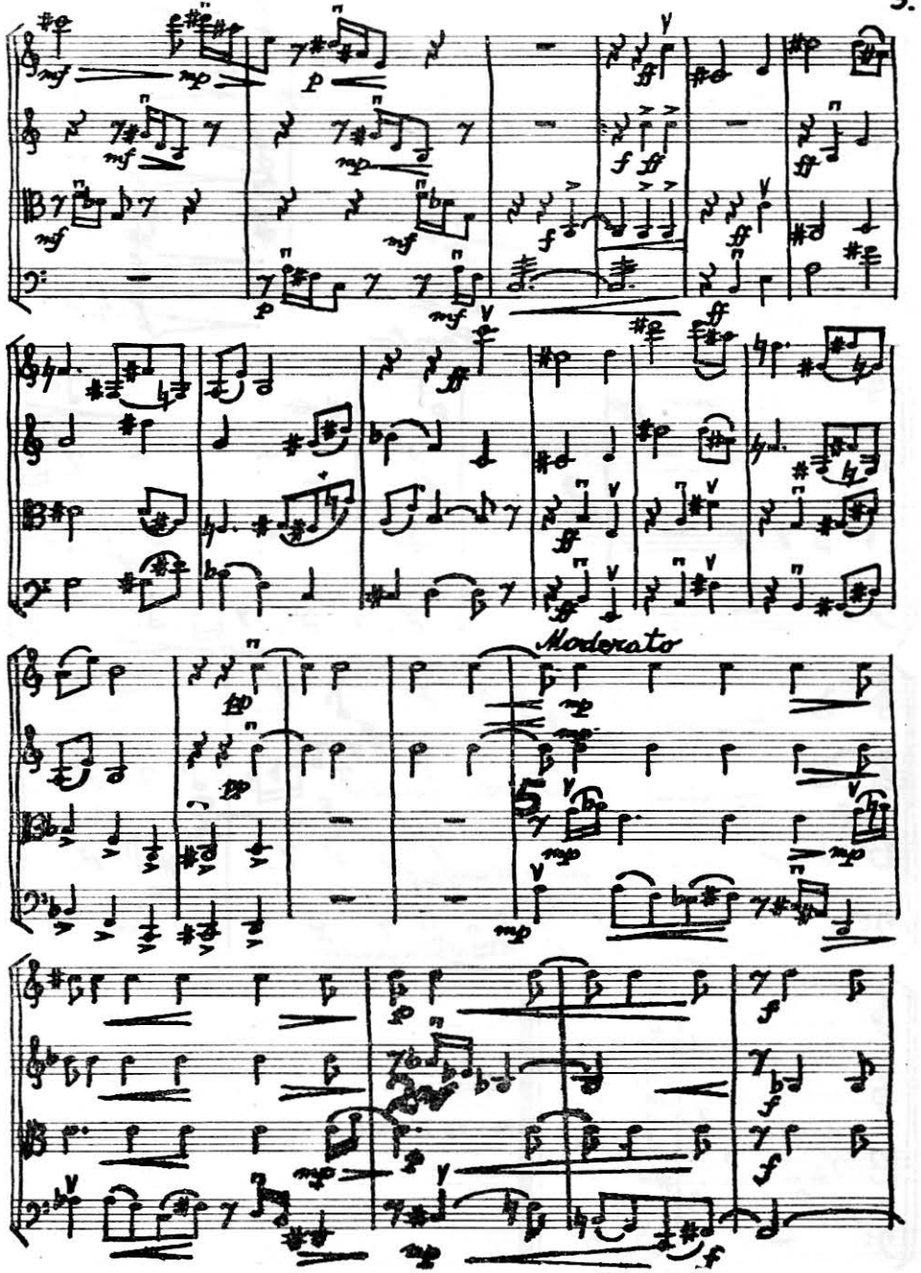




(Koniec ukážky)
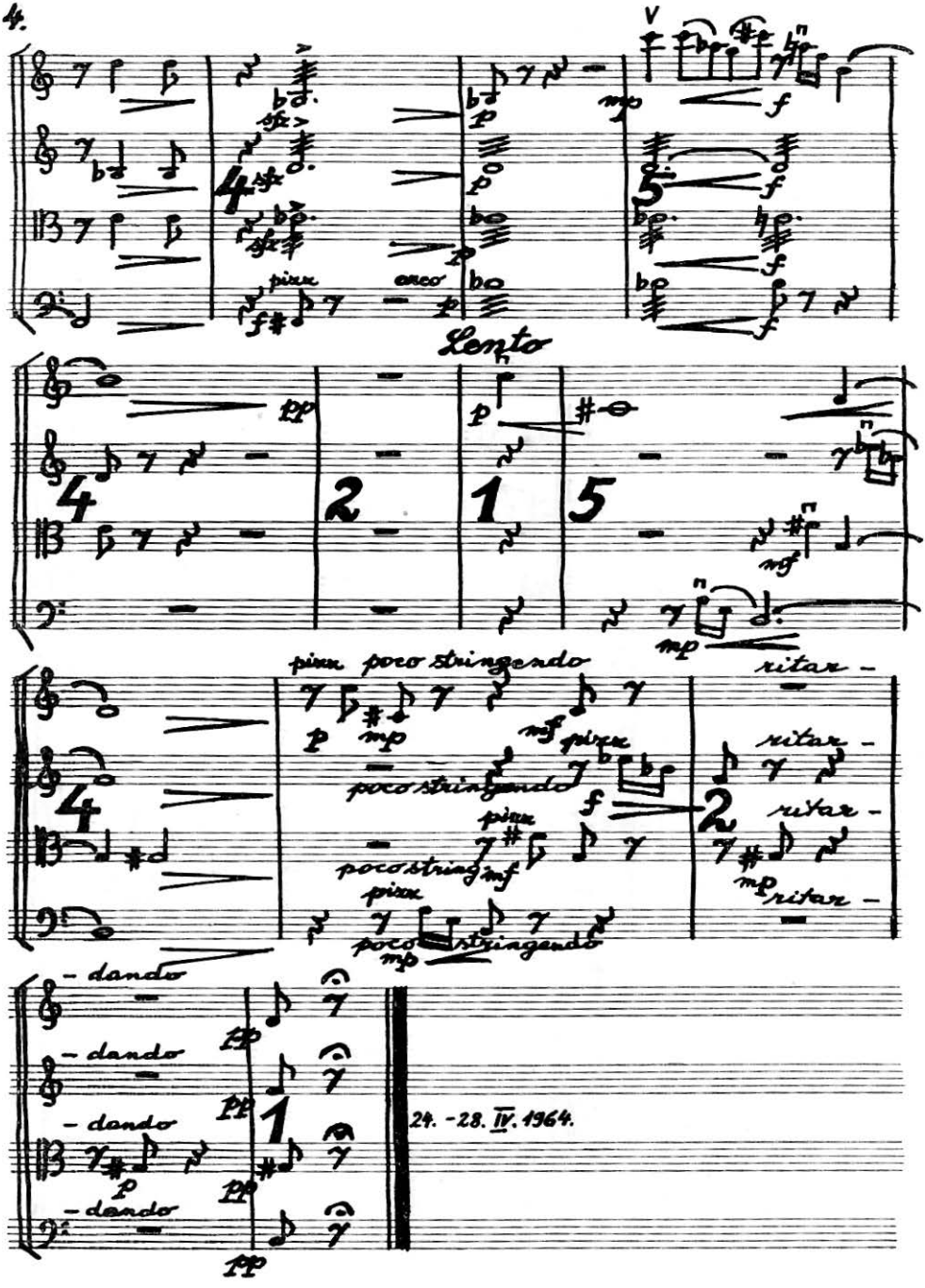
Sláčikové kvarteto v dvanásťtónovom systéme

II. ČASŤ




Andante


Moderato


V
Lento
poco stringendo
ritar -
- dando
24. - 28. IV. 1964.

Konečne slovenská premiéra!

Giuseppe Verdi: Nabucco
Dirigent: Boris Velat
Réžia: Kornel Hájek
Scéna: arch. M. Brezina a. h.
ŠD Košice

Nabucco, druhá Verdiho opera, nenesie ešte všetky príznačné črty majstrovstva tohto skladateľa. Nachádzame v ňom síce vrodený zmysel pre výber situácií vhodných na scénicko-hudobné spracovanie, bez ktorého by verdiovský operný štýl — popri všetkej melodickej invencii — vôbec nebol takým významným medzníkom vo vývoji opery. No podľa môjho názoru do majstrovstva takej Traviaty, Rigoletta, Maškarného bálu — nehovoriac o neskorších operách pozdných — chýba práve tejto opere neomylná istota v koncipovaní tzv. melodických plánov, ktoré u Verdiho obdivoval Stravinskij a ktoré znamenajú v podstate správne oddiferencovanie rôznych typov spevnosti, aby neustále inklinovanie ku kantiléne nepôsobilo stereotypne a bezkontrastne. Nenachádzame tu ešte dostatočné odlíšenie jednotlivých postáv hudobnými prostriedkami, a to nielen v sólovom prejave, ale ani v ensembloch. I s prihliadnutím na príznačnú verdiovskú úspornosť v riešení orchestrálneho sprievodu predsa len možno konštatovať, že Nabucco je po tejto stránke ešte hodne nevyspelá opera.

Správne dramatické cítenie skladateľa uľahčuje prácu režisérovi. Preto je Nabucco i po režijnej stránke veľmi pôsobivý. Tvrdí sa, že v tejto opere má sbor aktívnu úlohu. Po hudobnej stránke je skutočne silne zaangažovaný. No v scénickej akcii je v podstate pasívny. Je úspechom režiséra, že sa podarilo aktivizovať sbor i ako dramatický element. II. a V. obraz s populárnym sborom Židov sú uzlovými bodmi inscenácie. Jednoduchým osvetlením pomocou nízkovoltových zdrojov a symbolickým aktualizačným použitím prvku ostnatého drôtu do kompozície scény i presným režijným vedením sboru a komparzu vznikol pôsobivý celok. V ostatných obrazoch, v ktorých prevláda sólistický prejav, nachádzajú sa v réžii i miesta pôsobiace pomerne šablónovite, hoci scénické presuny a pohybové kontrapunkty k ústrednej akcii sú realizované presne a v zhode s architektonickou výstavbou hudby. Celkove možno hodnotiť réžiu ako najväčší a popri scéne a kostýmoch nesporný klad inscenácie.

Scéna využíva priestor do výšky, čím sa dosahuje monumentálny obraz. Pritom skytá aj hodne miesta na pohybovú akciu. Pôsobivo je vyjadrený kontrast medzi židovským a babylonským prostredím nielen v reáliách, ale i v celkovom ovzduší a svetonázore. V podstate to isté možno povedať o kostýmoch Jána Hanáka, prezrádzajúcich dôkladné štúdium predovšetkým asýrsko-babylonskej kultúry.

Sólisti mali v tejto inscenácii ťažkú pozíciu. Kládol by som v podstate dve základné kritériá: ako sa sólistovi podarilo prekonať nedostatočnú dramatickú i hudobnú typizáciu vo Verdiho predlohe a ako obstál v technickej skúške, akou pre speváka náročný vokálny part Verdiho opery nesporne je.

Miroslav Hájek ako Nabucco bol po hereckej stránke najmenej presvedčivý práve tam, kde sa o to najviac snažil — v miestach, kde sa ho chytá šialenstvo, a v miestach prerodu v človeka chápavejšieho a ľudskejšieho. V oboch prípadoch zveličuje. Je v rozpore s charakterom Verdiho hudby prílišné vyhrávanie šialenstva a v rozpore s realistickou, modernou réžiou chápanie zmeny v Nabuccovom správaní ako zmeny v charaktere tejto postavy. Nabucco je sledom udalostí vlastne iba zlomený a nanajvýš poučený. Prepustenie Židov je gestom očisty svedomia (medzi Židmi je jeho dcéra), a nie púhym skutkom milosrdenstva. Spevácky uspokojil, i keď všetky technické nároky nezvládol do detailov.

Oswald Bugel ako židovský vojvodca Ismael mal po hereckej stránke oveľa ťahšiu úlohu, preto presvedčil. Čo však treba vyzdvihnúť, je jeho štýlový, pre verdiovskú kantilénu dokonale vyhovujúci hlasový prednes, majstrovské ovládanie bohatého fondu, ktoré umožňuje bez únavy hlasove sa exponovať i v kantiléne i v koloratúrach. Margita Abrahámová ako Abigail mala apriórnu výhodu, že je po typovej stránke ako stvorená na túto úlohu. Herecky ju zvládla skutočne majstrovsky. Ale tentoraz sklamala spevácky. Jej hlas mal malú pohyblivosť, v dôsledku čoho neboli koloratúry na patričnej technickej úrovni. Naďalej sa u nej vyskytuje chronická chyba v artikulovaní samohlások, najmä vo vypätých polohách. Zdá sa, že spevácke nadanie Abrahámovej sa rozvíja dosť jednostranne. Žiadalo by sa prehĺbenie technických dispozícií, bez ktorého jej úlohy v operách typu Nabucca nebudú nikdy dostatočne presné. Alternantka v úlohe Abigail Eva Šmáliková uspokojila ešte menej. Predovšetkým nedostatočne vystihla vášnivú až divokú podstatu tejto postavy a stvárnila ju po hereckej stránke veľmi rozpačite. To, čo vo Vzkriesení (Kaťuša) bolo samostatným, akceptovateľným poňatím, je tu vážnou slabinou. Jej hlas je pohyblivejší, koloratúry

vyspievala pomerne presne, no veľmi rušivo pôsobilo permanentné distonovanie.

Ladislav Neshyba ako židovský veľkňaz Zachariáš trpel na oboch premiérach silnou indispozíciou (chrípka). Jeho výkon tým, pochopiteľne, utrpel a nemožno ho komplexne hodnotiť. Menšia postava Feneny dala na druhej premiére možnosť vyniknúť mladej mezzosopranistke Daniele Suryovej, ktorá má farebne veľmi cenný hlas, no nie je ešte dostatočne technicky pripravená. Má však predpoklady vyrásť na dobrú speváčku. S istotou zvládli menšie postavy aj Mária Adamcová (Fenena), Stanislav Martiš (Abdallo), Anton Matejček (Veľkňaz boha Baala) a ďalší.

Popri všetkej zdanlivej jednoduchosti a práve pre ňu je úloha dirigenta v Nabuccu veľmi dôležitá. Myslím, že naštudovanie Borisa Velata nie je dostatočne precízne a miestami sa mi zdá, že dirigent podceňuje prácu s detailom na škodu celku. Mnohé miesta orchestrálneho sprievodu by vyžadovali napr. upresnenie slákov v sláčikovej skupine, úpravy dynamiky, tempa, celkového charakteru. Niektoré iné predstavenia v košickom divadle ukázali, že náročnosť na orchester sa vypláca a prináša výsledky. Práve tu, kde je veľa zdanlivých príležitostí odpočívať, sa ukázali mnohé povrchnosti. Pri súčasnom postoji orchestrálneho divadelného hráča k reprízovým predstaveniam i pri rutinérskom prístupe niektorých dirigentov odpadá však, bohužiaľ, možnosť postupného vylepšovania predstavení. Tu by skutočne mala nastať zmena v doterajšej praxi.

Juraj Hatrík

Siebel a Valentin
alebo
Faust v pozadí

Charles Gounod: Faust a Margaréta
Dirigent: Ján Valach
Réžia: Kornel Hájek a. h.
Výtvarník: Pavol Herchl
DJGT Banská Bystrica

Premiérové predstavenia opier v DJGT boli temer vždy zážitkom. Zdá sa však, že hypertrofia priemernosti, o ktorej písal v inej súvislosti Juraj Hatrík (SH, č. 4/1964, str. 121), začína zachvacovať aj našu najmladšiu spevohernú scénu. Dokazuje to jej posledná inscenácia Fausta a Margaréty.

Predovšetkým zarazí *dramaturgická „úprava"* opery, vytvorená početnými škrtmi, nevedno však, podľa akého kľúča. Zrejme bola diktovaná jedine snahou skrátiť na dnešné pomery enormne dlhé dielo — ale ani to sa celkom nepodarilo. Myslím si, že pri takomto krátení by malo na prvom mieste stáť hľadisko estetické — vynechávať miesta hudobne slabé — a dramaturgické — škrtať tak, aby sa nenarúšali proporcie a dejová logika, prípadne ju radšej umocniť! Lež nemenovaný banskobystrický upravovateľ si zrejme takéto ciele nevytýčil: inak by totiž nebol ponechal Valpurginu noc (v DJGT je síce skrátená): nebola komponovaná zároveň s operou, v jej kontexte pôsobí umele a navyše zdržuje spád. Žiada sa tiež vymeniť šiesty obraz s piatym, t. j. výjav v chráme položiť až za Valentínovu smrť; takáto úprava pôsobí otrasnejšie a vytvára lepšiu gradáciu (viď Jernekovo poňatie v SND!). Čudujem sa, že neboli skrátené, príp. vynechané vyložene slabé miesta (napr. Faustova ária). Kladom banskobystrického predvedenia je zas Valachova textová úprava prekladu Márie Rázusovej-Martákovej.

Hudobné naštudovanie, vlastne nedoštudovanie bolo základným kameňom úrazu; ovplyvnilo, samozrejme, všetky zložky predstavenia. Hra orchestra by si zaslúžila zvláštnu stať: prejavuje sa v ňom určitá hrubosť, nediferencovanosť — proste úpadok zvukovej kvality, nedostatočná tónová kultúra, nehovoriac už o priestupkoch voči precíznosti v súhre a čistote intonácie. Pritom orchester DJGT je teleso, ktoré pod Jánom Kendem a aj samotným Valachom (Carmen) podávalo veľmi pekné výkony! Chybu vidím vo Valachovom spôsobe práce, sústredenom viac na prehrávanie než na cizelovanie, v nedostatku delených skúšok a občasných „opakovačiek". Aj tempá boli neraz sporné: lyrické miesta boli zväčša „roztiahované" nad mieru únosnosti, dramatické miesta zas preexponované; zvlášť v nich vynikol nepomer medzi dychmi a nepočetnými sláčikmi: z orchestra znejú vreštivé fortissimá. Aj v ensemblových miestach bolo cítiť neistotu, vyplývajúcu zrejme z malého počtu skúšok. Valach asi nemá správny pracovný režim — prejavuje sa to tým zreteľnejšie, čím väčšia je dištancia od odchodu jeho predchodcov Kendeho a Staňka z DJGT.

Réžia nemohla na hudobne labilnej pôde robiť nejaké zázraky, a to tým viac, že tri týždne javiskových skúšok je na dvojité obsadenie príliš málo! Obmedzila sa na vcelku vkusné aranžmán — nič menej, ale ani nič viac. Na detailnejšie vypracovanie nebolo času — odniesli si to najmä sborové scény; vo výkonoch sólistov sa odhalila miera ich hereckej potencie, resp. impotencie. *Výprava* buduje na jednotnom pôdoryse: dva gotické oblúky a schodište vytvárajú stály základ scény, ostatné detaily sa môžu rýchle vymieňať; sú riešené šťastnejšie (portál chrámu) i menej šťastne (obydlie Margaréty). Je to vcelku funkčná a pekná scéna. Do nej vhodne zapadajú *kostýmy Heleny Bezákovej a. h.*, prezrádzajúce zmysel pre ladnosť a štýlovosť tvarov i vzájomnú väzbu farieb.

Výkony *sboru* boli kolísavé: jeho nástup v druhom obraze odhalil nejednotnosť v intenzite i kvalite jednotlivých hlasov a sbor vojakov v scéne ich návratu nebol proste zvládnutý. Naproti tomu spevy za scénou prekvapovali presnosťou nástupov a zladenosťou s orchestrom. V tomto telese sa žiada kádrové dobudovanie, resp. prebudovanie.

Balet sa zameral najmä na stvárnenie štyroch čísiel Valpurginej noci. Choreograf *Bohumil Čegan* pomocou jednoduchých prvkov dosiahol pôsobivú gradáciu — ale lepšie by bolo celý tento neveľmi funkčný výjav vynechať.

A tak najväčším kladom I. premiéry 2. mája boli niektoré sólistické výkony. Mám na mysli *Drahomíru Drobkovú* (Siebel) a *Štefana Babjaka* (Valentín) — odtiaľ zdanlivo provokatívny názov tohto článku. Drobková sa ideálne hodí na „nohavičkovú" úlohu mladistvého zaľúbenca: má vhodnú postavu, príjemný zjav a hlas — ale nebyť jej hereckého a speváckeho majstrovstva, bolo by to všetko málo: vytvorila postavu Siebla tak spontánne a milo, že som bol skutočne nadšený. Svedčí to o ďalšom raste Drobkovej, ktorá má za sebou už veľmi pekné kreácie — Giovannu, Cherubína, Carmen. Spevohra DJGT môže byť na ňu hrdá!

Podobne môže byť hrdá aj na Babjaka. Jeho Valentín je postava ako zo žuly — tvrdý vojak, zároveň však veľmi citlivý na sestrinu a svoju česť. Svojím senórnym barytónom a hereckým talentom patrí medzi najlepších sólistov spevohry.

Dagmar Rohová (Margaréta), hudobne veľmi precízne pripravená, nevnikla do podstaty tejto nie práve ľahkej úlohy. Podala síce sugestívne záverečný výjav — ale to je málo: nestačila dostatočne hlboko stvárniť ani Margarétu — naivné a zamilované dievčatko, ani Margarétu — kajúcu hriešnicu. Oskar Kobela (Faust) patrí stále k oporám súboru — i keď sa jeho ustavičné preťažovanie začína prejavovať v zhoršenej kvalite výšok a občasnom vibrate. Miestami by mohol prehĺbiť mimiku a hrať viac uvoľnene.

Sporné je obsadenie Mefista Ladislavom Longauerom: Longauer je barytón, síce hlbší, ale bez znejúcich basových hĺbok. Jeho často neprirodzená artikulácia v snahe o výraz „démoničnosti" a nedisciplinovaný herecký prejav — neústrojne miešajúci prvky jeho predchádzajúcich úloh — pôsobili rušivo; popravde však treba zaznamenať i niektoré vydarené momenty. Postava Marty v stvárnení Ľudmily Vyskočilovej sa miestami priblížila groteskności; František Tugendlieb ako Brander zaujal veľmi muzikálnym prejavom; mal by sa však zamerať na dosiahnutie väčšej zrozumiteľnosti spievaného slova.

Igor Vajda

Labute — bez jazera

P. I. Čajkovskij: Labutie jazero
Choreografia: Marilena Tóthová
Výprava: Mikuláš Kravjanský a. h.
Dirigent: Adolf Vykydal
SND Bratislava

Nie, s inscenovaním popredného diela romantického baletného odkazu — Čajkovského Labutím jazerom akosi nemáme u nás šťastie. V Brne je stále na repertoári zaprášená a neuspokojivá inscenácia Tomského, v Prahe ju nedávno vymenili za naštudovanie J. Němečka a R. Mazalovej, ktoré nie je o nič lepšie, v Bratislave uviedla konečne choreografka Marilena Tóthová ďalšie predstavenie (premiéra bola 11. apríla t. r.), a zase bez ozajstného úspechu. A to nehovoriac o menších inscenáciách malých baletných súborov, ktoré na zvládnutie interpretačne takej náročnej úlohy nestačia ani svojím počtom ani technickou úrovňou. Pritom tento balet v našich povojnových štatistikách je na prvom mieste, od oslobodenia sa dožil nie menej než devätnástich premiér! Niet sa čomu čudovať — je to dielo naskutku príťažlivé a pre mnohých divákov pojem balet priamo splýva práve s jeho názvom.

Na svete sa Labutie jazero hrá zväčša v svojej tradičnej petrohradskej verzi Maria Petipu a Leva Ivanova — presnejšie povedané v tom, čo sa z tejto verzie zachovalo (najmä 2. a 4. dejstvo v Ivanovovej choreografii); je samozrejmé, že v priebehu dlhých desaťročí a stoviek nových naštudovaní sa pozmenili všelijaké detaily, všeličo sa zabudlo a tiež pridalo. V „čistej" autentickej petrohradskej podobe sa Labutie jazero nehrá ani v SSSR — tam tiež prekonalo viacero zmien v celkovom poňatí, librete i hudobnej dramaturgii — uvádzam aspoň úpravy A. I. Vaganovovej, A. Messerera alebo V. Burmejstera.

U nás je situácia o to ťažšia, že — ako je notoricky známe — nemáme dlhú a súvislú baletnú tradíciu, že ani tie trvalé základy petipo-ivanovovskej inscenácie nie sú pevne zakotvené v povedomí choreografov ani divákov, že každý inscenátor je nútený robiť Labutie jazero vždy do istej miery znovu. Možno namietnuť, že to nie je žiadny zápor, že aspoň nejestvujú tesné putá tradičného



Pas de deux

poňatia, ktoré zväzuje slobodu tvorivej fantázie. Háčik je niekde inde: po prvé, dnešní choreografi — nedá sa nič robiť — predsa len natoľko nemajú klasický tanec „v krvi" a nevedia s ním narábať s takou bohatou invenciou a tvarovou jemnosťou (v rámci romantického štýlu) ako veľkí majstri 19. storočia, po druhé, často chýba potrebný cit pre mieru štylizácie tohto chef d'oeuvre romantického baletu, ktorý je akosi „zosúčasňovaný", „modernizovaný" — a stráca svoju osobitú vôňu, svoj tklivý sentiment, svoju delikátnu krehkosť. Najmarkantnejšie sa to prejavuje na výtvarnej stránke inscenácií, na scéne a kostýmoch, kde sa najlepšie presadzuje ono „modernizačné" poňatie, ktoré však znamená porušenie princípu slohovej jednoty, porušenie zákona rovnomernej štylizácie (nechcem to obšírne rozvádzať, pozri O. Zich: Estetika dramatického umenia, str. 373 a ďalšie).

K takejto štýlovej kontaminácii došlo i v prípade bratislavskej premiéry Labutieho jazera. Aj tu sa vymkla výtvarná stránka z celkovej väzby diela a nerešpektovala jeho slohový kategorický imperatív. Emancipovala sa od hudobnej libristickej predlohy dokonca natoľko, že ignorovala i jeho titul — totiž Labutie jazero. Ak sa vo všetkých predchádzajúcich inscenáciách odohráva druhé a štvrté dejstvo pri predpísanom, dejove nutnom a dramaticky funkčnom *jazere*, tak v Bratislave sú tieto kľúčové scény baletu situované do akéhosi neurčitého „výtvarného" priestoru s mohutným schodiskom uprostred scény a zhora visiacimi kvapľami a či trsmi kryštálov. Výsledný dojem väčšiny divákov bol asi taký, že dej sa odohráva v akejsi kvapľovej jaskyni, kde ktohovie prečo zablúdili úbohé labute. O nič lepšie však nebolo ani riešenie prvého obrazu, kde tanečníci tancovali pred „šnúrkovitým" závesom, vymedzujúcim ich pohybu len tesný priestor v popredí scény a nedávajúcim ani tú najmenšiu výpoveď o mieste a čase, kde sa dej odohráva. Vedľa výpravy hosťujúceho Mikuláša Kravjanskeho však neuspokojili ani kostýmy Ireny Schanerovej a. h.: boli farebne nevýrazné, strihom dosť primitívne a vnútorne nejednotné (porovnajme napr. kostýmy dvoranov, ufúľaný, pravdepodobne z fundusu vytiahnutý kostým šaša a tradičný tutus labutí — mimochodom naozaj veľmi dobre ušité).

Je pochopiteľné, že takáto autonomistická výtvarná koncepcia nepriaznivo ovplyvnila i koncepciu režijne choreografickú. Jej „záslužou" sa napr. 1. obraz premenil v neurčitý, nudný a zdĺhavý divertissement, pričom i scéna je vinná za stratu potrebnej atmosféry v obrazoch labutí. Neviem však, čo viedlo choreografku k spojeniu prvého a druhého dejstva v jedno, keď práve prechod medzi nimi je režijne slabý a pri všetkej dejovej jednoduchosti nezrozumiteľný! Prvé dejstvo (tu — prvý obraz) je vôbec najslabšie; najviac ma sklamalo kompozične neurovnané a plytké pas de trois. Vydarené boli, naopak, labutie tance, veľmi čisto interpretované ženským sborom; choreograficky boli však miestami až veľmi jednoduché, napr. v poslednom dejstve boli dlhé plochy „vytancované" iba pohybmi paží. K choreografickej stránke ako celku možno povedať, že predstavuje slušný priemer, nič menej, ale ani nič viac, a ak mám byť úprimný, práve od Marileny Tóthovej som so zreteľom na jej talent i vzdelanie čakal viac.

Čo sa týka dramaturgických úprav, nájdeme ich v Bratislave dosť; nepoznám všetky sovietske modifikácie diela, ktoré iste do určitej miery choreografku inšpirovali (napr. hneď v introdukcii Burmejster), nemôžem teda posúdiť ani jej vlastný prínos. K hudobnej redakcii môžem iba za svoju osobu vyhlásiť, že zo všetkých, ktoré som doteraz videl a počul (a nebolo ich málo), vidí sa mi najúčinnejšia Drigova petrohradská verzia, i keď nie je celkom autentická a dopĺňala pôvodnú partitúru z iných Čajkovského prác (menovite z op. 72). Orchester znel dirigentovi Adolfovi Vykydalovi dobre, vari len miestami trochu tvrdo, zato prikladný bol jeho kontakt so scénou.

Vladimír Vašut

Keď prešla mačka...

J. F. Fischer: Čierna mačka
Réžia: B. Kramosil
Dirigent: B. Slezák
Choreograf: B. Slovák
NS Bratislava

Inteligentný humor, šarm, myšlienkovú kultivovanosť pozoruhodnej filmovej komédie Kam čert nemôže presadili jej autori, scenáristi F. Daniel a M. Kratochvil, do novej pôdy, do musicalu Čierna mačka. Klady ich libreta umocnila hudba J. F. Fischera, dobrý, invenčne bohatý a vynachádzavý produkt javiskovo cítiaceho a v dobrom zmysle slova rutinovaného autora.

Myšlienka vybrať si Čiernu mačku bola šťastná. Nielen preto, že po mnohých exkurziách do hudobno-zábavnej oblasti starších období dostáva sa na javisko súčasnosť, moderný človek, ale aj preto, že tento musical predstavuje zatiaľ jednu zo špičiek súčasnej domácej produkcie v tomto žánri.

Realizácia, zdá sa, zostala na polceste. Inscenácia Čiernej mačky mohla byť oveľa úspešnejšia, keby sa bolo napríklad k režijnej práci, ktorá je akoby zavalená balvanom otrockej oddanosti predlohe, niečo pridalo — tvorivosť, vynachádzavosť (niekoľko vydarených momentov výsledný dojem z inscenácie neskoriguje). Prvá, rozvláčna a miestami trochu aj unavujúca časť musicalu priam volá po zrýchlení tempa, po oživení. Narúša sa i harmónia troch interpretačných zložiek: herectva, spevu a tanca. Najlepší dojem zanecháva Slovákova choreografia, jeho snaha o moderný, výrazový tanec. Podarilo sa mu nakomponovať niekoľko veľmi pôsobivých, efektných scén. Spev a orchestrálny sprievod sa pohybovali na hranici solídneho priemeru.

Striedajú sa inscenácie, mení sa dej, menia sa kostýmy, menia sa situácie, len jedno akoby na javisku NS u mnohých interprétov zostávalo skalopevné: rokmi vykryštalizovaný skromný výrazový register, chudobný, bezkrvný, ktorý sa dá vytiahnuť vždy a všade a podľa istej mienky je aj dostačujúci. Inscenácia tohto duchaplného a kultivovaného musicalu však ukázala, že to tak nie je.

V Čiernej mačke sa veľa pracuje so svetlom. Bolo necitlivé, skresľovalo tak priestorove ako aj farebne. Zaskvelo sa iba v niekoľkých tanečných scénach.

Repertoárove je Čierna mačka krokom vpred (aj s veľmi dobrým Feldekovým prekladom), interpretačne je však iba kôčikom.

ZM

Oneskorená rehabilitácia

D. Šostakovič: Katarína Izmajlovová
Dirigent: František Jílek
Režisér: Miloš Wasserbauer
Výtvarník: František Törster a. h.
Janáčkova opera Brno

Dimitrij Šostakovič pomýšľal na dráhu operného baletného skladateľa. V mladom veku napísal obe svoje opery Nos — podľa Gogoľa — a Lady Macbeth Mcenského obvodu — podľa Leskovovej poviedky. Druhá z nich mala premiéru v Leningrade r. 1934; skladateľ mal vtedy 28 rokov. Čoskoro ju však stiahli zo scény a stalinskými súdmi označili za prejav najhrubšieho naturalizmu. Odvtedy sa skladateľ k hudobnému divadlu — okrem jednej výnimky — už nevrátil.

Rehabilitácia tejto opery sa uskutočnila až roku 1963, keď bola v Moskve predvedená v novej redakcii; vtedy sa ukázalo, že patrí k dielam kritického realizmu. Šostakovič v prvom i druhom znení opery — upravil v ňom text, vokálne party i medzihry — vytvoril v spolupráci s A. Preisom libreto sústredené na postavu titulnej hrdinky. Očistil ju od zbytočných vrážd a túžby po mamone a zdôraznením jej ľúbostnej vášne k Sergejovi ju viac priblížil Ostrovského dráme — Búrke.

Hudba Kataríny Izmajlovovej vychádza z klasickej ruskej opery. Po vokálnej stránke nepôsobí opera tak novo ako v orchestrálnej zložke. Sóla i sbory majú patričnú spevnosť. Charakteristika postáv a situácií je majstrovská a je často za spevu prednášaná orchestrom v podobe jedného vhodného nástroja (napr. hrubosť Borisa Timofiejeviča tónmi pozauny). Zvlášť vynikajúca je charakeristika starého Izmajlova v miestach, kde spomína na svoju mladosť a záletníctvo (valčík). Časté uplatnenie sólových nástrojov a jednoduchosť inštrumentácie strieda Šostakovič s bohatou a obľúbenou polyfóniou i mohutnou orchestrálnou paletou s dôrazom na bicie nástroje. Predohry sú nahradené rozvetvenými medzihrami, ktoré svojou dramatickou drásavosťou dobre zapadajú do hlavného deja. Dielo bude žiť nielen pre svoju hudobnú krásu, ale aj pre otrasnú dramatičnosť.

Predvedeniu náročného diela venovala Janáčkova opera mnoho úsilia a starostlivosti. Naděžda Kniplová má všetky predpoklady vystihnúť postavu Kataríny: tvárny, vo všetkých polohách senórne znejúci hlas, s ktorým harmonicky spája herecké umenie. Vilém Přibyl je účinnou postavou robotníka Sergeja — vyvažuje prenikavosť svojho hlasu hlbkou

MINULOSŤ A SÚČASNOSŤ

X. prehliadka čs. koncertného umenia

Tohoročná jubilejná X. prehliadka československého koncertného umenia v Prahe od 10. do 19. apríla bola venovaná komornej tvorbe neobvyklých nástrojových zostáv. Sláčikové kvarteto zaznelo na prehliadke iba raz (Bartókovo V. kvarteto), podobne aj sláčikové kvarteto (s klavírom), (Schubert: Pstruh) a štvorručne využitý klavír (Schubert: Fantázia f mol) — ako ukážky geniálnej inštrumentácie. Keďže aj noneto je v Čechách zdomácnených útvarom, nebolo dielo tohto druhu zaradené do programu.

Kostrou prehliadky boli vystúpenia popredných československých kvartet. Škoda len, že práve v čase prehliadky bolo na zájazde v Taliansku Bratislavské kvarteto — a tak sa jej nemohlo zúčastniť (namiesto neho interpretovalo Zeljenkovo II. klavírne kvinteto s klarinetom Novákovo kvarteto). Program si v zásade vyberali sami účinkujúci. Malo to svoje klady a zápory. Ku kladom patrí interpretácia mnohých hodnotných skladieb, ktoré sa práve pre svoje neobvyklé nástrojové obsadenie hrávajú len veľmi málo. Záporom bolo objavenie sa takých skladieb, ktoré nepatria svojou úrovňou na reprezentačné pódium, resp. skladieb nedostatočne dokumentujúcich veľkosť svojich tvorcov. Táto poznámka sa týka nielen skladieb „menších" autorov, ale aj výberu z diela takých velikánov, ako sú L. v. Beethoven, J. B. Foerster, S. S. Prokofiev a D. Milhaud.

Samotné hodnotenie prehliadky musí byť — vzhľadom na jej rozmernosť — stručné a tým nevyhnutne nie vyčerpávajúce. Sťažila ho i dĺžka jednotlivých koncertov: každý trval minimálne dve hodiny, ale boli i také, ktoré presiahli trvanie dve a pol hodiny — čo je u komorného programu priveľa! Uprostred prehliadky by sa bolo žiadalo nechať jeden večer bez koncertu — 10 koncertov za 10 dní je primnoho nielen pre radového poslucháča, ale aj pre kritika!

Vznosným úvodom prvého koncertu, a tým aj celej prehliadky, bolo predvedenie *Zdravice Jaroslava Řídkeho* súborom šesťdesiatich violončelistov pod taktovkou *zasl. umelca Fr. Stupku*. Stupka ju pochopil ako slávnostnú apoteózu; tempo však mohlo byť aj trocha živšie. *Promenády, trio B. Martinů pre flautu, husle a čembalo* v podaní *Václava Žilku, Petra Messiereura* a *Zuzany Růžičkovej* dokumentovali množstvo inšpiračných skladateľských podnetov (Bach, parížska moderna tridsiatich rokov), no najmä jeho českú muzikanstkú vervu dvořákovského rodu. *Sonata da camera pre husle, fagot, pozaunu a basso continuo J. H. Schmaltzera* v interpretácii *Libora Hlaváčka, Jána Mészároša, Zdeňka Puleca, Františka Poštu* (kontrabas) a *J. V. Sýkoru* (čembalo) sprítomnili ovzdušie barokových dvorov Olomouca a Kroměříža, kde kedysi zaznievala; vysoké ocenenie si zasluhuje najmä Zdeněk Pulec za ozaj perfektné zvládnutie virtuózneho trombónového partu. *Bachianas Brasileiras H. Villa Lobosa* zaspievala so zmyslom pre jej zvláštny kolorit *Dagmar Žantovská-Horníčková* za sprievodu súboru violončelistov. Najväčším zážitkom prvého večera bolo predvedenie *Komorného koncertu pre klavír, husle a 13 dychových nástrojov A. Berga*. Výkon *Komornej harmónie* pod taktovkou *Libora Peška*, klaviristu *Zdeňka Kožínu*, no najmä huslistu *Ivana Strausa* (hral spamäti!) si zaslúži plné uznanie.

Na druhom koncerte dominoval výkon *Novákovho kvarteta*. Hoci Novákovci hrali s novým členom — violistom Jaroslavom Rybenským — dokázali v krátkom čase naštudovať rozsiahly program, čím dokumentovali svoju muzikálnosť i pohotovosť. Škoda, že program večera nebol najšťastnejší a najmä kratší! *Boccheriniho III. kvinteto pre gitaru a sláčikové kvarteto in E* má síce rozkošnú tému poslednej časti, ale inak je to skladba bežného priemeru obdobia klasicizmu. *Milan Zelenka* podal svoj štandardný výkon. Ešte cudzejšie pôsobil *Chaussonov Koncert pre husle, klavír a sláčikové kvarteto*, trištvrtehodinová skladba vypätého novoromantického slohu, ktorej ani zanietený výkon *Spytihněva Šorma* a klaviristu *Jozefa Hálu* nemohol nijako dodať hĺbku, ktorej v nej proste nieto. Tak isto zaradenie *2 skladieb pre hoboj a harfu Karla Reinera* sa ukázalo ako sporné; *František Hanták a Libuše Váchalová* nemohli v nich ukázať plne svoje majstrovstvo. V *Kvintete G dur pre sláčikové kvarteto a organ Antonia Solera* miestami rušivo pôsobila neistota organistu *Milana Šlechtu* — v 2. časti spomaľoval, v 4. nezvládol synkopické úseky. Ale koniec všetko napravil: *Ravelova Introdukcia a Allegro pre harfu, sláčikové kvarteto, flautu a klarinet (sóla: L. Váchalová, Jaroslav Josífko a Božena Kubicová)*, dielo príbuzné atmosfére baletu Dafnis a Chloe, zaznelo v plnej kráse svojej farebnosti. Zvlášť treba vyzdvihnúť mäkké tvorenie tónov harfenistkou — skvele sa spájalo so zvukom sláčikov i driev.

Tretí koncert bol zostavený výlučne zo skladieb XX. storočia. Úvodné *Trio pre 2 hoboje a anglický roh M. Kořínka* by si žiadalo viac kontrastov a najmä melodičnosti — interpreti *Milan Ježo, Jozef Hanušovský a Rudolf Novák* preukázali dobrú techniku, nemohli však uplatniť i kantabilitu. *Ostrčilova* autobiografická *Sonatina pre violu, husle a klavír* vyznela v interpretácii *Antonína Hyksu, Libora Hlaváčka a Alfréda Holečka* adekvátne — ako kontrast tvrdých životných zápasov a dosiahnutého šťastia. *Cyklus piesní na slová starej čínskej poézie Josefa Kohouta pre vyšší hlas a dychové kvinteto* dostali sólistkou *Naděždou Kniplovou* dramatickejší výzor; aj *Brnenské dychové kvinteto* sa prispôsobilo speváčkinmu naturelu. *II. sláčikové kvinteto (s klarinetom) Ilju Zeljenku* v precíznom podaní *Novákovho kvarteta, Milana Kostohryza a Rudolfa Macudzińského* sa stretlo s vrelým prijatím u mladšej časti publika — a s rozpakmi u starších (i keď výnimky boli na oboch stranách). *České dychové kvinteto*, klarinetista *Alois Rybín* a trubkár *Václav Junek* sa s veľkým úspechom ujali svieže*ho Hindemithovho Šeptetu pre dychové nástroje.*

Mladistvá, nie práve vyrovnaná *Milhaudova Sonáta pre flautu, hoboj, klarinet a klavír* dala na štvrtom koncerte možnosť ukázať technickú zdatnosť najmä klaviristovi *Josefovi Hálovi;* ostatné party interpretovali *Jan Hecl, Miroslav Hašek, Milan Kostohryz. Fantázia f mol, op. 103 F. Schuberta pre štvorručný klavír* zaznela právom (hrali *Ilja Hurník a Pavel Štěpán)* — veď obsahuje in nucleo celý romantizmus. *Vivaldiho Koncert pre gitaru a sláčikové kvarteto* trpel nedostatočnou technickou pripravenosťou sólistu *Antonína Bartoša* a jeho totálnou nerytmičnosťou; sprevádzajúce *Československé kvarteto* vystúpilo aj v závere programu — v *Brahmsovom Sextete B dur, op. 18* spolu so *Stanislavom Apolínom* a záskokovým naštudovaním druhého violového partu. Výkon trpel nečistou intonáciou najmä prvého huslistu.

Piaty koncert začali *Mozartove 3 sonáty pre organ, dvoje husli a violončelo (KV 328, 67, 336)* v štýlovom prednese *Jaroslava Vodrážku* (napísal si aj kadenciu v tretej z nich), *Alexeja Mádleho, Zdeňka Broža a Josefa Šimandla.* Zaujímavosťou tohto koncertu bolo uvedenie *Parthie Jana Krumlovského pre violu d'amour a kontrabas;* štyri veľmi svieže časti boli vkusne interpretované — okrem niektorých intonačne rozkolísaných miest Pochodu vo viole. Sladkasté *Spohrove 4 piesne s klarinetom z op. 103,* zaspievané *Vítězslavom Pochmanom* za sprievodu *Jiřího Kratochvíla* a *Zdeňka Kožínu,* sa na preliadku veľmi nehodili, no ešte menej na ňu patrili salónne *Foerstrove Lyrické skladby, op. 33 pre harmónium a klavír* (hrali *Miroslav Kampelsheimer a Oldřich Kredba);* vari J. B. Foerster nemá iné, omnoho hodnotnejšie diela!? Naproti tomu treba uvítať zaradenie *Kodályho Dua pre husle a violončelo* v podaní *Josefa Pešku* a *Vášu Černého* i napriek nečistým miestam violončela. *Preludii dodici pre 2 klavíry a organ Zdeňka Pololánika* zapôsobili originálnosťou zvukových kombinácií, ktoré plne vyzneli vďaka *Vlastimilovi a Věre Lejskovým* za klavírmi a *Miroslavovi Bučkovi* za organovým hracím stolom; skladba by si však žiadala revíziu a najmä výmenu štvrtej časti s prvou, pretože terajšia prvá časť je najpôsobivejšia a všetky ostatné po nej zanikajú.

Šiesty koncert pozostával len z troch skladieb — a opäť dokumentoval známu pravdu, že menej môže znamenať viac. Zaslúžil sa o to výborný výber skladieb. Baudelairovsky ladený *Hindemithov cyklus Mladá slúžka pre alt, flautu, klarinet a sláčikové kvarteto* v intepretácii *Vlasty Linhartovej, Jana Hecla, Oldřicha Pergla a Kvarteta mesta Prahy* vyznel veľmi sugestívne. Strhujúco zahralo to isté teleso *Bartókovo V. sláčikové kvarteto.* Záver koncertu už nebol taký presvedčivý: *Schubertovo Kvinteto A dur, op. 114 „Pstruh"* mal za klavírom starostlivo pripravenú, dobre sa prispôsobujúcu, ale výrazove trocha chladnú *Evu Bernáthovú;* to ovplyvnilo i výkon Kvarteta mesta Prahy.

Pestrejšiu zostavu mal zase siedmy koncert prežitia. K úlohe Borisa Timofiejeviča priľnul Václav Halíř celou svojou osobnosťou, takže patrí k jeho najlepším. Menej presvedčivosti preukázal Jiří Olejníček, nadaný tenorista z Opavy, ktorý ako Zinovij Borisovič nezlúčil mäkkosť povahy so speváckym prejavom. Okrem nich upútali pozornosť drobné, ale neobyčajne dôležité figúrky, napr. Aksiňa Svobodovej, otrhaný mužík Z. Souška, duchovný R. Nováka, veľmi podarený strážmajster E. Hrubeša a Doubkov starý trestanec so Sonetkou J. Pavlovovej.

Orchester sa pod Jílkovým vedením vyznamenal vo všetkých skupinách, dávajúc situáciám pevnú oporu a náležitý dramatický prízvuk. Wasserbauerová réžia na jednotne navodenej scéne nezdôrazňovala značnú mieru herectva na úkor kantilény; skôr spájala obe zložky, nezveličujúc vo výraze jednotlivcov ani situácie.

Bohumír Štědroň

cert. Jeho prvú polovicu tvorili barokové skladby. *Couperinov Koncert pre dve violončelá* mal v podaní *Pravoslava Sádlu-Páva* a *Antonína Drdu* bachovskú šírku i francúzsku gracióznosť — podľa charakteru jednotlivých častí. *Vivaldiho Sonáta g mol pre zobcovú flautu, hoboj, fagot a čembalo* (interpretácia: *Karel a Miroslav Klement, Václav Čvrček a Josef Hála*) trpela zvukovou nevyrovnanosťou medzi slabým prvým, quasi sólistickým nástrojom a ostatnými; nastolila tak problém, či je správne miešanie starých a súčasným technickým zariadením opatrených nástrojov. *Troch árií a kantát J. S. Bacha (árie z kantáty č. 94, č. 161 a z Magnificat)* sa ujala *Věra Soukupová*. I keď jej nemožno uprieť úspech snahy o vystihnutie ich nálady, je isté, že Bach nie je najvlastnejším odborom Soukupovej — jej dramatický hlas nevyhnutne zápasí s koloratúrami, a tak miestami došlo i k intonačným nepresnostiam. — Druhú polovicu koncertu uviedlo *Mozartovo Trio pre klarinet, violu a klavír (KV 498)* v technicky dobrej, ale skôr koncertantnej interpretácii *Milana Etlíka, Jaroslava Karlovského a Zdeňka Hnáta*. Vrcholom koncertu boli nesporne *Madagaskarské piesne M. Ravela*, 3 piesne so sprievodom flauty, violončela a klavíru. Pôvodné texty černošskej poézie dostali v Ravelovom stvárnení výzor hudobnej pararely Gauginových obrazov. Zásluhou komorného prednesu *Jindřicha Jindráka* a sprevádzajúcich *Antonína Macha, Rudolfa Lojdu a Zorky Zichovej* zazneli v celej svojej kráse. To už nemožno plne povedať o *Kontrastoch Bélu Bartóka;* i napriek technicky istému podaniu *Bohuslava Purgera* (husle), *Miroslava Kostohryza* (klarinet) a *Zdeňka Jílka* (klavír) chýbala im neraz — najmä v prvej časti — rudimentárnosť ovzdušia, z ktorého vytryskli.

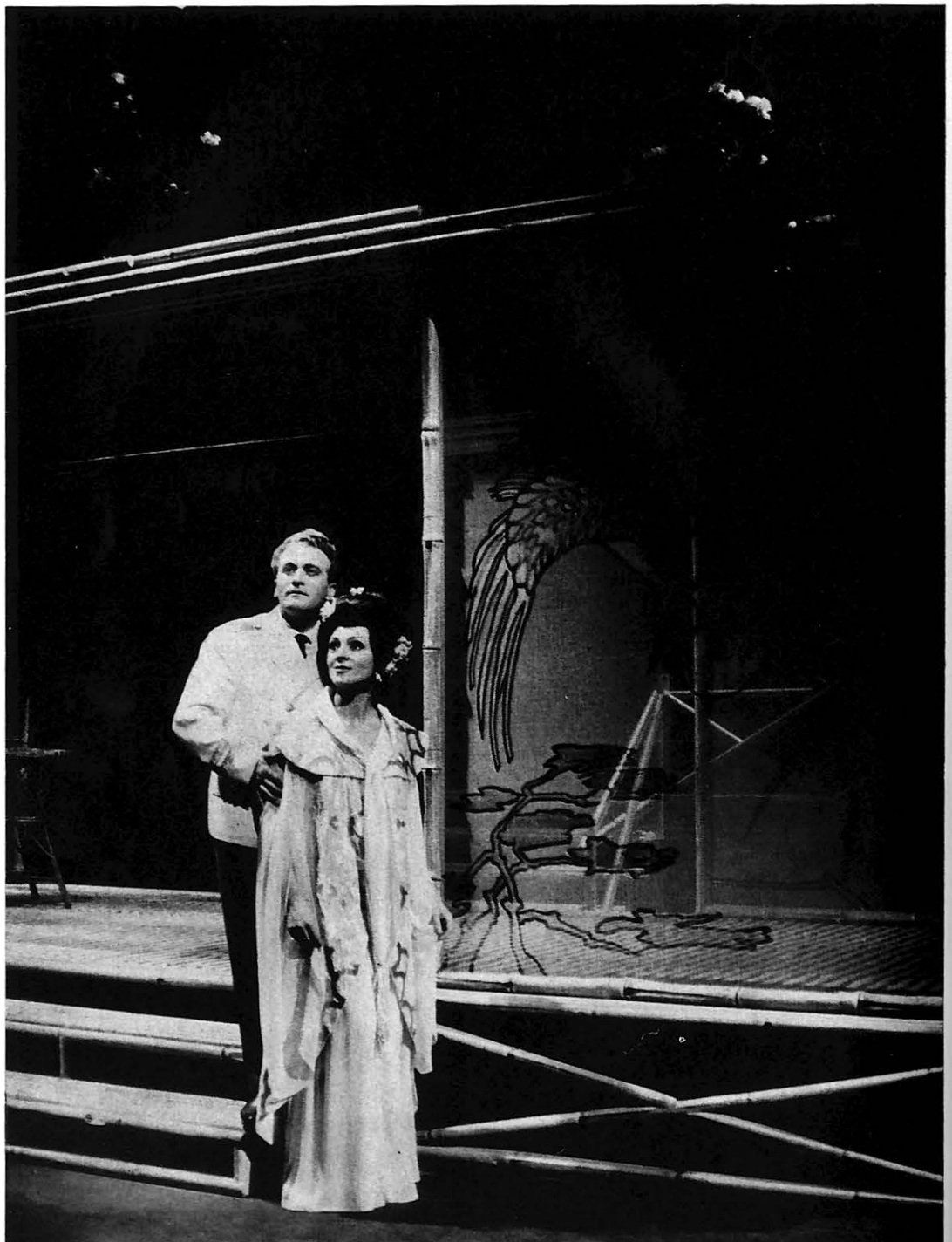
Na ôsmom koncerte sa predstavilo *Janáčkovo kvarteto* — neveľmi šťastne: vybraný program zväčša nedával možnosť ukázať ich obvyklú úroveň. V kantáte *J. S. Bacha č. 202 „Weichet nur, betrübte Schatten"* sprevádzali janáčkovej akademicky *dr. Bělu Sýkovú;* sólistka sa dosť dlho nemohla rozospievať (alebo sa zbavovala nervozity a jej následku: zovretia hlasiviek?!) — inak to bol výkon slohove vzorový. V *Sonáte B dur Josefa Myslivečka pre tri violončelá Bohuš Heran, František Kopečný a Karel Krafka* nivelizovali tempové údaje na akési neutrálne stredné tempo, takže chýbali kontrasty. V *Prokofievovej Predohre na hebrejské témy, op. 34* si janáčkovci zamuzicírovali s *Vladimírom Říhom* (klarinet) a *Boženou Němcovou-Kalábovou* (klavír), no v inak veľmi dobrom a vkusnom programovom bulletine nemalo chýbať vysvetlenie o príležitostnom vzniku skladby. *Brittenovo Phantasy kvarteto pre hoboj, husle, violu a violončelo* nepôsobilo vôbec fantazijne — asi preto, že vedľa farbistého hoboja *Vítězslava Hanusa* hrali sláčiky príliš sucho. Zaradenie *Sexteta s dvoma lesnými rohmi Es dur, op. 81/b L. v. Beethovena* bolo ďalším dramaturgickým omylom, pretože ide o skladbu vyslovene študijného charakteru; navyše aj hornisti *Oto Kopecký a Jaroslav Kotulán* hrali viac orchestrálne než komorne.

Deviaty koncert prehliadky bol lákavou pochúťkou pre hudobných labužníkov. Zazneli na ňom skladby prakticky vôbec nehrávané. *Sonáta pre husle a gitaru A dur, op. 8, č. 3 Filipa Gragnaniho* v klasicizujúcom štýle utrpela síce nerytmickým výkonom gitaristu *Jiřího Knoblocha* — husľový part predniesla v rámci daných možností veľmi pekne *Nora Grumlíková* — no o to pôsobivejšie vyzneli *Ballaty pre alt a dve zobcové flauty Francesca Landina*. Kultivovaný, dynamicky jednoduchý *spev Ludmily Vondráčkovej* sa veľmi dobre spájal s rovným tónom zobcových fláut *(Karel a Miroslav Klement)*, z ktorých druhá bola veľmi decentne alternovaná fagotom. Zaujímavosťou bola aj *Sonáta B dur pre violu, husle a lutnu J. S. Bacha* v podaní *Vladimíra Rozporku, Karela Stroža a Arnošta Sádlíka* — len tempá mohli byť rýchlejšie. Schumannovo *Andante s variáciami pre 2 klavíry, 2 čelá a lesný roh* pozná bratislavské obecenstvo už z minuloročnej I. prehliadky slovenského koncertného umenia. Interpreti boli tí istí — *Sylvia a Rudolf Macudziński, Juraj Fazekaš, Oto Novák a Jozef Švenk*. O vzorovom výkone manželov Macudzińských platí to isté, čo už v 2. čísle tohto ročníka napísal P. Polák; čelisti hrali tentoraz čistejšie (nie vždy), hornista komornejšie (okrem menších „kiksov" tohto chúlostivého nástroja). *Škótske piesne L. v. Beethovena* spievala spamäti *Naděžda Vilímová; Anna Máchová* (klavír), *Ladislav Štibor* (husle) a *Helena Endlerová* (violončelo) ju decentne sprevádzali.

Posledný, desiaty koncert prehliadky bol jej dôstojným vyvrcholením — zásluhou interpretácie *Smetanovho kvarteta* i veľmi dobrého programu. Už v úvodnom *Brahmsovom Klarinetovom kvintete h mol* sa prejavilo — okrem počiatočnej nerozohranosti — majstrovstvo Smetanovcov; tiež *Vladimír Říha* mohol naplno ukázať svoj farebný, bohato dynamicky odtieňovaný tón klarinetu. *Hurníkovo Sláčikové kvarteto s barytónom na texty Piesne piesní* zapôsobili v podaní *Da-*



Dezider Kardoš so zanieteným interpretom svojich skladieb Ladislavom Slovákom. ▶



libora Jedličku a Smetanovho kvarteta ako vydarená syntéza vokálneho princípu s inštrumentálnym. *Jiří Novák* a *Milan Škampa* si s chuťou zamuzicírovali v *Troch madrigaloch Bohuslava Martinů* — bol to jeden z interpretačných i dramaturgických vrcholov celej prehliadky, kde slová sú slabým nástrojom vyjadrenia nevšedného zážitku. A záverečné *Klavírne kvinteto Es dur, op. 44 R. Schumanna s Pavlom Štěpánom* pri klavíri strhli jedinečnosťou súhry a muzikálnosťou prednesu.

Budúca, XI. prehliadka československého koncertného umenia bude prehliadkou našich najlepších interpretov. Usporiadaná v dvadsiatom roku ČSSR, bude pravdepodobne zameraná na diela českých a slovenských skladateľov.

Igor Vajda

Dramaturgia trocha aprílová

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

2. a 3. apríla 1964. Dirigent: Zdeněk Bílek, sólista Klára Havlíková — klavír. Program: Mozart: Klavírny koncert D dur, Köchel 537 („Korunovačný"), Honneger: Concertino pre klavír a orchester, Beethoven: VI. symfónia.

Ambiciózna pianistka, známa najmä ako nadšená interpretka modernej klavírnej tvorby, pokúšala sa pri repríze Mozarta napraviť u poslucháčov dojem z jesennej prehliadky koncertného umenia. Zlepšenie dosiahla v celkovej disciplinovanosti a v kultivovanosti úderu, čo sa už na mnohých miestach blížilo ideálu. Poznám pianistku už viac rokov, a preto musím s uznaním kvitovať, že v tejto oblasti sa podstatne zlepšila vďaka potlačeniu svojho výbušného temperamentu, že cieľ — štýlovú interpretáciu — má už dnes na dosah ruky.

V Honneggerovi nemusela Havlíková potláčať svoju individualitu, ba naopak, mala v ňom skvelú príležitosť bez technických alebo psychických zábran ukázať obecenstvu, čo vie; skvelý rytmus, šarm a brilantnosť sa zaslúžili o úspech u obecenstva.

Bílek je typ umelca, ktorý kráča a (dúfajme) ešte dlho bude kráčať od jedného úspechu za dirigentským pultom k druhému. Je už priam pravidlom, že druhú polovicu programu diriguje naspamäť. Ak je to kmeňovo-repertoárové číslo, umožňuje mu maximálne sústredenie na výrazové a výstavbové problémy. Jeho Beethoven bol plnokrvný, voľba temp a jednotlivé gradácie strhujúce, napätie udivujúce. Zostáva nám iba povinnosť dodať, že napriek kvalitnej reprodukcii radšej by sme boli bývali počuli v jeho interpretácii nejakú modernejšiu skladbu.

9. a 10. apríla 1964. Orchester a spevácky sbor SF, dirigent: Ladislav Slovák, sbormajster: J. M. Dobrodinský. Sólisti: Libuše Domaninská, Beno Blachut a Eduard Haken — sólisti opery ND v Prahe — a Ľuba Baricová — sólistka opery SND. Program: Antonín Dvořák, Stabat Mater, kantáta, op. 58.

60. výročie smrti Antonína Dvořáka uctila SF čo do dramaturgie priliehavo a chvályhodne. Spevácky sbor sa predstavil s úrovňou, s akou dôstojne reprezentoval slovenské sborové umenie v Taliansku. Zásluhou serióznej prípravy bola dynamická zložka výborne prepracovaná; obdivovali sme tiež presnosť súhry (lepšie povedané súspevu), nástupov a najmä kultivovaný, vrúcny muzikálny prejav, ktorý mu zaslúžene prisúdil palmu víťazstva spomedzi všetkých telies.

Dirigent, zdá sa, príliš tiahol k hutnému zvuku, k prílišnému podčiarkovaniu dramatizmu, a tým akoby zakrýval všetky nedostatky v nástrojových skupinách, kde chýbala predovšetkým jednoliatosť, kultivovanosť a precíznosť. Od sólistov sme očakávali lepšie výkony. Nechcem tým povedať, že spievali zle, no mali predpoklady spievať oveľa lepšie. S výnimkou Baricovej, ktorá mala dielo čerstvo naštudované (a bolo jej to na prospech), českí hostia sa zrejme spoliehali na svoje predchádzajúce účinkovanie v tejto kantáte a nevenovali príprave dostatočnú pozornosť. Jedine tak si môžeme vysvetliť pomernú jednotvárnosť prejavu, miestami i stratu pocitu technickej istoty.

◀ *Eva Šmáliková (Butterfly) a Július Regec (Pinkerton) v košickej inscenácii Pucciniho Madame Butterfly*
Foto: M. Litavská

16. a 17. apríla. Spevácky sbor Slovenskej filharmónie. Dirigent Ján Mária Dobrodinský. Pri klavíri: Ladislav Holásek. Sólisti: C. Lévaiová, B. Littmanová, E. Buchta, P. Slovák, J. Porges (spev), V. Brunner ml. (flauta), B. Dobrodinský (harfa). Program: Giovanni Pierluigi da Palestrina: Pieseň piesní (výber č. 12, 13, 16, 17, 19, 22, 27, 29); Janáček: Hradčanské písničky, Dvořák: 3 Moravské dvojspevy (Kosa, Skromná, Prsteň), Smetana: Traja jazdci, Janáček: Maryčka Magdonová; Zd. Mikula: Tá slovenská pieseň, Oto Ferenczy: Tri sbory, Eugen Suchoň: Veselica.

Náročný program pritiahol v porovnaní s predchádzajúcimi rokmi pomerne viac obecenstva. V tejto súvislosti sa nám treba zastaviť pri zostavovaní programu, ktoré do úvahy bralo skôr požiadavky členov sboru (striedanie mužských sborov so ženskými), aby si jedna zložka mohla odpočinúť, ako divákov. Za pravý umelecký vrchol večera pokladám totiž výber z Palestrinu (repríza programu z talianského zájazdu), kde najmä v lyrických partiách dosiahol sbor jeden zo svojich nezabudnuteľných špičkových výkonov. I v rýchlych partiách upútal popri zreteľnosti polyfónnej sadzby a vysokej technickej dokonalosti aj kultivovaným a vrúcnym prejavom.

Druhá časť programu bola príspevkom telesa do rámca osláv Roku českej hudby. Repríza Hradčanských piesní mala tentoraz vďaka výmene inštrumentálnych sólistov lepšiu úroveň. Zvlášť treba vyzdvihnúť výkony sólistiek Littmanovej a najmä Lévaiovej s vrúcnym kultivovaným prejavom. Dvořák sa mi zdal príliš prešpekulovaný a príliš kultivovaný. Nezaškodilo by namiesto tejto temer rafinovanosti viac bezprostrednosti a uvoľnenosti vo výraze. Po energickom Smetanovi (mužský sbor) sme na záver tejto časti programu opäť počuli náročného Janáčka, ktorého uvedenie treba privítať predovšetkým ako dramaturgický prínos. Technickú problematiku skladby nezdolal sbor bez zvyšku. Žiadala by sa ešte lepšia zreteľnosť v rýchlych úsekoch, v dramatických partiách a vo vrcholoch ešte väčšia istota a zrozumiteľnosť textu. Čo sa týka koncepcie diela, podarilo sa Dobrodinskému výstižne zvládnuť obsah skladby a presvedčivo podať otriasajúci príbeh nešťastného dievčaťa. Dirigentova tendencia nič nezveličiť neviedla tentoraz k akademičnosti, ale k logickej a muzikantsky plnokrvnej realizácii obsahu.

Tretia časť znamenala v koncepcii programu v porovnaní s predchádzajúcou krok dolu. Mikulov monumentálny sbor vychádza z ľudovej melodiky a rytmu. Po stránke hudobného výrazu je to viac-menej konvenčná skladba. Ferenczyho sbory sú síce čo do výrazu trochu modernejšie ladené, no aj napriek kultivovanému predvedeniu nie je to veľmi vhodné číslo na záver programu. Túto požiadavku splnila iba záverečná Suchoňova Veselica zo sborového cyklu O človeku.

V prídavkoch (Gastoldi, Kálik a Brahms) zapríčinila únava, že súhra a intonácia trochu pokrivkávala.

23. a 24. apríla. Dirigent: Ladislav Slovák, sólista: Anton Dikov, Bulharsko — klavír. Program: Beethoven: Egmont (predohra), III. koncert pre klavír a orchester c mol, op. 37, Čajkovskij: VI. symfónia (Patetická).

Najväčším nedostatkom tohto programu bola jeho dramaturgia, ktorá zodpovedala iba ak cyklu koncertov pre závody. Beethovenovu predohru vykreslil Slovák v sýtych, výrazných farbách, s napätím, s plasticky vypracovanými motívmi a s výrazne podčiarknutým dynamizmom. V Čajkovskom, ktorý mal stále tendenciu vybočovať z pochmúrnej, rezignujúcej atmosféry, ťažisko výrazu 1. časti preniesol dirigent do vášnivo vypätého úseku. Orchester vďaka častému uvádzania diela podal čo do výrazu, kultivovanosti prejavu, technickej čistoty a istoty súhry prikladný výkon s výnimkou (ale len na začiatku) trocha rozkolísanej 3. časti.

Bulharský pianista sa s problematikou Beethovenovho slohu nevyrovnal priam najideálnejšie. Klavír mu síce nad orchestrom vždy pekne dominoval, no vo farbách klavírneho zvuku i vo fantázii bol prichudobný. Chýbala nám výraznejšia plastičnosť fráz na jednej a prísnejšie rešpektovanie požiadaviek klasickej agogiky na druhej strane. Celkove vyznel Dikovov Beethoven prihrubo a príliš virtuózne. Veľmi vynášal i vedľajšie hlasy a v medzivetách (najmä I. časti) pokrivkávala i presná súhra s orchestrom. V lyrických partiách (a tých je práve v tomto koncerte pomerne veľa) chýbali vrúcnejší cit a spevnosť.

Vlado Čižik

Tretí kaleidoskop „hudby dneška"

26. apríla v PKO priniesol skladby impresionistické, resp. postimpresionistické, pripomenul dielo na koncertných pódiách neprávom zanedbávaného Alexandra Albrechta a oznámil prítomných s ďalšími možnosťami využitia aleatoriky v hudbe. Úvodom zaznel Syrinx pre flautu sólo Clauda Debussyho, jeho dynamické a prednesové nuansy dobre tlmočil Ladislav Soka. Albrechtova skladba Ex voto, napísaná pre tri hlasy bez bližšie určeného nástrojového obsadenia, bola realizovaná flautou, hobojom (Milan Ježo) a klarinetom (Edmund Bombara); zaujala svojou klasickou čistotou a presnosťou súhry interpretov, náročnou nielen v úvodnom fugáte, ale aj v homofónne stavanom jadre skladby. Kolmanove Dve časti, op. 2, inšpirované niektorými Webernovými princípmi, sú duchaplné aforizmy; prvý je stavaný dodekafonicky, druhý tiež — využíva techniku rozmanitých kánonov. Liaisons pre xylofón a marimbafón Romana Haubenstocka-Ramatiho sú virtuóznou zvukovou štúdiou pre tieto nástroje; František Rek mal v nej možnosť ukázať svoje majstrovské ovládanie bicích nástrojov. Skladba — využíva princípy tzv. malej aleatoriky (termín W. Lutoslawského) — má jeden nedostatok: vzhľadom na krehký zvukový materiál (variovaný síce rozličnými druhmi paličiek) je trochu dlhá.

I záverečný Osemhran samoty, nudy a strachu Ladislava Kupkoviča využíva aleatoriku; je písaný pre osem nástrojov (odtiaľ jeho exkluzívne znejúci názov) a svojím charakterom dobre vystihuje zvolenú tematickú oblasť.

Tentoraz uvádzal program Peter Kolman; jeho sprievodné slovo bolo starostlivo pripravené; škoda len, že jeho výklad i hra interpretov boli často rušené oneskorenými a nedisciplinovanými náštevníkmi.

Igor Vajda

Z tvorby Frica Kafendu

V Divadelnom štúdiu VŠMU sa 26. IV. uskutočnil spomienkový koncert z komornej tvorby Frica Kafendu. Otvoril ho prof. Eugen Suchoň, vysoko vyzdvihnúc Kafendove zásluhy pri budovaní slovenskej hudobnej kultúry.

Prierez najvýznamnejšími komornými dielami Frica Kafendu tvorili náplň večera, na ktorom sa po interpretačnej stránke podieľali profesori a poslucháči VŠMU a konzervatória. Variácie a fúgu na vlastnú tému predniesla poslucháčka Viera Mišíková. Tak isto Kvarteto G dur (Kvartetino) bolo interpretačne v rukách mladých umelcov — poslucháčov Mésaroša, Dobruckého, Klatta a Vandru. Zo Štyroch piesní na slová Sv. Hurbana-Vajanského sme počuli v interpretácii Zity Hudcovej-Frešovej a Heleny Gáfforovej dve piesne: Nevinné veršíky a Nápis na dome. Najväčší úspech dosiahli Dr. Gustáv Papp a Eva Pappová prednesom Troch miniatúrnych piesní na slová A. Plávku a najmä Troch piesní (Listy — Okúzlenie — Pieseň) na slová J. Smreka. Zo Sonáty pre čelo a klavír odznela v podaní Ota Nováka a Heleny Gáfforovej III. časť — Allegro (po slovensky). Koncert uzavrela I. časť Sonáty pre husle a klavír v precíznom naštudovaní Mikuláša Jelínka a Rudolfa Macudzińského.

Spomienkový koncert z komornej tvorby Frica Kafendu znova upozornil na skutočnosť, aké hodnoty nám po zosnulom majstrovi zostali. Treba si len želať, aby sa Kafendova komorná tvorba stala živou súčasťou repertoáru našich najpoprednejších výkonných umelcov.

AG

Umenie alebo financie ?

Už po piaty raz bola Brnenská jar predznamenaná týždňom sborového spevu. V dňoch 4.—12. apríla t. r. sa uskutočnil v sále brnenského štadióna, Sborový festival Brno. Boli tu i akcie sprievodné: retrospektívna výstava z materiálov minuloročných festivalov, sbormajstrovský kurz — interpretačný seminár (t. r. zameraný v prednáškach našich popredných odborníkov Veselku, Venhodu, Plavca a i., na tvorbu klasikov — jubilantov Roku českej hudby) a napokon opätovné stretnutie sbormajstrov (okolo 100 účastníkov), ktorí rokovali o súčasnom stave nášho sborového umenia.

Právom sa tak Brno stáva centrom nášho speváckosborového diania. Treba však poznamenať, že nie za najpriaznivejších podmienok. Tohoročná dotácia bola napr. celkom minimálna. A tak tu rozhoduje predovšetkým veľké oduševnenie a nadšenie pre vec samu.

Treba sa však zmieniť o vlastnom festivale, o jeho koncertoch. Päť koncertov s detskými sbormi (Detský spevácky sbor Čs. rozhlasu v Bratislave — O. Francisci, Brnenský detský sbor — Fr. Lýsek, Pionierský detský sbor Severáček z Liberca — J. a M. Uherkovci, Šlapanický detský sbor — I. Sed-

láček, sofijský sbor Bodrá smena — B. a L. Bočevovi), tri koncerty so ženskými sbormi (Spevácky sbor severočeských učiteliek z N. Boru — L. Vácha, ŽPS Krásnohorská z Brna — K. Hradil, Komorný ženský sbor Ještěd z Liberca — J. Pazderka) s tromi zmiešanými sbormi (Noví pěvci madrigalů z Prahy — M. Venhoda, Filharmonický sbor Beseda brnenská — Zb. Mrkos, Spevácky súbor Ondráš z N. Jičína — E. Bártek) a s dvomi mužskými sbormi (BPS Foerster z Brna — K. Hradil, PSMU — J. Šoupal a A. Tučapský) dávajú peknú príležitosť porovnávať.

Z detských sborov popri štandardnom výkone Lýskovho sboru zaujal liberecký Severáček predovšetkým harmóniou všetkých spevácksborových komponentov. Z jeho dobrých a nadpriemerných výkonov menujeme aspoň sugestívny prednes Marenziovho Súmraku, ktorý dirigoval veľmi muzikálny M. Uherka. Nezaostal však ani šlapanický sbor, kde I. Sedláček ukázal, čo všetko možno vykonať na jedinej škole. Konečne štandardný výkon podal aj bratislavský detský sbor.

Severočeské učiteľky spievajú iba 10. rokov. Ich práca sa časom iste ešte prehĺbi. Brnenská Krásnohorská dobre predviedla cyklus Prvosienka B. Martinů a obťažnú Janáčkovu Vlčiu stopu. Liberecká ženská šestnástka uviedla Válkovu Vesmírnu sonatínu, ktorá bola okrem iných nesporných hodnôt prínosom. Tento sympatický sbor však, žiaľ, uviedol aj dve zlé kompozície: Eldorado M. Price a Jar — Zima R. Gliera.

Zo zmiešaných sborov zaujali pražskí madrigalisti, hoci sme ich počuli už lepšie spievať (na koncerte spievali bez troch členov). Nezaujali tak podaním Monteverdiho ako Čiernymi madrigalmi Jána Klusáka, ktoré považujem za relatívne najvyšší prínos festivalu čo do kompozície. Novojičínsky Ondráš mohol účinnejšie začať koncert Janáčkovou úpravou ľudovej piesne Ondráš (spievanou ako 3. č.) a uzavrieť svoj koncert dosť solídnej úrovne o číslo skôr. Súbor uviedol skoro zabudnutú Jarnú noc F. Neumanna. Zvlášť vynikol v Dowlandovej skladbe Moja láska. Beseda brnenská predviedla niekoľko čs. premiér skladieb švédskych, maďarských, francúzskych a amerických autorov. Žiaľbohu, skladby vôbec nedosahovali kompozičnú a umeleckú úroveň domácich autorov, z ktorých mimoriadnym prínosom bol Sukov op. 19, ktorý bol aj v interpretácii najpresvedčivejší.

Z mužských sborov brnenský Foerster predniesol náročný program bez rušivých kazov. PSMU podal štandardný výkon s majstrovským Janáčkom (Šialenec a 70 000) na konci programu. Vo vystúpení PSMU sa dobre osvedčil zástupca dirigenta A. Tučapský, ktorý dirigoval Suchoňa, Blažka a Suka. Skladba posledného autora sa mu zvlášť vydarila.

Naostatok sa treba zmieniť o bulharskom sbore Bodrá smena, ktorú založil a vedie B. Bočev. Tento početný a prevažne dievčenský sbor (vek od 6—17 rokov) bol toho roku jediným zahraničným hosťom festivalu. Je to naskutku vynikajúci sbor. Jedinou slabinou je jeho repertoár. Spievať Schubertovu Ave Mariu alebo Debussyho Svit luny v sborovej úprave je predsa len ťažko prijateľné. Protipólom k tejto výhrade sú viaceré skladby, ktoré súčasní bulharskí skladatelia zložili pre súbor. Tu je doména sboru, tu sú sotva prekonateľní.

A záverom ešte jedna poznámka: dramaturgicky vychádzal tohoročný festival z devízy Roku českej hudby. Preto taký sporý počet noviniek. V perspektívnom pláne festivalu sa však počítalo so súťažou, a to súťažou tvorivou i reprodukčnou. Finančné ťažkosti, žiaľ, nedovolili ani jedno ani druhé. Tým sa idea brnenského festivalu dostala zdanlivo do slepej uličky. Úspechy ďalších festivalov sú teda predovšetkým priamo závislé od finančných dotácií.

Zdeněk Zouhar

Ďalší z festivalov

(Festival bulharskej symfonickej hudby v Russe)

Výbor pre kultúru a osvetu so Sväzom bulharských skladateľov, odborovým sväzom umelcov a bulharským koncertným riaditeľstvom usporiadal (od 21. marca do 3. apríla 1964) prehliadku symfonických a operných diel v meste Russe na Dunaji z príležitosti 20. výročia 9. septembra 1944. V tomto období sa uskutočnilo 11 symfonických koncertov a 2 operné predstavenia. Účinkovali symfonické orchestre z Ruse, zo sofijského rozhlasu, z Kolarovgradu, Burgasu, Razgradu, Plovdiva, Plevena, Varny a Vidina. Dve súčasné operné diela predviedol operný súbor Národného divadla v Russe. Na programe symfonických koncertov odznelo 40 symfonických diel (starších aj novších) i niektoré premiéry. Bol to úctyhodný počet skladieb od starších, ako aj mladších bulharských skladateľov. Bulharsko má dnes 10 symfonických orchestrov a okrem sofijskej filharmónie, ktorá bola v tom čase na zájazde v SSSR, boli všetky zaangažované na festivale v Russe.

Môj pobyt bol určený na 7 dní; tak som mal možnosť vypočuť si len 4 symfonické koncerty, 2 operné predstavenia a vystúpenia pionierskeho sboru a vynikajúceho pionierskeho symfonického orchestra. Aj na týchto prevedeniach odzneli zväčša skladby súčasných bulharských skladateľov.

Všetky diela, ktoré som počul na symfonických koncertoch, boli veľmi zaujímavé. Zväčša sú písané v novoromantickom až neoimpresionistickom štýle, opierajúc sa o folkloristické motívy a najmä o folkloristické tanečné rytmy, ktoré dodávajú dielam spád a sviežosť. Bulharskí skladatelia ukázali v tradičných formách znamenité umenie a techniku. Inštrumentácie boli zväčša sýteho zvuku, čo podčiarkovalo romantický výraz niektorých skladieb. Poukázal by som na niektoré zaujímavé diela, ako napríklad Oratórium dnešných čias od L. Pipkova, ktoré prináša nový zvuk a ukazuje nový smer v bulharskej hudbe, ako aj jeho opera Antigona 43, ktorá je plná dramatických konfliktov a zvukove zaujímavá. Ďalej na Koncert pre sláčikový orchester a sláčikové kvarteto od M. Goleminova, ktorý plne zaujal svojim neoklasistickým výrazom i zvukom. Symfónia-kantáta Neumiera A. Rajčeva pre sbor a orchester zaznela presvedčivo svojou senzitívnou dramatickou líniou i veľkými kontrastmi a priniesla autorovi obrovské aklamácie zo strany obecenstva, ako aj od samotných účinkujúcich. V. Klavírny koncert s orchestrom P. Vladigerova napriek štírke a novoromantickému až impresionistickému výrazu s preplnenou inštrumentáciou dosiahol prenikavý úspech u obecenstva. H. Gerov upozornil na seba zdravou invenciou v Recitatíve, tanci a chorále pre klavír a orchester. I ďalší skladatelia, ako V. Stojanov, F. Kutev, Sv. Obretenov, J. Jozifov, P. Hadžiev a iní, dosiahli úspech u nadšeného obecenstva.

Všetky diela, či symfonické alebo operné, boli svedomite pripravené a predvedené s vervou i vnútorným presvedčením. Dirigenti aj sólisti pristupovali k naštudovaniu programov s radostným elánom, čo sa odzrkadlilo aj u orchestra a vďačného publika. Bulharské orchestre majú ťažisko v sláčikoch. Drevené a dychové nástroje zatiaľ nedosahujú rovnocennú kvalitu. Konštatovalo sa, že bulharské hudobné umenie, ktoré sa nemôže opierať o bohaté tradície, vykazuje v posledných rokoch obrovský vzrast a dnes môže byť Bulharsko hrdé na svoje hudobné umenie. Napokon niekoľko slov o organizácii festivalu. Na festival v Russe pricestovali zástupcovia z SSSR, Rumunska, ČSSR, Maďarska, Poľska, Juhoslávie a NDR. Propagácia bola výborne a dokonale pripravená. Plagáty, letáky, fotografie umelcov a orchestrov bolo vidieť na každom kroku. Usporiadateľstvo vedelo naplniť veľkú sálu nového Domu kultúry každý večer nadšeným obecenstvom.

Julius Kowalski

Z činnosti predsedníctva SSS

Predsedníctvo Sväzu slovenských skladateľov sa v poslednom čase zaoberalo niekoľkými závažnými problémami hudobného života na Slovensku. Na podklade referátu dr. J. Terrayovej a prom. hist. I. Vajdu za prítomnosti zástupcov vedenia divadla a odboru školstva a kultúry Slovenskej národnej rady diskusia na predsedníctve Sväzu slovenských skladateľov analyzovala situáciu v Slovenskom národnom divadle a zamerala sa predovšetkým na operu. Kritériá umeleckej kvality v tomto článku umenia sú dané faktom, že ide o reprezentačnú národnú scénu. Toto vedomie má presiaknuť všetkých, ktorí sa podieľajú na umeleckej i organizátorskej činnosti opery SND. Toto poslanie má byť badateľné v dramaturgickej línii i v celkovej tvorivej úrovni. Vychádzajúc z uvedených myšlienok, vyslovilo sa predsedníctvo Sväzu slovenských skladateľov aj k niektorým aktuálnym otázkam ideovo-organizačného charakteru a svoj postoj tlmočilo na príslušných miestach.

Za prítomnosti zástupcov rozhlasu sa predsedníctvo Sväzu slovenských skladateľov ďalej zaoberalo problematikou hudobného vysielania Československého rozhlasu v Bratislave. Hudobné vysielanie rozhlasu je dôležitým činiteľom pri formovaní estetického cítenia človeka, a je teda svojím spoločensko-výchovným zameraním významným faktorom v ideológii.

Estetická (a v tom najmä hudobná) výchova v celej šírke je dnes rozhlasom zásadne ovplyvňovaná, a tak je rozhlas najdôležitejším prostriedkom tejto výchovy.

Preto predsedníctvo Sväzu slovenských skladateľov, sledujúc účinky rozhlasových programov na úsilie, ktoré v oblasti ideológie určila strana, pre rozvíjanie a formovanie umeleckého cítenia odporúčalo niekoľko konkrétnych opatrení, jednak smerom do vlastných radov — čo sa týka tvorby, jednak pracovníkom rozhlasu a podobným inštitúciám — pokiaľ ide o spoločenské uplatnenie umenia a organizovanie hudobnej výchovy na širokom horizonte.

Medzi závažné rokovania predsedníctva Sväzu slovenských skladateľov patrí napokon aj zasadnutie s výborom Slovenského hudobného fondu, na ktorom sa podrobne rozdiskutovali otázky podpory vzniku hudobnej tvorby, hudobnej vedy a kritiky, ako aj podpora koncertného umenia a propagácia súčasnej hudby vôbec.

Hudobnovýchovné podujatia v Dome pionierov

V rámci výchovnej činnosti v odbore estetickej výchovy organizujeme rozličné podujatia: vystúpenia, kvízy, výchovné koncerty, bábkové a divadelné predstavenia, prednášky, besedy a pod. Na hudobnom poli pre pionierov sú to predovšetkým výchovné koncerty a hudobné kvízy.

Tradícia výchovných koncertov v DPMKG pre pionierov je už viacročná. V minulosti konávali sa v DPMKG generálky programov výchovných koncertov, ktoré organizovala KDK. Pracovník DPMKG prom. ped. Klocháň, ktorý spolupracoval s KDK, zostavil na základe repertoáru jednotlivých umelcov program na určitú tému, pre určitú príležitosť (napr. v rámci Mesiaca ČSP, pásmo hudby a slova „O matke", „O Jánošíkovi" a pod.) a takto pripravený program sa potom overoval po prvý raz práve u nás. Odchodom s. Klocháňa táto forma práce zanikla.

V tom čase sme dostali od riaditeľstva konzervatória návrh, či by sa nemohli v DPMKG konať polooficiálne vystúpenia poslucháčov v španielskej sále. Návrh riaditeľstva sme prijali a počnúc školským rokom 1960/61 sa táto forma spolupráce ujala. Trvá už štvrtý rok.

Na výchovných koncertoch sme sa snažili sprístupniť hudobné diela viac z citovej stránky, a preto sme predvádzané skladby nerozpitvávali do detailov. Výklad sa zameriaval (kde to šlo) predovšetkým na navodenie priliehavej citovej atmosféry. V sprievodnom texte sme nadväzovali na predchádzajúce vedomosti, prehlbovali a rozširovali ich o nové poznatky.

Každý koncert, najmä spočiatku, vyžadoval pri vypracovávaní sprievodného textu zvýšené úsilie, aby sa podľa možností získala určitá jednotná línia a výchovný zámer, pretože program dodávaný z konzervatória bol veľmi rôznorodý. Oboznámili sme deti s niektorými hudobnými nástrojmi (fagot, trúbka, husle, viola) alebo s najčastejšie sa vyskytujúcimi hudobnými formami (suita, variácie, sonáta, koncert).

Zistili sme, že najväčšiemu úspechu u detí sa tešili virtuózne skladby, štylizované ľudové tance poľské, české, ruské a pod., menej lyrické, čo však mohla sčasti zapríčiniť aj nie vždy dostatočná umelecké zrelosť interpretov. Z hudobných nástrojov sa deťom najviac páčili: akordeón sólo, duo alebo celý súbor, husle a trúbka. Vo všeobecnosti počúvali deti radšej hudbu súborovú ako sólovú. Zo speváckych čísel mali najväčší ohlas Dvořákove Moravské dvojspevy. Podotýkame, že úspech či neúspech čísla mohol byť zavinený aj kvalitou interpretácie.

Zaujímavé bolo sledovať, ako sa stavali deti k modernej hudbe. Pokiaľ to nebola hudba meditatívna (Prokofiev: Prchavé vidiny), ale rázna, plnokrvná a vrúcna, mladých poslucháčov plne zaujala. Azda s najväčším úspechom sa stretol slávnostný koncert pri príležitosti výročia Februára, kde bola na programe samá moderna (Suchoň, Vilec, Moyzes, Chačaturian, Kořínek). Tieto diela odzneli v podaní akordeónového súboru konzervatória vynikajúcej úrovne (vedúca prof. Szökeová), ktorý deti veľmi zaujal. S veľkým ohlasom sa stretol aj Mládežnícky husľový koncert Dimitrija Kabalevského a Suchoňove Obrázky zo Slovenska v klavírnej a súborovej verzii.

Okrem programov k slávnostným príležitostiam (Záver Mesiaca ČSP, oslava Februára) usporiadali sme i koncerty približujúce deťom epochu romantizmu v hudbe, tvorbu slovenských skladateľov a skupinu sláčikových nástrojov.

Ak vezmeme do úvahy, že školy posielajú na hudobné kvízy zástupcov z tých pionierov, u ktorých predpokladajú určité väčšie znalosti z hudby, musíme, žiaľ, konštatovať, že znalosti detí zo slovenského hudobného života a hudobných skladieb sú veľmi slabé. Príčinu toho treba vidieť v nedostatočnej úrovni hudobnej výchovy na školách. Tragikomické sú odpovede 14-ročnej pionierky (Beethoven — predstaviteľ najstaršej generácie slovenských skladateľov, naposledy uvedená slovenská opera je Cikkerova Krútňava, autorom baletu Doktor Jajbolí je Suchoň a pod.). Na otázku, ktorých slovenských operných spevákov deti poznajú, mnohé uviedli iba po jednom, po dvoch. Žiaľ, niektorí súťažiaci nepoznali po zahratí ani Dvořákovu Humoresku. U populárnej piesne Dezidera Kardoša Pieseň šťastných detí niektorí nevedeli určiť autora a názov. Mnohé z detí nevedelo vymenovať ani jednu z Janáčkových opier.

Tieto zistené medzery signalizujú: zaujať k hudobnej výchove na školách už konečne rozhodné stanovisko a revíziou učebných osnov i dôkladnejším výberom učiteľov zvýšiť úroveň výučby. *Vlado Čížik*

Ešte k polemike s prof. Rackom

Na svoj článok „List nesmrteľnej milenke a Slovensko" (HR, XVI, [1963], č. 21, str. 889—890) som už nečakal odpoveď prof. Racka. Aby bol každému čitateľovi jasný celý problém okolo vzniku Beethovenovho „listu nesmrteľnej milenke", pripojil som k článku dvanásť poznámok a tri fotokópie. Tým som jasne vyvrátil tvrdenie prof. Racka, že uvedený list vznikol roku 1812 v Tepliciach. Preto ma prekvapil článok „Odpověď Antonu Klodnerovi" (HR, XVI, [1963], č. 22. str. 933). Zarazila ma najmä veta „Dokázal jsem totiž jednoznačně, že dopis byl napsán v pondělí a úterý dne 6. a 7. července 1812 v českých lázních v Teplicích." — To predsa „dokázal" už dávno pred profesorom Rackom Max Unger („Auf Spuren von Beethovens unsterblichen Geliebten", Langensalza, 1911).

Po prečítaní Rackovho článku má každý čitateľ dojem, že jeho autor sa snaží za každú cenu obhájiť svoju vratkú teóriu. Robí to hrubým prekrucovaním archívnych dokladov (pozri napr. zprávu z Pražských poštovských novín), zľahčovaním svojich omylov a niekde aj nemiestnou iróniou. Autor polemiky sa veľmi mýli, ak sa domnieva, že k správnej datácii a určeniu miesta vzniku „listu nesmrteľnej milenke" stačí archívny záznam o pobyte Ludwiga van Beethovena bez ohľadu na obsah Beethovenovho listu. V tom prípade by Beethovenov list mohol vzniknúť v hociktorých kúpeľoch, kde je momentálne záznam o Beethovenovom pobyte — napr. v Badene roku 1807 (v tomto roku totiž 6. júl pripadá taktiež na pondelok).

Prof. Racek ani v jednom zo svojich článkov nevyvracia moje argumenty na základe faktografických, najmä archívnych materiálov. Iba tvrdošijne zotrváva na svojej povrchnej domienke a tieto moje argumenty úmyselne obchádza (pozri môj článok „Beethovenov List nesmrteľnej milenke", HR, XV, [1962], č. 16, str. 693). Je predsa zrejmé, že ak nesúhlasí príchod Beethovena a Esterházyho do Teplíc, poštové dostavníkové spojenie a postava nesmrteľnej milenky (ktorú sa v západných Čechách ešte nepodarilo identifikovať) — s obsahom Beethovenovho listu, nemohol „list nesmrteľnej milenke" v žiadnom prípade vzniknúť roku 1812 v Tepliciach.

K Schindlerovmu citátu som predsa v zátvorke uviedol, že podľa neho list vznikol až roku 1806 (samozrejme, tento rok neprichádza do úvahy, lebo 6. júl nepripadá na pondelok). Tu je dôležitý ten moment, že Anton Schindler, Beethovenov priateľ, píše, že „list nesmrteľnej milenke" vznikol v *uhorských kúpeľoch* (a nie v Tepliciach), prichádzajú tu teda do úvahy iba *Piešťany*.

O príchode Esterházyho do Teplíc netreba ďalej polemizovať. Iba by som chcel doplniť ďalšiu nepresnosť prof. Racka. Esterházyho list z Teplíc, ktorý poslal Metternichovi, je až z 8. júla 1812 — uviedol som predsa v svojom článku, že Esterházy prišiel do Teplíc cez Karlove Vary až 8. júla 1812. Preto tento Esterházy nemohol prísť do Teplíc súčasne s Beethovenom. V spomínaných listoch Pavlovi Antonovi Esterházymu od matky a svokry zo 4. a 7. júla 1812 sú iba narážky o Esterházyho pobyte v Tepliciach. Z uvedených dokladov sa v žiadnom prípade nedá dokázať, že by Esterházy mohol prísť do Teplíc súčasne s Beethovenom. Z mojej pripomienky je celkom jasné, čo „je dnes opravdu již pošetilé"!

K dostavníkovému spojeniu medzi Piešťanami a Dolnou Krupou len toľko: Prof. Racek v svojom druhom článku priznáva, že túto problematiku nemá ešte prebádanú, hoci v svojom prvom článku „Znovu o nesmrtelné milence" (HR, XVI, [1963], č. 15, str. 615—617) tvrdil úplný opak!

Domnienka prof. Racka, že nepoznám jeho štúdiu „Beethoven und Gothe in Bad Teplitz 1812" (Studien zur Musikwissenschaft XXV. zv. Festschrift für Erich Schenk, Wien 1962) je mylná. Uvedená práca je celkom zaujímavá, ale podľa mojej mienky je vždy lepšie spoliehať sa na vlastnú heuristickú prácu. Táto štúdia je mi dobre známa už aj preto, lebo dirigent Karl Maria Pisarowitz z Mindelheimu mi oznámil, že prof. Racek ho žiadal o recenziu tejto práce. Pritom však nezabudol upozorniť recenzenta, aby zdôraznil, že prof. Racek „pevně prokázal, že dopis Beethovenův byl napsán 6. VII. 1812 v Teplicích . . ."!

Každému čitateľovi bolo taktiež jasné, že list Jozefa Krüchtena zo dňa 2. 3. 1806 som v článku uvádzal hlavne pre zmienku o Beethovenovej chorobe — *reumatizme*, a nie pre rok — aj keď tu predsa ide o začiatok 19. storočia.

Na záver svojej polemiky by som chcel podotknúť, že výskum v archívnych fondoch na Slovensku i v zahraničí pokračuje. Tak ako našiel archivár František Sedlák Krüchtenov list, môžu sa nájsť v dohľadnom čase ďalšie archiválie, ktoré boli do roku 1945 v zámockom archíve v Dolnej Krupej. Keďže Beethovenov „list nesmrteľnej milenke" nemohol v žiadnom prípade vzniknúť roku 1812 v Tepliciach, tieto doklady — predpokladám — definitívne potvrdia moju teóriu, že list vznikol na Slovensku. *Anton Klodner*

RECENZUJEME

Generální katalog hudebnin a knih o hudbě, díl II. (1953—1960), Státní hudební vydavatelství, Praha 1963 (880 strán).

Takmer 900 (presne 880) strán obsahuje „Generální katalog hudebnin a knih o hudbě", diel II. (1953—1960), ktorý vydalo už lanského roku pražské ústredie Štátneho hudobného vydavateľstva.

Ide o publikáciu, ktorá je skutočne niečím viac, než by sa dalo usudzovať z poznámky v tiráži, kde čítame, že máme v rukách „neprodejný, propagační výtisk". Táto kniha predstavuje prostredný zväzok obsiahleho katalógu, rozpočítaného na 3 zväzky, ktorý má bibliografickou formou zachytiť vydávanie hudobnín a hudobných publikácií po roku 1948. Je to obdobie, keď sme po odstránení súkromnokapitalistického podnikania nastúpili na cestu socialistického budovania aj na úseku hudobnovydávateľskej činnosti. V tomto období sa vydalo vyše 5000 titulov; je to počet, ktorý predstavuje — ako sa plným právom hovorí v predhovore katalógu — skutočne „mohutnú kultúrnu silu". V tomto množstve titulov je zastúpená hudba súčasná i klasická ako aj predklasická, hudba pedagogická, zábavná i tanečná, ľudová tvorivosť, dokumentárne edície, knižné monografie, cvičebnice, príručky atď. „Iba vydavateľstvo" — citujeme ďalej z predhovoru katalógu — „chránené socialistickou ekonomikou si mohlo dovoliť vykonať také náročné priekopnícke dielo." A tak predstavuje katalóg triezvy, vecný a všetky požiadavky bibliografickej akríbie spĺňajúci prehľad hudobnovydavateľskej činnosti, ktorý je však súčasne aj čítaním v podstate vlastne veľmi vzrušujúcim, odzrkadľujúcim vývin na jednom z úsekov hudobného frontu, ktorému v žiadnom prípade nemožno uprieť dôležitosť.

Recenzovaný II. diel katalógu zachytil vydavateľskú činnosť hudobného odboru SNKLHU (Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění) v rokoch 1953-60. Je to obdobie, keď sa v tomto vydavateľstve začalo s vydávaním súborného a kritického vydania diel Antonína Dvořáka („nielen aktom štátnej reprezentácie" nazval túto edíciu jeden zahraničný hudobný časopis), keď sa rozvinula iná medzinárodne významná zbierka Musica antiqua bohemica, keď sa dokončilo študijné vydanie diel B. Smetanu, keď vyšlo veľa zväzkov v rôznych edíciách, sériách i v samotných hudobninových i knižných publikáciách. Katalóg popisuje celú túto produkciu spôsobom veľmi podrobným, presným a spoľahlivým, takže ho možno označiť priam za „bibliografický skvost". Jednotlivé tituly sú zatriedené do obvyklých kategórií podľa jednotlivých nástrojov a nástrojových skupín inštrumentálnej hudby a obdobne sa postupovalo aj v odbore vokálnej hudby i pri knižných publikáciách. Každý titul je uvedený so všetkými základnými bibliografickými údajmi. Osobitná pozornosť sa venuje prehľadom jednotlivých edícií a zbierok, takže — najmä za pomoci pripojených registrov — i v takej obsiahlej knihe sa možno ľahko a rýchle orientovať a nájsť potrebné informácie. Zvlášť treba hodnotiť, že pri zborníkoch, albumoch, ale i zbierkach piesní, spevníkoch a podobných publikáciách je i veľmi podrobný rozpis jednotlivých diel, piesní, skladieb a pod. (V publikácii V. Karbusického a V. Pletku „Dělnické písně" má tento súpis obsahu vyše 27 prehľadne usporiadaných strán.)

Veríme, že tento katalóg sa čoskoro stane nepostrádateľným pomocníkom pre knihovníkov, pracovníkov knižného obchodu, ako aj pre všetkých, čo majú profesionálne či amatérsky do činenia s hudbou a hudobnou literatúrou. Je to pomocník, na ktorého sa možno obrátiť s najväčšou dôverou a nájsť v ňom spoľahlivé informácie.

Iste možno čakať, že tretí diel katalógu, ktorý má zachytiť ediničnú činnosť od roku 1961, t. j. od vzniku Štátneho hudobného vydavateľstva, n. p., v Prahe s pobočkou v Bratislave, bude obsahovať okrem českej aj slovenskú hudobnú produkciu. Zostáva však otvorená otázka, kedy a ako bude obdobne dôstojným spôsobom podchytená aj produkcia slovenských hudobnín za roky 1948 až 1960. (Veľmi záslužný súpis Juraja Potúčka má inú koncepciu aj poslanie a okrem toho je venovaný predovšetkým obdobiam starším.) Slovenská produkcia tohto obdobia, aj keď nie je taká početná ako produkcia česká, by si zaslúžila takéto spracovanie (veď je to obdobie nesporného rozvoja slovenskej hudobnej kultúry) a žiadalo by sa, aby sa podobný prehľad dostal do rúk našej odbornej i laickej verejnosti vo forme aspoň takej prepracovenej a spoľahlivej príručky, akú predstavuje „Generální katalog hudebnin a knih o hudbě."

— *vd* —

DIABOLUS IN MUSICA

LIST REDAKCII

Vážená redakcia,

dovoľujem si poslať zvlášť exkluzívnu potravu pre Vášho „diabola in musica", ktorého chováte v redakcii skroteného. Je vystrihnutá z jedného denika zo dňa 31. 3. t. r., hoci by sa lepšie hodila do prvoaprílového čísla:

SBORNÍK BÁBKOVÝCH TABULATÚR z 18. storočia zo zbierok Oblastného múzea v Poděbradoch dôkladne študujú na katedre dejín hudby Filozofickej fakulty Karlovej univerzity. Niektoré skladby potom sprístupnia širšej hudobnej verejnosti.

Sebakriticky uznávam, že som týmto prekročil vymedzený rozsah, ba dokonca použil iný postup riadkov, ale iste ma pochopíte a ospravedlníte, keď si spolu so mnou predstavíte našich vážených pražských kolegov ako „důkladně studují loutnové, pardón, loutkové tabulatury". Nemohol som si odoprieť pôžitok poslať Vám túto informáciu, ktorá rozhodne nie je „Kultúrna", no zato je „Plná humoru"; sviežosti už menej.

S pozdravom

Miroslav Filip

ČO JE PRE KOHO TYPICKÉ?

Kultúrny život (č. 19/1964) uverejnil odpoveď Jána Hrka, hlavného redaktora hudobného vysielania Čs. rozhlasu v Bratislave na kritiku Ladislava Kupkoviča (Hudba dneška — spôsoby včerajška, Kultúrny život č. 15/1964), v ktorej tento protestuje proti postoju vedenia hudobnej redakcie, ktorá nesúhlasila s nahrávaním niektorých skladieb z repertoáru komorného súboru Hudba dneška, hoci pracovníci redakcie symfonickej a komornej hudby o nahrávanie týchto skladieb pre rozhlasové účely záujem mali. Ján Hrk vo svojej odpovedi okrem iného zdôvodňuje odmietnutie Nonovho diela „Polifonica-Monodia-Ritmica" citátom z kritiky uverejnenej v Smene (28. 3. 1964), v ktorej Marián Juríik — mimochodom celkom správne — píše: „Uvedenie jeho (Nonovej) kompozičnej štúdie Polifonica-Monodia-Ritmica síce adekvátne nereprezentuje jeho skladateľskú osobnosť, no bola aspoň čiastočným pohľadom na jeho kompozičný štýl." K tomuto citátu Ján Hrk dodáva: „A je azda rozhlas povinný nahrávať diela, ktoré nereprezentujú zahraničné skladateľské osobnosti a sú len čiastočným pohľadom na ich kompozičný štýl?"

Doporučujeme preto Čs. rozhlasu vyradiť zo svojho archívu tieto diela:

W. A. Mozart: Adagio a fuga c mol
L. v. Beethoven: Symfónia č. 1 C dur
A. Moyzes: Jazzová sonáta
J. Cikker: Jarná symfónia
I. Stravinskij: Symfónia Es dur
A. Berg: Sonáta pre klavír

a mnohé iné, pretože sú pre svojich autorov netypické a nereprezentujú v úplnosti skladateľskú osobnosť.

Doporučujeme však rozhlasu nevyraďovať z archívu skladbu „Víťazstvo je naše", pretože táto je pre svojho autora — typická *R.*

ORGANIZAČNÉ ZMÄTKY

Mestský dom kultúry a osvety v Bratislave usporiadal v spolupráci s KDK v sezóne 1963/64 cyklus organových koncertov; o niektorých z nich sme v našom časopise už referovali. Pre úplnosť poznamenávame, že posledné dva (v apríli a máji) boli venované vystúpeniam dvoch mladých bratislavských organistov: Borisa Thurzu a Ivana Kozela. Na tomto veľmi chvályhodnom podujatí však zlyhala propagácia: plagáty sa objavovali (s výnimkou posledného koncertu) doslova v hodine dvanástej — a čo je horšie, nikto nevedel, že ide o c y k l u s koncertov; to je jasné, až dnes, po jeho skončení! Potom sa nemožno čudovať, že veľká sieň Reduty zväčša zívala prázdnotou. A nemuselo to byť, len keby bola bývala organizačná stránka na výške. — Ešte väčšie nedostatky sa prejavili pri koncerte Viedenského sláčikového tria v Bratislave 19. apríla t. r. Na plagátoch sa oznamovalo, že koncert sa začne o 20. hod; v predvečer koncertu došlo k zmene, ktorú však zaznamenal len Večerník: začiatok koncertu sa presunul na 10,30 hod. Pritom program vystúpenia mal túto hodinu vytlačenú — takže je zrejmé, že usporiadatelia počítali so zmeneným termínom už skôr, no ani ten nebol bez chýb: niesol titul „Večer sólistov" a datoval Schubertove Sláčikove trio B dur do r. 1917. V druhom prípade ide síce zrejme o tlačiarenského škriatka, s ktorým máme nepekné zážitky i v našom časopise; ale ako možno nazvať predpoludňajšie matiné večerným koncertom, to už nevieme pochopiť! O množstve poslucháčov na koncerte radšej pomlčíme; na šťastie Viedenské trio vystupovalo aj v Košiciach a Humennom: vraj Humenné napravilo peknou návštevou našu pošramotenú reputáciu...

Igor Vajda

Slovenský hudobný fond

vydal sväzok

SLOVENSKÁ ORGANOVÁ TVORBA II.

Tento sborník nadväzuje na zväzok, vydaný pred ôsmimi rokmi v SVKL — Slovenská organová tvorba I. Rastúci záujem o organové umenie a skutočnosť, že organová hudba si upevnila svoje postavenie ako žáner koncertného umenia, dali v minulých rokoch podnet k vzniku väčších i obsahove závažnejších skladieb. Ich faktúra, výrazové a zvukové požiadavky skladateľov sa už prikláňajú k zvukovosti moderného, v zmysle obrodných tendencií organovej reformy koncipovaného organa a prinášajú svojím spôsobom osobitný vklad do súčasnej organovej literatúry. Sborník obsahuje tieto skladby:

OTO FERENCZY: FANTÁZIA

Jediná organová skladba Ota Ferenczyho vznikla v období čerstvých reminiscencií na osobný vzťah k organu, ktorý sa vytvoril v kontakte s jeho prvým učiteľom hudby — regenschorim v Košiciach Oldřichom Hemerkom. Pôvodný názov diela Ária zmenil autor pri prepracovaní roku 1957 na Fantáziu; toto označenie priliehavejšie vyjadruje kantabilný, avšak do vášnivého a rapsodického vrcholu vystupňovaný hudobný tok.

ŠIMON JUROVSKÝ: RAPSÓDIA

Jurovský komponoval Rapsódiu roku 1957 pôvodne ako súčasť filmovej hudby. Vyhranenosť a obsahová sila tejto rozsahove malej skladby však umožňuje i jej samostatné zaznenie (s malou zmenou záveru). Zaiste bola jedným z inšpiračných impulzov ku komponovaniu Heroickej symfónie pre organ a orchester, jeho posledného veľkého diela.

ŠTEFAN NÉMETH-ŠAMORÍNSKY: SONÁTA A TRE

Németh-Šamorínsky roku 1960 napísal Koncert pre organ a orchester, potom — roku 1963 — Partitu profanu. Príklon k Bachovmu odkazu prejavuje nielen spôsobom kompozičnej práce, ale zavše i tematickým využitím významu hudobných tónov B-A-C-H (II. časť sonáty).

ANDREJ OČENÁŠ: ORGANOVÉ PASTELY

Očenáš sa po viacerých veľkých oratoriálnych a kantátových cykloch inšpiruje mnohotvárnymi možnosťami organovej výrazovosti; roku 1961 dokončuje Organové pastely — žánrové obrazy bez konkrétneho námetu, ktoré impresívne rozohrávajú kontrastné stupnice organového zvuku a techniky.

JÁN ZIMMER: CONCERTO

Organové diela Jána Zimmera sa zo slovenských skladieb najviac priblížili neobarokovému zvukovému ideálu. Concerto in D z roku 1961 rozmanitosťou skladobnej techniky a formy (koncertná časť, ostinata s cantom firmom, toccátová a fúgová technika) vystihuje zmysel názvu koncert — predstavenie a virtuózne využitie nástroja.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Sväzu slovenských skladateľov

Cena Kčs 3.—



INFORMÁCIE

V Trenčianskych Tepliciach sa uskutočnia od 20. júna do 1. augusta Hudobné týždne, trochu skromnejšia obdoba bývalých Hudobných liet, podmienená rozšíreným stavebným ruchom v týchto kúpeľoch. Jubilejné 20. Hudobné leto sa tu uskutoční až na budúci rok z príležitosti 20. výročia oslobodenia. Ale aj tak sa Trenčianske Teplice stanú začas centrom pozornosti hudobníkov: od 3.—14. augusta bude tu I. prehliadka mladých slovenských koncertných umelcov, usporiadaná Odborom Slovenskej národnej rady pre školstvo a kultúru v spolupráci so Svätom slovenských skladateľov.

* * *

Parížska tanečná akadémia udelila cenu Václava Nižinského a Anny Pavlovovej za rok 1964 sólistovi Veľkého divadla v Moskve Vladimírovi Vasilievovi a Eleonóre Vlasovovej, sólistke Divadla Nemiroviča Dančenka. Spomínané ceny sú určené najlepším tanečníkom sveta.

* * *

Slovenský komorný orchester účinkoval koncom apríla na štyroch koncertoch v Taliansku s veľkým úspechom. Jedno vystúpenie bolo „záskokové": v rímskej Accademii di Santa Cecilia hral namiesto svetoznámeho súboru Virtuosi di Roma. Z množstva ocenení vyberáme úryvok z kritiky časopisu Messagero (25. 4.): „V Taliansku máme orchestre, ktoré veľmi dobre interpretujú orchestrálnu hudbu A. Corelliho; musíme však povedať, že sme nikdy nepočuli Corelliho Concerto grosso F dur tak, ako včera. Prísne školený tón, dokonalá zvuková vyrovnanosť, štýlove správne interpretácia — to všetko vytvorilo predpoklady pre autentického Corelliho... Prekrásny koncert vyznel ako pravá ukážka slohovej interpretácie."

* * *

Miesto hudby v modernom živote — to je téma kongresu Spoločnosti francúzskych skladateľov, hudobných spisovateľov a editorov, ktorý sa uskutoční v Nizze za účasti Jacquesa Chailleyho a Gergesa Aurica.

* * *

Poľská premiéra Suchoňovej kantáty Žalm zeme podkarpatskej sa skutočnila vo Varšave 2. a 3. mája tohto roku. Varšavskú filharmóniu dirigoval Jerzy Semkov, zbory naštudoval Roman Kuklewicz (po slovensky!) Tenorové sólo spieval sólista opery SND dr. J. Blaho, ktorý prišiel do Varšavy na Semkovo pozvanie. Naštudovaniu tohto vrcholu slovenskej kantátovej tvorby sa venovala mimoriadna pozornosť; i prijatie varšavským publikom bolo veľmi srdečné. — Na tom istom koncerte odznela aj premiéra Postlúdia Witolda Lutosławského a Szymanowského IV. symfónia.

Aj z Rakúska sme sa dozvedeli o premiére Suchoňových diel: v Kremsi zazneli (po prvý raz v zahraničí vôbec!) všetky jeho Obrázky zo Slovenska. Predvedenia sa zúčastnil i autor. Viedenský Tonkünstlerorchester pripravil zas rakúsku premiéru Fantázie pre husle a orchester. — Fantázia nedávno zaznela aj v Moskve; naštudoval ju sovietsky huslista Fejgin, laureát tohoročnej súťaže Pražskej jari.

* * *

26. festival súčasnej hudby sa uskutoční vo Florencii od 6. do 21. septembra t. r. — Na budúci rok chystá Würtemberské divadlo prehliadku diel Carla Orffa z príležitosti jeho sedemdesiatin. Uvedie o. i. Oedipa tyrana, Antigonu, Trionfi, Mesiac.

* * *

V máji úspešne hosťoval v SSSR náš klavírny virtuóz Michal Karin. V Astrachani, Charkove, Briansku a Groznom hral o. i. diela Suchoňa (Metomorfózv), Cikkera (Concertino), Martinčeka (Etudy), Kafendu (Prelom), A. Moyzesa, Kardoša, Očenáša, Jurovského, Kafendu, Zeljenku, Paríka, Vileca. Zvlášť Cikkerovo Concertino malo veľmi vrelý ohlas.

* * *

Mladý slovenský klavirista Otakar Šebesta vystúpil 18. mája v Dome ČSP s celovečerným recitálom z diel D. Scarlattiho, L. v. Beethovena, F. Chopina, S. Bacarissa, D. Martinčeka a J. Cikkera. V súčasných slovenských „smädných rokoch" celovečerných sólistických vystúpení je to čin veľmi podnetný.

* * *

Štvrtý kaleidoskop „hudby dneška" 7. júna v bratislavskom PKO priniesol skladby J. Carlstedta (Quintetto, op. 19), J. Pospíšila (Glosy, op. 20, č. 2), E. Suchoňa (Serenáda) a P. Hindemitha (Kleine Kammermusik, op. 24, č. 2). — V ten istý deň predpoludním hral Oto Novák za klavírneho sprievodu H. Gáfforovej diela P. Hindemitha, L. v. Beethovena, D. Šostakoviča, M. Nováka a A. Weberna.

* * *

Bydgoscz a Toruň budú od 10. do 16. septembra dejiskom vedeckého kongresu a festivalu, venovaného starej hudbe štátov strednej a východnej Európy pod názvom Musica antiqua Europae Orientalis.

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 7

ROČNÍK VIII

Bolo to povstanie jednoduchého človeka

... nikto ani nespozoroval a odrazu sa vynorila otázka: buď — alebo. Táto otázka stála pred jednotlivcom i pred národom. V dejinách každého národa i v živote každého človeka príde čas, kedy sa musí osvedčiť. Je podrobený skúške životaschopnosti.

A národ túto ťažkú skúšku podstúpil. V piatom roku druhej svetovej vojny takéto rozhodnutie mohlo znamenať aj fyzickú likvidáciu. Toto rozhodnutie mohlo dopadnúť tragicky. A náš malý národ dnes by už vlastne nemusel existovať!

Keď sa dnes dívam na tie dni, vidím pred sebou veľa mŕtvych, veľa ranených, veľa zajatých, vidím rozbité rodiny, nešťastia, bolesti. A tak sa mi zdá, že Povstanie nášho malého národa svojimi slzami a preliatou krvou môžeme porovnať s varšavským povstaním.

Ja som bol len nepatrný pracovníček v tých dňoch, ale zo srdca som obdivoval všetkých, ktorí ich pripravili, ktorí organizovali, ktorí viedli. Dnes tento obdiv stále rastie. Bolo to povstanie jednoduchého človeka: bez vonkajšej slávy, bez okázalého bubnovania.

Obdivoval som inštinkt tohto jednoduchého človeka, jeho cit pre spravodlivosť, ľudskosť, pravdu, ktoré boli zmyslom Povstania. Myslím si, že tento cit by mal byť hybnou silou aj vzhľadom na našu prítomnosť a budúcnosť, aby generácie, ktoré prídu po nás, sa mohli dívať na čisté dni Povstania s hrdosťou a bez hanby.

Nikdy som nemal rád, keď sa hovorilo, že Povstanie bolo zlikvidované. Žilo ďalej nielen v horách, ale najmä v srdciach.

Považujem dvadsiate výročie Slovenského národného povstania preto sa príležitosť k tomu, aby sme všetky kvety, ktoré za týchto dvadsať rokov narástli na našich horách, položili na hroby tých, ktorí v Povstaní stratili svoje životy.

Ako som na začiatku napísal: nepozorovane sa vynorila otázka: buď — alebo. Som šťastný, že som mohol odpoveď nášho národa sám osobne zažiť.

Ján Cikker

luigi nono:

intolleranza 1960

poznámky k hudobnému divadlu súčasnosti



Luigi Nono

podnet, ktorý som dostal od mária labrocu v októbri 1960, aby som zložil hudobné dielo určené na predvedenie nasledujúceho roku z príležitosti medzinárodného hudobného festivalu súčasnej hudby na bienále v benátkach, bolo vlastne poslednou „provokáciou" skomponovať „intolleranza 1960".

už roky som sa zaoberal možnosťou vytvoriť scénicko-hudobnú kompozíciu: prakticky mi išlo o to: využiť ľudský hlas (typ skladieb pre chór a sólistov), vzťah medzi sémantikou a fonetikou daného textu, o uplatnenie súčasnej techniky a hudobného výrazu, ako aj o kompozíciu textu (rozličné stretnutia s literátmi a básnikmi, ako alfred andersch a italo calvino). teoreticky mi išlo zasa o to, aby som analyticko-kriticky formoval to, čo sa realizovalo v hudobnom divadle, predovšetkým v tomto storočí.

v žiadnom prípade neverím na žiadny impulz z čista jasna, na akúsi božskú inšpiráciu; lebo môj začiatok komponovania bol taký, ako som práve uviedol.

komponovať som začal v decembri 1960 a partitúru som dokončil 7. marca nasledujúceho roku.

scénicko-hudobné poňatie sa rozvíjalo vo vzájomnom vzťahu podmienenosti daného obsahu, jeho ideologickej štruktúry a technicko-lingvistickej možnosti príslušnej doby: niektoré ľudské situácie, ktorých neznášanlivosť a súčasne prejav svedomia, ako aj odpor voči nemu — ktorý sa realizuje rôznym spôsobom — predstavujú dvaja protagonisti. k tomu napr. pristupujú technické možnosti „laterny magiky", rozvinuté v prahe alfrédom radokom, josefom svobodom a václavom kašlíkom, kde viacdimenzionálna vizuálnosť — či sa už týka jednoty daného faktu alebo súčasného rozvinutia viacerých faktov — dáva možnosť viacvalentnej iradiácie či už v celkovom poňatí alebo pri konkretizovaní určitého textu.

niektoré situácie som si nevybral náhodou. sú to fakty, ktoré sa odohrali v roku 1960 alebo predtým.

v nich sa uplatňuje kontrast a zrážka ideologického charakteru a neredukuje sa na jemné psychologizmy neurotického alebo výlučne literárneho charakteru, ale ani nie na schematické poňatie socialistického realizmu. ich súvis je daný vzťahom k rozličným fázam pobúrenia a prebúdzania sa ľudského svedomia, a nie vo vzťahu k pragmaticky zameraným situáciám alebo s kombinovaným, náhodne vybraným procesom. dve myšlienky: neznášanlivosť a opozícia voči nej sa nezhmotňujú v dvoch postavách, ale vo variantoch tak, ako prichádzajú — kapitalistické vykorisťovanie, fašizmus a kolonializmus na jednej strane a na strane druhej: emigrant-baník, ktorý sa vzbúri, ľud, ktorý sa vzbúri a bojuje proti kolonializmu. toto všetko odhaľuje nové aspekty a začleňuje ich neustále do celku a súčasne aj umožňuje vytvoriť dve situácie, dvoch skutočných protagonistov, a to v celom zameraní tak, ako to vyplýva z protichodných úloh niektoré príklady:

v I. scéne je to mohutná prítomnosť jednej strany, ktorá vyvoláva náladu — baňa a nešťastie v nej, účasť chóru baníkov a priama aktívna prítomnosť druhej strany — emigrant-baník, ktorý sa práve v dôsledku toho rozhodne zmeniť život.

v III. scéne je to ideologický a fyzický boj medzi dvoma protagonistami: pokus o reštauráciu fašizmu, scénicky predvedený nepriamo — následky tohto vyjadrené slovami, ktoré sú nedvojzmyselné — a potom priamo zásah polície, predĺženej ruky fašizmu, ako aj demonštranti, chór, výkriky a nápisy.

v IV. scéne výsluch a začiatok mučenia pozorujeme priamo aktívnou prítomnosťou oboch zložiek, no zatiaľ čo v tretej scéne viditeľne a akusticky dominujú demonštranti — to je opozícia k princípu neznášanlivosti, v štvrtej scéne prevláda mučenie, jeho svetská ruka.

vzťah medzi dvoma protagonistami sa rozvíja vnútri každej scény, ako aj v ďalšom rozvíjaní.

z tohto vzťahu sa rodí a dostáva formu tretí protagonista: emigrant, prebudenie ľudského svedomia.

tento dialektický celok zahŕňa v sebe súčasne vlastný scénicko-hudobný faktor, ako aj časť publika: isteže nie publika buržoázneho, ktoré „chce byť predstavované a mať obraz seba; obraz, ktorý by mal charakter len predstavenia, nie obraz človeka, ktorý skúma a hľadá pomocou tohto sveta, zloženého z indivíduí, ktoré pozerajú jeden na druhého, zložený zo skupín, ktoré jedna druhú posudzujú, lebo v takom prípade by moc buržoázie bola eliminovaná" (j. p. sartre).

v modulovaní deja uzatvoreného do dvoch protagonistov dostáva význam aj tretí protagonista, ktorého predstavuje emigrant — svedomie, neustály boj medzi jeho prítomnosťou ako indivídua a medzi kolektívnou realitou — kolektívna situácia syntetizovaná

v ňom a individuálna situácia, ktorá je vo vzťahu ku kolektívnej, a nie nejaké usŕnutie ako v schematickom ideologickom poňatí „človek — masa" — (toller) alebo v poňatí formove hudobnom, sólista — chór. ďalej predstavovanie spočíva v priamom scénicko-hudobnom rozvíjaní niektorých postáv a niektorých hlasov (žena, prvok erotického vydierania, ktorý sa mení v prenasledovanie. hlas allega — hlas mučeného, hlas júliusa fučíka — hlas sartra — alžírca — jeho družky). toto všetko nemožno považovať za vložku, ale za ohnivko neustále sa rozvíjajúceho deja v dialektickom súvise prítomnosti troch protagonistov.

genéza mojej práce spočíva v „provokácii" človeka. príbeh, skúsenosť, text, vyvoláva — „provokuje" môj inštinkt, moje svedomie, aby som podal výraz toho všetkého ako skladateľ-človek.

„intolleranzu 1960" podnietili rozličné „provokácie":

a) banícke nešťastia, najtragickejšie v marcinelles v belgicku, vyvolané kriminálnou nedbalosťou triedy, pre ktorú život iného je iba nástrojom vykorisťovania: I. scéna.

v tejto scéne predstavuje baňa počiatočný motív útlaku, ktorý dostáva výraz aj v nasledujúcich projekciách: scéna III., IV., V. a VI. prvého dejstva a III. scéna druhého dejstva, nepriamy útlak spôsobený triedou, ktorá hľadá výhovorku a ospravedlnenie svojej viny v „prírodných" činiteľoch a v zátope.

b) ľudové demonštrácie v júli 1960, ktoré znemožnili nástup fašizmu v taliansku: III. scéna.

c) boj alžírcov za svoju slobodu a neonacistické systémy mučenia, ktoré používali francúzski paras, aby potlačili hnutie: IV., V., a VII. scéna.

d) rozličné prejavy rasovej nenávisti a neonacistické výčiny v roku 1960: III. scéna druhého dejstva.

e) zátopy na páde a tragédia v polesine: IV. záverečná scéna.

na montáže textového podkladu som použil:

a) „materiály pre dielo" od a. m. ripellina.

b) niektoré výrazy z veršov:
- ripellina — „žiť, značí bdieť" (pre počiatočný sbor).
- eluarda — „sloboda" (pre VI. scénu „v koncentračnom tábore" — chór zajatcov).
- majakovského — „náš pochod" (pre chór vzbury alžírcov a emigrantov na konci prvého dejstva).
- brechta — „tým, čo prídu" (pre záverečný chór).

c) autentickú dokumentáciu
- pre III. scénu „veľká ľudová demonštrácia" päť hesiel, ktoré sú z tohto storočia najpopulárnejšie: „nie wieder!" z obdobia po prvej svetovej vojne, proti vojne, „no pasaran!", z antifrankistického boja, „mortedal fascismo e liberta si popoli!", heslo komunistických partizánov, „down with discrimination!", heslo boja proti rasizmu, „la sale guerre", heslo proti kolonialistickej politike francúzov v indočíne.
- nacistické vypočúvanie júliusa fučíka, ktoré uvádza vo svojej knihe „reportáž spod šibenice", ako aj vypočúvanie niektorých alžírcov parížskou políciou, ktoré som použil pre IV. scénu, kde vypočúvajú niekoľkých zatknutých.
- z allegovho mučenia, a to pre allegov hlas na konci IV. scény.
- z úvodného spisu j. p. sartra („mučenie") pre hlas starca na konci V. scény.
- niektoré výrazy parížskych policajtov, ktoré som uviedol pri scéne „paras vlečú umučeného" v VI. scéne.
- vety júliusa fučíka, ktoré povedal pri mučení a ktoré uvádza v svojej knihe (pre scénu „mučený" — július fučík v VI. scéne).

ideologická hodnota týchto materiálov nevytvára sama osebe scénicko-hudobnú platnosť, ale informuje umelcovo svedomie o súčasnom boji. to sa však zvýrazní vo vypracovaní a v technicko-expresívnom výsledku hudby.

v III., IV. a VI. scéne sa zlievajú situácie, ktoré sú od seba časove vzdialené:
1. rozličné momenty antifašistického boja — päť hesiel, to všetko sa rozvinulo medzi obdobím po prvej a druhej svetovej vojne.
2. nacistická policajná prax a prax francúzskych paras proti alžírcom.

v III. scéne demonštrácia nadobúda silu čo do obsahu a času, a to v každom hesle.

v IV. a VI. scéne sa predstavuje kontinuita metódy. proti spevu „mučeného" sa hlas júliusa fučíka vlieva do „slobody" eluarda, korú spievajú zajatci, alžírec a emigrant.

ešte sa vraciam k tomu, čo som povedal, a čo sa týka polyvalentnej iradiácie textu vo vzťahu k použitiu viacdimenzionálneho scénického priestoru aj pomocou „laterny magiky".

napríklad v III. scéne sa uplatňuje:

a) spev a akcia demonštrantov ako jednotný faktor: chór spieva a koná na scéne — vidím fyzicky a súčasne ho aj počúvam,

b) spev a akcia oddelene: spev nahratý na páse sa rozlieha sieňou pomocou reproduktorov, umiestených na rozličných miestach, a takto sa využije rezonančný priestor po celom divadle pomocou viacerých prameňov vzhľadom na jednotné miesto. ktoré je umiestené na scéne a v orchestri. odpovedajúca akcia je realizovaná mímami a komparzom vzhľadom na chór a na jeho pohyb.

v tomto prípade pozorujeme väčšiu voľnosť pri realizácii oboch prvkov, a to vizuálneho a akustického — nevidím nikoho, ale počujem spev (aby sme dospeli k percepčnej simultanite: vidím nie to, čo počúvam, a počúvam nie to, čo vidím).

vizuálny prvok možno realizovať genericky (demonštrácia) alebo ho uviesť nejakým spôsobom podľa piatich hesiel rozlične „zložených", a to v chóre alebo v orchestri.

c) na scéne sú rozličné plátna na premietanie, pevné alebo pohyblivé, a to pre viacdimenzionálne použitie a pre priestor vizuálny, ktorý je však obmedzený vzhľadom na dnešnú štruktúru divadiel. ide o aplikáciu laterny magiky, je možné v tomto prípade rozšíriť scénu:
- a to premietajúc na celom priestore na rozličných plátnach, napr. jednotlivosti z demonštrácií, urobených na skúškach a fixovaných na diapozitívy, alebo na krátkych filmoch
- alebo premietajúc celok: fázy kolektívne, ako aj individuálne, nápisy, texty, heslá.
- premietaním rozličných dokumentačných materiálov, a to z bojov, ktoré práve vyvolala tá-ktorá doba podobným spôsobom, ako to býva pri literárnom materiáli, keď ide o vzťah textu a hudby.

príklad z mnohých: — heslo „nie wieder krieg!" — käthe kollwitz (24), fotografie roberta capu o španielskej vojne, momenty z partizánskeho boja alebo z boja proti rasizmu, situácia v Indočíne; tieto momenty môžu stáť samy osebe alebo alternované s protichodným materiálom. to sú rozličné momenty intolerancie. alebo stoja samostatne, alebo alternovane — projekcia plastická — napr. tá, ktorú pre benátske predstavenie pripravil výborným spôsobom emilio vedova.

z tohto je jasné, že sa črtá široká možnosť scénickej kompozície, a to simultánnej alebo postupnej, oddelenej na najrozličnejšej rovine, a to pre rozličné kombinácie živého deja a deja reprodukovaného.

takto aj medzi polytextovým poňatím scénickej a hudobnej kompozície pozorujeme vzťah nie mechanickej, ale medzidejovej, ako aj investičnej transpozície, ktorá má svoju funkciu, a to každá vzhľadom na vlastné tvorivé prvky.

aj v poňatí III., IV. a VI. scény prvého dejstva „intolleranza 1960" uskutočňujem svoj vlastný princíp hudobného divadla, ktorý takto získava možnosť ďalšieho vývoja.

každá scéna sa diferencuje v kompozično-formálnej technike a z času na čas charakterizuje rozličnosť dejovo-hudobných situácií.

vyplýva z toho potom artikulácia vzťahu medzi prvým a druhým dejstvom.
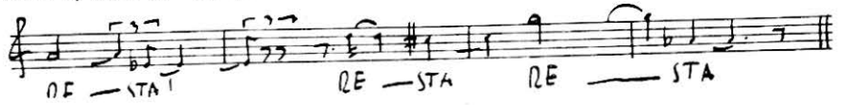
v hlase a v nástrojoch, v rozličných kombináciách vyplýva diferenciácia z rozličnosti kompozičných vzťahov, ktoré ju dotvárajú.

riešenie vzťahu, ako aj invencia v upresnení súčasného vzťahu medzi dvoma hlasmi alebo skupinou hlasov, v ich vnútornom poňatí alebo pri trvalom znení sú pre mňa základným problémom.

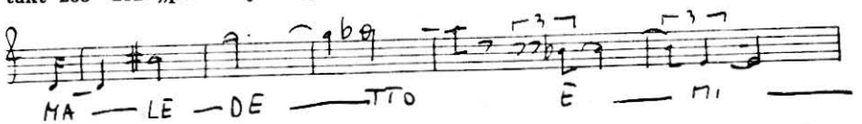
diferenciácia alebo integrácia medzi sólistami sa realizuje v dôsledku presnej techniky spevu.

spev kontraaltu sa artikuluje a diferencuje od tenoru, a to exkluzívne v malej sekunde, malej septime a malej none zväčšenou kvartou, a tak výraz ženy je agresívny a vydieračský voči emigrantovi.

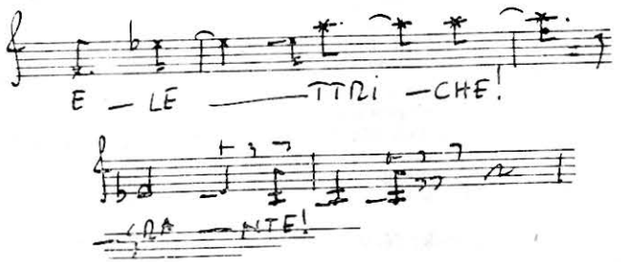
scéna II, takt 220—223 „o — staň! o — staň! o — staň!“



takt 285—292 „prekliaty emigrant!“

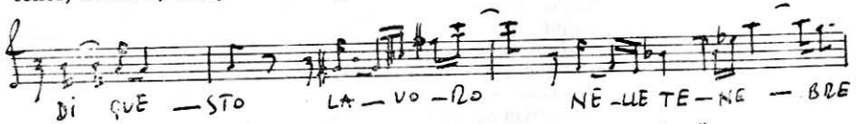


scéna IV. „ženu tu ako kat“ takt 492—493 (vpáľte jej do tela elektrický prúd!)

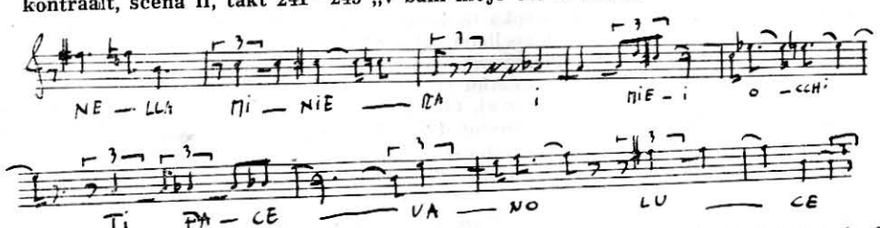


ide tu o moment integrácie medzi tenorom a kontraaltom: ich vzťah agens a reagens sa odráža v jedinom momente — temnota bane vyjadrená v texte a speve.

tenor, scéna I, takty 106—109 „som znavený touto prácou v temnotách“.



kontraalt, scéna II, takt 241—249 „v bani moje oči ti boli svetlom“.

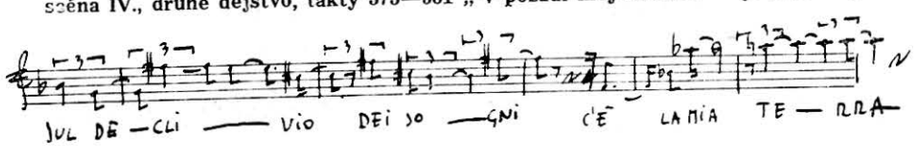


tu sa spev kontraaltu rozčleňuje na štyri základné intervaly, ktoré charakterizujú tenor.

v kontraalte je teda uplatnená individualizácia spevu, ktorá je už vlastná iba jedinému kompozičnému prvku.

uvedenie malej tercie — intervalu, ktorý charakterizuje spev sopránu, je anticipáciou túžby jeho družky, ktorú potom stretáva.

scéna IV., druhé dejstvo, takty 375—381 „ v pozadí mojich snov — je zem moja“



všetky chóry sú nahraté na pás a rozliehajú sa rozlične zo štyroch skupín reproduktorov.

použitím rezonančného priestoru sa chce podčiarknuť a zosilniť v novej dimenzii významová rozličnosť a funkcia chóru. tento kompozičný prvok sa pridáva k ostatným, aby sa diferencovali početné chóry „intolleranze 1960“.

s b o r r e v o l t u j ú c i c h — takty 776—802 na konci prvého dejstva — S. A. T. B. už nerozdelený, začína za chrbtom publika, III. skupina reproduktorov, zatiaľ čo v pozadí scény začína postupovať skupina alžírcov a emigrantov: publikum sa dostane medzi dve ohniská revolty, a to vizuálne a zvukove. takty 776—782 „kráčajte po námestiach krokom vzbury“, zvuk zaľahne celou sieňou zo štyroch skupín reproduktorov súčasne, kým masa príde pred scénu. upozorňujem na vzťah medzi pojmovým zosilnením v texte a jeho prejav v rezonančnom priestore — takty 784—802:

hore sa reťaze pyšných hláv!
záplavou vôd novej potopy
umyjeme všetky mestá sveta!
udierajte po námestiach ozveny revolty!

k o m p o z i č n á t e c h n i k a. dva príklady medzi ostatnými. takty 40—79, sólo orchestra a 361—430, scéna III. orchestra a chóru, to je jeden neustále znejúci ritornel, zvlášť rytmická štruktúra sa neobmedzuje len na funkciu metricko-kvantitatívnu ale sa rozširuje na konštruktívnu možnosť, ktorú dotvára funkcia ostatných kompozičných prvkov: medzi inými nárazy zvuku, harmonické skupiny, dynamické vibrácie, registre.

od dôb komponovania „incontri per 24 instrumenti“ (55) sa v mojej práci rozvíja táto t e c h n i k a r y t m i c k e j i n t e r á c i e, a to nie na štatistickej báze, ale ani nie náhodnej, ale skôr na vedomí vylúčenia naturalizmu 19. storočia.

k o m b i n a t o r i k a

v inštrumentálnom úvode (takty 40—79) veľká septima ohraničuje zvukovú niť, ktorá je spoločná všetkým nástrojom s výnimkou basu. dvanásť zvukov, ktoré sú v nej obsiahnuté, sa neustále zlieva rozličným spôsobom, aby diferencovali čas. ide o diferenciáciu tónu, jednotlivu alebo skladajúcu sa z harmonických skupín.

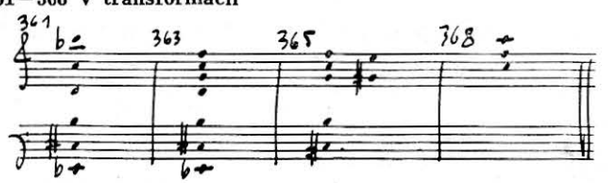
z tohto vyplýva „kontinuum“, naplnené napätím, ktoré sa zlieva v jednotnú zvukovú niť, zvláštnu svojím hudobným výrazom vo vzťahu k dramatickému deju, ktorý nasleduje. ináč je to v III. scéne.

ako príklad uvediem takty 361—384 tejto scény:

štyri skupiny nasledujú diferencovane jedna po druhej:

a) z hľadiska výšky ide o jeden súzvuk z harmonickej skupiny zvukov, ktoré sa transformujú alebo ostávajú fixované v rozličných registroch.
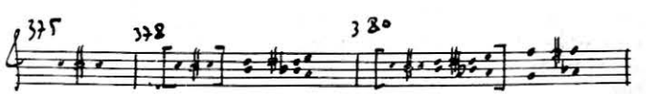
1. takty 361—368 v transformácii



2. takty 369—374 jediný tón



3. takty 375—381 v rozvíjaní



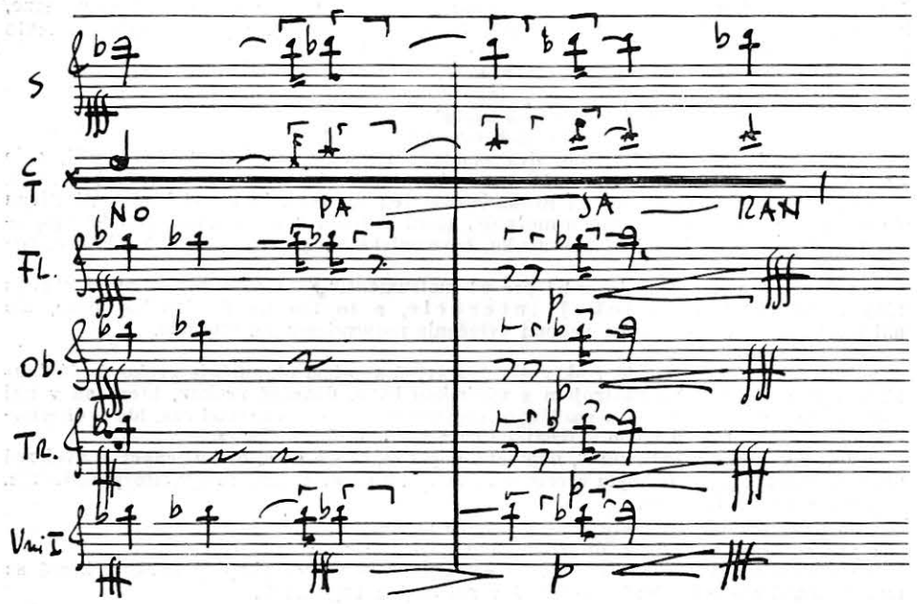
4. takty 382—384 tri tóny v rozpätí veľkej sekundy.



b) vo farebnom účinku sa bohato uplatňuje aj sbor, ktorý spieva alebo kričí.

c) v dynamike sa uplatňujú:
variácie (čo sa týka crescenda od p k fff; diminueda od fff k p;)
jednosmernosť. crescendo od p k fff.
opakovanie od fff po p a crescendo k fff pre nástroje, zatiaľ čo chór spieva alebo kričí vždy fff.

d) vo vzťahu trvania a dynamiky tónov. trvanie je rozdelené a rozšírené na základe jednotnej bázy. prelínaním ich dynamického opakovania, zvlášť medzi chórom a inštrumentálnym unisonom, tón získava na plastičnosti. takty 361–362, 361–363



táto diferenciácia sa uplatňuje vo vzťahu k rozličnému použitiu piatich hesiel:
1. harmonické skupiny sa transformujú v následnosti štyroch hesiel:

	361–362	363–364	365–366	367–368
S.	NO PASARAN!	LIBERTA AI POPOLI!		NIE WIEDER!
A.	NO PASARAN!	LIBERTA AI POPOLI!		NIE WIEDER!
T.	NO PASARAN!	LIBERTA	LA SALE GUERRE!	
B.	MORTE!	AL FASCIMO!		NIE WIEDER!

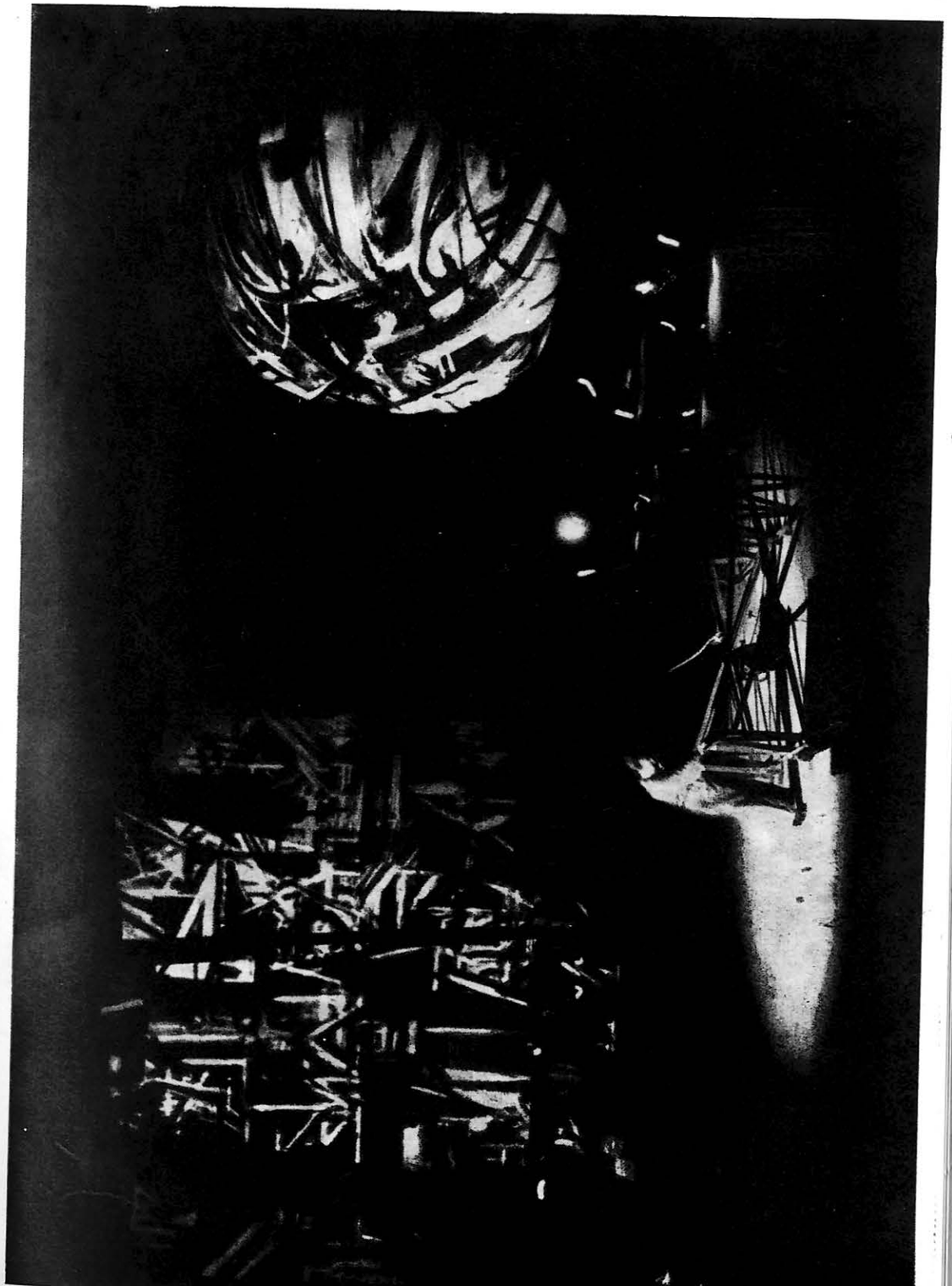
2. využíva sa jediné heslo – jediný tón – chór všetkých: down with discrimination!
3. pracuje sa sólo orchestrom od minima po maximum.
4. uprednostňuje sa jediné slovo – harmonická skupina troch tónov, sbor všetkých:

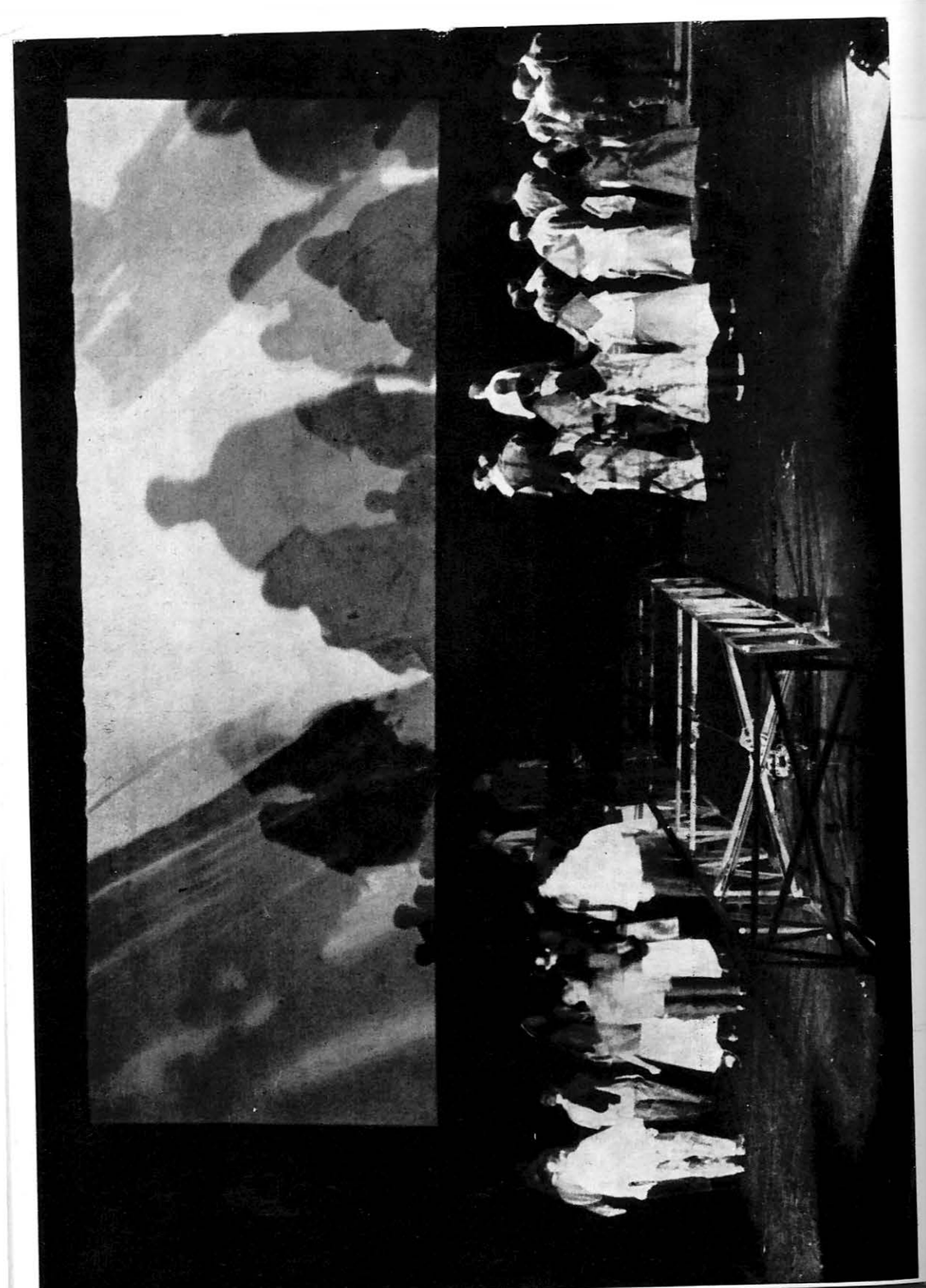
NO PASARAN!

upresňuje sa však aj technicko-expresívna a formálna diferenciácia medzi zvukovou niťou a jediným tónom na počiatku, ako aj v prípade variantných a postupných skupín v III. scéne.

hoci z nedorozumenia v nemeckom vydaní chýba rok, ostáva definitívny pôvodný titul: „intolleranza 1960".
dielo je venované p a m i a t k e a r n o l d a s c h ö n b e r g a.

preložil mikuláš pažitka





ČO MI ROZPRÁVA HUDBA

MARTIN BENKA



Je známe, že mnohí vytvarní umelci sa zaoberali hudbou. Možno tiež povedať, že mnohí hudobníci sa zaoberali výtvarným umením. Podobne i spisovatelia, básnici a i iní z odvetvia umenia. Ak sa to robilo už v minulých dobách, deje sa tak i dnes. Tieto vzťahy stále trvajú. Keďže sa naša úvaha vzťahuje na tieto dva najbližšie pojmy: hudbu a výtvarné umenie, vieme, že výtvarní umelci, a to mnohí, majú radi hudbu, hrajú na rozličných hudobných nástrojoch. Mnohí, i keď na žiadnom nástroji nehrajú, predsa majú v obľube hudbu, výtvarne stvárňujú hudobné témy, a to nielen maliari, ale i sochári. O tom svedčia mnohé maliarske i sochárske diela, ktoré títo umelci zanechali v svojich dielach. Mnohí výtvarníci majú radi spev, ba niektorí sa sústavne venovali spevu, iní zase hraniu na obľúbených nástrojoch. Niektorí ovládali viacero hudobných nástrojov. Hrávali v menších i väčších hudobných kapelách, ba aj v orchestrálnych telesách. Či niektorí výtvarníci aj hudobne komponovali, nie je mi známe. Vie sa však, že v ateliéroch výtvarníkov, maliarov i sochárov sa pestovala hudba, spev, recitovali sa básne, čítali sa úryvky z kníh významných spisovateľov, hralo sa na jednotlivých hudobných nástrojoch a spoločne i na rôznych v dueťách, tercetách a často sa pestovala komorná hudba. Na takéto hudobné večierky si výtvarníci, ktorí na žiadnom nástroji nehrali, hudobníkov pozvali, čo celkove súviselo s obľubou hudby aj iných odvetví umenia.

Tento vzťah hudobného, výtvarného a možno povedať každého umenia, bol a je znakom, že umelci (a nie iba výtvarníci, ale i z iných odvetví) sa akoby vzájomne dopĺňali pri oslavovaní všetkých múz, spájajúcich sa do tohto krásneho zväzku.

Nie je neznáme, že mnohí hudobní skladatelia sa zaoberali kreslením a maľovaním. Taktiež mnohí spisovatelia a básnici. Z akých podnetov a príčin vzniká toto zbližovanie, neodvažujem sa ja, ako neodborník, samostatne riešiť. Táto úloha patrí odborníkom. Ale, ak sa môžem osmeliť, vysloviť svoju domienku, čiastočne iba prispieť k úvahe, povedal by som, že toto zbližovanie, tento mimoriadny vzťah, vychádza z rozpoltenia talentu nadania pre obidva i tri druhy umenia spojené akoby v jednom klbku duševných buniek — až jedno z nich prevládne, ustáli sa. Takéto rozhodnutia sa často stávajú aj vplyvom rôznych okolností. Tým sa stáva, že túžby umelca k inej múze umenia ostali nesplnené, no umelca neustále vábia, aby sa mimo vlastného povolania k nim vracal, a tak hľadal duševné upokojenie. Z tohto — nazdávam sa — vzniká onen vzťah k rôznym odvetviam umenia a tak, v tomto našom prípade úvahy, k umeniu hudobnému umelcom výtvarníkom. Tento vzťah, ako vedľajší akýsi koníček, skackajúci, ba vtierajúci sa do mysle výtvarníka, odvádza ho od umenia výtvarného.

Ak je milovník hudby výtvarníkom (môj prípad), jeho myseľ sa ustavične spája s hud-

◀ *Dva zábery zo svetovej premiéry opery L. Nona Intolleranza 1960*
Foto: M. Litavská
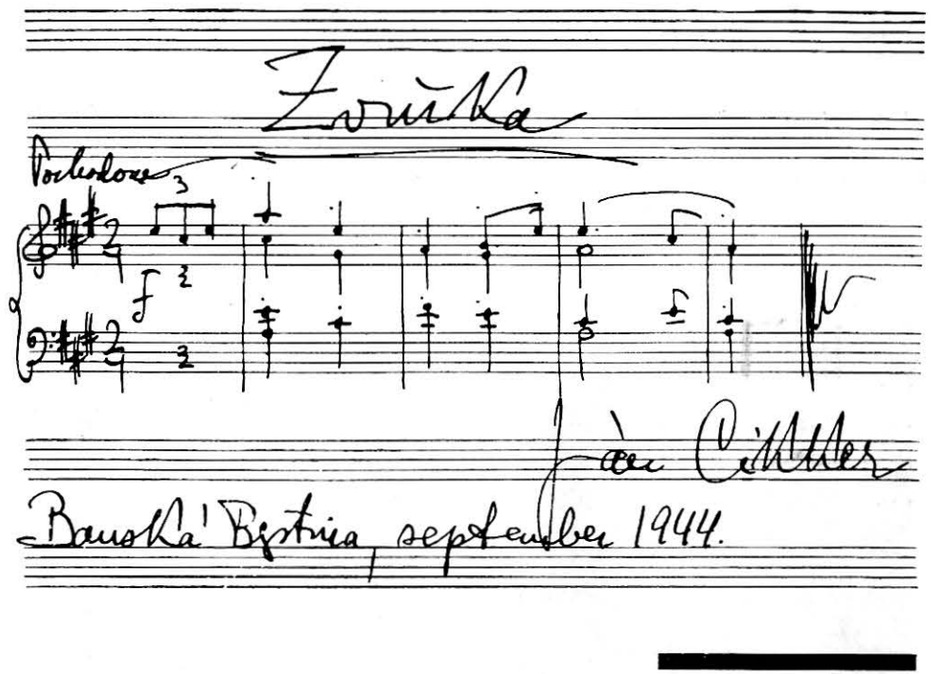
bou i pri práci maliarskej a hoci obrazu témy nehudobnej. Mysľou prebiehajú známe i neznáme úryvky hudobné, vtierajúce sa do práce maľby či, lepšie povedané, sú so súčasným maľovaním akoby v stálom kontakte. Azda je to preto, že v duši výtvarníka driemu oné vlohy, nadanie i pre hudbu, okolnosťami či osudom potlačené, no zavedené na pole umenia výtvarného. Stávajú sa akousi milou náhradou za nepriaznivý čin, spôsobený tými nežičlivými okolnosťami. Ak môžem spomenúť môj prípad, hudba ma vábila už od chlapčenského veku a viac než kreslenie — maľovanie. Túžil som stať sa hudobníkom, ale osud či tie spomínané okolnosti rozhodli, že mi pridelili (na môj žiaľ) maliarsko-výtvarné pole umenia, a týmto smerom sa museli vyvíjať bunky pre toto umenie, akoby osudom určené, a tým azda na úkor hudobných. Nemožno povedať, že by výtvarné umenie bolo menej krásne než hudobné. Sú si také blízke, že sa temer spájajú a viažu tónmi, často však blízkymi náladovosťou pre obraz alebo v hudbe kompozíciami patričných nálad či zladenia zvukomaľbou.

U niektorých výtvarníkov je nadanie v spojitosti s umením slovesným. Majú vzťah a nadanie na umenie literárne, čiže zasa sú tu dva talenty v spojitosti, kde jeden z nich musel ustúpiť druhému. Často bývajú tie vedľajšie nemalou prekážkou, a tým vzniká v mnohých prípadoch rozpoltenosť umelca, kde vplýva to druhé umenie. Tento vplyv sa niekedy stáva aj rušiteľom v práci umelca, no ťažko sa ho pozbavuje, keďže záľuba a myslenie pre druhé umenie sú v jeho duši vrodené. Je to ako rodinný vzťah brata-sestry vo vzájomnom, príbuzenskom stave na seba viazaných, od seba životom oddelených, no predsa k sebe patriacich. Preto sa tento príbuzenský pomer, láska jedného k druhému, nedá ľahko (alebo vôbec) odlúčiť pre vrodenosť, dedičstvo po niektorom z rodičov alebo predkoch z rodu, u ktorých sa symptómy niektorého umenia prejavili. U takýchto potomkov sa skôr-neskôr objavia vo zväčšenej miere a niekedy dokonca blízke chorobe. Často počuť o umelcoch neveľmi vľúdne slová, ako: to je pochabeľ, výstredník, blázon, chorý človek a pod. Umelci však so svojím vnímavým postrehom, zvýšeným záujmom o život a ľudí vidia, posudzujú všetko vlastným, zveličeným vnímaním, precitlivelosťou, podráždenosťou duševnej a nervovej sústavy, prudkým reagovaním na určité dianie sluchom, zrakom. Preto sa ostatným ľuďom javia umelci ako nenormálni.

Umelci svojou citlivosťou zmyslov hlboko prežívajú vnemy, ktoré na nich zapôsobili. Ak sa nemôžu vyjadriť vlastným druhom umenia, vypomáhajú si tým druhým, ktoré je ich vedľajšou láskou. Tým si utišujú — akoby náhradou — svoje predstavy, ukájajú si podráždené zmysly, vzrušenie i zvedavosť — i keď spôsobom amatérskym. Takéto premeny, niekedy i potrebné, dostavujú sa najčastejšie po únave v tvorivej práci, keď umelec-maliar alebo hocktorý iný umelec siahne po hudobnom nástroji, iný preruší svoju prácu, čím sa prenesú na iné pole odpočinku alebo rozjímania, aby si duševne odpočinuli a mohli sa zase osviežení vrátiť k pôvodnej úlohe uvažovania a tvorenia.

Je pravda, že u umelca-výtvarníka bývajú chvíle, keď jeho patričná múza umenia so svojím bozkom jednoducho nepríde, preto v takých chvíľach nemôže ani silná vôľa patričnú múzu svojvoľne nahrádzať. Práca umelca by sa stala viac-menej remeselnou na úkor umenia. V takýchto chvíľach utieka sa umelec k svojmu obľúbenému hudobnému nástroju alebo k inej náhradnej práci. Ak je to umelec-hudobník, siahne po ceruzke alebo po štetci. Proste povedané: tvorenie bez pomocnej múzy sa nijako nedarí, medzeru treba prekonať inou prácou, odlišným spôsobom.

Keď ďalej uvažujeme o vzťahoch hudby a výtvarného umenia, nejeden hudobník sa utieka k maľovaniu, maliar k hudbe. Tento vzťah je rozličný. Hudobník sa iste pobaví, poteší, ale aj potrápi pri maľovaní kvetiniek, zátišia alebo kopírovania nejakého diela. Tak isto maliar, keď sa pobaví spevom, „ľahkou“ alebo „ťažkou“ hudbou, hraním na nejakom hudobnom nástroji, keď skúsi zahrať i ťažké hudobné skladby alebo sa pokúsi komponovať ako amatér. Príznačné je, že sa tu javí znak lásky, obľuby a tiež určitý súvis jedného umenia s druhým, ktoré narábajú s tónmi zvuku a s tónmi farieb. Sú si najbližšie. Výhodou hudby je, že má možnosť dlhším spôsobom udržiavať posluchača v svojom objatí. Maľba takúto výhodu nemá, no nedá sa povedať, že by to bolo celkom tak. Maliarske alebo i sochárske diela pôsobia na vnímavého pozorovateľa tónmi farieb alebo tvarov výtvarnou úpravou, obsahom, farebnou harmóniou, vytvorenou zo skutočnosti, tvarovou z diela sochár-



skeho. Hudba ostáva predsa abstraktnejšou; i keď hudobník zhudobňuje javy odvodené od skutočnosti, môže si z nej posluchač utvoriť vlastné predstavy. Nie je viazaný natoľko ako pri statickom obraze jeho motívom, obsahom a pôsobivosťou farebnou. Pri hudbe, ak sa chce dozvedieť, čo mu jej prípadný plynulý dej zvukove hovorí, musí mu byť podaný výklad slovom alebo písmom. Napriek tomu sa však ešte vždy môže započúvať do hudobného diela vlastným vnímaním nad daný výklad, preniesť sa do sfér vlastnej predstavivosti.

Tu možno pripomenúť, že k takémuto abstraktnému ponímaniu maliarskych diel smeruje v súčasnosti aj výtvarné umenie. Pravda, nemožno predvídať, k akej etape sa týmto smerom dospeje. Je tu úsilie priblížiť sa i výtvarným umením k tej výhode hudobnej, ktorá má vlastný a prirodzený pojem abstraktnosti. Je však samozrejmé, že výtvarné umenie sa bude rozvíjať svojou cestou. Zatiaľ je tu usilovné hľadanie na prekonanie tej prirodzenej skutočnosti, na ktorú je výtvarné umenie viazané, no znaky ukazujú, a dosť výrazne, smerovanie k túženej abstraktnosti. (Pokusy o spojenie tónov zvuku s tónmi farieb tu už boli, ale neosvedčili sa.)

V epoche nášho storočia sa dejú nemalé udalosti a pokrok všetkými smermi, a preto sa môžeme dočkať ešte mnohých prekvapení. Môžu vzniknúť v umení hudobnom i výtvarnom. Pravdepodobnosťou ostáva, že milovníci hudby, aj keď len milovníci popri svojom maliarskom povolaní a hudobníci aj popri láske k maliarstvu ostanú vo vzájomnej a blízkej príbuznosti, v kultúrnom vzťahu so snahou neustále napredovať, tešiť sa z výsledkov práce a pokroku v umení hudobnom a výtvarnom, ako aj z tvorivosti nových generácií, prinášajúcich nové vymoženosti a poznatky, ktorými budú spĺňať a vrodeným talentom zveľaďovať kultúru na poli hudby a maliarstva, a tým aj umeleckého poslania.

Hudobné umenie je práve také zložité a krásne ako umenie výtvarné, nemôžu teda v kultúre chýbať kým bude ľudstvo žiť.

Martin Benka

IGOR WASSERBERGER

DŽEZOVÁ KRÍZA



ALEBO

ZLATÝ VEK DŽEZU?

Spisovateľ F. S. Fitzgerald razil pre obdobie 1917—1929 názov Jazz age (džezový vek), v džezovej publicistike sa pre tieto roky používa označenie „zlatý vek džezu". V amerických dejinách sú poznamenané nástupom a uplatnením novej generácie; atmosféru doby charakterizuje pašovaný alkohol v období prohibície, nespútané zábavy — prudká reakcia na vojnové roky. Pre džez znamená táto doba uplatnenie u všetkých vrstiev mladého obecenstva, ako i plné ocenenie avantgardných predstaviteľov európskej koncertnej hudby. V týchto časoch prvého džezového nadšenia ešte neexistovalo kvalitatívne triedenie — s rovnakým entuziazmom sa prijímal „symfonický džez" Paula Whitemana i hudba skutočných predstaviteľov džezu Louisa Armstronga, Sidney Becheta, Bessie Smithovej.

U nás nastal vrcholný záujem o džez v podobných podmienkach ako v USA — a to po druhej svetovej vojne. Vo veľmi významnom a rozšírenom diele Leonarda Feathera: The New Edition of the Encyklopedia of Jazz sa na str. 492 (v stati venovanej Československu) dočítame: „Zlatý vek českého džezu sa začal po vojne. Existovalo tu veľa skupín a orchestrov. Jedným z najlepších bol big band Karla Vlacha s vynikajúcim altkárom Karlom Krautgartnerom. Najvýznamnejším celkom bol Rytmus -47, prvé Československé bopové combo."

Skutočne, dnes je už takmer neuveriteľné, s akým nadšením sa prijímala u nás hudba celej džezovej oblasti od dixielandu a swingových orchestrov až po bebopové a „kentonovské" experimenty. Treba tiež konštatovať, že v rokoch 46—48 československý džez kvalitatívne miestami i prevyšoval európsky štandard; mám na mysli hlavne dve spomínané formácie — výborné combo Rytmus (46—48), ktoré ako jedna z prvých skupín v Európe zachytilo bebopovú vlnu, a hlavne Vlachov orchester, ktorý okrem dokonalého zvládnutia vtedy módneho glennmillerovského štýlu a repertoáru interpretoval i skladby ovplyvnené najmodernejšími tendenciami.

V rokoch 1949—1956, keď sa na Západe už dokončieva proces zásadnej diferenciácie džezu a tanečnej hudby a začína sa vytvárať užšia, i keď stále dosť početná vrstva priateľov moderného džezu, u nás ešte vo zväčšenej miere trvá silný záujem väčšiny mládeže o akúkoľvek hudbu džezovej oblasti. Tento stav bol zapríčinený hlavne tým, že džez sa stal akýmsi symbolom zakázaného ovocia a každý koncert, na ktorom sa hrali skladby zo svetového repertoáru, sa pokladal za priam revolučný čin. Obecenstvo nelákali len orchestre zvučného mena (koncerty K. Vlacha boli týždeň vopred vypredané), ale i slovenské moderné skupiny mali v medziach možností veľmi široký okruh obecenstva. Nepropagované, nepravidelné koncerty a jam sessiony v bratislavskej Redute bývali naplnené do posledného miesta.

Koncom päťdesiatych rokov, po oficiálnom uznaní džezu, ani nášmu obecenstvu netrvalo dlho uvedomiť si rozdielnosti medzi moderným džezom, tanečnou hudbou a staršími formami džezu. Návštevnosť na moderných džezových podujatiach sa stále zmenšovala, až sme dospeli k hranici tzv. džezovej krízy.

Termín „džezová kríza", podobne ako „zlatý vek džezu", nemá nič spoločné s kvalitou, ba práve naopak; v zahraničí prvý impulz k vzniku džezovej krízy dal prudký kvalitatívny vývoj džezu. Koncom päťdesiatych rokov stráca west coast aktuálnosť, a to ani nie tak u obecenstva, ale predovšetkým u hudobníkov a odborníkov. Nastupujúce smery (hlavne east coast, hrad bop) vyžadujú technicky a výrazove veľmi schopných hudobníkov a zároveň sa zvyšuje i náročnosť na vnímanie poslucháčov. Kým v období west coastu bol spôsob džezovej interpretácie bližší európskemu hudobnému citeniu, v hre súčasných skupín sa uplatňujú prvky, ktoré pochádzajú z afroamerickej vokálnej hudby a sú štylizované zložitým inštrumentálnym spôsobom. V porovnaní s west coastom je veľmi zvýraznená i rytmická zložka, a tak sa stráca komorná atmosféra, ktorá vo west coaste tak vyhovovala publiku, vyznajúcemu sa v európskej hudbe.

Džez v súčasnosti stráca jednak časť hudobne vzdelaného obecenstva, ktoré sa oň zaujímalo okrajove, a na druhej strane pre mladých diletantov vyhovuje najčastejšie tanečná hudba a staršie formy džezu. Ostáva len okruh ľudí, ktorí sa o džez sústavne zaujímajú; tento druh špecializovaného obecenstva sa síce zväčšuje, no v súčasnosti nemôže uživiť všetkých schopných hudobníkov. Zmen-

šuje sa preto počet nočných džezových klubov, v poslednom čase zastavilo činnosť viac džezových časopisov atď.

Situáciu džezu v USA veľmi výstižne charakterizoval experimentálny tenorsaxofonista Archie Shepp (účastník festivalu mládeže v Helsinkách), ktorý v rozhovore s dr. Dorůžkom vyhlásil: „Z významných predstaviteľov moderného džezu, ku ktorým patrí John Coltrane, Cecil Taylor, Sonny Rollins, Miles Davis, udržuje len posledný plný kontakt so širokým obecenstvom. Džez, ktorý bol stále hudbou pre ľud, stáva sa pre prostého poslucháča stále ťažší a zložitejší... Džez je živá hudba, ktorá rastie a vyvíja sa. Aj keď sa v porovnaní so swingovým obdobím stáva džez výlučnejšou záležitosťou, počet mladých černošských hudobníkov, ktorí sú ochotní hľadať v ňom možnosti vážneho umeleckého prejavu, stále vzrastá. Som presvedčený, že jeho rozkvet by pokračoval omnoho rýchlejšie a presvedčivejšie, keby sa v Amerike našiel spôsob, ako umožniť slobodný rozvoj ich tvorivého hľadania bez prekážok rasovej diskriminácie a hospodárskych ťažkostí." (Taneční hudba a jazz — 1963, str. 83—84.)

Ako je zjavné i z citátov, naše problémy s džezom sú iného charakteru a pramenia z odlišných príčin. O niečo bližšie sú nám iba problémy poľského džezu. Situáciu v Poľsku naši džezofili pozorujú so závisťou, veď tu sa už uskutočnili mnohé naše želania — ako pravidelné koncerty najlepších domácich skupín vo filharmónii, každoročný medzinárodný festival, veľmi intenzívne obojstranné medzinárodné styky, vydávanie odborného špecializovaného časopisu atď. Preto nás dosť prekvapila diskusia „Džez z ekonomického hľadiska", ktorá prebieha v mesačníku Jazz. Diskutujúci sa zhodne ponosujú na nedostatočné využitie záujmu publika o džez, na neporozumenie a prehmaty v rozhlase, televízii, v gramofónových závodoch a na ignorovanie džezu koncertnou agentúrou. Popredný poľský tenorsaxofonista Ptaszyn Wróblewski v diskusnom príspevku píše: „Nedávno sme sa vrátili zo sedemmesačného zahraničného zájazdu. Rodiny nás očakávali ako živiteľov, a tak sme sa pustili do práce. Vystúpili sme vo varšavskej a krakovskej filharmónii — a potom koniec. Sú ešte možnosti v Gdansku, potom Poznaň, možno i televízia alebo rozhlas; celkove sa naše možnosti na najbližší polrok končia sumou šesťtisíc zlotých na osobu!" Ďalej Wróblewski konkrétne rozoberá problémy v inštitúciách a finančné postavenie jednotlivých hudobníkov: „Krysztof Komeda so svojimi skladbami vo vlastnom prevedení vzbudil záujem v celej Európe. Ale na poľských pódiách ho nemožno počuť, na chlieb si musí zarábať vo filme, z času na čas prejavuje na stránkach Jazzu svoje želanie: Chcel by som hrať v klube."

I keď našu situáciu v džeze do značnej miery ovplyvňuje svetové dianie, prevažujú špecifické problémy. Prvý a najzákladnejší rozdiel od ostatných džezove vyspelých krajín je v tom, že kým v zahraničí vzniká problém z nadmerného počtu profesionálnych hudobníkov, u nás žije výlučne z džezu len päť profesionálnych hudobníkov (sú to členovia S+HQ). Z tohto hľadiska nie je využitý ani existujúci domáci dopyt, veď pri účelnom organizovaní džezových koncertov (i vo vidieckych mestách) a pri zintenzívnení stykov so zahraničím, a to tak s vyspelejšími krajinami, ako i s krajinami, ktoré sa môžu učiť od nás, by mohlo z džezu vyžiť oveľa väčšie množstvo hudobníkov. Na Slovensku je problém ešte akútnejší — pôsobí tu viac schopných amatérov, neexistuje však žiadna profesionálna skupina. Profesionálne telesá interpretujúce tanečnú hudbu nedosahujú v džeze žiadne úspechy.

Je pravda, že v súčasnosti už nie sú u nás džezové podujatia tak navštevované ako v minulosti, no nezáujem publika nemôžeme pokladať za hlavný brzdiaci moment vývoja. Na koncertoch už síce čoraz menej vidíme náhodných divákov, ktorí očakávajú od džezu zážitky, ktoré im nemôže dať (nemôže nahradiť rekreačnú funkciu tanečnej hudby a neplatí tu ani opačný aspekt: „Cieľom džezu nie je vytvárať diela ani predvedenia, ktoré by kritika mohla zaradiť do zvlášť vynikajúcej kategórie, ale tešiť sa z hudby a poskytovať túto radosť iným priamo pri tvorbe." — Francis Newton. The Jazz Scene, ročenka Taneční hudba a jazz str. 112), ale vytvára sa jednak málo početné, no aktívne špecializované obecenstvo, a tiež mnohí, ktorí dosiaľ do džezu neprenikli, majú úprimný záujem o snahu pochopiť džezový výraz a čo najviac sa o tejto hudbe dozvedieť.

Prichádzame tak k uzáveru — na rozdiel od ostatných západoeurópskych krajín, kde často ani špecializované džezové publikum nevie pochopiť hudbu čelných interpretov, kde pre domácich hudobníkov znamená niekedy až zničujúcu konkurenciu import prvoradých amerických hviezd a platní, u nás je hlavnou príčinou džezovej stagnácie výkon hudobníkov, ktorí vplyvom viacročnej odlúčenosti a tiež vplyvom iných objektívnych ťažkostí v súčasnosti ďaleko zaostávajú za európskou úrovňou, a to tak koncepčne, ako i interpretačne. Naše skupiny nevedia uspokojiť nároky vážnejších záujemcov o džez. Nebudeme na tomto mieste odôvodňovať toto tvrdenie na konkrétnych prípadoch. Pomôže nám však článok J. Konopáska — Kritika a sebakritika (recenzia platne Čs. jazzoví sólisti), uverejnený v 3. čísle tohoročných Hudobných rozhľadov. Na recenzovanej platni sú zastúpené všetky čelné české skupiny a nájdeme tu ich veľmi reálne ohodnotenie. Z Konopáskovho článku vysvitá len jedna potešiteľná skutočnosť, a to tá, že hudobníci, ktorí už začínajú nadväzovať spojenie so zahraničím (napr. S+HQ bol počas jedného roka vo Švédsku, NSR, NDR, Rakúsku, Maďarsku, Juhoslávii), si reálne uvedomujú situáciu a snažia sa čo najskôr dohoniť zameškané.

Dnes, keď už opadla vlna spontánneho a všeobecného džezového nadšenia, treba racionálne organizovať aj džezový život. Treba zrušiť prílišnú pražskú centralizáciu — pôjde najmä o to, aby aj mimopražskí hudobníci boli náležite ocenení a počítalo sa s nimi pri celoštátnych akciách. Mnoho môže pomôcť aj rozhlas a televízia, a to ani nie tak zvýšením vysielacieho času pre džez, ale skôr jeho racionálnejším využitím (vôbec sa neprogramujú avantgardné zahraničné skupiny). Veľa problémov je spojených i s vydávaním gramoplatní — viď článok Titzl-Džez na platniach Supraphonu, Melodie 4 (1964) a s činnosťou i zakladaním džezových klubov.

Súčasné obdobie, ktoré je charakterizované poklesom záujmu o džez, je pre túto hudbu nadmieru významné. I keď niektorí hudobníci opustia džez a pôjdu cestou ľahšieho odporu za väčšími zárobkami, tí, ktorí ostanú tejto hudbe verní, nemôžu dosiahnuť úspech plytkou, povrchnou hudbou. Kým „zlatý vek džezu" znamenal často nivelizovanie hodnôt, terajší stav, práve naopak, núti k serióznej a cieľavedomej práci. O budúcnosť džezu preto nemusíme mať obavy.

Igor Wasserberger

CH. W. GLUCK
250 ROKOV
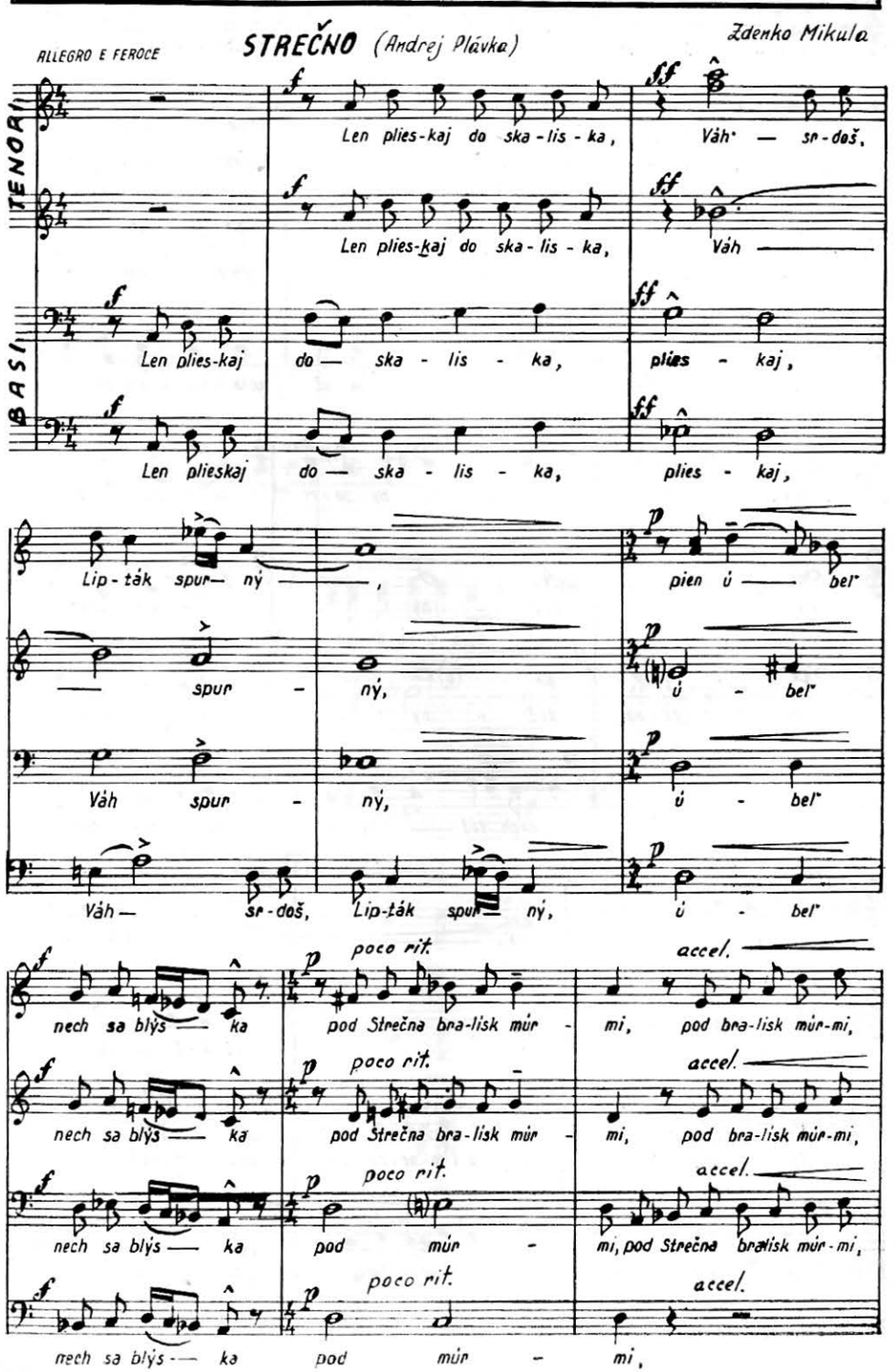
ORFEUS VŽDY ŽIVÝ
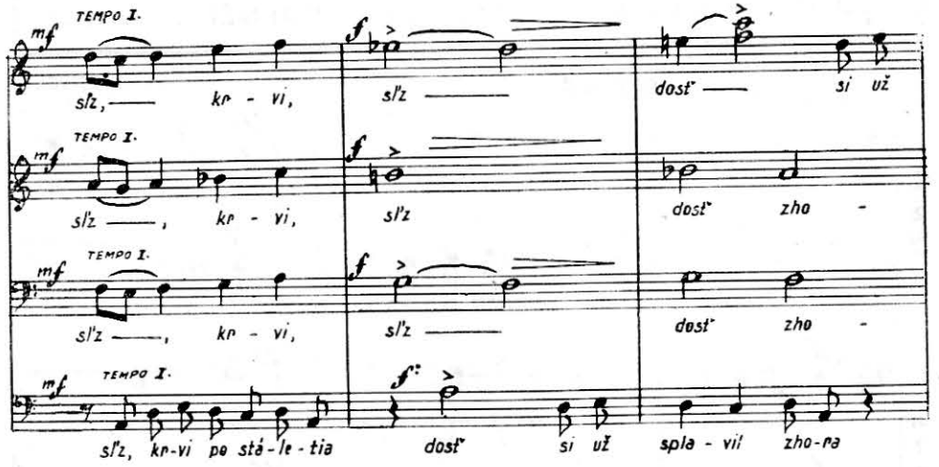
Okrúhle výročia popredných osobností dejín hudby bývajú príležitosťou sústrediť pozornosť kultúrnej verejnosti na odkaz toho-ktorého tvorivého umelca a zvážiť ich životaschopnosť zo zorného uhla, požiadaviek a umeleckých náhľadov súčasnej doby. Keď sa dnes stručne zamyslíme nad prínosom Christopha Willibalda Glucka, *tak nie z nejakého povinného aktu piety, vyplývajúceho z významného jubilea 250-ročného dátumu jeho narodenia (2. júla 1714) — to je iba vonkajší podnet — ale najmä pre mimoriadne estetické hodnoty a stúpajúcu aktuálnosť rozmerného životného diela tohto veľkého zjavu dejín hudby. Pramene o 73-ročnom živote a umeleckej dráhe geniálneho reformátora opery nie sú tak dôkladne prebádané ako u iných veľkých majstrov slávneho a na tvorbu takého bohatého obdobia osvietenstva. Až v posledných rokoch je zrejmý čoraz viac stúpajúci a primeranejší záujem o túto významnú skladateľskú osobnosť, vyvolaný nesporne celkovým trendom dnešnej doby v nazeraní na hudobnú minulosť, charakterizovaným odvratom od niektorých hypertrofických výbojov hudby 19. storočia a upriamením pozornosti predovšetkým na hlbšiu znalosť hudby 18. storočia v miere oveľa väčšej ako kedykoľvek predtým. Toto hnutie sa dotklo aj Glucka, ktorého súborné dielo vychádza v novej, vedecky dôkladne fundovanej, romantické nánosy odstraňujúcej pramennej edícii; množia sa štýlové nahrávky jeho skladieb a jeho opery nachádzame v kmeňovom repertoári svetových operných scén, väčšinou v priebojnom scénickom, režijnom a choreografickom riešení, ktoré vychádza z nového pohľadu na Glucka a otvára cestu k objavnému chápaniu a hodnoteniu zmyslu a významu jeho hudobnej drámy.*
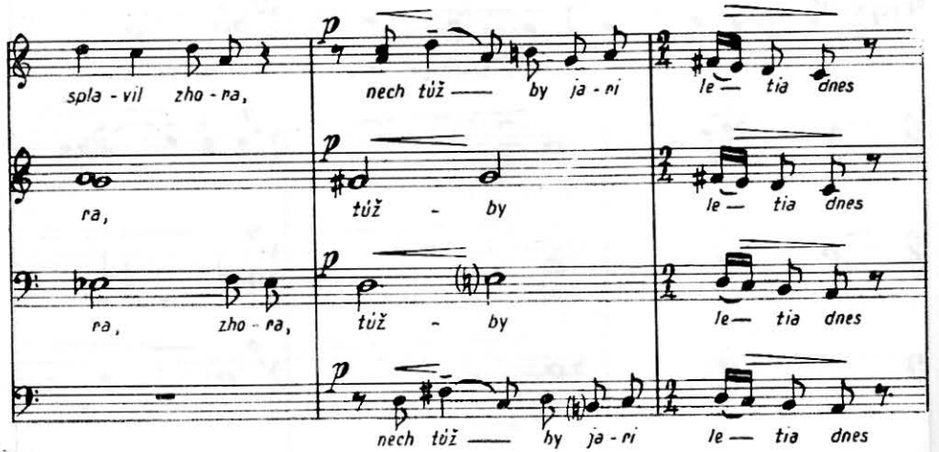
Gluckov umelecký vývoj sa odohrával postupne. K veľkému reformátorskému činu, ktorý znamená jeho vlastnú historickú zásluhu, sa dostal až takmer 50-ročný, teda vo veku, keď tvorba iných skladateľov dávno dosiahla vrcholnú syntézu, resp. mnoho veľkých majstrov sa takého veku vôbec nedožilo. Svoje detstvo, mladosť i prvé roky dospelosti prežil Gluck v Čechách, kam sa aj neskôr neraz vracal. Je nesporné, že jeho veľké nadanie, húževnatosť a silná vôľa sa prejavili veľmi skoro, hoci vyrástol ďaleko od hudobných centier a rodičmi nebol nijako podporovaný v rozvíjaní hudobných sklonov. Tak spracoval v sebe jedine podnety svojej muzikantskej vlasti — vysoká úroveň pestovania hudby na českom vidieku naňho zrejme silne zapôsobila. Sám sa o tom vyjadril: „V mojej vlasti každý robí hudbu, dokonca v najmenších dedinách; mládež v škole, starí na kostolnom chóre", *čím vhodne dopĺňuje Burneyove pozorovania, ktorý neskôr precestoval Čechy a konštatoval to isté — jeho slovo o Čechách ako „Konzervatóriu Európy" sa právom stalo okrídleným. Bolo by iste práve tak vďačnou, ako i potrebnou úlohou, keby českí hudobní historici pomáhali pri výskume dodnes ešte zarážajúco málo osvetlenej otázky Gluckovho umeleckého vývoja a životopisných údajov v Čechách, ako aj vplyvu (najmä ľudovej) hudby svojej vlasti v ranej, ale i neskoršej tvorbe.*

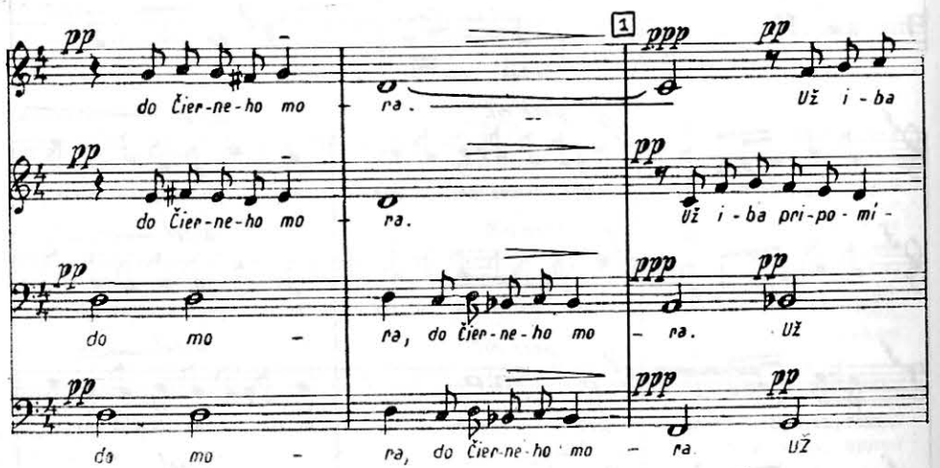
Keď sa 22-ročný Gluck dostal do Milána, kde sa stal žiakom známeho Sammartiniho, opäť sa ukazuje jeho samorastlý naturel, lebo Sammartini nekomponoval opery, kým Gluck sa už od začiatku zameral skoro výlučne na operná produkciu — jeho inštrumentálny odkaz je čo do rozsahu neveľký. Jeho tvorba pred opernou reformou, ktorá bola dosť rozmerná — okolo 40 opier — nijako zvlášť nevynikala nad bežnú operná produkciu. Umelecky sa pevne primkol k zaužívanému talianskemu opernému typu, väčšinu svojich opier komponoval priamo na texty módneho a uznávaného Met astasia a zvyšok podľa libriet zostavených v tomto duchu. Nemohol opustiť bázu metastastianských náhľadov a postupov s plytkou typizáciou osôb a deja, požiadavkami kantabilnej virtuozity, nezmyselného opakovania textu a zobrazenia predpísaných skostnatených afektov konvenčnými prostriedkami. Spev dominuje nad orchestrom, dej sa odohráva v secco recitatívoch, no už v skorších dielach neraz prevláda u Glucka výrazová sila nad planou koloratúrou a recitatívy sú niekedy vypracované veľmi starostlivo. Gluck sa rýchlo stal uznávaným a vyhľadávaným skladateľom a spravil si dobré meno v európskych hudobných centrách. Neskôr ho Durazzo pohol k písaniu francúzskych komických opier a jeho štýl sa tu ďalekosiahle prispôsobil novým požiadavkám, veď to, čo musel tvoriť pre francúzsku operu, stálo v úplnom protiklade k požiadavkám talianskej opery a znamenalo vnútorné preorientovanie jeho dovtedajšieho štýlu.
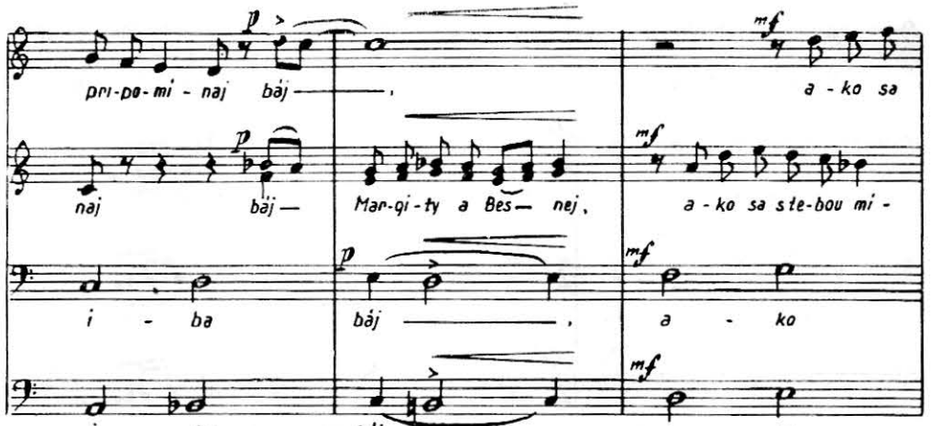
Gluck už vtedy bezpochyby veľa uvažoval o rôznosti národných slohov a jeho myšlienkové pochody zrejme zahrnuli aj otázku rôznych možností vzťahu medzi hudbou a drámou. K tomu určite prispela i znalosť opier Jomelliho a Traëttu, ďalej umelecké náhľady Algarottiho, Quantza a Scheibeho, no predovšetkým myšlienky francúzskych osvietencov, najmä

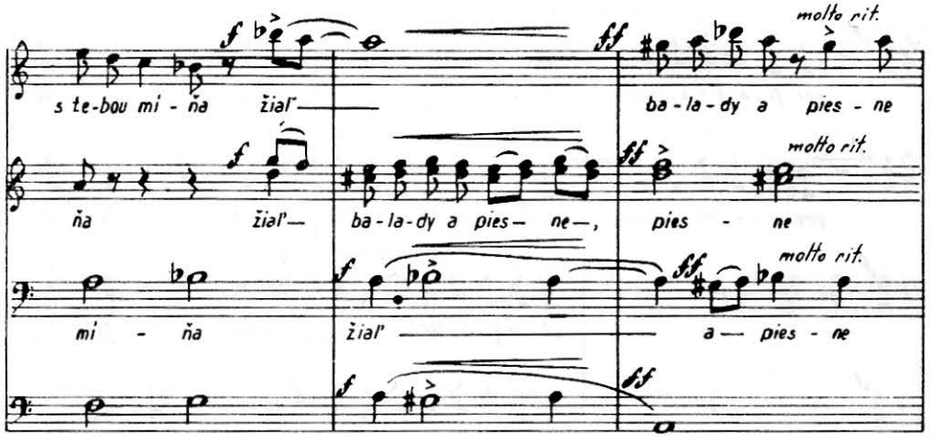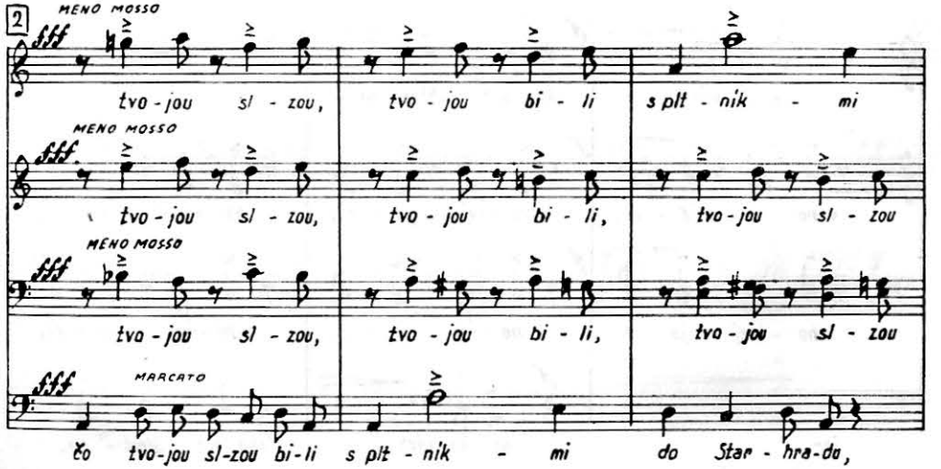



TEMPO I.
sĺz, — kr - vi,
sĺz —
dosť — si už
sĺz — , kr - vi,
sĺz
dosť zho -
sĺz —, kr - vi,
sĺz —
dosť zho -
sĺz, kr-vi po stá-le-tia
dosť si už
spla - vil zho-ra
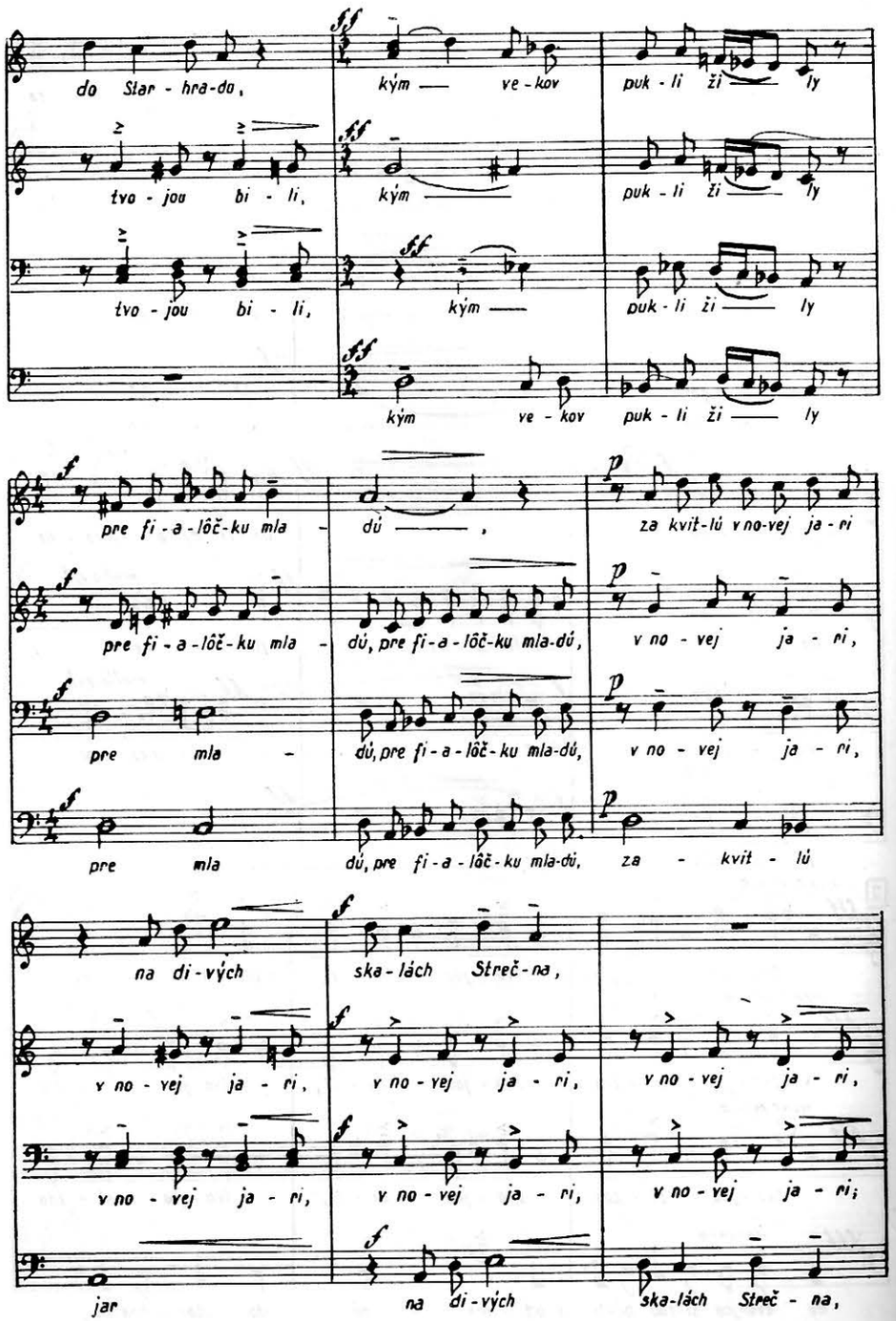

spla - vil zho - ra,
nech túž — by ja - ri
le — tia dnes
ra,
túž - by
le — tia dnes
ra, zho - ra,
túž - by
le — tia dnes
nech túž — by ja - ri
le — tia dnes
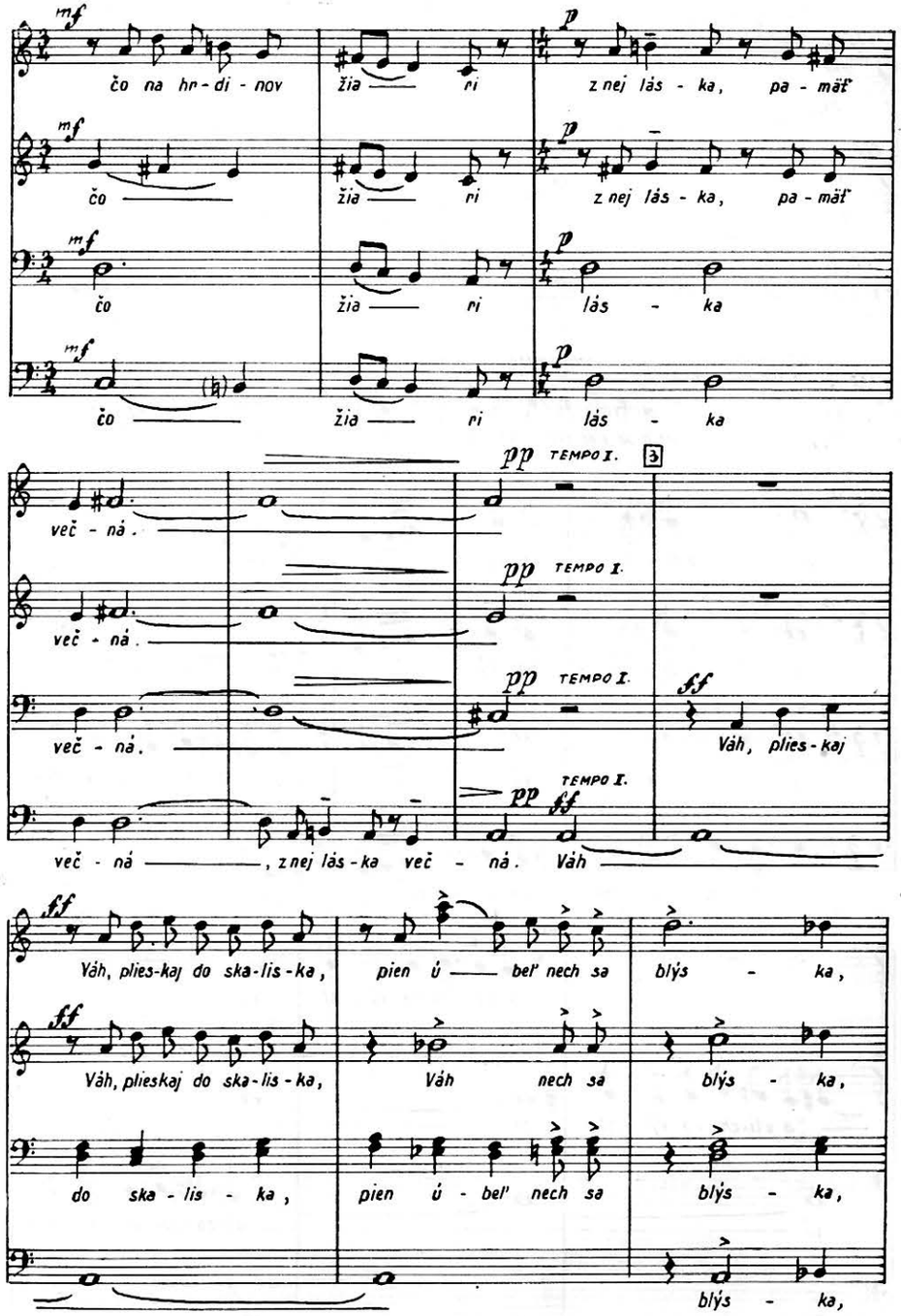

1
do Čier-ne-ho mo
ra.
Už i-ba
do Čier-ne-ho mo
ra.
Už i-ba pri-po-mi-
do mo -
ra, do Čier-ne-ho mo
ra.
Už
do mo -
ra, do Čier-ne-ho mo
ra
Už
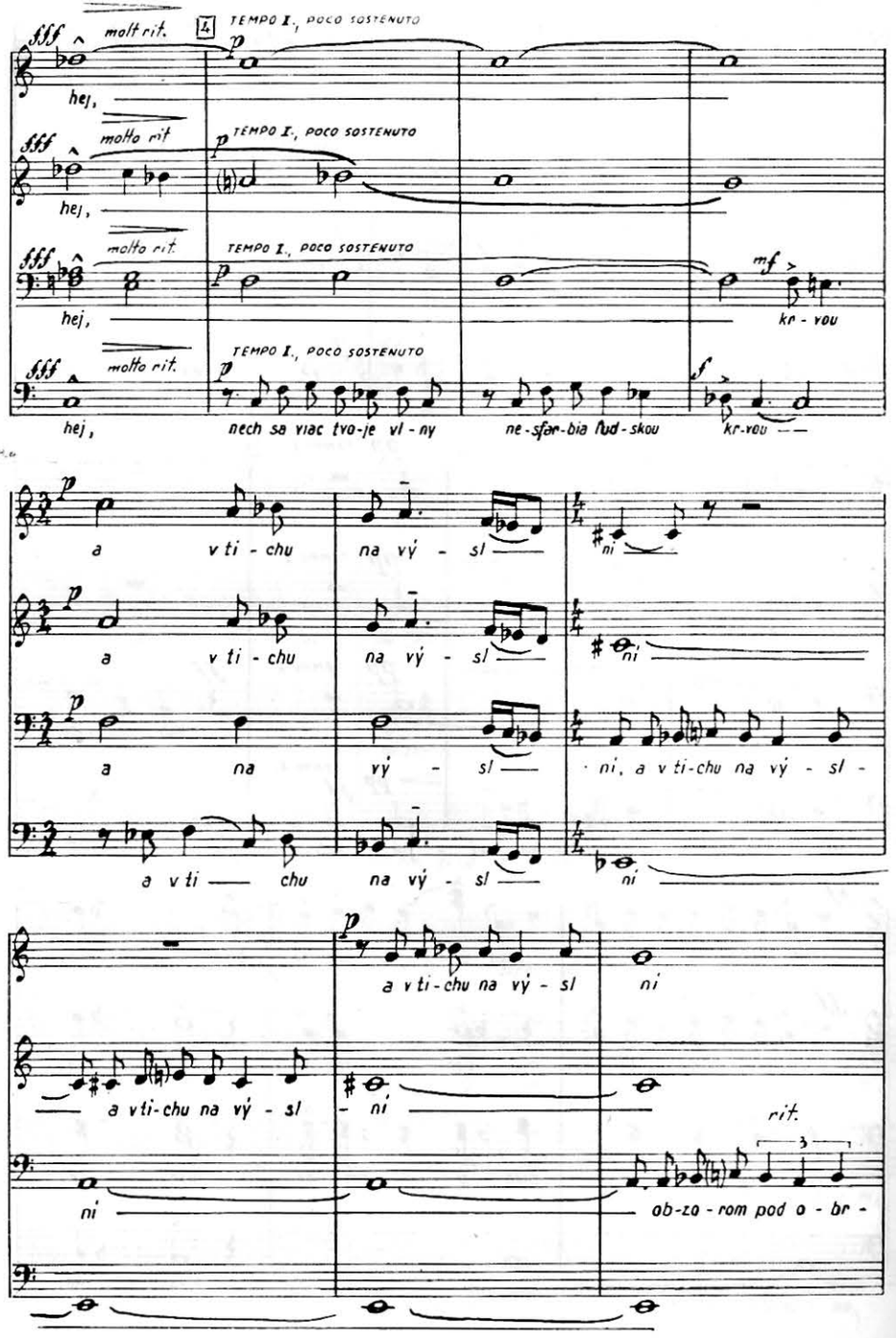

pri-po-mi-naj báj —
a-ko sa
naj báj — Mar-gi-ty a Bes— nej,
a-ko sa ste-bou mi-
i - ba
báj —
a - ko
i - ba
báj —
a - ko
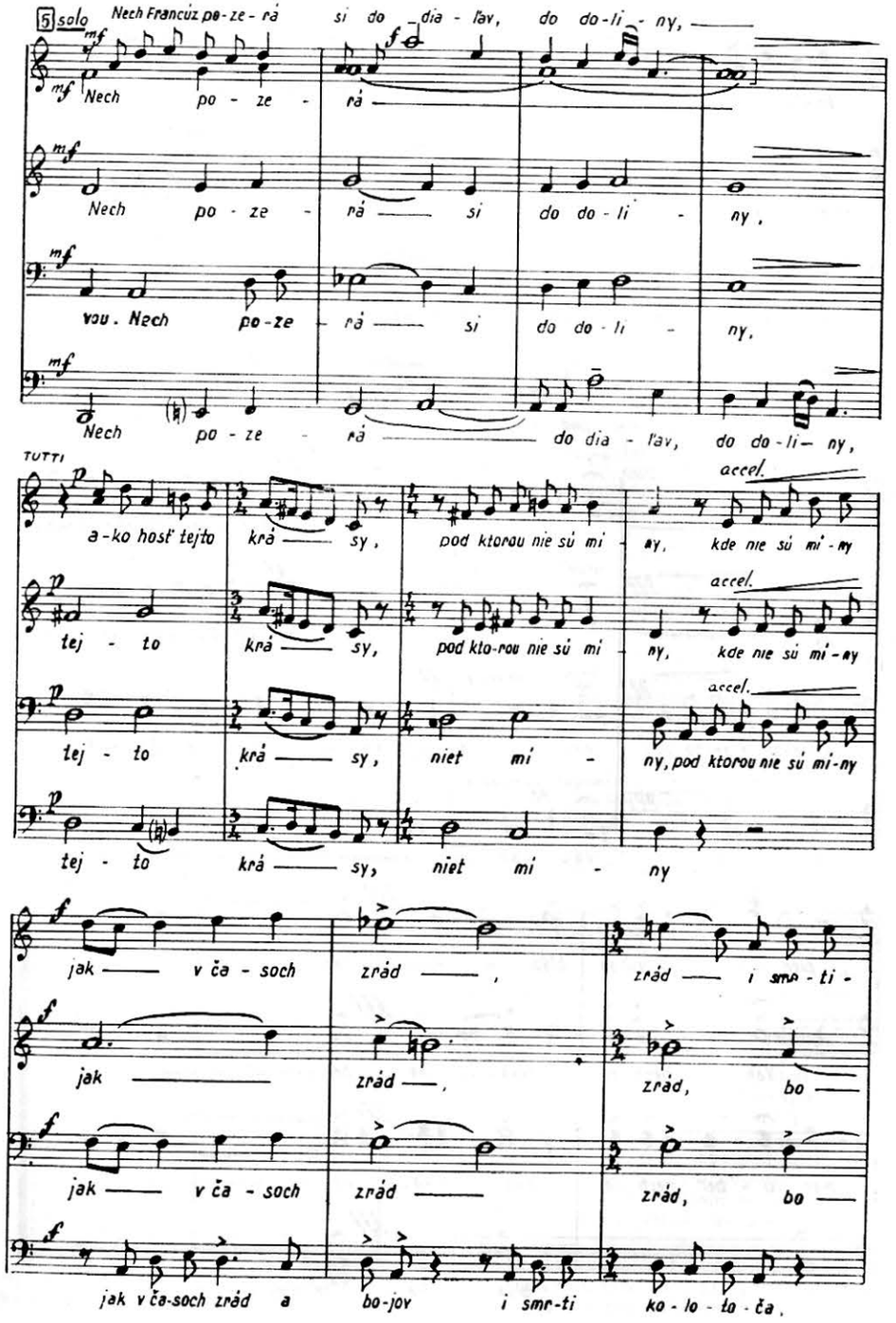

molto rit.
s te-bou mi - ňa žiaľ —
ba-la-dy a pies - ne
molto rit.
ňa žiaľ — ba-la-dy a pies— ne—,
pies - ne
molto rit.
mi - ňa
žiaľ — a— pies - ne
mi - ňa
žiaľ,
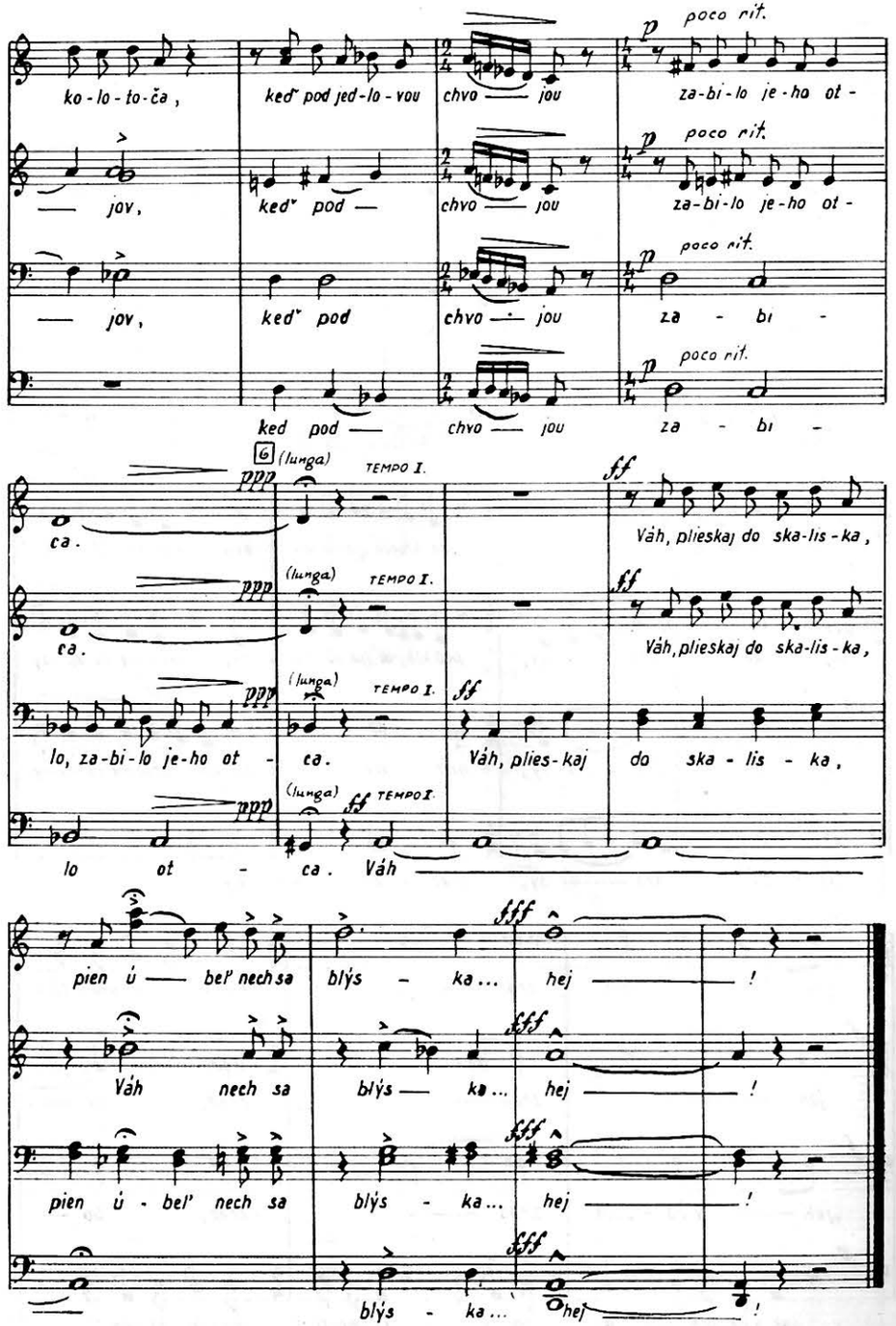

2
MENO MOSSO
tvo-jou sl - zou,
tvo-jou bi - li
s plt - nik - mi
MENO MOSSO
tvo-jou sl - zou,
tvo-jou bi - li,
tvo-jou sl - zou
MENO MOSSO
tvo-jou sl - zou,
tvo-jou bi - li,
tvo-jou sl - zou
MARCATO
čo tvo-jou sl-zou bi-li
s plt - nik - mi
do Star - hra-du,


do Star - hra-du,
kým — ve - kov puk - li ži — ly
tvo - jou bi - li,
kým puk - li ži — ly
tvo - jou bi - li,
kým puk-li ži — ly
kým ve - kov puk - li ži — ly
pre fi - a - lôč - ku mla - dú — ,
za kvit-lú vno-vej ja - ri
pre fi - a - lôč - ku mla - dú, pre fi - a - lôč - ku mla-dú,
v no - vej ja - ri,
pre mla - dú, pre fi - a - lôč - ku mla-dú,
v no - vej ja - ri,
pre mla dú, pre fi - a - lôč - ku mla-dú, za - kvit - lú
na di - vých ska - lách Streč - na,
v no - vej ja - ri,
v no - vej ja - ri, v no - vej ja - ri, v no - vej ja - ri,
v no - vej ja - ri, v no - vej ja - ri, v no - vej ja - ri;
jar na di - vých ska - lách Streč - na,


čo na hn - di - nov žia — ri z nej lás - ka, pa - mäť
čo žia — ri z nej lás - ka, pa - mäť
čo žia — ri lás - ka
čo žia — ri lás - ka
TEMPO I.
3
več - ná.
več - ná.
več - ná.
več - ná — , z nej lás - ka več - ná. Váh
Váh, plies - kaj
Váh, plies-kaj do ska-lis-ka, pien ú — beľ nech sa blýs - ka,
Váh, plieskaj do ska-lis-ka, Váh nech sa blýs - ka,
do ska - lis - ka, pien ú - beľ nech sa blýs - ka,
blýs - ka,


4 TEMPO I., POCO SOSTENUTO
molto rit.
hej,
nech sa viac tvo-je vl-ny
ne-sfar-bia ľud-skou
kr-vou
a v ti-chu na vý-sl-ni
a na vý-sl-ni, a v ti-chu na vý-sl-
a v ti-chu na vý-sl-ni
ob-zo-rom pod o-br-
rit.


5 solo
Nech Francúz po-ze-rá si do dia-ľav, do do-li-ny,
Nech po-ze-rá si do do-li-ny,
Nech po-ze-rá do dia-ľav, do do-li-ny,
TUTTI
accel.
a-ko hosť tejto krá-sy, pod ktorou nie sú mi-ny, kde nie sú mi-ny
tej-to krá-sy, niet mi-ny, pod ktorou nie sú mi-ny
jak v ča-soch zrád, zrád i smr-ti-
jak zrád, zrád, bo-
jak v ča-soch zrád a bo-jov i smr-ti ko-lo-to-ča,



Rousseaua a Diderota o zásadných požiadavkách účinnej regenerácie drámy i zodpovedajúcich hudobnovýrazových prostriedkov. Tak ho stretnutie s libretistom Calzabigim a jeho reformné úsilie drámy nenašlo nepripraveného. Zrod hudobnej drámy bol umožnený iba stretnutím libretistu so skladateľom, ktorí boli pre seba ako stvorení, iba spoločnou prácou oboch umelcov sa zrodil reformný čin. Calzabigi v svojich libretách namiesto malicherných nafúknutých, neprirodzených a bezkrvných metastasianských intrigových typov dáva prostý, jednotný dej, namiesto stereotypných afektových schém nastupujú ozajstné ľudské city a vášne a veľké, všeobecne platné, vysoko etické, humanistické idey, rozvinuté na podklade antickej povesti. Gluckova genialita sa na týchto libretách mohla plne zapáliť a rozvinúť, a to, čo urobil, bolo vytvorenie úplne novej opernej formy, skutočnej hudobnej drámy.

Ústredný manifest reformy je obsiahnutý v Gluckovom predhovore k opere Alceste (1769), kde formuloval základné myšlienky, ktoré uskutočnil v svojich operách. Jeho hlavné krédo znie: „Prostota, pravdivosť a prirodzenosť sú pevnými základmi krásna vo všetkých dielach umenia." *Miesto prekomplikovanosti a vyumelkovanosti barokových techník, ako aj miesto samoúčelného, len zmyslového pôsobenia belcanta nastupuje prirodzená, prostá, pritom výrazová hudba, ktorá stojí prísne v službách dramatického prehĺbenia a umocnenia textu. Hovorí, že* „treba obmedziť hudbu na jej pravú úlohu, t. j. slúžiť básnikovi zosilnením výrazu a pôsobivosti situácie bez toho, aby prerušila dej alebo oslabila účinok nepotrebnými a zbytočnými ozdobami." *Tak treba aj chápať jeho inde vyslovený výrok, že prv než napíše operu, snaží sa zabudnúť, že je hudobníkom. Svoje reformátorské myšlienky o realistickej dramaturgii opery bližšie rozvádza na konkrétnych príkladoch, kde otvorene a nemilosrdne kritizuje všetky zlozvyky dobovej opernej produkcie a koloratúrnych spevákov. Ďalej uvádza, že najväčšiu časť svojho úsilia venoval dosiahnutiu* „vznešenej prostoty". *Tento základný Winckelmanov postulát pre charakteristiku klasicistického (výtvarného) umenia uviedol Gluck do hudby.* „Preto" *hovorí Gluck,* „som sa vyhol tomu, aby som sa parádil ťažkosťami na úkor jasnosti, nikdy som nekládol váhu na vynález nového obratu, keď nevyplýval celkom prirodzene zo samotnej situácie a nebol úmerný výrazu". *Celkom moderne znie jeho progresívna myšlienka:* „Napokon som žiadne pravidlo tak neuctieval, aby som sa nazdával, že by som ho s dobrým svedomím nemohol obetovať potrebnému účinku." *Tieto myšlienky ešte prehĺbil v predhovore k opere Paride ed Elene (1770), kde rozvádza, ako sa musí výraz hudby riadiť podľa danej situácie. O pravdivosti napríklad píše:* „Keď chceme sledovať pravdivosť, nesmieme zabúdať, že podľa povahy príslušnej veci sa môže stať aj najkrajšia melódia či harmónia nedostatkom alebo nedokonalosťou, ak ju používame na nesprávnom mieste." *Teda nielen prostota a prirodzenosť, ale aj takto chápaná dramatická pravdivosť mu je hlavným princípom krásna v umeleckom prejave. Pojem krásna, ako sa traktoval predtým, je u Glucka ďalekosiahle modifikovaný — pravda mohla byť aj strašná; všetko elementárne, bojovné, démonické prenikalo do intonácie jeho hudobnej reči. Napr. sám Calzabigi sa o hudbe Gluckovho baletu Don Juan vyslovil takto:* „Hrôzu deja zachytil dokonale, pokúsil sa zobraziť vášne, ktoré ovládajú dej, a zdesenie, ktoré ovláda katastrófu."

Gluck sa teda úplne odvrátil od racionalistických i belcantovských praktík, namiesto dobové a stavovsky konvencionalizovaných typov ukazuje živého človeka, so všetkým protirečeniami, v jeho hlboko ľudskej podstate, s jeho veľkými, ozajstnými vášňami. Hlavné postavy individuálne charakterizuje a hudobne zobrazuje ich menlivosť a vnútorný psychologický vývoj duševných stavov. Recitatív a áriu stvárňoval voľnejšie a stieral rozdiely medzi nimi (secco recitatív s čembalom nahradil accompagnatom, teda orchestrom; ruší typ da capo árie, táto má neraz piesňovú podstatu); úloha sboru, ako aj orchestra a tanca, podstatne stúpla, aby všetko slúžilo rozvinutiu hudby k plnej výrazovej a dramatickej sile. Celkom v duchu osvietenských ideálov uskutočnil aj stmelenie a syntézu hudobnej reči rôznych národov, k čomu akiste prispela jeho dôkladná znalosť tak podstatne sa líšiaceho štýlu francúzskej a talianskej opery, ako aj ľudových hudobných útvarov svojej českej vlasti a nemecko-rakúskych piesňových prvkov. Snažil sa takto vytvárať klasický ideál všeobecne zrozumiteľnej, univerzálne platnej, demokratickej hudobnej reči pre všetkých, neobmedzenej úzko stavovskými či národnými zreteľmi. Sám píše v Mercure de France (1773), že mal na mysli vytvorenie takej hudby, „ktorá je po vôli všetkým ľuďom ... a ktorá zruší smiešne rozdiely hudby rôznych národov" — *na svoju dobu veľmi pokroková a aktuálna myšlienka. Gluck bol teda typom umelca, ktorý okrem vášnivého, fantáziou a intuíciou obdareného plnokrvného muzikanta zlúčil v sebe i vlastnosti uvažujúceho, plánujúceho dramatika, premyslene vystavujúceho svoje diela vo veľkých črtách i detailoch, preukázal teda dialektickú jednotu osvietenského ideálu cítiaceho a mysliaceho hudobníka.*

Christoph Willabald Gluck si vydobyl trvalé miesto medzi najväčšími majstrami hudobného klasicizmu, spolu a rovnocenne popri trojhviezdí viedenských klasicistov (Haydn, Mozart, Beethoven). Gluck sa javí ako pravý osvietenský hudobný umelec a klasický humanista,

Diskusia 64

POMÔCKY HUDOBNEJ VÝCHOVY NA NAŠICH ŠKOLÁCH

JOZEF KLOCHÁŇ
KAROL DUBECKÝ

Na našich všeobecnovzdelávacích školách máme dnes len dve učebnice:

Spevník pre 3.—5. ročník je vlastne rozobraný. Hoci bol vydaný len nedávno, nachádza sa na školách len v malom, nedostatočnom počte, veď hneď pri prvej distribúcii v septembri 1961 bol pridelený školám len v sotva polovičnom množstve.

Učebnice — knihy hudobnej výchovy by mali byť jednoznačne určené žiakom. Paralelne s nimi by mali byť vydávané metodické príručky pre učiteľov. Túto edičnú koncepciu, ktorá je z hľadiska hudobnej pedagogiky najmä za dnešného stavu HV jedine správna, nedarí sa autorom učebníc uviesť do života. Kolektív autorov, upovedomený, že metodická príručka nevyjde, vypracuje potom učebnicu ako akýsi kompromis.

Preto si učitelia HV ťažkajú na nedostatok osobitnej metodickej príručky v súvislosti s učebnicou HV 6. Zdá sa, že neujasnenosť vydavateľských inštitúcií a kompetentných školských orgánov vyplýva z neznalosti skutočných potrieb školy.

Učebnica HV 6 je z hľadiska všeobecných didaktických a metodologických zásad vypracovaná skutočne odborne. Keby sme ju porovnávali s cudzími učebnicami, zračilo by sa nám celkom jasne jej politickovýchovné zameranie na esteticko-výchovnú obsahovú stránku, čo je pre hlavný pedagogický cieľ — vypestovanie vzťahu k hudobnému umeniu — veľmi dôležité. Náležite je tu podčiarknutá receptívna výchova, výchova hudbou. Ale práve v tejto zložke je nedostatok metodickej príručky najciteľnejší. Učitelia sa len veľmi nesmelo púšťajú do predhrávania, lebo sami neprenikli rozborom k obsahovej podstate skladieb určených pre výchovu počúvaním hudobných diel.

V speve sú všetky zložky (intonácia, rytmus i hlasová výchova) primerane vyvážené. Hudobná náuka nevytvára samostatnú zložku, je podriadená spevu.

Pri posudzovaní obsahovej stránky učebnice HV 6 nemožno však súhlasiť s rozdelením ľudových hudobných nástrojov (str. 25) na: fúkacie, sláčikové a bicie, pričom medzi bicie patria cimbal, bubon a pod. Myslím, že je neúnosné vytvárať novú sústavu rozdeľovania hudobných nástrojov na základe teoretizovania a zvukotvornej podstaty, a tým vnášať chaos do myslí detí (najmä žiakov ĽSU). Užitie termínu fúkacie nástroje znamenalo by v dôsledkoch fúkací orchester a fúkacie kvinteto. Pri týchto fúkacích nástrojoch chýba zmienka o prefukovaní. Veď ak „rífová píšťalka nemá dierky" (str. 27), má žiak predstavu, že sa na nej dá vylúdiť iba jeden tón („to potom aj rozhodcovská píšťalka je hudobný nástroj"?).

ktorý svojím výsostne realistickým, hlboko ľudským, demokratickým umením vytvoril nesmrteľné progresívne hodnoty. Preto sa dnes, pri štvrťtisícročnom výročí jeho narodenia, neobraciame k nemu z nejakého prázdneho muzeálneho historizmu, ale preto, že v súčasnom hudobnom dianí patrí k živým, veľkým zjavom svetovej hudobnej kultúry, a preto je načase, aby sa o ňom u nás nielen písalo a hovorilo, lebo slovo — aj keby bolo čo najlepšie — je oproti živému hudobnému dielu iba nemé, slabé a šedé, ale aby sa aj našim poslucháčom prihováral svojimi významnými reformnými operami. Je zarážajúce, že naša operná scéna (na rozdiel napr. od Budapešti, Prahy, Viedne kde v minulých rokoch úspešne predviedli jeho Orfea) neuskutočnila nielen v minulých sezónach niekoľkokrát zamýšľané uvedenie niektorej z Gluckových opier, ale ani v tomto jubilejnom roku v dramaturgickom pláne SND ohlásená Ifigénia v Aulide sa nerealizuje — namiesto nej bol uvedený známy Maškarný bál. Nič proti Verdimu, ktorého opery sú u nás právom populárne a často hrané, ale v takejto súvislosti je táto zámena ťažko ospravedlniteľným dramaturgickým omylom, zaváňajúcim konzervativizmom a provincionalizmom.

Pavol Polák

Ani so zavedením solmizačnej stupnice voza-ne-vu-zo-ža-ni-vo (str. 94.—116.) v Spevníku pre 3.—5. ročník nemožno z hľadiska dnešného stavu HV súhlasiť. V našich hudobných školách, v českých školách, i všade v cudzine (okrem štátov, v ktorých používajú solmizačné slabiky na označenie absolútnej výšky) učia sa deti solmizovať na slabiky do-re-mi . . .

Z technickej stránky možno kladne hodnotiť ilustrácie v Spevníku pre 3.—5. ročník (autor neuvedený). No reprodukcie fotografií v HV 6 nevyhovujú požiadavkám modernej učebnice, sú nevýrazné.

Notografika oboch učebníc je na nízkej úrovni, je nepresná a neúhľadná. Notografik musí byť nielen dobrým grafikom, ale musí ovládať aj hudobnú teóriu. Nemalo by sa stať, aby notografik v učebnici HV nakreslil osminové zástavky vľavo (Spevník pre 3.—5. r. str. 50).

Záverom tohto krátkeho hodnotenia možno povedať:

Vo veci učebníc HV na všeobecnovzdelávacích školách je najkritickejšie to, že ich niet. Hudobná výchova pre 6. ročník — vlastne jediná učebnica — dokumentuje, že by sme mohli mať dobré učebnice. Ak chce školská správa skutočne pomôcť upadajúcej hudobnej výchove na školách, mala by sa postarať a urýchlené vydanie dobrých učebníc HV pre všetky triedy, ako aj metodických príručiek pre učiteľov. Učebnice by mali byť vydané predbežne ako pokusné. Po dvoch školských rokoch by učitelia HV vyslovili k nim pripomienky na základe praktických skúseností a potom by mohli byť učebnice vydané v definitívnej úprave.

Dobré učebnice pre všetky triedy všeobecnovzdelávacích škôl, to je dnes najnaliehavejšia potreba pre hudobnú výchovu-popolušku.

*Jozef Kloch*áň

* * *

Neodmysliteľnou zložkou hudobnej výchovy je počúvanie hudby, ktoré má aj v nových osnovách hudobnej výchovy dôležité miesto. Preto už v r. 1961 pristúpil Gramoklub k založeniu školského radu, vyšli aj základné série gramoplatní „Poslechové skladby" pre jednotlivé ročníky. V našom príspevku hovoríme o sérii gramoplatní, ktoré vyšli v školskom rade 1961/62 a sú určené na počúvanie v 6.—8. roč. ZDŠ.

Vybrané skladby na počúvanie v týchto ročníkoch sú v troch vkusných albumoch. V každom sú dve dlhohrajúce platne pre každý ročník. K celému súboru je priložený sprievodný text, ktorý pripravili Z. Pilková, J. Pilka a I. Poledňák.

Výber skladieb sa robil v zásade podľa návrhu nových učebných osnov hudobnej výchovy a zodpovedá osobitnostiam žiakov týchto ročníkov a rešpektuje aj ďalšie požiadavky učebných osnov jednotlivých ročníkov (českých škôl — pozn. red.). Obsahuje 25 vokálnych a 27 inštrumentálnych skladieb rozličných žánrov, a tak dáva učiteľovi širokú možnosť využitia.

Skladbami je tu výrazne zastúpená predovšetkým česká hudba. Sú to najmä diela B. Smetanu, A. Dvořáka, L. Janáčka a V. Nováka. Zo slovenskej hudby sú tu ukážky z diel A. Moyzesa, E. Suchoňa a J. Cikkera. Z cudzích skladateľov tu učiteľ nájde iba ukážky od L. van Beethovena, Bartóka a Chačaturiana. Tieto všetky skladby reprodukujú naši i zahraniční umelci a významné umelecké telesá.

V sprievodnom texte nájde učiteľ základné údaje o skladateľovi a príslušnej skladbe a pri väčšine vokálnych skladieb je uvedený aj text. Okrem toho sú tu aj metodické pokyny pre realizáciu počúvania v jednotlivých ročníkoch.

Osobitne sa zamýšľať nad výberom ukážok, ako aj predvedením, je v stručnom príspevku ťažké. Vo všetkých prípadoch ide po interpretačnej i technickej stránke o kvalitné nahrávky, ktoré sa v podstate nerobili špeciálne pre túto sériu platní. Výber skladieb veľmi dobre spĺňa predovšetkým požiadavky českých škôl, a zostáva tu teda ešte úloha vytvoriť doplnkové série s nahrávkami slovenskej hudby najmä pre roč. 6.—9. a, ako vieme, takýto výber sa už pripravuje.

Sprievodný text v danej podobe je veľmi dôležitou a nepostrádateľnou pomôckou a vlastne aj dočasne jedinou metodickou príručkou, kým učiteľ nebude mať nové učebnice hudobnej výchovy. Rovnako však práve v tejto etape mohol učiteľovi poskytovať oveľa viacej informácií. Chýbajú v ňom predovšetkým notové ukážky. Tie sú pre dokonalú výchovno-vzdelávaciu prácu nevyhnutné a mnohé z nich sa ani nikdy nedostanú do učebníc, čo je celkom samozrejmé. Tak bude často učiteľ nútený hľadať potrebný notový materiál v ďalšej, ťažšie dostupnej literatúre. Napokon mali byť v sprievodnom texte odkazy na odbornú literatúru. Tieto poznámky sú iba sporadické a vôbec sa neuvádza slovenská literatúra. Napokon pri ukážke z Krútňavy by sa tiež žiadal text (ide o svadobnú scénu z 3. obrazu), ako je to u ostatných ukážok z opier.

Toto sú, pravda, nedostatky, ktoré možno v budúcnosti odstrániť.

K. Dubecký

ŠTÚDIO MLADÝCH

Štúdio mladých, hodinová utorňajšia relácia Čs. rozhlasu v Bratislave, získala si v pomerne krátkom čase vrelý ohlas u poslucháčov. Predpokladáme, že medzi nimi je i množstvo našich čitateľov. Preto sme požiadali dramaturga hudobného vysielania, prom. ped. Mariána Juríka, o rozhovor, ktorý uverejňujeme.

Odkedy jestvuje Štúdio mladých a aké má poslanie?

Prvé štúdio mladých bolo na jeseň roku 1960. Vzniklo v podstate z jednoduchej myšlienky: obnoviť staré, ale dobré rozhlasové formy živého vysielania zo štúdia, vytvoriť akúsi nenútenú tribúnu hudobných záujmov mládeže a, prirodzene, poskytnúť mladým poslucháčom hodinku dobrej zábavy i umeleckej výchovy. Nekládli sme si za cieľ náročné profesionálne koncerty, práve naopak, dali sme možnosť uplatniť sa amatérom a mladým poslucháčom hudobných učilíšť. To je hlavný cieľ Štúdia mladých. Pre vyrovnanie proporcionality pozývali sme do ŠM aj profesionálnych umelcov i telesá. Napríklad v oblasti symfonickej hudby, komornej a náročného džezu nemožno počítať s amatérmi.

Aké je žánrové zloženie programov?

V rámci jedného mesiaca, teda 4 až 5 relácií, vystriedajú sa všetky najpoužívanejšie hudobné žánre. Najväčší záujem sa, prirodzene, sústreďuje na modernú tanečnú hudbu a džez. No v porovnaní s verejnými komornými koncertmi nemôžeme si sťažovať ani na relácie komornej a symfonickej hudby. Boli celkom pekne navštevované.

Hovoríš, že Štúdio mladých chce byť tribúnou. Ako sa to prejavuje v praxi?

Začnem džezovou hudbou. Pred tromi-štyrmi rokmi sme na Slovensku neboli ešte celkom vysporiadaní s džezovou hudbou. Z rozhlasového vysielania odznievali len náučné relácie s ukážkami zahraničného džezu, prípadne s nahrávkami Krautgartnera, Broma a S+H kvarteta. My sme však chceli dať možnosť uplatniť sa domácim džezistom. Títo totiž veľmi túžili po živom kontakte a po priamej účasti s publikom. Už vtedy sme mali niekoľko schopných skupín a jednotlivcov, ktoré tieto relácie mohli obhospodáriť dobrým džezom. Ich možnosť bola ohraničená len na úzky kruh konzumentov v mládežníckych popoludniach a na koncertoch v MDKO. Inú možnosť koncertovania nemali. A z toho dôvodu, z prudkého dopytu po „zakázanom ovocí" preniesli sme pred dvoma rokmi ako ťažisko do Štúdia mladých džezovú hudbu. Programy boli vždy plné, až nabité. Môžem pokojne povedať, že sa tu uplatnilo hodne nádejných talentov. Napríklad klavirista a skladateľ Ladislav Gerhardt, gitarista Karol Ondrejička, Traditional club, a mnohí ďalší „džezmeni". Na pôde Štúdia mladých dostalo sa im možnosti prejaviť sa so svojím obdivom k džezu v plnej miere a uplatniť aj svoj improvizačný talent. No najväčší klad je v tom, že prostredníctvom Štúdia mladých dostala sa im možnosť propagovať džez širokému okruhu záujemcov. Alebo prínos Štúdia v tanečnej hudbe. Z viacerých akcií spomeniem aspoň anketu Hľadáme tanečnú pesničku pre mládež. Išlo nám o to, aby sa mládež aktívne zapojila do novej tvorby. Bolo to práve obdobie nástupu a popularity twistu. Zo Štúdia mladých odzneli prvé pôvodné slovenské twisty. Skladatelia tu mali možnosť nadviazať kontakt so svojimi konzumentmi hneď pri prvom zaznení ich skladieb a poznať reakciu publika. V oblasti vážnej hudby sme síce podobné akcie nemali, ale dali sme možnosť mladým interpretom a skladateľom. V reláciách „vážnej hudby", kde jeden raz mesačne účinkoval rozhlasový symfonický orchester so svojím mladým dirigentom Bystríkom Režuchom, účinkovali Jozef Bulva, Ľudovít Marcinger, Milan Bauer, Konštantín Sedlák a z tvorby skladateľov odzneli diela Zeljenku, Martinčeka, Hrušovského, Paríka, Sixtu i diplomové práce Hatríka a Dubovského. Nezabudli sme pritom ani na diela našich najvýznamnejších tvorcov — Suchoňa, Cikkera, Moyzesa, ktorí sa aj sami mládeži prihovárali. V tomto zmysle sme chceli vytvoriť zo Štúdia mladých tribúnu mladých poslucháčov i mladých umelcov. Ako sa nám to podarilo, to už nechám na posúdenie poslucháčom.

A čo keby sa Štúdio mladých robilo samostatne a programove i organizačne by sa vysielalo pravidelne s Čs. televíziou?

Nebolo by to zlé. Konečne želajú si to aj poslucháči. Neviem si však predstaviť ekonomickú dohodu medzi oboma inštitúciami Bolo by to iste ideálne. Konečne prvé pokusy tu už boli. V poslednej sezóne mládežnícka redakcia Čs. televízie preberala jednu reláciu mesačne. Nám to pomohlo ušetriť peniaze a oni mali zase lacnejšiu reláciu. Lenže to nie je východisko.

Ako to myslíš?

Za málo peňazí — málo muziky!

SPOZA MIKROFÓNU

Neviem si dosť dobre predstaviť, že ty ako vedúci redakcie symfonickej, komornej a opernej hudby máš na starosti ešte Štúdio mladých, kde sú zastúpené všetky hudobné žánre. To by snáď malo byť samostatné? Veď ide o dve redakčné špecifiká!

Máš pravdu. Je toho dosť. I keď sa niekomu zdá, že to nič nie je. Povieš si: to a to bude, oznámi sa termín, program, odvysielaš, vystavíš honorár, a je to. Ale to už sem nepatrí . . .

Prečo? Slúži to verejnosti. Máš snáď nejaké problémy?

Už keď chceš: Štúdio mladých som si vzal do redakcie z vlastnej iniciatívy, pretože v tejto forme vidím špecifičnosť rozhlasu, veľké možnosti výchovy publika i mladých interpretov. Je to forma, ktorú nemôže robiť nik iný, jedine rozhlas. A keď sa to vydarí, človek má z toho radosť. No na jedného redaktora 220 až 275 minút mesačne okrem iného programu je viac než dosť. Pravidelná kvalita nemôže byť zaručená. Kto pozná situáciu v externých súboroch, kto pozná ich vzťah k rozhlasu a opačne, kto vie, čo je to za „nervák" honorárové jednanie, čo sú zmeny, odrieknutia účinkovania, naša technická rozhlasová vyspelosť priameho vysielania, ten by si to asi nevzal. Ak k tomu pripočítaš vnútropodnikové problémy . . .

. . . povedz rovno, vzťah vedenia k tvojej redakcii . . .

. . . to hovoríš ty a ja neprotestujem; na prácu na dvoch úsekoch treba jedny špeciálne zdravé nervy. A potom mnoho ľudí zo Štúdia mladých čaká „show" programy. A nám o to vôbec nešlo. Kde by sme na to vzali financie a účinkujúcich . . .

Mám dojem, že si z toho dosť znechutený.

?!?

Zdanie nie vždy klame.

Nebolo by ti za tým ľúto?

Trochu. To je už osud rozhlasového redaktora.

A čo chystáte v novej sezóne Štúdia mladých?

Plány máme, ale to už prenechám iným . . .

Klasický Puccini

G. Puccini: Madame Butterfly
Dirigent: Boris Velat
Režisér: Branislav Kriška
Výtvarník: Ján Hanák
ŠD Košice

Myslím, že mnohé námietky a opovržlivé stanoviská k Pucciniho opere Butterfly sú v podstate nedorozumením alebo neznalosťou. Je to architektonicky skvele sklbená opera; jednotlivé hudobné plochy sú riešené majstrovsky, so zrelosťou kompozičnej techniky. Dramatický konflikt sa nerozdrobuje do epizódnych akcií a jednoznačne speje ku koncovému bodu. Ťažisko je teda nevyhnutne na ústrednej postave Butterfly. Preto je, myslím, správne, ak režisér košického predstavenia volil a zoskupil všetky režijné postupy tak, aby podporili výraznosť tejto postavy. Vzniká síce istá disproporcia, lebo potlačením prostredia sa oslabujú determinanty osudu Butterfly, ale na druhej strane vynikne jej vnútorný svet, hlboký citový život; postava verne milujúcej ženy je potom v krízových okolnostiach skutočne strhujúco tragická.

Eva Šmáliková je ideálnym hereckým typom na túto opernú úlohu. Na jej výkone okrem toho vidieť i prácu na postave — vynikajúce je napríklad mimické a pohybové oddiferencovanie jednotlivých výrazových polôh — detskej dôverčivosti, bezhraničnej oddanosti, vernosti, krutej dezilúzie atď. Hudobné naštudovanie je vkusné, precízne. Šmáliková disponuje veľmi dobrou speváckou technikou. Občasné, no silne rušivé distonovanie sprevádza niekoľko jej posledných kreácií a ani v Butterfly sa mu nevyhla. Vzhľadom na ináč muzikálny prejav sa domnievam, že ide o fyziologickú únavu hlasových orgánov (speváčka sama odskúšala obe alternácie a bezprostredne za sebou spievala obe premiéry).

S odlišným poňatím sme sa stretli u predstaviteľov Pinkertona — Oswalda Bugela a Júliusa Regeca. Bugel všetko vsadil na vokálny prejav, čo je pri jeho hlasových dispozíciách pochopiteľné. V hereckom prejave sa obmedzil na starostlivé udržiavanie „fasády" — vyzývavá sebaistota, ľahkomyseľnosť, zatajované trápne rozpaky pri citových prejavoch Butterfly. Stráca sa vnútorná protirečivosť, bez ktorej je kajúcny, ľútostivý Pinkerton v 3. dejstve iba fikciou. Po tejto stránke sa mi viac páčil Regec. Ten však nemá takú speváckú istotu. Jeho tón je príliš nazálny.

Suzuki Márie Adamcovej nepresvedčila pre citový odstup od postavy, ktorý márne premáhala. Po speváckej stránke uspokojila so-

lídnym, no miestami intonačne nečistým výkonom (dvojspev s Butterfly). Oľga Golovková, jej alternantka, hoci jej herecké dispozície sú nesporné, by sa mala vážne zamyslieť nad hlbokou hlasovou krízou, v ktorej sa už dlhší čas nachádza. Jej tón je nečistý, nepresne ovládaný a nemá potrebnú priestorovú nosnosť. Povedal by som, že je takmer chorý hlas.

Marečkov i Hucikov konzul sa vyznačoval ušľachtilosťou prejavu, úspešným používaním výrazových prostriedkov speváckych i hereckých. Dohadzovač v kreácii Martiša bol až naivne servilný a falošný. Pasiar, jeho alternant, zas vo vokálnom prejave zápasí s operetnými návykmi. Násilne pôsobí (a to je i chyba réžie) príliš rozohraný výstup A. Matejčeka (Bonzo). Nezapadá do civilne laděného predstavenia, v ktorom je tragicky osamelý osud Butterfly motivovaný (z hľadiska tejto postavy) oveľa presvedčivejšie čisto ľudskými impulzmi. Po tejto stránke je citlivejšie narežírovaný pendant k tomuto výstupu v II. dejstve — príchod Yamadoriho (L. Pačaj).

Chvíľami mi pripadalo, že ústrednou postavou javiskového diania je dirigent Boris Velat. Speváci naňho upierali túžobné pohľady takmer pred každým ťažším nástupom. Velat teda predovšetkým zachraňoval súhru. Horšie je to s detailmi orch. sprievodu, z ktorých mnohé ostali nedotiahnuté (vinou dirigenta) a mnohé zanikli (vinou orchestrálnych hráčov).

Mimoriadne vydarenou sa mi zdá scéna Jána Hanáka. Ľahká bambusová konštrukcia japonského domku s posúvacími priesvitnými stenami skytala možnosť rôznych stupňov otvorenosti stenových plôch, čím pôsobila mnohostranne — zintenzívňovala alebo zhlučňovala atmosféru, hromadila alebo uvoľňovala napätie, otvárala myšlienkam a túžbam cestu do priestoru alebo ich väznila v dusivej atmosfére samoty atď.

Celkove je košická Butterfly dobrou inscenáciou, mierne poznamenanou chvatom, a v dôsledku toho i nedostatočnou pripravenosťou alebo i nežiadúcim rutinérstvom realizátorov.

Juraj Hatrík

Dimitrij Šostakovič píše novú operu. Týmto spôsobom chce prispieť k oslavám 50. výročia VOSR.

* * *

Štátne divadlo v Berne chystá uviesť v rámci baletného večera málo známu tanečnú pantomímu Pavla Hindemitha Démon. — Viktor Vaszy, ktorý sa zaslúžil o uvedenie Bega Bajazida v Szegede, pripravil maďarskú premiéru opery Gottfrieda von Einema Dantonova smrť.

Čaro mladosti a množstvo problémov

W. A. Mozart: Figarova svadba
Dirigent: Kornel Schimpl
Režisér: Štefan Hoza
Konzervatórium Bratislava

Bratislavské konzervatórium nechcelo tohto roku v žiadnom smere zaostať za VSMU a pripravilo okrem viacerých koncertov aj samostatné operné predstavenie. Vybralo si dielo známe, v Bratislave už neraz hrané — Mozartovu Figarovu svadbu. Nebola to práve najšťastnejšia voľba: Mozartova nesmrteľná buffa patrí k najnáročnejším klasickým operám vôbec; rozhodne by bolo bývalo záslužnejšie a užitočnejšie naštudovať niektorú menej známu komornú operu. Treba však oceniť svedomitosť, s akou sa spevácky kolektív venoval zvládnutiu náročných árií a ešte náročnejších ensemblov — musím sa úprimne priznať, že som bol celkovým výsledkom príjemne prekvapený. Najmä výkonmi Františka Cabana (Figaro), Ruženy Burzíkovej (Cherubín) a Dariny Krakovskej (Zuzanka). Osobitnú zmienku si zaslúži tohoročný absolvent Caban: má sýty, vo všetkých polohách vyrovnaný barytón, dobre sa nesúci i v neakustickej sále estrádnej haly PKO, kde sa predstavenie konalo, a nesporný herecký talent. Aj Štefan Hudec (gróf Almaviva) je vývojaschopný adept. Predstavitelia ostatných postáv musia ešte mnoho pracovať, jedno im však nemožno uprieť: čaro mladosti, elán — nimi toto predstavenie získalo zvlášť milú atmosféru, tak zriedkavo vídanú na profesionálnych scénach.

Objektívnemu pozorovateľovi však nie je možné zažmúriť oči ani nad množstvom problémov, ktoré sa vynorili v súvislosti s týmto predstavením. Chýbal osobitnejší dramaturgický a režijný názor — usudzujúc podľa veľkých kvalitatívnych rozdielov v hereckých prejavoch a nie vždy správnych ponímaniach postáv — napr. Marcelíny ako groteskej figúrky. Žiadalo by sa ešte viac vtipu, viac nápadov — veď Figarova svadba je k o m i c k á opera. Klad zachovania temer všetkých čísel mal i svoj rub: prílišnú dĺžku večera. Preklad trpel rozporom medzi podarenými recitatívmi a nejedným prehrešením proti logike deja a spisovnej slovenčine v áriách a ensembloch. A keď som už pri recitatívoch: ich poväčšine príliš rýchle tempo dokázalo, že u nás ešte stále existuje neporozumenie skutočného mozartovského štýlu vôbec a tejto konverzačnej buffy zvlášť!

Najväčšie problémy sa vyskytli v sbore — jeho pomerne jednoduchý part nebol proste zvládnutý — neviem pochopiť, prečo sborové spevy neboli vynechané — stačí na to malá úprava. Orchester technicky síce relatívne uspokojil, ale o mozartovskom slohu sa málokde dalo hovoriť. Je však nesporné, že sa poslucháči konzervatória na prehľadnej partitúre Figarovej svadby — ktorá je ťažkým orieškom i pre profesionálov práve pre svoju komornosť — mnoho naučili — i keď za cenu dlhého skúšobného času. O čo by však mohol hrať konzervatoriálny orchester lepšie, keby v nie takej dávnej minulosti nebolo došlo k nerozmyslenému rozdeleniu konzervatórií na vysoké školy múzických umení a stredoškolským štatútom opatrené konzervatóriá (podľa poslednej reformy sú to vyššie stredné školy kombinované s nadstavbovými ročníkmi). Pripomínam to aj preto, lebo sľubované zlúčenie týchto vždy k sebe patriacich učilíšť — viď skúsenosti zo zahraničia, najmä z SSSR! — akosi zaspalo. Isteže je načase prestať s permanentnými nerozmyslenými a neraz nezmyselnými reformami — asi na tie myslel K. Trinkewicz svojím aforizmom: „Pre revolučné umenie je nebezpečnejší reformalizmus než formalizmus" — ale v oblasti umeleckého školstva a hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách je už načase napraviť chyby minulosti!

Igor Vajda

Offenbach ako gýč

J. Offenbach: Modrofúz
Dirigent: R. Šulák
Režisér: K. Čillík
Výtvarník: Š. Bunta
DJZ Prešov

„... pošťastilo sa Felsensteinovi pomerne málo hrávaného Rytiera Modrofúza znova získať pre modernú scénu? Odpoveď môže byť, ako to jeho vlastné presvedčenie dokázalo, jedine neudržateľné okúzlené áno! Ale stvoria aj ostatní režiséri, čo sa podarilo jemu...?"

Pri čítaní tohto a ďalších citátov, prevzatých z časopisu Theater heute do programového bulletinu DJZ v Prešove, by mohlo vzniknúť zdanie, že Prešovčania sa začali uberať novou, nevyšliapanou cestou hudobného divadla, povedzme typu Felsensteina. Lenže skutočnosť je iná.

Offenbachove diela — Krásna Helena, Orfeus v podsvetí, Hoffmanove rozprávky a i. — žijú dodnes hlavne pre svoje hudobné kvality. No ak má Offenbach ostať Offenbachom po hudobnej stránke, tak prešovská inscenácia túto požiadavku nesplnila. Účinkujúci nežili s hudbou Modrofúza pre nedostatočné preniknutie diela, pre nízke spevácke kvality, nehovoriac už o hereckých. Práve tieto dve zložky patria v hudobnodramatických dielach medzi najdôležitejšie. (Pochvalne sa tu možno zmieniť jedine o orchestri, ktorý pod taktovkou R. Šuláka podal po technickej stránke doposiaľ jeden z najlepších výkonov.) Platí to aj o kvalitách režiséra (K. Čillík), ktorý prostredníctvom herca nevedel vyjadriť potrebnú vitalitu hudobnej predlohy. Aktualizácia textu v úprave R. Krátkeho sa hmýrila síce samými narážkami a vtipmi zo súčasného života, no hlavnú postavu — Modrofúza, pre aktualizáciu najvhodnejšiu — režisér ani predstaviteľ roly nezvládli. Zarážajúce na tejto inscenácii bolo aj zasadenie operety do nevkusnej gýčovej scény (Š. Bunta) a kostýmov (v I. obraze oblečenie dedinského ľudu — mala to byť snaha po modernizácii?).

Azda najmenej sa zavďačili majstrovi operety účinkujúci. Vhodne sa uviedla iba B. Pšeničná (Buotlka), ostatní ostali hlboko pod priemerom svojím speváckym i hereckým výkonom (Š. Šento — princ Bafir, L. Kicko — Alvaréz, Š. Marton — Modrofúz, A. Lörinčiková — kráľovná Klementína a ďalší). K tomu sa druží i nesprávna slovenčina, ktorá by sa na profesionálnych scénach nemala tak okato prejavovať. Najvulgárnejším herectvom sa vyznačuje dvojica J. Piussi — E. Prieložný, ktorá naďalej upútava publikum lacnými a nevkusnými afektmi, čím vypĺňa svoje herecké i spevácke medzery.

DJZ v Prešove je zájazdovým divadlom. Preto je potrebné zamyslieť sa, čo sa dá urobiť pre nápravu tohto súboru. Veď rozširujú kultúru po celom východe republiky a majú pestovať aj vkus obecenstva. Lež aký, ak sa ľuďom servírujú predstavenia takejto úrovne?!? Divadelníci DJZ by sa už mali z toľkého zla poučiť a v budúcnosti predviesť zábavné inscenácie s vážnejšími umeleckými zámermi!

Mária Ferková

---

26. júna zomrel v Prahe po ťažkej chorobe univerzitný profesor PhDr. Mirko Očadlík, doktor historických vied a nositeľ Radu práce. Jeho významnú činnosť sme spomenuli pri príležitosti jeho nedávnych šesťdesiatin. Česť jeho pamiatke!

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Koniec všetko nenapraví

7. a 8. mája. Orchester Slovenskej filharmónie, dirigent zasl. umelec Ladislav Slovák. Sólista: dr. Ferdinand Klinda. Program: Jozef Haydn: Koncert pre organ a orchester C dur, Dimitrij Šostakovič: 8. symfónia, op. 65.

Klinda patrí k umelcom, ktorí študujú rýchlo, vo výbere repertoáru majú vkus, ich štýlové cítenie je vzácne vytríbené, muzikantský cit i technické predvedenie je temer vždy spoľahlivé. Aj podanie nedávno objaveného Haydnovho koncertu nieslo vždy tieto znaky, i keď v orchestrálnom sprievode nebolo všetko priam najideálnejšie dotiahnuté.

Šostakovičova symfónia odznela výslovne v reprezentačnej úrovni. Jej výstavbu si dirigent premyslel a s orchestrom realizoval. S veľkými zvukovými masami, s rozsiahlymi plochami tohto veľdiela vedel navodiť priam otriasajúci účinok, maximálne napätie. Zahraničný záväzok SF tentoraz obohatil kmeňový repertoár o jedno cenné a hlboko ľudsky pôsobiace dielo.

12. a 13. mája. Komorný orchester záhrebských sólistov. Dirigent: Antonio Janigro. Sólisti: Antonio Janigro (violončelo) a Jelka Staničová (husle). Program: Vivaldi: Sinfonia č. 3 G dur, Boccherini: Koncert pre violončelo B dur, Mozart: Divertimento Es dur (Köchel 138), Kelemen: Koncertná improvizácia, Šostakovič: Scherzo, op. 11.

Nezabudnuteľné vystúpenie juhoslovanských muzikantov splnilo všetko očakávanie. Nadšená, vrúcna muzikalita, sýty, pritom zamatový krásny tón celej skupiny, vzácna jednotnosť a celistvosť prejavu všetkých členov, príkladný zmysel pre štýl šli počas celého koncertu ruka v ruke s majstrovským technickým zvládnutím a dôkladným detailným prepracovaním. Skvelý rytmus, lesk, temperament podčiarkovali výkon tohto jedinečného ansámblu, ktorý môžeme právom označiť za udalosť celej koncertnej sezóny.

Je celkom pochopiteľné, že každý zrovnával úroveň tohoto súboru s vystúpeniami nášho Slovenského komorného orchestra. Náš súbor hrá v podstate bez dirigenta. B. Warchal riadi svoj súbor od pultu, na spôsob „primáša". Pred záhrebským súborom (s trochu väčším obsadením) stojí však dirigent s taktovkou. Janigro má takto väčšiu možnosť zasiahnuť do koncepcie diela priamo na koncertnom pódiu. SKO pracuje však odlišne. Umelecký vedúci stvárňuje dielo predovšetkým pri skúškach. Jeho umelecký zásah na pódiu sa potom obmedzuje predovšetkým na určenie a udržanie správneho tempa. Nechcem výkony SKO nejako znižovať, no mal som dojem, že tieto momenty hrajú dosť dôležitú úlohu. U SKO obdivujeme precíznosť v intonácii a súhre, u Juhoslovanov to bola okrem toho aj schopnosť dať každej fráziečke i muzikantsky presvedčivú podobu vo vzácne vyrovnanej jednote; obdivuhodná virtuozita sa tu spájala s vynikajúcou muzikalitou.

Týmito prívlastkami oplývala napokon aj hra oboch sólistov — čelistu A. Janigru (u Boccheriniho sme počuli súbor vlastne bez dirigenta) a huslistky Jelky Staničovej, ktorí presvedčivo podali svoje party.

Vynikajúcim stvárnením zaujala i moderná časť programu, zvlášť Webernovo dielo. Milko Kelemen upútal niektorými zvukovými postupmi, no práve táto skladba (štýlove nie dosť vyrovnaná) nereprezentuje svojho tvorcu práve najvýstižnejšie. Kelemenovou doménou je svet farieb — a sláčikove obsadenie, zdá sa, neposkytlo autorovi dostatok možností vypovedať to najlepšie, čoho je schopný.

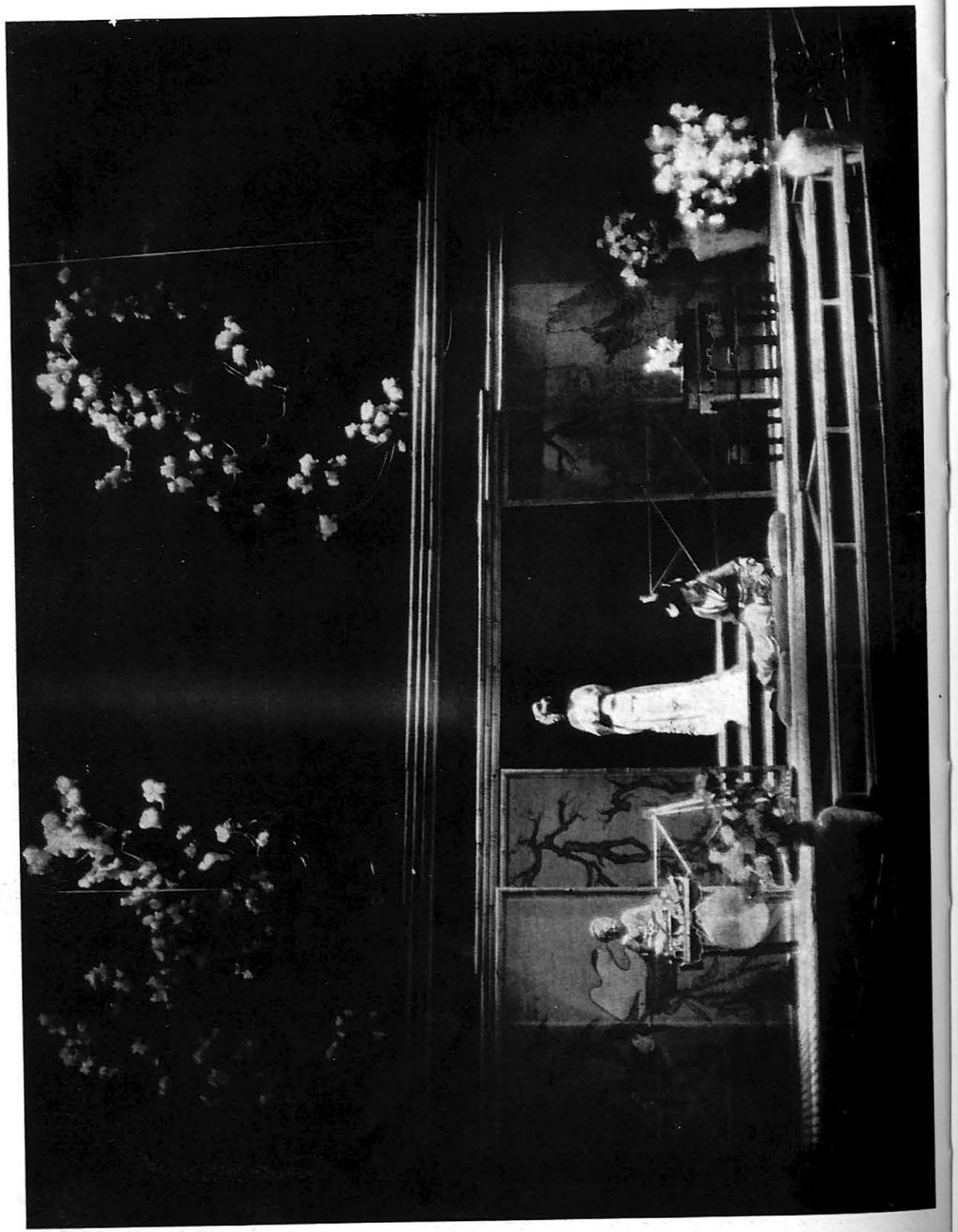
14. a 15. mája. Orchester Slovenskej filharmónie. Dirigent: dr. Ľudovít Rajter. Sólistka: Mirka Pokorná. Program: Carl Maria Weber: Oberon (predohra), Sergej Prokofiev: I. koncert pre klavír a orchester Des dur, op. 10, L. van Beethoven: V. symfónia c mol „Osudová".

I tento program bol určený repertoárovými požiadavkami chystaného zahraničného zájazdu do Talianska. Pokornej Prokofiev bol vlastne tiež len reprízou jej vystúpenia v cykle koncertov orchestra Čs. rozhlasu. Úroveň tohto koncertu bola skutočne vynikajúca. Rajter tentoraz plne demonštroval svoje vynikajúce majstrovstvo, blízky vzťah najmä ku klasickej tvorbe a umenie sprevádzať sólistu.

Klaviristka popri nevšednom zjave a suverénnej technike si získala divákov dravou, priebojnou interpretáciou, ktorá je práve u tohoto koncertu skutočne na mieste.



Kid Ory a Papa Mutt Carey (k článku I. Wasserbergera v tomto čísle) ▶



21. a 22. mája. Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave a Spevácky zbor Slovenskej filharmónie. Sbormajster: J. M. Dobrodinský. Dirigent: dr. Otakar Trhlík. Sólisti: Drahomíra Tikalová (Praha) — soprán, Jitka Pavlová (Brno) — alt, Jaroslav Stříška (Praha) — tenor, Václav Halíř (Brno) — bas a dr. Ferdinand Klinda — organ, Mario delli Ponti — klavír (Taliansko). Program: Janáček: Glagolská omša, B. Bartók: III. klavírny koncert.

Uvedenie Janáčka bolo už treťou premiérou rozsiahlejšej skladby, ktorú bol naštudoval sbor pre svoj vlaňajší zájazd do Talianska. Ako predchádzajúce vystúpenia i Glagolská omša sa vyznačovala — čo sa týka úrovne sboru — precíznosťou, monumentálnou mohutnosťou (ktorá u tohto sboru nie je niečím práve najsamozrejmejším), nadšením a pochopením. Dôkladná práca sbormajstra J. M. Dobrodinského i pomerne dlhý časový odstup umožnili „uleženie", čo prinieslo výdatné a bohaté ovocie.

Dirigent mal pri práci s orchestrom v porovnaní s podmienkami, aké sú k dispozícii orchestru SF, zrejme viac skúšok. Dr. Trhlík sa zameral predovšetkým na vystihnutie celkovej nálady jednotlivých úsekov, na dynamickú formu rozsiahlejších úsekov a na správny pomer orchestrálneho zvuku k sboru. Výbušný dramatizmus autora si takýto prístup k partitúre priam vyžaduje, takže výsledok bol presvedčivý.

Veľký hlasový fond, ktorý je pri reprodukcii tejto skladby nevyhnutnou podmienkou spevákov-sólistov, mohli sme konštatovať najviac u basistu Halíře. Tikalová (soprán) spievala veľmi muzikálne, no miestami by sa bola žiadala väčšia intenzita v prejave. Z pomerne krátkeho účinkovania Pavlovej (alt) sme boli prekvapení sopránovým zafarbením jej hlasu. Jaroslav Stříška (tenor) mal zo všetkých spevákov najnáročnejší part. Zvládol ho pomerne uspokojivo, i keď dosť často s krajným vypätím síl. Organový part predniesol dr. Klinda.

Uvedenie Glagolskej omše i napriek spomenutým menším nedostatkom bolo dramaturgickým prínosom, veľkou hudobnou udalosťou a právom vyvolalo u obecenstva nadšený aplauz.

Ponti, ako sólista v III. Bartókovom koncerte pre klavír, ukázal sa ako vyspelý umelec s kľudnou rozvahou i nadšenou vervou, s vyspelou technikou i s filozoficky meditatívnou hĺbkou, s dôkladne premyslenou výstavbou skladby, no v I. časti žiadalo sa ešte viac iskry a umeleckého zanietenia. Obecenstvo odmenilo (za posledné dve časti konečne i zaslúžene) umelca veľkým potleskom a vynútilo si tri prídavky (Beethoven, Prokofiev, Bach), ktoré nám zase poskytli možnosť overiť si vytríbený zmysel klaviristu pre štýl.

28. a 29. mája. Klavírny koncert. Shura Cherkassky (USA). Program: Mozart: Klavírna sonáta B dur (Köchel 281), Bach: Passacaglia c mol, Chopin: Polonéza es mol, op. 26, č. 2, Etuda es mol, op. 10, č. 6, Etuda h mol, op. 25, č. 10, Mazurka cis mol, op. 63, č. 3, Valčík As dur, op. 42, Barber: Sonáta, Debussy: Pour le piano.

Vystúpenie tohto amerického pianistu ruského pôvodu vyvolalo určite veľa značne si protirečiacich názorov. Všetci sa však musia zhodnúť v jednom, že svojrázne majstrovstvo Cherkasského je podložené suverénnou technikou v tom najlepšom zmysle slova, to znamená, že jeho virtuozita nie je samoúčelná, ale vždy slúži ako prostriedok na čo najvýstižnejšie zvládnutie obsahu diela. Iste sa nájdu niektorí punktičkári, ktorým na koncerte prekážalo, že sa najmä v romantických skladbách oneskoruje jedna ruka za druhou, že fermáty umelec priam provokujúco minimálne vydržiaval, že hral jednu časť skladby po druhej priam attaca atď.

Shura Cherkassky je totiž umelec, ktorý hrá s maximálnym sústredením, výstavbu má logicky premyslenú, no tvorivá inšpirácia (i okamžitá) sa v jeho interpretácii plne uplatňuje. Tým, že tento pianista žije a oddáva sa každej skladbe, asi neznáša šum v obecenstve, a preto podáva i rozsiahlejšie diela priam jedným dychom. Americký umelec je majstrom neobyčajného, priam neobmedzeného výrazového registra. Je typom, ktorý hľadá, je pri tom nekonvenčný a u každého autora nachádza niečo nové, osobité. Či už je to striedme použitie pedálu, (na začiatku Debussyho Pour le piano) alebo pri reprízovaní presunutie ťažiska výrazu vždy na inú interpretačnú zložku. V tomto smere môže za najvýstižnejší príklad slúžiť Chopinova Polonéza es mol. Na mňa najviac zapôsobilo neobyčajné napätie a prikladné vybudovanie rozľahlých plôch Bachovej Passacaglie.

I keď Barberova sonáta po stránke hudobného štýlu nie je dielom práve najavantgardnejším, Cherkassky jej vedel vtlačiť ráz neopakovateľného pôvabu, logického sklbenia rozsiahlych úsekov, prikladne demonštroval jej klaviristickosť i pútavosť.

Chopin uzavrel ešte prvú polovicu progra-

◀ *Scéna z Madame Butterfly v ŠD Košice* Foto: M. Litavská

mu; ak referujem o ňom nakoniec, neznamená to, že patril k najslabším častiam programu. Či v poetičnosti etudy es mol, či vo virtuóznej dramatičnosti pošmúrnej etudy h mol, či v brilantnosti valčíka As dur alebo v krehkej poetičnosti mazurky, Cherkassky obstál všade na výbornú, i keď v niektorých momentoch sa dosť značne odchyľoval od konvencie.

Vo vynikajúcej muzikalite, v pohŕdaní konvenciou, v objavnom vynachádzaní nového prístupu k interpretácii, a nie v suverénnej virtuozite treba vidieť prednosť a veľkosť tohto geniálneho pianistu.

S výnimkou tretieho koncertu, ktorý bol určený na export (program naštudovaný pre taliansky zájazd), môžme s uspokojením konštatovať, že dramaturgia májových podujatí bola nielen pružná, príťažlivá, ale v porovnaní s celoročnou úrovňou priam vzorná a vynikajúca.

4. a 5. júna 1964. Slovenská filharmónia, sólista: Rudolf Macudzinski, klavír, dirigent Zdeněk Bílek. Program: Antonín Dvořák: Koncert pre klavír a orchester g mol, op. 33, Johannes Brahms: 2. symfónia D dur, op. 73.

Rudolfa Macudziňského poznáme predovšetkým ako spoľahlivého a znamenitého sprevádzača. Ako sólista vystupuje v poslednom čase pomerne menej. Preto sme očakávali jeho interpretáciu Dvořáka so zvedavosťou a obdivovali sme klaviristov mladistvý elán, spoľahlivú techniku, skôr premyslený ako precítený prejav, ktorý však vôbec nestrácal na účinnosti. Oproti minulosti sa zdá, že Macudzinského výraz sa prehĺbil, ľudsky preteplil a ťažisko umelcovho úsilia sa prenieslo zo zovňajšej a oslujúcej virtuozity na vrelý, filozoficky hĺbavý prejav, ľudsky vrúcny — a to je to najcennejšie, čo umelec môže obecenstvu na pódiu venovať.

Zdeněk Bílek dirigoval svojho obľúbeného autora i tentoraz spamäti. Je to umelec s neobyčajným nadaním vyhmatať vrchol dynamickej gradácie, vystihnúť poetičnosť, vrúcnosť a vyrovnanosť hudobného diela. Brahms mu vyšiel veľmi úspešne, miestami priam ideálne. Najmenej sa vydarila finálna časť, kde, zdá sa, nedocenil možnosti orchestra a diktoval mu tempo, ktoré hráči neboli schopní suverénne zvládnuť, čím sa nevyhli určitej ťažkopádnosti, nedokonalosti v súhre a najmä dychári zadychčanosti.

9. a 10. júna. Slovenský komorný orchester. Umelecký vedúci: Bohdan Warchal. Program: Jan Zach: Sinfonia A dur, František V. Míča: Sinfonia D dur Štyri živly, Wolfgang Amadeus Mozart: Divertimento D dur, KV 136, Max Butting: Sonáta pre sláčiky, op. 68, Wolfgang Amadeus Mozart: Malá nočná hudba, KV 525.

Vystúpenie „Warchalovcov" nieslo so sebou znaky ich dobrej úrovne: prepracovanosť, solídnu technickú úroveň, peknú súhru a navyše i snahu sprístupniť obecenstvu diela dvoch u nás temer neznámych českých predklasických skladateľov. Buttingova skladba by mala pre svoju stručnosť, zomknutosť výrazu a formy niesť skôr názov „sonatína". Jej hudobná reč nie je síce avantgardná, no každopádne je to dielko invenčne svieže a vďačné.

Nepríjemnou stránkou tohto programu bola pomerne malá návštevnosť, čo bolo pre účinkujúcich zrejme dosť deprimujúce. Príčinu treba však vidieť i v pomerne veľkých horúčavách na jednej a v zaneprázdnenosti študentov (tvoria dosť veľkú časť obecenstva) na druhej strane.

11. a 12. júna. Slovenská filharmónia, dirigent: Ľudovít Rajter. Sólistka: Christiane Sorell (Viedeň), soprán. Program: Richard Strauss: Don Juan, op. 20, symfonická báseň, Piesne pre soprán a orchester (Zueignung, op. 10, č. 1, Traum durch die Dämmerung, op. 21, č. 1, Ich trage meine Minne, op. 32, č. 1, Allerseelen, op. 10, č. 8, Morgen, op. 27, č. 4, Cäcilie, op. 27, č. 2), Symfonia domestica.

Sté výročie narodenia Richarda Straussa uctila SF po predvedení Dona Quijota i ďalším, tentoraz samostatným programom. Popri kmeňovorepertoárnom Donovi Juanovi, technicky trochu nedotiahnutom (dychy), zlatým klincom večera bolo vystúpenie sólistky viedenskej Volksoper Christiane Sorell. Jej krásny, zamatový hlas, inteligentný a kultivovaný prejav, podmaňujúci cit, schopnosť výborne vystihnúť a navzájom odlíšiť náladu jednotlivých piesní, jasná a zrozumiteľná výslovnosť, obdivuhodne čistá intonácia, suverénna technika a vyrovnanosť pri prechodoch z jedného registra do druhého sa hlboko vryli do sŕdc oprávnene nadšených divákov. Na vynikajúcom predvedení Straussových piesní mal nemalú zásluhu i dirigent, ktorý priam ideálne udržiaval pomer medzi sólistkou i orchestrom a sprevádzal — ako vždy — pohotovo, s vkusom a zhodne s chápaním speváčky.

Symfonia domestica popri vtipných ilustráciách niektorých podrobností svojou rozľahlosťou plôch pripadala mi najmä v závere (epilóg oslavujúci rodinu) zdĺhavá.

18. a 19. júna. Záverečný koncert sezóny. Orchester a Spevácky sbor SF, dirigent: Ľudovít Rajter, sbormajster Ján Mária Dobrodinský. Sólisti: Mária Werner (soprán), Erzsébet Komlóssy (alt), József Réti (tenor), András Faragó (bas), sólisti Štátnej opery Budapešť, a Vojtech Gabriel, husle. Program: L. van Beethoven: Missa solemnis.

S temer 14-ročným odstupom vypočuli sme si vďaka dramaturgii SF jedno z najväčších diel viedenského majstra. Čo sa týka úrovne predvedenia, treba nám i tentoraz — ako u predchádzajúcich vokálno-symfonických diel — písať opäť variácie na jednu a tú istú tému.

V rebríčku úrovne musíme položiť na 1. miesto Spevácky sbor SF, ktorý vďaka dôkladnej príprave i nadšeniu, s akým k interpretácii pristupoval, podal opäť výkon viac než uspokojivý (úspešné zvládnutie náročných koloratúr napr. v IV. časti) vzhľadom na jeho možnosti. Najprieraznejší a najsympatickejší výkon z kvarteta maďarských hostí podala Mária Werner s príjemným hlasom lyricko-dramatického zafarbenia, s pomerne najväčším výrazovým i dynamickým registrom. V hlase tenoristu a basistu nám chýbala jednak väčšia intenzita i širšie dynamické rozpätie. Altistka Komlóssy podala vcelku solídny výkon vďaka príjemnému timbru a solídnemu dynamickému rozpätiu. Ako celok bolo kvarteto spevákov dosť nesúrodé a celkovou úrovňou neprekročilo priemer. Dokonca v závere III. časti s pomerne chudobným orchestrálnym sprievodom došlo uňho k dosť značnej zakolísanosti aj intonačnej neistote.

S istotou, s vrúcnym romantickým citom predniesol husľové sólo IV. časti Vojtech Gabriel. Orchestrálna zložka bola technicky najmenej dotiahnutá, čo bolo citeľné napr. najmä v dosť exponovanom začiatku druhej časti, kde ťažkopádnosť dychov i celkove pokrivkávajúca súhra príliš kričali svojou nedokonalosťou. Prílišné dusno v sále zavinilo i viac intonačných kazov a zlyhaní plechových nástrojov.

Vlado Čižik

HUDOBNÁ JAR S OTÁZNIKMI

BANSKÁ BYSTRICA

Hudobné jari, ako kultúrno-spoločenské formy rozširovania hudobného umenia, existujú už tradične vo väčších i menších mestách našej republiky. Ich názov symbolicky vyjadruje vznik niečoho nového, mladistvého a pokrokového. No nielen názov, ale aj dramaturgický plán by mal byť spolunositeľom tejto myšlienky. Žiaľ, to nemožno vždy konštatovať. Nemožno to konštatovať ani v dramaturgickom pláne Hudobnej jari 1964 v Banskej Bystrici, ktorá sa uskutočnila v dňoch 14. apríla—19. mája 1964.

Okrem niektorých výnimiek boli to len umelci Stredoslovenského kraja, ktorí priniesli kytičku skutočnej hudobnej jari dielami Jána Cikkera (Concertino, op. 20 pre klavír a orchester v podaní Zity Strnadovej-Parákovej a orchestra DJGT pod taktovkou Jána Valacha), M. Vileca (prvé predvedenie 3 piesní z cyklu Vysoké letné nebe v interpretácii inž. Miroslava Bozděcha, sólistu DJGT v Banskej Bystrici) a Bohuslava Martinů (Písničky na jednu stránku v podaní Františka Macešku, sólistu DJGT v Banskej Bystrici).

14. apríla 1964. Slovenská filharmónia. Dirigent: Zd. Bílek, sólista: R. Macudzinski — klavír. Program: A. Dvořák: Koncert pre klavír a orchester g mol, B. Smetana: Symfonické a Vojtech Gabriel, husle. Program: L. van Beethoven: Missa solemnis.

Koncert Slovenskej filharmónie sme očakávali s veľkým záujmom. Čo sa týka výkonu orchestra, boli sme nadmieru spokojní. Predovšetkým Koncert pre klavír a orchester g mol Antonína Dvořáka v podaní Rudolfa Macudzinského nadchol obecenstvo — i keď nástroj, na ktorom sólista hral, nepatril k najlepším. Pevný úder, technická dokonalosť a hlavne precítená hra oživila Dvořákovo hudobné dielo, ktoré je skladbou skôr výrazovou ako lisztovsky technickou.

Symfonické básne vďaka Zd. Bílkovi aj napriek zlým akustickým možnostiam boli svieže a technicky dokonale predvedené. Nemohli sme však byť spokojní s programom koncertu. Dvořákove a Smetanove skladby sú síce krásne, ale v podaní SF by sme chceli počuť napr. aj Metamorfózy, prípadne iné skladby našich popredných súčasníkov. Kedy to budeme počuť, ak nie pri takejto príležitosti, a od koho, ak nie od SF? V časoch televízie, rozhlasu a stereoreprodukcie nemožno tzv. vidiecke obecenstvo uspokojovať len klasicko-romantickými dielami!

21. apríla 1964. Husľový koncert. Sólista: Milan Bauer, klavír — Michal Karin. Program: G. Tartini: Sonáta pre husle a klavír, g mol, S. Prokofiev: II. sonáta pre husle a klavír D dur, E. A. Chausson: Poém, C. Saint-Saëns: Havanaise, Introdukcia a Rondo capriccioso.

Talentovaný huslista Milan Bauer svojou brilantnou hrou opäť presvedčil prítomné obecenstvo, že je právom zaraďovaný medzi našich najlepších huslistov. II. sonáta pre husle a klavír D dur Sergeja Prokofieva bola toho najlepším dôkazom. Klavírny sprievod Michala Karina bol umeleckým zážitkom a plne sa zaslúžil o úspech mladého huslistu.

28. apríla 1964. Kvarteto di Bologna. G. M. Carmignani — klavír, I. Coppolo — husle, F. Cocchia — viola, E. Pardini — violončelo. Program: R. Strauss: Klavírne kvarteto c mol, op. 13, A. Zecchi: Quatuor du tempos perdu, G. Fauré: Kvarteto g mol, op. 35.

Koncert patril medzi zvláštnosti Hudobnej jari pre svoje neobvyklé zloženie. Tradičný zvuk sláčikového kvarteta sa zmenil. Kvarteto znelo zaujímavo a plnšie tu zazneli aj diela, ktoré možno len zriedka počuť. Obecenstvo prijalo umelcov s nadšením.

5. mája 1964. Koncert umelcov Stredoslovenského kraja. Program: W. A. Mozart: Bella mia fiamma. D. Rohová — spev; J. Cikker: Concertino op. 20 pre klavír a orchester, Z. Strnadová-Paráková — klavír; orchester DJGT dirigoval J. Valach; F. Kramář-Krommer: Koncert Es dur pre klarinet, P. Bienik-klarinet; B. Smetana: Nekamenujte proroky..., Kto v zlaté struny zahrát zná... Piesne z cyklu Večerní písně, Marie Urbanová — spev; A. Skriabin: Dve koncertné etudy pre klavír. E. Leporisová — klavír; M. Vilec: Vysoké letné nebe, Keď sa kosia sená..., Než si ma začnú lúskať..., Miroslav Bozděch — spev; B. Martinů: Písničky na jednu stránku, Fr. Maceška — spev; F. Kafenda: Potecha, Kukučka, O. Kobela — spev.

Po vlaňajšom koncerte Krajského symfonického orchestra v tohoročnej Hudobnej jari z domáceho prostredia sa objavili umelci zo Stredoslovenského kraja. Potešujúce je, že je to výsledok práce mladej odbočky SSS pre Stredoslovenský kraj. Koncert však vyznel až príliš preplnene, i keď z uvádzaného programu z neznámej príčiny bola vynechaná Romanca F dur L. van Beethovena a Tanec z baletu Vrchárska pieseň od Andreja Očenáša. Mozartova koncertná ária Bella mia fiamma (Dagmar Rohová) bola podaná s nevšednou dávkou citu. Cikkerovo Concertino, op. 20 pre klavír a orchester, nesplnilo očakávanie, a to predovšetkým v orchestrálnom parte. Chýbala nám dokonalá súhra orchestra so sólovým nástrojom.

Pevne veríme, že v tradícii sa bude pokračovať aj v budúcnosti a že umelci Stredoslovenského kraja budú vždy istou oporou Hudobnej jari v Banskej Bystrici. Pri tejto príležitosti treba poukázať aj na to, že koncert krajského symfonického orchestra (i keď je to len poloprofesionálny orchester) bude treba naďalej zaraďovať do Hudobnej jari. Každý koncert tohto telesa pred domácim obecenstvom môže len umocniť snahu umeleckého stvárnenia reprodukovaných diel, môže len prispieť k zvyšovaniu umeleckých kvalít tohto telesa.

19. mája 1964. Moravská filharmónia. Dirigent: J. Nohejl, sólista: V. Rábl — husle. Program: R. Strauss: Don Juan, N. Paganini: Koncert pre husle a orchester D dur, A. Dvořák: 7. symfónia d mol.

Predovšetkým podanie Straussovej symfonickej básne si zasluhuje pozornosť. Orchester s dirigentom Nohejlom plne vedel oživiť programovosť skladby, v ktorej sa priebojná vášnivosť striedala s nežnými, precítenými a dynamicky vykreslenými motívmi. Václav Rábl v Koncerte pre husle a orchester azda najviac zapôsobil sýtym, čistým tónom tak v sólovej, ako aj akordickej hre. Na záver si vďačné obecenstvo vynútilo prídavok. To tiež svedčí o dobrom výkone orchestra.

Na záver malé konštatovanie. Domnievame sa, že v Banskej Bystrici ešte nedorástol záujem obecenstva o koncerty na predpokladanú úroveň. Súdime tak z toho, že 160 predplatiteľov na mesto, ktoré vlastní samostatnú spevohru, je na uváženie. Kde je najväčší nedostatok? Ťažko povedať. Je to chyba v organizácii? V propagácii? Dramaturgii, ktorá nevie podchytiť mládež? Či v nevyhovujúcej koncertnej sieni? Otázky by sme mohli klásť i ďalej, no radšej končíme návrhmi, ktoré by prispeli k zlepšovaniu terajšieho stavu:

1. Treba pouvažovať o zaradení opernej premiéry do rámca HJ.
2. Usporiadať abonentné cykly častejšie.
3. Usporiadať koncerty sústavne v jednej miestnosti, napr. kine Urpín.
4. Zaradiť do abonentného cyklu koncerty so širším dramaturgickým základom v snahe podchytiť aj mládež.

Alexander Melicher

BEZ KONCEPCIE

KOŠICKÁ HUDOBNÁ JAR

Na poradách pred podujatiami druhu ako je košická hudobná jar sa obyčajne veľa a múdro hovorí o koncepcii, dramaturgii, propagačných metódach atď. Vznikne prvé štádium festivalu, ktoré má akú-takú koncepciu i dramaturgiu. Je však iba fikciou, pretože tesne pred zahájením celej akcie sa vynorí množstvo ťažkostí, komplikácií; stornujú sa pôvodne plánované programy, pôvodne plánovaní sólisti a kolektívy odvolávajú účasť a pod. Začne sa improvizovať, zháňajú sa náhrady, lepia sa diery, prípadne sa s bázňou čaká na zmeny už plagátovaných a v kraji avizovaných programov. Po prehrmení týchto ťažkých časov nastane druhé štádium festivalu, ktoré je viacmenej konečné a nemá ani koncepciu ani dramaturgiu. Táto organizačná aleatorika je potom dodatočne propagovaná ako výsledok premysleného konania, ktoré sledovalo jediný cieľ: zaručenie maximálnej programovej i interpretačnej úrovne. Proste z núdze cnosť. Je takéto dačo skutočne festivalom? Už pred niekoľkými rokmi sa v kultúrnych časopisoch poukazovalo na sprofanovanie tohto pojmu jeho neadekvátnymi realizáciami. V Košiciach sa tohto roku stalo to isté. Nie festival, ale náhodne na krátku časovú plochu skoncentrovaná náhrada za naprosto nedostatočnú celoročnú koncertnú sezónu. Jedine neochabujúca — hoci priemerná — návštevnosť dala tomuto podujatiu v košických podmienkach ráz mimoriadnosti.

Čo sa týka koncepcie, jedno bije do očú — *presila* komornej hudby. Z ôsmich koncertov festivalu bolo *šesť* komorných a sólistických. Z dvoch zostávajúcich symfonických koncertov len na jednom sme počuli hosťujúce teleso (Moravská filharmónia). Ak si uvedomíme, že koncertné obecenstvo v Košiciach nie je dostatočne apercepčne pripravené na také kvantum komornej hudby a že až príliš obdivuje všetko cudzie, importované, javí sa nám táto disproporcia ako *základný* nedostatok tohoročnej KHJ.

Z celkovej sumy interpretovaných skladieb takmer polovica patrí do oblasti veľmi často hrávaných (známe diela Beethovena, Dvořáka, Smetanu, Chopina, Webera atď.), štvrtinu tvorili skladby vo vyspelých kultúrnych centrách taktiež bežne známe a len mizivý zbytok bol dramaturgickým objavom, alebo aspoň nebol natoľko konvenčný (Bartók, Martinů, R. Strauss, Brahms, Debussy, Janáček atď....). Teda i z poznávacieho hľadiska priniesol festival do kultúrnej tradície Košíc i do výchovy súčasného miestneho poslucháča veľmi málo nového a podnetného.

Nadpriemernú úroveň ako celok mali len 3 koncerty — recital Ivana Moravca, koncert Novákovho kvarteta a Komorného združenia Bohuslava Martinů. *Moravec* uchvátil premysleným a — pri maximálnej úcte ku skladateľskému zápisu — originálnym Beethovenom (Sonáty e mol, cis mol, c mol) i zvukove a farebne obdivuhodne diferencovaným Debussym (Výber z Images, Prelúdií, Toccata, Ohňostroj). Za jeho výkonom je veľká práca a impozantná intelektuálna úroveň. Chýba mu spontánnosť, ktorú popri všetkých menovaných kladoch majú navyše iní veľkí svetoví klaviristi (Richter, Arrau, Davidovič atď.). *Novákovo kvarteto* je dokonale zohratým kolektívom, v ktorom potlačené individuálne impulzy vytvárajú homogénny prejav, absolútne technicky dokonalý a interpretačne premyslený. Brahmsovo kvarteto c mol, op. 51, č. 1 a VI. kvarteto B. Bartóka boli jedným z vrcholných zážitkov celého festivalu. *Komorné združenie B. Martinů* hlavne v skladbách Janáčka (Suita pre sláč. orchester) — Martinů (II. symfónia) ukázalo rovnaké kvality — maximálnu presnosť, oduševnelosť kontrolovanú kolektívnym intelektom.

Dobré, solídne výkony sme počuli na koncerte *Moravskej filharmónie (dirigent J. Nohejl, sólista Sava Dimitrov).* Orchester má slabiny hlavne v niektorých dychových nástrojoch a nie vždy vyrovnaných sláčikoch. Podal však predovšetkým zásluhou temperamentného dirigenta spontánny, presvedčivý výkon v Straussovom Donovi Juanovi i v Dvořákovej VII. symfónii. Nevydarený, necitlivý bol sprievod k veľmi dobrému výkonu bulharského klaviristu vo Weberovom koncerte Es dur. Príjemne prekvapil *Košický rozhlasový orchester* pod vedením *K. Šejnu*, ktorý podal v Smetanovej Má vlasti snaživý výkon a prekonal vysoko svoj doterajší štandard. Chopinov Klavírny koncert e mol v podaní *Zbygniewa Szymonowicza* vyznel výrazove veľmi plocho, v technicky obťažných miestach až kŕčovite, s nepríjemným zrýchľovaním tempa, s absolútnym nedostatkom agogických zmien v modelovaní myšlienkových celkov.

Koncert rumunských spevákov *Iona Buzeu* (tenor) a *Palade-Melinte* (mezzosoprán) priniesol rozmanité kvality interpretácie: od kultivovaného komorného prejavu Buzeu, od jeho majstrovského podania árie z Cileovej L' Arlesiany, cez solídne čísla Palade-Melinte (u ktorej však rušil príliš prsný tón a nezrozumiteľný, hlučný vysoký register) až po nepríjemné kazy (áriu z Toscy spieval Buzea celú o štvrťtónu nižšie, texty nemeckých pies-

ní čítal zo zošitku atď....) a nekvalitný, nanajvýš problematický výkon klaviristu *A. Guttmana,* ktorý popri sprevádzaní speváckych čísiel zahral niekoľko skladieb.

Sklamaním boli koncerty *A. Plocka* a *Viedenského sláčikového tria (W. Poduschka, K. Stierhof, A. Skocic),* každý však treba posudzovať z iného hľadiska. Plocek prišel s programom, v ktorom sa zámerne vyhol vrcholným technickým ťažkostiam, ktorý však pri dokonalej interpretácii mohol vyznieť reprezentačne. V podaní Koncertu A dur W. A. Mozarta bolo veľa nervozity, ktorá spôsobila kolísavosť tempa, technické a intonačné kazy. Lepší dojem zanechala 3. sonáta B. Martinů, kde ale vadilo malé dynamické rozpätie — vo ff nemá Plockov tón patričnú nosnosť. Podanie Smetanovho dua Z domoviny bolo isté, ale chladné, akademické. Ani salónne skladby M. de Fallu a I. Albeniza nevyzneli presvedčivo. Celkove Plockov koncert pôsobil opatrnícky, sucho a akademicky. Najslabšou produkciu festivalu bolo vystúpenie Wiener Streichtria, ktorého členovia hrali príliš sólisticky a k tomu ešte veľmi neisto a nesúrodo. Ani zďaleka sa nepriblížili interpretačnej úrovni Novákovho kvarteta.

Juraj Hatrík

KOŠICKÉ KONZERVATÓRIUM

VÝCHOVA A SCHOPNOSTI

Koncertom dňa 29. V. 1964 prispelo i košické Konzervatórium do tohoročnej koncertnej sezóny v Košiciach. V prvej polovici programu sólisticky vystúpili pedagógovia školy. *E. Kojanová* premyslene a pritom spontánne — i keď nie bez technických kazov — predniesla Janáčkovu Sonátu. *P. Novotný* odviedol v Janáčkovom cykle V hmlách do detailu prepracovaný výkon bez zjavného zakolísania. *J. Schneeweisová* zahrala brilantným spôsobom Ravelovu Loďku uprostred oceána. V Prokofievovom Pokušení rušilo kolísanie tempa a nejasnosť rytmických a metrických kontúr. Celkove napriek vyspelej technike chýba v interpretácii Schneeweisovej stavebný zámer a väčšia presnosť. O niečo nižšiu úroveň mali vystúpenia *J. Illésa* (Wieniavski: Brilantná polonéza, sprievod: M. Lengyel) a *Š. Hajnu* (Liszt: Mefistovský valčík). Prílišná vehemencia Illésovho prejavu hraničí s nedisciplinovanosťou a prináša zákonite technické nedostatky. U Š. Hajnu vadí pravý opak — kŕčovitá stiahnutosť, za ktorou síce cítiť muzikálne založenie i technický fond, ale ktorá predsa len zbavuje výkon presvedčivosti.

Druhú polovicu vyplnilo vystúpenie školského orchestra pod vedením *dr. Teodora Hirnera.* Oživilo opäť problematiku tohto telesa, lepšie povedané jeho vedenia, nakoľko ide o orchester, ktorého poslaním je predovšetkým výchova orchestrálnych hráčov a nie koncertné pôsobenie. Z doterajšej dramaturgie verejných vystúpení tohto telesa však vyplýva, že dr. Hirner ho vedie celkom iným smerom a úplne neguje pedagogické hľadiská. Zopakujme si, čo orchester za posledné dva roky verejne hral: Bella: Naše Slovensko, Ferenczy: Veselica, Suchoň: Symfonietta, Čajkovskij: Klavírny koncert b mol, Glinka: Ruslan a Ľudmila, R. Strauss: Smrť a vykúpenie. V tejto línii pokračoval aj posledný koncert, na ktorom odznela Symfónia d mol C. Francka a Fučíkov Florentínsky pochod (ako prídavok). Skôr než by sme hodnotili samotný výkon, musíme pripomenúť, že v tomto mamutom aparáte hrajú žiaci všetkých ročníkov, prípravkou počínajúc, bez ohľadu na to, či zvládli základnú technickú problematiku svojho nástroja. Neprimerané nároky, kladené na týchto žiakov v orchestri (viď vyššie uvedený výpočet skladieb), sa nutne dostávajú do rozporu s metodikou individuálneho vyučovania a priamo narúšajú prácu jednotlivých pedagógov. Pritom hra v orchestri neplní svoje základné poslanie, totiž výchovu hráčov k presnému a disciplinovanému prejavu, ale vedie k pravému opaku — vštepuje im už od začiatku štúdia absolútne pomýlený názor na hru v orchestri a vedie ich k nepoctivosti a „šmíre". Žiadalo by sa redukovať školský orchester iba na tých žiakov, ktorí podľa osnov majú orchestrálnu hru povinnú (od III. roč.!) a zamerať repertoár z hľadiska výchovného na skladby klasických a predklasických skladateľov. Mladších žiakov možno zapojiť do dobrovoľných komorných zoskupení. Pred samotným nácvikom skladieb je žiadúce orchester pripraviť vhodnými cvičeniami (ladiace cvičenia pre dychovú skupinu, smykové cvičenia pre sláčikový orchester atď.).

Ďalšou veľmi závažnou okolnosťou, ktorá negatívne vplýva na výchovu budúcich orchestrálnych hráčov, je skutočnosť, že sám pedagogický vedúci a dirigent dr. Hirner — súdiac podľa doterajších verejných produkcií — je neschopný zvládnuť náročné úlohy, na ktoré sa podobral. Dokladom toho je i recenzovaný koncert.

Veľdielo symfonickej literatúry, Franckova Symfónia d mol, zaznelo vo forme — mierne povedané — skreslenej. Nebudeme rozoberať technické nedostatky predvedenia (intonačné kazy, nedostatky v súhre atď.), nakoľko vychádzame z predpokladu, že diela tak náročné nemôže uspokojivo zvládnuť orchester, zložený prakticky zo začiatočníkov. Viditeľná snaha, muzikantská spontánnosť a nesporný talent mnohých hráčov tohto orchestra vychádza, pochopiteľne, naprázdno. Úplne pochybený prístup k dielu sme pozorovali zo strany dirigenta, ktorý nielenže po dirigentsko-technickej stránke dielo nezvládol (fermáty, predtaktia atď.), volil aj nevhodné tempá (zväčša silne prehnané), ale nedokázal vystihnúť ani len atmosféru a ducha skladby. Preferoval jednostranne miesta dynamicky vypäté, o čom svedčilo i sústavné zdvojovanie dychových nástrojov bez ohľadu na jeho účelnosť a estetickú pôsobivosť. Vrcholom nevkusu bolo uvedenie Fučíkovho Florentínskeho pochodu bezprostredne po doznení Franckovho diela, čo dalo celému vystúpeniu pečať neserióznosti. Negácia pedagogických hľadísk, vyplývajúca z vyššie uvedených nedostatkov, vyvoláva dôvodné podozrenie, že orchester košického konzervatória je skôr prostriedkom dirigentských ambícií dr. Hirnera, než telesom, v ktorom majú vyrastať hodnotní orchestrálni hráči a sólisti.

Nakoľko problematika, ktorej sa v článku dotýkame, už dávnejšie prerástla školský interný rámec a rušivo zasahuje do oblasti výchovnej i morálnej v celej východoslovenskej hudobnej kultúre, bolo by žiadúce, aby sa k nej vyjadrili povolaní odborníci najmä z kruhov pedagogických. Len tak možno zabrániť vulgarizácii dôležitých odborných problémov a ich prevádzaniu na osobné spory, čoho sme boli svedkami i na stránkach Slovenskej hudby a čo pozorujeme aj zo strany nadriadených krajských orgánov v Košiciach.

Juraj Hatrík, Ján Kende, Roman Skřepek

Zo Sväzu slovenských skladateľov

15. 6. 1964 konalo sa zasadnutie výboru Sväzu slovenských skladateľov v Bratislave. Výbor vypočul správu o činnosti predsedníctva, sväzových sekcií a krajských organizácií za prvý polrok 1964, keď predtým urobil kontrolu plnenia uznesení predchádzajúcich zasadnutí výboru.

Z rokovania treba uviesť starostlivosť výboru o nové formy života sväzu. V tomto smere má zvlášť významné postavenie práve zriadené Hudobné informačné stredisko, ktoré dostalo viaceré konkrétne úlohy. Medzi nimi bude iste jednou z príťažlivých foriem usporiadanie prehrávok zo súčasnej zahraničnej hudobnej tvorby, spojených s besedou, ktoré sa bude konať raz mesačne. K zintenzívneniu sväzového života prispejú aj spoločné zasadnutia vedenia sekcií Sväzu československých a Sväzu slovenských skladateľov. Sekcia koncertných umelcov a sekcia skladateľská a sekcia hudobných vedcov a kritikov plánuje tieto zasadnutia na začiatok jesene.

Aby bola činnosť výboru SSS cieľavedomá, uzniesol sa zamerať sa pri zasadnutiach na podstatné záležitosti z oblasti hudobného umenia a kultúrnej politiky u nás. Preto prijal návrh predsedníctva na tematický plán zasadnutí na najbližšie obdobie.

Výbor sa ďalej zaoberal aj činnosťou Slovenského hudobného fondu na podklade písomného materiálu predloženého výborom HF, správy prvého tajomníka s. Očenáša a výkladu riaditeľa Slovenského hudobného fondu s. dr. Šamku.

Prvý tajomník SSS s. Andrej Očenáš a predseda sekcie hudobných vedcov a kritikov s. Ladislav Burlas informovali výbor o výsledkoch zasadnutia kultúrnych pracovníkov, ktoré sa uskutočnilo dňa 11. t. m. v Prahe, kde sa prerokovali viaceré aktuálne otázky nášho spoločenského života.

Po diskusii, v ktorej vystúpili súdruhovia Šimai, Očenáš, Zeljenka, Parík, Leng, Suchoň, Mokrý, Fischerová, Mikula, Elschek, Ďuriš, prijal výbor Sväzu slovenských skladateľov uznesenia:

a) schválil správu prvého tajomníka o činnosti predsedníctva SSS a správy o činnosti sekcii a krajských organizácií;

b) aby Sväz slovenských skladateľov mohol úspešne plniť kultúrnopolitické úlohy v našej spoločnosti, najmä pokiaľ ide o oblasť dramaturgie a edičnej činnosti, považuje výbor SSS za potrebné, aby bol vopred informovaný o návrhoch príslušných inštitúcií a organizácií, lebo len tak sa môže zúčastniť pripomienkového pokračovania ako najvyšší odborný poradný orgán;

c) výbor poveril predsedníctvo Sväzu slovenských skladateľov, aby s výborom Slovenského hudobného fondu prerokovalo štatúty cien J. L. Bellu, M. Schneidra-Trnavského, F. Kafendu a ceny za najlepšie hudobnovedné a kritické dielo, ako aj organizáciu činnosti príslušných porôt;

d) napokon výbor prijal uznesenie, sledujúce zlepšenie situácie pri vybavovaní zahraničných ciest.

Pozor! **Súťaž!**

NEUMRIEM NA PLÁŽI

Na čom budete, majstre, pracovať cez leto?

S touto otázkou sa obrátila redakcia na na ich popredných skladateľov, teoretikov i interpretov, aby mohla svojich čitateľov informovať o ich tvorivých plánoch. Vzhľadom na povzbudenie Vašej fantázie v týchto letných horúčavách rozhodli sme sa uverejniť výsledky ankety ako súťaž, ktorej víťaz obdrží zvláštnu cenu Slovenskej hudby za najlepšiu znalosť odvrátenej tváre slovenskeho hudobného života. Vašou úlohou je uhádnuť autora výroku a odpovede podľa jednotlivých čísiel zaslať na adresu redakcie najneskoršie do 15. septembra. Autorov správnych odpovedí uverejníme v 10. čísle. Rozlúštenie prinesieme v niektorom z ďalších ročníkov Slovenskej hudby.

1. *Dal som si vyčistiť svoj dirigentský frak do komunálu. Dúfam, že sa mi nestratí, lebo i na jeseň chystám niekoľko významných koncertov.*

2. *Teším sa na koncerty pre závody, kde si už roky mám možnosť vylepšovať svoj kádrový profil.*

3. *Pokým sa neožením, budem hľadať tlačové chyby v Slovenskej hudbe. Potom mi už asi na to neostane čas.*

4. *Chcem si zapoľovať na jedného diviačika a medzitým skomponovať jednu pieseň. Samozrejme — ľúbostnú — pre ženský hlas.*

5. *Začnem písať memoáre o kľúčových situáciách v mojom živote pod názvom; „Moje auto rozpráva . . .“.*

6. *Cez leto budem zháňať permanentku do divadla Neviem, či si mám dať kvôli tomu oholiť i bradu.*

7. *Budem v Zberných surovinách hľadať nefungujúce pichacie hodiny pre zamestnancov Svätu, aby sa zvýšila ich pracovná morálka.*

8. *Začnem s cieľavedomou výchovou svojej jednoročnej dcéry, aby už teraz (dokiaľ nie je neskoro) pochopila svoju funkciu v civilizovanej spoločnosti.*

9. *Ja čakám netrpezlivo na III. sjazd svätu. Ten bude, dúfam, podľa tradície kritizovať náš II. sjazd.*

10. *Neviete o nejakej práci? Robím hocičo i v lete. Len aby ma konečne uznali za génia.*

11. *Nerobím nič. Čakám, čo napíše Šimúnek*

12. *Napíšem Šostakovičovi, aby rýchlo urobil ďalšiu symfóniu, lebo nebudeme mať čo hrať.*

13. . . . . *Neviem, či to nebolo veľmi zložité.*

14. *V súčasnosti sa zas začína prejavovať nebezpečenstvo revizionizmu v upredňostňovaní faktov. Preto píšem pre vydavateľstvo Slobodné slovo knihu, kde sa nedám obmedziť ničím konkrétnym — žiadne mená, žiadne roky, žiadne myšlienky. Bude to mať asi dva zväzky.*

15. *Cez leto budem robiť, tento raz v službách Večerníka, turistického sprievodcu po verejných miestnostiach Bratislavy.*

16. *Urobím inventár mojich opusov, lebo neviem, či komponujem dielo 67, alebo 76.*

17. *Budem i naďalej hľadať súce libreto. Len neviem, či mám čítať Becketa, Johanidesa, alebo Zechentera-Laskomerského.*

18. *Nebudem mať inšpiráciu, lebo Zeljenka bude mimo Bratislavy. Nepoznáte niekoho s podobnými nedostatkami?*

19. *Pôjdem medzi pracujúcu mládež, lebo Suvorovov internát bude zatvorený.*

DIABOLUS IN MUSICA

Večerník z 30. 4. 1964:





V hudobnom živote hral významnú úlohu i Apponyiho palác na Radničnej ulici č. 1.... s najväčšou pravdepodobnosťou v tomto dome hral sám Beethoven r. 1796 nové kvarteto...

Kresby: MARIÁN VANEK



...historické kapitolky sa odohrávali v určitých priestoroch, domoch i verejných miestnostiach, o ktorých dnes vieme, kde sa nachádzali.



V miestnosti, kde sa pravdepodobne odohrávali koncerty, je dnes organová sieň Konzervatória. Dom má slušnú vonkajšiu úpravu, no nie je na ňom pamätná tabuľa.

Slovenský hudobný fond

pripravil pri príležitosti 20. výročia SNP tri zväzky skladieb pre mužský sbor:

ZVÄZOK I.

M. KOŘÍNEK: Krajina mieru
ZD. MIKULA: Jablone
F. PRÁŠIL: Slovensko

■

ZVÄZOK II.

O. FERENCZY: Výzva
D. KARDOŠ: Ja, jednoruký Jozef Jašo
A. OČENÁŠ: Ďakujem ti...

■

ZVÄZOK III.

R. BERGER: V tichu tak draho vykúpenom; cyklus 5. sborov
J. GREŠÁK: Nové Slovensko
L. HOLOUBEK: Môj kraj
J. ZIMMER: Na slávu baníkov

■

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



INFORMÁCIE

IV. medzinárodná súťaž dirigentov symfonických orchestrov, usporiadaná Akadémiou Svätej Cecílie v Ríme, uskutoční sa roku 1965 v Ríme. Vekové rozpätie: 18 až 40 rokov. Na klavíristickej súťaži Clary Haskil v Luzerne sa môžu v budúcom roku zúčastniť pianisti od 18 do 32 rokov.

* * *

Jury V. monackej kompozičnej súťaže udelila za predsedníctva Georgesa Aurica tieto ceny: Cenu za komornú tvorbu získal rumunský skladateľ Wilhelm Georg Berger za svoju Sonátu pre husle sólo. Čestné uznanie dostali Berlínčan Hanning Schröder a Japonec Tadasi Yamanouchi. Cenu za orchestrálnu skladbu neudelili, čestné uznanie I. stupňa dostal Francúz Marcelle de Manziarly a čestné uznanie II. stupňa Švajčiar Jürg Wyttenbach. Prémiu za hudobnodramatické dielo získal Francúz Claude Prey, autor opery Jonáš, čestné uznanie v tejto kategórii jeho krajan Jacques Bondon.

* * *

Za šéfdirigenta opery SND bol znovuvymenovaný Tibor Frešo (zastával túto funkciu už v rokoch 1953—1957). — Z funkcie úradujúceho šéfa spevohry DJGT v Banskej Bystrici odvolali Jána Valacha; touto funkciou dočasne poverili dirigenta Antona Buranovského.

* * *

Zeljenkov Oswienczym sa na medzinárodnej súťaži UNESCO umiestnil na dvanástom mieste, čo mu zaručuje predvedenie vo všetkých štátoch, ktoré sú členmi tejto organizácie.

* * *

Samuel Barber píše operu Antonius a Kleopatra podľa Shakespeara na libreto Franca Zefirelliho. Jej prémiéra sa má uskutočniť začiatkom sezóny 1966/67 v newyorskej Metropolitnej opere. Úlohu Kleopatry má spievať Leontyne Price. — Gian Carlo Menotti dokončil operu Martinova lož. Jej hlavná úloha je písaná pre detského predstaviteľa. Premiéra sa uskutoční v juhoanglickom meste Bath.

* * *

V budúcom roku sa chystá v Karlsruhe — ktoré bude oslavovať 250. výročie svojho trvania — cyklus 250 rokov nemeckej opery. Zaznejú na ňom o. i. diela Glucka, Henzeho a opera Lucretia od Kaspara Schweitzelspergera. — Viedenská komorná opera uviedla v minulej sezóne siengspiel F. Mendelssohna-Bartholdyho Dvaja učitelia, ktorý skladateľ napísal ako dvanásťročný.

* * *

Vo Frankfurte nad Mohanom bola založená spoločnosť Fördergemeinschaft Klavier. Za svoj cieľ si vytýčila zaoberať sa všetkými problémami súvisiacimi s klavírnou hudbou (hra na klavíri, stavba nástrojov, klavírna pedagogika a i.). Na máj budúceho roku pripravuje medzinárodný kongres venovaný úlohe moderných i historických klávesových nástrojov v kultúrnom živote dneška. — V roku 1965 bude tiež po prvýkrát udelená cena mesta Bonnu za súčasné skladateľské dielo, zložené, predvedené alebo vydané v čase od 1. januára 1963 do 31. decembra 1964. Skladby musia byť zadané do 1. januára 1965.

* * *

Novozriadené konzervatórium v Bombaji má na čele Ravi Šankara, znalca európskej i indickej hudby. Konzervatórium bude venovať zvláštnu pozornosť vokálnej hudbe, opere, tancu a štúdiu možností uplatnenia indických nástrojov v modernom orchestri. Šankar pravdepodobne zamýšľa pripraviť pôdu pre vytvorenie modernej indickej opery.

* * *

Veľké divadlo v Moskve sa v októbri predstavilo milánskemu publiku so svojimi inscenáciami Borisa Godunova, Kniežaťa Igora, Sadka, Pikovej dámy a Vojny a mieru.

* * *

Marlene Dietrichová má na konci tohto roku vystúpiť v predstavení Netopiera, ktorého premiéru chystá Hamburská štátna opera. — Známeho filmového režiséra Ingmara Bergmana pozvali režírovať Čarovnú flautu do milánskej Scaly.

* * *

Hudobnodramatickú súčasť tohoročných berlínskych Divadelných hier tvorili predstavenia: Katarína Izmajlovová, Zásnuby v kláštore, V búrke, Eugen Onegin a balet Romeo a Júlia v podaní moskovského Hudobného divadla Nemiroviča-Dančenka a bukurešťského Národného baletu. Na festivale sa zúčastnili o. i. tiež Divadlo Rokoko a Divadlo Špejbla a Hurvínka z Prahy — i bratislavský pantomimický súbor.

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 8

ROČNÍK VIII

IGOR VAJDA:

Základný kameň slovenskej opernej tvorby

15 ROKOV OD SVETOVEJ PREMIÉRY KRÚTŇAVY

Keď 10. decembra 1949 dirigent Ladislav Holoubek odložil v opere Slovenského národného divadla taktovku po doznení posledného tónu opernej prvotiny málo známeho profesora bratislavského konzervatória Eugena Suchoňa, mnohým prítomným bolo jasné, že sa stali svedkami premiéry nevšedného umeleckého diela. Slovenská hudba v Krútňave získala i v najkomplikovanejšom hudobnom žánri dielo mimoriadnych hodnôt. Lež prijatie vtedajšími viac-menej oficiálnymi posudzovateľmi nebolo sprvu ani zďaleka také priaznivé. Opäť sa prejavila príznačná črta nedoceňovania vlastných hodnôt a poklonkovanie pred cudzími výtvormi. Až búrlivé ovácie po predstaveniach Krútňavy 16. a 17. mája 1950 na Pražskej jari boli začiatkom jej víťaznej cesty najprv po našich, potom aj po zahraničných javiskách. Veľkú úlohu v jej propagácii zohrala výborná gramofónová nahrávka opery kolektívom SND pod taktovkou národného umelca Zdeňka Chalabalu.

* * *

Krútňava predstavuje v tvorbe národného umelca Eugena Suchoňa logický vývojový článok, ku ktorému zákonite smerovala celá jeho predchádzajúca tvorba. Sám spomína, že už ako osem-deväť ročný chlapec pri čítaní kníh neraz sa snažil improvizáciami na klavíri vystihnúť situácie, ktoré ho obzvlášť zaujali. Neskôr začal svoje nápady aj zapisovať — a tak medzi jeho skladbami nachádzame aj predohry k nejestvujúcim operám Šašo a Július Cézar. Boli to ešte hodne neumelé pokusy a Suchoň ich drží v zásuvke, nedovoľujúc ich predvádzať. Podobný osud stihol aj jeho ďalšie, už vyspelejšie dramatické výtvory — balet Angelicu a fragmenty opier Maškrtka a Ester. Ale aj z ozajstnej opusovanej skladateľovej tvorby — Suchoň dovoľuje predvádzať len diela, ktoré napísal po zoznámení sa s pravidlami kompozície — možno súdiť na jeho eminentne dramatický talent. Už v prvých opusoch — Sonáta pre husle a klavír a Sláčikové kvarteto — sa objavujú dramatizmus, vnútorné vrenie a vášnivosť dikcie. Passacaglia z Malej suity (1931), dielo dvadsaťtriročného skladateľa, je skratkovitou inštrumentálnou hudobnou drámou. Aj piesne cyklu Nox et solitudo sú silne dramatizované — vytvárajú výstižné, až scénicky cítené náladové obrázky. Baladičnosť, kontrastnosť a strhujúca dynamičnosť vyžarujú aj z ďalších skladateľových diel: predohry a scénickej hudby k rovnomennej tragédii Ivana Stodolu, Baladickej suity a najmä z kantáty Žalm zeme podkarpatskej (1938). Žalm je veľkolepou opernou štúdiou, po ktorej nutne musela prísť hudobná dráma.

* * *

Suchoň hľadal niekoľko rokov vhodnú dramatickú predlohu. Len roku 1941 sa definitívne rozhodol pre novelu Milana Urbana Za Vyšným mlynom z knihy Výkriky bez ozveny. Vyhovovala mu svojou drsnou pravdivosťou, zabiehajúcou takmer až do naturalizmu, temnou baladičnosťou a prudkým spádom. Suchoň uplatnil tentoraz i svoj spisovateľský talent. Domyslel a dotvoril dramatickú predlohu, pridal nové postavy a zápletky, konflikty medzi hlavnými predstaviteľmi vyostril, obohatil scénu obrazmi ľudového veselia a svadobných obradov, zosilnil sociálny podtext, urýchlil dramatický spád a dal celku hlbší zmysel: vieru v očistný a povznášajúci charakter umenia. Celá koncepcia opery je Suchoňovým dielom; pravda, veľmi platného spolupracovníka našiel v sólistovi opery SND, neskôr vynikajúcom predstaviteľovi Ondreja, Štefanovi Hozovi.

* * *

To, čím Krútňava priťahuje stále väčší počet priaznivcov, je jej úžasná vitalita, prudký tep — zodpovedajúci víru 20. storočia — a umenie veľkých kontrastov. Zaujíma v Suchoňovom vývoji podobné miesto ako Boris Godunov v Musorgského, Pastorkyňa v Janáčkovej, Lohengrin vo Wagnerovej tvorbe — a keď chceme zájsť i do oblasti symfonickej hudby — Osudová u Beethovena a Fantastická symfónia u Berlioza. Títo autori vytvorili ešte mnoho veľkých diel (sám Suchoň o. i. monumentálnu epopeju Svätopluk, ktorá celým charakterom navodzuje svojou syntetičnosťou porovnanie s takými dielami ako Prokofievova Vojna a mier, Schönbergov Mojžiš a Áron a Milhaudov Columbus) — a predsa spomínané skladby ostávajú najznámejšími reprezentantmi svojich tvorcov. Tak to bude pravdepodobne aj s Krútňavou.

* * *

Nemožno však obísť ani ďalšie faktory, ktoré tiež nemalou mierou prispievajú k popularite Krútňavy a spolu s predchádzajúcimi i nasledujúcimi tvoria jej nedeliteľný celok: originálna, naozaj moderná forma, výrazný slovenský národný kolorit a všeľudský humanizmus. Suchoň sa vedome diferencoval od zvyškov maloměšťackeho národnoobrodeneckého izolovania sa pred svetovým kultúrnym dianím (straší, žiaľ, dodnes). Prv než pristúpil ku kompozícii opery, zoznámil sa so všetkým, čo priniesol vývoj včítane najmodernejších výdobytkov (už Kafenda ho napr. na konzervatóriu učil komponovať aj v Schönbergovej dodekafónii). Zároveň však vedel, že napodobňovanie — čo ako dokonalé a „moderné" — vedie vždy len k epigónstvu, že jedinou cestou každého opravdivého tvorcu je samostatné hľadanie osobitého štýlu. Vedome sa usiloval o to, aby tento štýl bol výrazne národný. Preto sa venoval štúdiu charakteristických znakov slovenského folklóru a urobil ich základom svojej hudobnej reči už v spomínaných opusových dielach. V Krútňave národnosť svojej hudobnej reči ešte prehĺbil. Nebolo to len citovaním či napodobovaním melodiky slovenských ľudových piesní (i keď sa oba spôsoby v opere vyskytujú), ale spojením základných slovenských folklórnych (najmä starších) prvkov s dedičstvom európskeho hudobného myslenia. A že sa to Suchoňovi podarilo, dokazuje najlepšie fakt, že z jeho hudby už po pár taktoch poznáme jej autora. Zároveň je zrejmé (dokazuje to najmä reakcia cudziny), že jej autor sa nemohol narodiť inde ako na Slovensku.

Slovanská katarzia — Ondrejov duševný prerod a doznanie viny — umocňuje umelecký zážitok jednoznačným kladným etickým vyznaním. Ním bude Krútňava vždy aktuálna. Aktuálna je však najmä dnes, keď sa ideovo-morálne problémy zákonite dostávajú do popredia viac ako inokedy.

* * *

Na tomto mieste nemožno nepripomenúť, že práve Krútňava sa stala prvým terčom nastupujúcej vlády kultu osobnosti na hudobnom poli. Najmä rámcovanie opery symbolickými postavami Básnika a Dvojníka (znázorňovali rozpoltenosť tvorcu, ktorý v záplave estetických hesiel hľadal podstatu umenia) a záver diela boli podrobené „zásadnej" kritike. Už na prvých reprízach zmizli z javiska Básnik a Dvojník. Potom sa stal terčom útoku pôvodný záver: Starý Štelina, keď má možnosť potrestať vraha svojho syna, odpúšťa mu z lásky k jeho dieťaťu — a to aj napriek rozplynutiu nádeje, že má vnuka; zároveň 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.

V rokoch kultu s ich teóriou zosilnenia triedneho boja a ždanovovskými vulgarizujúcimi formulkami o hudbe pôsobila Krútňava ako tŕň v oku a je isté, že jej autor pre ňu mnoho podstúpil. Úzkoprsé hľadanie kladného a záporného hrdinu si napokon vynútilo urobiť z Ondreja (aspoň v obsahu opery) bohatého roľníka a z jeho dieťaťa — potomka zavraždeného Jána Štelinu. V tejto redakcii — zverejnenej v prvom vydaní klavírneho výťahu Krútňavy — však najviac utrpela charakterová kresba starého Štelinu násilnou simplifikáciou (v snahe o „priamočiarosť" a „kladnosť"): jeho odpustenie Ondrejovi sa stalo viac-menej formálnym. (Mimochodom: Táto redakcia vznikla púhym pretextovaním pôvodného znenia, resp. škrtmi.) Autor v spolupráci s inscenátormi druhého bratislavského naštudovania opery preto vypracoval záver nanovo: nechal Štelinu odpustiť ešte pred Katreninym vyprávaním o jej ťažkom údele a o pôvode dieťaťa — tak vznikla hudobne prvotriedna ária Katreny.

I tieto ďalšie redakcie — najmä druhá z nich — sú určite životaschopné — dokazuje to napokon úspech Krútňavy v zahraničí (1954 Linz. 1955 Karl Marx-Stadt, 1958 Weimar, 1959 Kassel, Norimberk, Budapešť, Tbilisi, Poznaň, Bytom, Kluž, 1961 Moskva); napokon existencia rôznych verzií nie je v dejinách hudby prípadom ojedinelým. Primát pôvodného znenia záveru opery je však nepopierateľný. No od svetovej premiéry Krútňavy uplynulo 14 rokov, kým v banskobystrickej spevohre DJGT inscenovali pôvodný záver (i keď s medzitým pretextovaným záverečným sborom). Vtedy sa ukázala jeho sila: vzhľadom na roky, do ktorých Suchoň situoval dej opery, je tento záver realistickejší a celkovým vyznením podčiarkuje humanistický charakter diela. Preto by bolo dobré postarať sa, aby v dohľadnom čase bol sprístupnený jeho textový i notový materiál aj tlačou. Problematickejšími (ale z iných dôvodov, než pre aké ich napádala „kritika") sú symbolické postavy autora a jeho alter ego: ich zaradenie bolo v čase vzniku Krútňavy podnetnou myšlienkou — najmä z hľadiska formy — dnes by sa však pri ich prípadnom znovuuvedení na scénu žiadalo najprv prepracovať text perom básnika-filozofa, stotožneného s autorovým zámerom.

* * *

Hudobníka i dramatika na Krútňave upúta najmä originálne vyriešenie odvekého dualizmu vzhľadom na vedúcu úlohu hudby či drámy v opere. Dejiny hudby dokazujú, že len vo výnimočných prípadoch sa podarilo obe tieto zložky zladiť do ideálne vyváženej rovnováhy. Krútňava patrí medzi tieto výnimky. Suchoň tu po prvý raz realizoval geniálnu myšlienku traktovania hudobnej drámy na spôsob formových schém takzvanej absolútnej hudby. Inšpirovaný azda podnetmi Ferucia Busoniho a Albana Berga rozhodol sa celú operu stvárniť na spôsob sonátovej formy, pravda, v rozšírenom a uvoľnenom ponímaní, bez prokrustovského prispôsobovania drámy. Prvé tri obrazy (majú následnosť bez prestávky) tvoria uvádzanie myšlienkového materiálu, expozíciu; rozvedenie tohto materiálu prináša štvrtý obraz, ktorý svojím dramatizmom je naozaj srdcom opery; piaty obraz tvorí úvod k šiestemu (opäť bez prestávky) a spolu vytvárajú tzv. reprízu. Ba aj v samotných obrazoch možno postrehnúť zákonitosti absolútnych foriem: prvý obraz je typickou rýchlou úvodnou časťou symfonického cyklu (ak sa spieva úvodný sbor, tak s pomalým úvodom), druhý obraz je po pomalom úvode celkom pravidelnou veľkou trojdielnou formou (ako pomalé časti v symfóniách), tretí obraz zjednocuje refrénovite sa opakujúci variačne obmeňovaný svadobný spev v rondo, pričom kontrast prudkého spádu veselia a svadobného obradu zas navodzujú asociácie symfonického scherza. Štvrtý obraz, stavaný len na princípe dynamickej formy (uplatňuje sa ako primárny formový činiteľ v celej opere) je uvedený a uzavretý uspávankou; v piatom (ak nerátame zvukomalebný vstup) je na začiatku i na konci pieseň. Šiesty obraz

---

... umelec, chcejúci účinkovať na národ, nie len dokonalou umelosťou skvieť sa potrebuje, lež i dôjsť má úplného povedomia v pomere umenia s národnosťou. Lebo len z národnieho vkusu vychodiac zavďačiť sa národu a na sám národní vkus blahopôsobiť môže.

JÁN LEVOSLAV BELLA

je typickým finále. Ba keď sa predvádza aj záverečný sbor s pôvodným textom, dostane opera celostné rámovanie, lebo je pokračovaním úvodného sboru.

* * *

Viacerí by mohli po prečítaní týchto riadkov namietnuť: nekonštruoval azda Suchoň príliš? Nejde v Krútňave o artistické špekulovanie?!? Odpovedám: skutočne dokonalé umenie vzniká len tam, kde je naprostá rovnováha medzi citom a rozumom, medzi intuíciou a konštruovaním, kde bezprostredná tvorivá eruptívnosť sa v procese dotvárania diela podvoľuje vedomým stvárňovacím zákonitostiam (viď Beethoven!). Pravda, ide o proces dialekticky spätý, kde nemožno oba spomínané protiklady od seba oddeliť; oba na seba vplývajú, navzájom sa prelínajú. Je nepochybné, že i skutočne umelecká konštruktívnosť slúži zasa len na zosilnenie emocionálneho účinku hudby. Formové schémy tzv. absolútnej hudby obsahujú totiž v neomylnej rovnováhe všetky zákonitosti potrebné na vybudovanie dokonalej architektoniky hudobného celku: zákon totožnosti a kontrastu, napätia a uvoľnenia. Krútňava je vrcholom Suchoňových snáh o demokratizáciu umenia všeobecne a o spoločenskú funkciu jeho výtvorov zvlášť. Povznáša obecenstvo po všetkých stránkach: umeleckej, estetickej, nacionálnej i sociálnej. Zároveň tým svedčí o Suchoňovom príbuzenstve s takými významnými zjavmi nášho umenia, ako sú v maliarstve Benka, Bazovský, Fulla, v literatúre Jilemnický, F. Kráľ a Milo Urban. Tým je zároveň podnetom, aby nové hudobnodramatické diela vznikali z podobných inšpiračných zdrojov ako naša mladá literatúra a výtvarníctvo.

* * *

Predchádzajúce riadky môžu vyvolať dojem, že Krútňava je akousi symfonickou operou. To je však pravdou len v zmysle celkovej organizácie hudobnodramatického diania. Suchoň totiž vychádza dôsledne z primárneho postavenia ľudského hlasu; jemu podriaďuje orchestrálny zvuk. Orchester sa naplno rozozvučí len tam, kde už slovo nestačí — a, samozrejme, v predohrách, intermezzách a dohrách. Prvotnosť spevného pred inštrumentálnym dokazuje najlepšie skutočnosť, že základom, jadrom opery je hudobná podoba zvolania „To nie ja!" (Ondrej v 5. obraze; keď sa spieva úvodný sbor, zaznie tento výkrik po doznení prvej strofy jeho ódy na spev); z nej vychádza všetko hudobné dianie. Takto sa dostávam k ďalšej charakteristickej črte Suchoňovho slohu: jeho obrovskej variačnej práci, ktorou prejavuje súčasne zmysel pre jednoliatosť a kompaktnosť stavby tak veľkých rozmerov a zároveň umožňuje pomerne rýchle pochopenie diela — veď vnímanie hudby je založené o. i. na znovupoznávaní známych prvkov. Suchoň prevyšuje Wagnera v úspornosti využitia tematického materiálu, no spôsobom kompozičnej práce je bližší slovanským velikánom Musorgskému a Janáčkovi. Suchoňove témy (v Krútňave ide o variácie spomínaného hudobného jadra) sa viažu k citom, náladám a situáciám.

* * *

Pre toto všetko možno Krútňavu právom označiť za základný kameň slovenskej opernej tvorby. Krútňava podnietila predtým neobvyklý záujem slovenských skladateľov o tento najkomplikovanejší umelecký útvar, a tak dala podnet k jeho renesancii. Rozkvet opernej tvorby na Slovensku v posledných rokoch je i vo svetovom meradle jedinečným javom: veď celé 20. storočie sa zvyčajne označuje pre operu za kritické.

Od premiéry Krútňavy sa môžeme pýšiť už desiatkou opier, nehovoriac o ďalších, ktoré sú v štádiu zrodu. A bez nadsadenia možno povedať, že sú medzi nimi diela, ktoré patria k vrcholom súčasného hudobného divadla. **IGOR VAJDA**

Z najzávažnejších a najzodpovednejších úloh, pred ktoré prevrat postavil oslobodené Slovensko, bolo vytvorenie, alebo povedzme presnejšie dotvorenie umelej hudby slovenskej, ktorá by v slovenskej kultúre bola činiteľom rovnocenným a rovnomocným s literatúrou a výtvarným umením a ktorá by, tkvejúc svojimi koreňmi v rodnej pôde slovenskej, plne stála na výške súčasnej hudby svetovej. **IVAN BALLO**

ROMAN BERGER

Úvaha podnietená OSWIENCZYMOM

Redakcia uverejňuje tento článok ako prvú časť štúdie, venovanej posledným skladbám Ilju Zeljenku, a zároveň ako podnet pre diskusiu, nakoľko mnohé v ňom spomenuté skutočnosti majú širšiu platnosť.

I

Zeljenkov Oswienczym je skladba, ktorá zhodou okolností získala v našom hudobnom dianí v poslednom čase azda maximálnu publicitu. Okolo Oswienczymu vznikol *mýtus*.

V tomto článku, ktorý neobsahuje kompletnú analýzu, ale *vychádza* z analýzy, chcem načrtnúť aspoň časť problematiky, ktorej sa Oswienczym priamo alebo nepriamo dotýka.

Korene fámy, ktorá začala vznikať pred štyrmi rokmi, boli v nepredvedení diela, ktoré sledovalo pozitívnu spoločenskú ideu, no pre akúsi ultramodernosť vraj nevyhovovalo platným estetickým normám.

Musím začať konštatovaním, že išlo o nedorozumenie (ponechávam stranou otázku príčin tohto nedorozumenia), nakoľko Oswienczym *nemožno* zaradiť do tej kategórie, ktorú označujeme v posledných rokoch už dosť jednoznačne pojmom „nová hudba".

Oswienczym nereprezentuje „novú hudbu" — to je prvá téza. Aj druhá téza bude, žiaľ, negatívna: *Oswienczym je dielo štýlove nejednotné.*

Nebude azda od veci, keď uvediem aspoň stručnú charakteristiku jednotlivých zložiek hudobnej reči, použitej v tejto skladbe (tu treba pripomenúť, že ide o jednočasťovú pätnásťminútovú skladbu pre sbor, orchester a recitátora s použitím reproduktorov):

a) Melodika (tak ako harmonika) vychádza v zásade z dvanásťtónového materiálu. Má niekoľko typov: dominujú kantabilné tvary, ktorých baladičnosť zreteľne prejavuje domáce vplyvy — zvlášť v sborových partoch, vcelku tradičných nielen svojou diatoničnosťou, ale aj sadzbou (niektoré fragmenty by mohla úspešne zaradiť do repertoáru napr. Lúčnica). Pozoruhodné sú tiež úseky s preferovaním veľkých intervalov (septím, nón) — tu je už badateľný vplyv II. viedenskej školy, paralyzovaný však rytmikou, smerujúcou skôr k neoklasicizmu. Napokon sú úseky, kde je melodický element redukovaný na stručné quasiwebernovské motívy (prechody) alebo je vôbec likvidovaný.

b) Harmónia diela zahrňuje jednak konvenčnú akordiku (základ v terciovej štruktúre), jednak náznaky logických konštrukcií, ktoré však sotva môžu byť medzistupňom k druhému pólu, aký v skladbe reprezentujú

jednotlivé clustery (základný interval = malá sekunda).

c) Rytmus je v zásade diferencovaný; zápolí však s tradičným chápaním metra (ťažká — ľahká); ojedinelé zmeny taktu nevedú k závažnejším konzekvenciám.

d) Sonoristika — ako kvalita rezultujúca zo stretnutia čiastkových parametrov — predstavuje azda najväčšie bohatstvo. Tradičná inštrumentácia postihla nie náhodou úseky tradične koncipované aj z ostatných hľadisk. Pozornosť však upútajú v našej hudbe čerstvé kombinácie ladených bicích nástrojov (tu musím ešte doplniť predošlý bod: polymetrické ostináta celesty, xylofónu, vibrafónu a klavíra), jednak zvukový aspekt „punktualistických" štruktúr a spomínaných clusterov (6—12 tónových) v sláčikoch. Najviac pútavou zložkou partitúry je však šepot sboru a echová recitácia, reprodukovaná z pásu v strednej časti diela. Škoda len, že realizácia tohto úseku vyvoláva často dezilúziu: šepot je primálo zrozumiteľný, aby bolo možné sledovať text, a aj hudobne je primálo diferencovaný, aby mohol dlhšie zvukovo fascinovať. (V druhom úseku, kde vedie recitátor akýsi dialóg so sborom, vznikla ešte nepríjemnejšia situácia: rozumieť len repliky recitátora.)

Z práve napísaného vyplýva čiastočné vysvetlenie druhej tézy o nejednotnosti skladby. Čiastočné, lebo týka sa len samotného materiálu, jeho izolovaných elementov.

Pokúsim sa ďalej rozviesť túto problematiku; predtým však, na záver tohto úseku, musím vysloviť tretiu a poslednú tézu: *Oswienczym je kompozícia s veľkým emocionálnym účinkom.* Ostáva teraz len problém, ako tie tri tézy dať dohromady, ako z toho „vykorčuľovať"?...

II.

Na kompozíciu sa treba (obzvlášť dnes) pozerať ako na riešenie úlohy; presnejšie komplexu úloh. Principiálne ide o reťaz formotvorných aktov na vyššej a vyššej úrovni: na začiatku tohto procesu stojí pred skladateľom amorfná zvuková matéria — na konci hotové dielo. Keď vec krajne zjednoduším: a) skladateľ si musí vytvoriť stavebný materiál, b) musí odhadnúť primerané spôsoby pretvárania a spojovania tohto materiálu. Inak povedané: Skladateľ musí „vyrobiť" zvukové konštelácie, ktoré sú schopné sugerovať isté charaktery a vytvoriť podmienky pre ich logickú koexistenciu v čase. A ešte inak: je nutné vytvoriť slová — no rovnako nevyhnutné je koncipovať gramatiku a syntax.

V našom vedomí zakotvila — ako výsledok vývoja tonálneho systému — kategória procesu. Rezignovať z procesovosti alebo nie — to je jedna zo základných otázok dnešného skladateľa. V prípade, že sa nechce vzdať procesovosti, začína sa celá kalvária: ako ju realizovať? [Aby som nezabudol — sú dve možnosti nazerania na proces: 1. proces ako jeden pól, ku ktorému nevyhnutne existuje protipól: statičnosť, 2. procesovosť ako vlastnosť, ktorú môže mať hudobný priebeh v rôznej miere, na rôznom stupni — od minima (statičnosť) až k akémusi maximu. Nechcem tu pestovať scholastiku — táto digresia mala len pripomenúť, že statické útvary *môžu mať* svoje miesto v dynamickej forme!]

Teda opakujem: ako realizovať v dnešnom aktuálnom materiáli procesovosť — that is the question! Odpoveď je azda len jedna: realizovať sieť *hierarchických* vzťahov (nakoľko procesovosť vznikla na báze hierarchického tonálneho systému) — no v homogénnom materiáli!

Otázka procesovosti nadobúda zvláštnu pikantériu v prípade kombinácie hudby s textom. Básnické slovo zaväzuje a usmerňuje prinajmenšom dvojako:

a) sugeruje (alebo vyžaduje) špecifické druhy hudobných charakterov;

b) sugeruje (alebo vyžaduje) špeciálne *formové postupy,* primerané textovej predlohe. Mohol by som azda formulovať postulát akéhosi súladu medzi procesom textu a procesom hudby (nechávam otvorenú otázku, či tento súlad musí nevyhnutne znamenať paralelizmus...).

Text Mikuláša Kováča, použitý Zeljenkom v Oswienczyme, pôsobí — podľa môjho názoru — *obmedzujúco* v obidvoch rovinách — to je známka jeho kvality zo skladateľovho aspektu. No súčasne sa nazdávam, že varieta hudobnej realizácie je z prvého aspektu (charaktery) podstatne väčšia; myslím tým, že inšpiračná množina skladieb, komponovaná rôznymi skladateľmi na tento text, mala by nevyhnutne v hrubých obrysoch príbuzné kontúry (napr. sotva by vznikli zásadné odchýlky v rozmiestení kulminačných bodov atď.).

To opäť nie je scholastika: chcem tým len povedať, že nepodceňujem fakt presvedčivého rozvrhnutia jednotlivých plôch v skladbe a ich vzájomných proporcií.

Zhrňujem: Kováčov text je hranatý a z formového (aj energetického) aspektu dosť jednoznačný.

III

Z predchádzajúceho vyplýva: keď sa Zeljenka rozhodol zhudobniť Kováčov Oswienczym, rozhodol sa automaticky vytvoriť hudobnú formu, rešpektujúcu postulát procesovosti. Nemohol inakšie. A rovnako samozrejmé je, že chcel vytvoriť dielo s maximálnou expresívnosťou. A tu je začiatok dilemy...

Skladateľ je dnes objektívne nútený hazardovať.

Buď riskuje autentičnosť, alebo hazarduje s dokonalosťou. Akokoľvek prísne by sme však pitvali túto skladbu (a k takejto prísnosti nás zaväzuje už sám námet: kto hovorí o posledných veciach človeka, musí počítať s tým, že jeho reč bude večne skúmaná...) *jedno nám nesmie ujsť,* a to je jedna z podstatných vecí: *Oswienczym je manifestáciou spontánnej vzbury proti sérii postojov, ktorými je zamorený človek v dvadsiatom storočí: egoizmus — ľahostajnosť — cynizmus — krutosť...* Zeljenka ako „rodený muzikant" cítil, že na to, aby jeho hudba mohla byť výkrikom, nemôže použiť „úradnú" reč. Emócie nie je možné oznamovať ošúchanými slovami: emócia je vždy nová, a preto potrebuje nové gesto.

Nové gestá, nové slová potrebujú však novú gramatiku. Zachytiť tvar, ktorý podľa subjektívnych predstáv zodpovedá istej emócii, vyžaduje sústredenosť iného druhu ako vypracovanie gramatiky. Vypracovávať gramatiku je vec dlhodobá — fixovať autentické hudobné tvary znamená zachytiť to, čo je prchavé...

Oswienczym je z muzikálneho hľadiska svedectvom o dileme skladateľa, ktorý:

a) chcel byť zrozumiteľný a pritom chcel pôsobiť emocionálne;

b) odmietal starú konvenciu;

c) nebol ochotný (alebo nebol schopný) zaoberať sa súčasne vypracovávaním novej reči.

Skladateľ dnes nevyhnutne hazarduje.

Žije v dobe, ktorá mu v istom zmysle nepraje: a priori krajne sťažuje (a snáď znemožňuje?!) vznik veľdiela.

Veľdielo je vyriešením dialektiky spontánnosť — autentičnosť — dokonalosť, je dokonalým vyjadrením autentických hudobných predstáv. Vec má však jeden háčik: neslobodno z toho odvodiť heslo: „Nesnažme sa približovať k dokonalosti." Môže sa totiž ukázať, že tvary, ktoré včera pôsobili ako vzrušujúce, vzrušovali len — svojou *odlišnosťou,* a nie vnútornou silou.

IV

Oswienczym je prejav človeka, ktorý síce osobne inferno nezažil, ale nie je natoľko otupený, aby nepotreboval zareagovať na zážitok iných, aby nepociťoval tú zvláštnu tieseň, vyplývajúcu z vedomia: oni „odišli čiernym komínom..." — a ja žijem a mám sa dobre. (Pozná to každý, kto nie je cynik a meštiak.) A na druhej strane: Oswienczym je protest, vedomý protest skladateľa proti tlaku na spôsob myslenia, tlaku v podobe umelého a krajného zúženia informácií o vývine súčasnej európskej hudby, tlaku v podobe arbitrálne určených hodnôt. (Pamätá sa na to každý, kto je muzikant...) V tejto snahe však došlo k tragikomickej situácii: hudobná reč Oswienczymu je poznačená tými elementmi, s ktorými vlastne o krok ďalej (alebo niekedy dokonca súčasne) polemizuje. Dotieravá melodika (akoby chcela ospravedlniť fragmenty, koncipované bez nej), niekedy banálna harmónia, otázka zvukovosti, riešená vo viacerých prípadoch systémom „omietky"...

Na jednej strane v izolácii, na druhej pod tlakom — tak vzniklo dielo, ktoré nechcejúc upozorňuje, na aké úskalia narazí každý, kto by sa na podobnej ceste uberal k akejsi syntéze hudobnej reči.

Nechcem tým sugerovať, že snáď ide o také ambície ako vytvorenie syntézy. K tomuto pojmu ma doviedlo len konštatovanie nehomogénnosti použitých prostriedkov a presvedčenie o *nezlučiteľnosti* mechanicky prevzatých prvkov, typických pre hudbu tonálnu, s prvkami vyvinutými v dnešnej dobe.

V

Išlo o vytvorenie kontrastov, o hudobné slová, primerané slovám básne. Je paradoxné, že Oswienczym je do istej miery ilustráciou tézy ždanovovskej estetiky, podľa ktorej dvanásťtónová hudba je schopná zobraziť nanajvýš javy dekadentné a morbidné. Iste, problém koncentráku v 20. stor. je aj problémom dekadencie, dehumanizácie. Z tohto zorného uhla môžeme potom pozerať na Kováčovu báseň. Príznačné je, že práve tie verše, ktoré zabiehajú do akéhosi surrealizmu, viedli skladateľa k útvarom, ktorých prapôvod je do istej miery možné vidieť v II. viedenskej škole (do istej miery, lebo ťažko je rozhodnúť, čoho je tu viac: sugescie z dodekafónie alebo vplyvu impresionizmu).

Išlo o vytvorenie kontrastov. Je len samozrejmé, že mladý skladateľ, uzavretý v päťdesiatych rokoch z jednej strany domácou

Skutečné národní umění nelze nahradit řadou figurin, folkloristicky snad bezvadně vypravených, ale mrtvých.
ZDENĚK NEJEDLÝ

tradíciou, z druhej strany klasikou, z tretej romantizmom (tým, „čo bolo v ňom zdravé") a napokon — vulgarizovaným heslom „sovietska hudba — náš vzor", je samozrejmé, že taký človek nemal najlepšie predpoklady, aby na „prvý šup" prehliadol novú matériu. Stretol sa s fascinujúcim povrchom — dotkol sa povrchu...

Akékoľvek útvary koncipované dvanásťtónovo v konfrontácii s tonálnymi prejavujú *predovšetkým* jednu vlastnosť: nižší stupeň usporiadania (vedľajšie je, či ide o jednu skladbu alebo nie). Prekvapený poslucháč stráca orientáciu, cíti sa zoči-voči relatívnemu chaosu, ktorý v hudbe — tak ako všade — pôsobí deprimujúco. Odtiaľ tie reči o dekadencii, pesimizme atď., atď. Odtiaľ tá potreba použiť také, a nie iné *materiály* (nie formové postupy) na vyjadrenie hrôzy — potreba *determinovaná nízkym stupňom poznania* nového materiálu, stupňom, ktorý dovoľoval riešenie otázok: aké ontogenetické vlastnosti má ten-ktorý útvar, aké sú primerané možnosti transformovania a vytvárania širších súvislostí a — predovšetkým — aké sú možnosti vytvorenia škály odtieňov a kontrastov charakterových, výrazových na *rovnakej štrukturálnej báze.*

A keď vec obrátime: odtiaľ ten spôsob použitia nových prvkov, vyplývajúci z vyhodnotenia *len charakteru* izolovaného javu, bez ohľadu na jeho štylistické formotvorné vlastnosti a technologické postuláty.

[Sú myslieteľné súvislosti (zbehlejší v literatúre si môže nájsť príklady), keď prostý C durový trojzvuk môže pôsobiť nanajvýš deprimujúco; naopak: útvary — rezultáty dvanásťtonového materiálu môžu evokovať „svetlý" estetický zážitok — ide len o kontexty, vzťahy...]

Konštatoval som už, že procesovosti sa Zeljenka nemohol vzdať, no nepodarilo sa mu realizovať ju v *súlade* s tým, čo je zo štylistického hľadiska v jeho skladbe progresívne (a čo bolo v našich podmienkach priekopnícke!). Použil preto *postupy*, ktoré mal nielen „v uchu", ale ktoré boli presnejšie zakotvené v mysli; efektom tohto mechanizmu je dielo, ktoré som na začiatku charakterizoval tromi protirečiacimi si tézami. Teraz ich spresním:

1. Oswienczym nereprezentuje „novú hudbu", ale jednoznačne k nej smeruje.

Autor bol bezohľadný jednak k oficiálnym požiadavkám prostredia, jednak bezohľadný voči sebe, voči svojim momentálnym možnostiam.

2. Oswienczym *musel* vzniknúť aj za cenu, že nebude štýlove jednoliaty.

3. Vzniklo dielo pre laika vo vysokej miere pôsobivé a sklbené.

Keď sa dohodneme, že slovo „laik" nie je nadávka, ale znamená nižší stupeň schopnosti postrehnúť širšie súvislosti, hlbšie vzťahy, tak potom bude laik pri počúvaní Oswienczymu konštatovať:

a) zvukovú pestrosť vôbec, navyše umocnenú šokom misteriosa z reproduktorov;

b) súlad jednotlivých fragmentov hudby s fragmentmi textu;

c) ich vysokú lokálnu expresívnosť a kontrastnosť;

d) logickú dynamickú krivku celku.

Pritom však zanedbá

a) fakt dvojkoľajnosti v narábaní so sekundárnymi parametrami a primárnymi štruktúrami;

b) prípady nesúladu fragmentov hudby s fragmentmi hudby;

c) otázku podielu textu na celkovej expresívnosti.

Ale priznávam: dielo zapôsobí nielen na laika; neviem to lepšie vyjadriť: ide akosi „na kožu".

Malo by to znamenať, že je povrchné?

Možno práve v tom, že *počíta s ľudskou povrchnosťou a ľahostajnosťou* — je jeho hĺbka?!

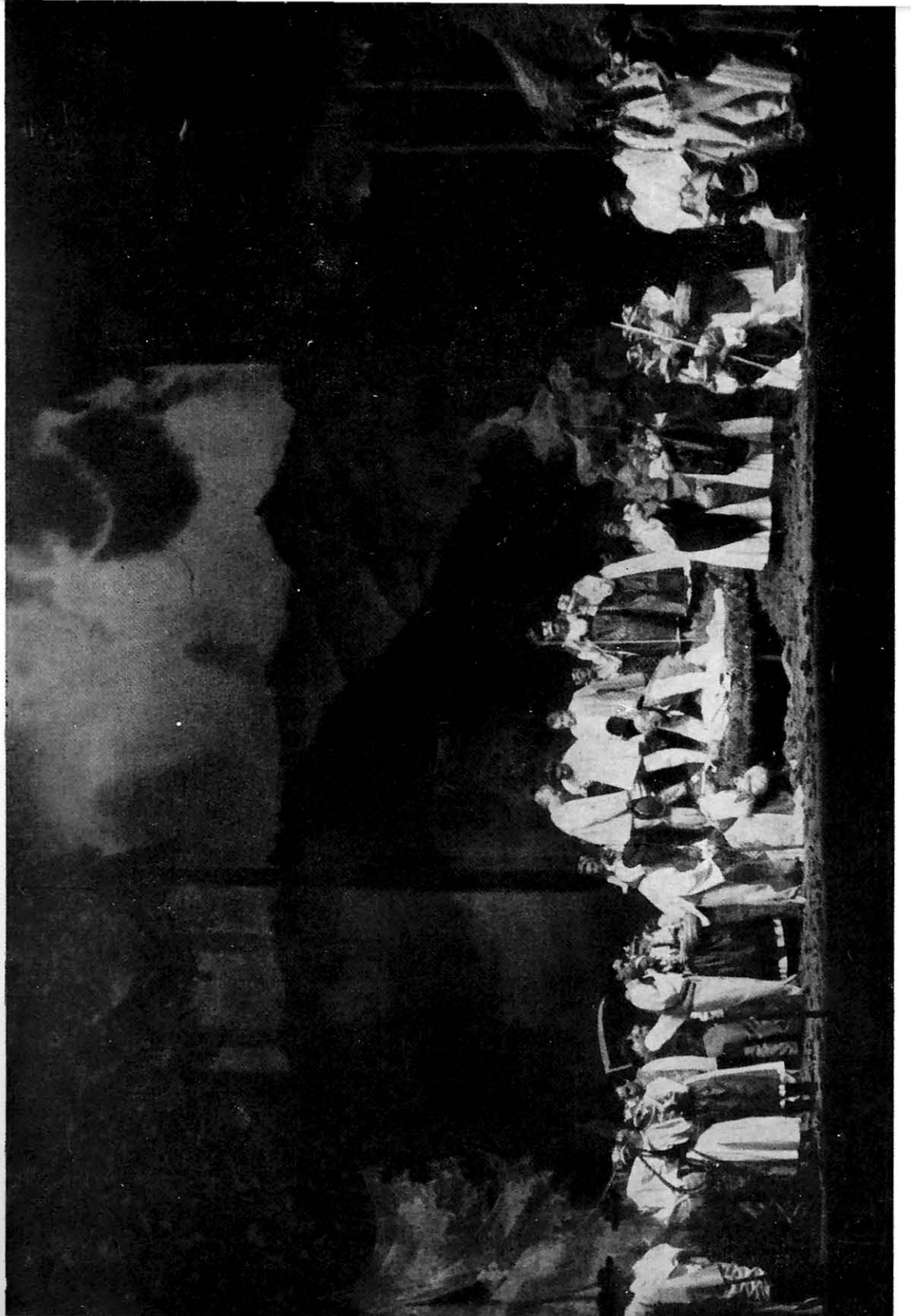
Možno práve *čistota morálneho imperatívu,* ktorý bol popudom k vzniku, ospravedlní jeho technologické nečistoty?

* * *

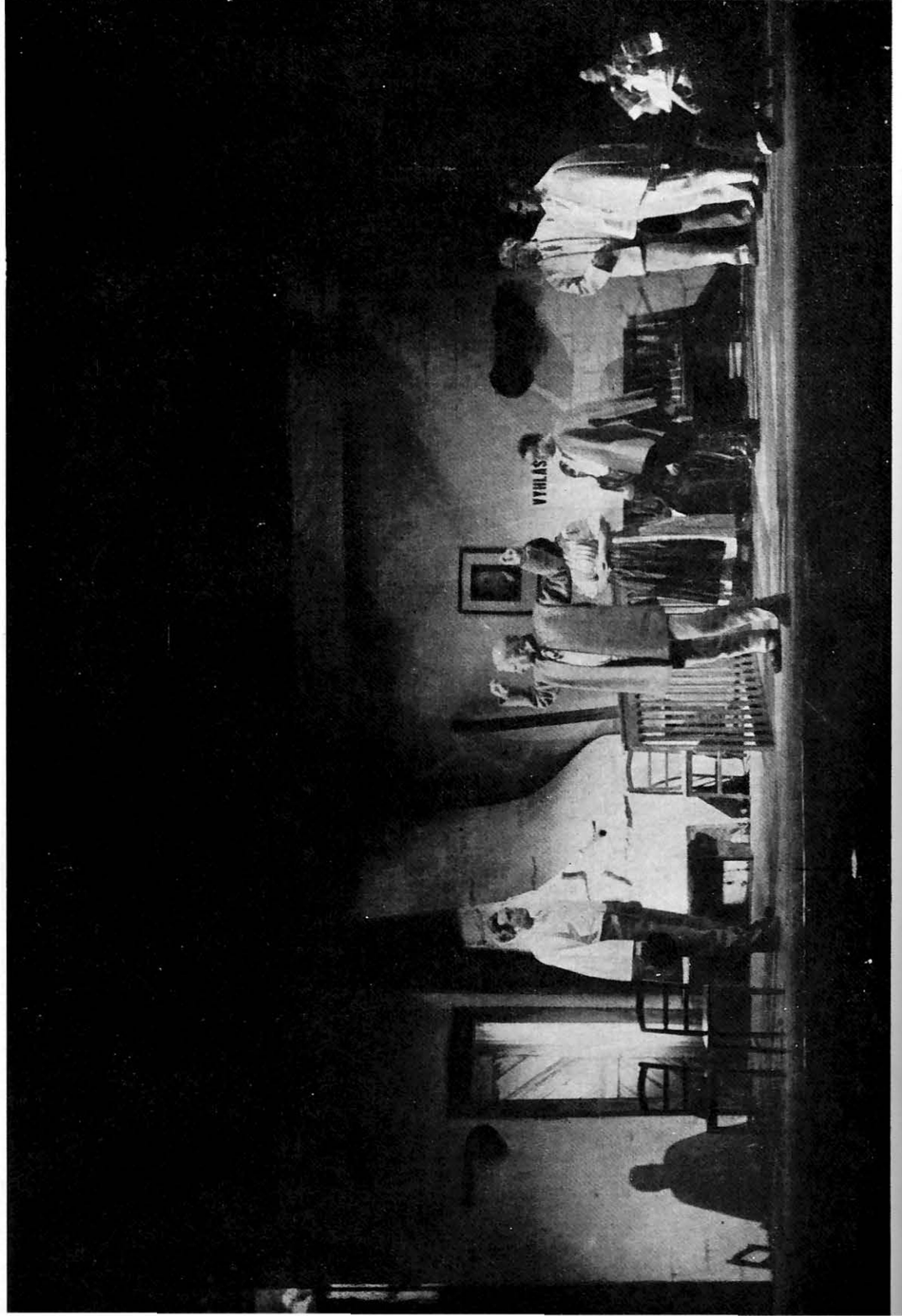
Uvedomenie si týchto relácií mi dovolilo použiť v tomto článku tvrdšie slová, než je to snáď zvykom: skladba Ilju Zeljenku nepotrebuje totiž oslavné tirády — má nádej na úspech, lebo sa zrodila z úprimného odporu k všetkému, čo priviedlo ľudí k najväčšej hanbe dejín, má nádej na úspech, lebo ľudia azda objektívne potrebujú čo najviac spontánnych výkrikov: „Už nikdy viac Konzentrationslager Ausschnitz!".

A napokon — aby sme predsa skončili pri hudbe — má nádej na úspech, lebo ju napísal skladateľ, ktorý inštinktívne cíti, čo v princípe hudba potrebuje, aby ľudský výkrik nadobudol v nej spoločenskú platnosť.

Roman Berger



Dva zábery zo svetovej premiéry Krútňavy 10. decembra 1949 v Bratislave: scéna z 1. obrazu a výstup na žandárskej stanici (2. obraz). Foto: Podhorský



Hudba legendy zbavená

LADISLAV MOKRÝ

Racionalizmus, ba až skepticizmus moderného človeka je zdanlivo v opozícii voči legendám a mýtom. Napriek tomu sa s nimi stretáme na každom kroku, zahaľujú nielen deje dávno minulé, ale aj udalosti, ktoré sme prežívali nedávno. Ich spoločným zdrojom je neinformovanosť, nedostatok rozhľadu či neznalosť pravdy o predmete legendy. Proti tomu je bezmocná každá skepsa či racionalistická kritičnosť. Jediným východiskom je poznať pravdu. V tom je napokon jedna z hlavných úloh vedy — poznávať a šíriť pravdivý (pri všetkej relatívnosti) obraz vecí a procesov. Často sa pritom ukáže, že veda pri deštrukcii legiend dospeje k poznatkom, ktoré sú bohatšie a veľkolepejšie než to, čo sa nám v legendách zdalo hyperbolou.

Klasickým prípadom takejto deštrukcie legendy je vedecký výskum veľkomoravskej periódy našich národných dejín, skoncentrovaný v poslednom desaťročí najmä na archeologické bádanie. Legendy o Veľkej Morave, ktoré boli pokusom o rekonštrukciu historickej reality na základe fragmentárnych faktov, sa ukázali ako skreslený, nedostatočne úplný a veľkolepý obraz toho, čím Veľká Morava v našich dejinách v kontexte európskeho vývoja skutočne bola. Archeologický výskum veľkomoravských miest na Morave a na Slovensku znásobuje svedectvo naračných prameňov o veľkosti a význame Veľkomoravskej ríše a poskytuje stále plastickejší obraz o jej všestrannej ekonomickej, politickej i kultúrnej vyspelosti. Nie div, že o výsledky práce archeológov a historikov prejavuje taký veľký a spontánny záujem i najširšia verejnosť, pre ktorú nové objavy majú príchuť senzácie — senzačnými v najlepšom zmysle slova napokon i sú.

Zdá sa teda, že namiesto veľkomoravskej legendy dospievame ku kriticky overenému a stále bohatšiemu obrazu o veľkomoravskej perióde a jej mieste vo vývoji našich národov. V tomto obraze tvorí dôležitý prvok kultúra našich predkov. Nedostatok prameňov nútil i serióznych bádateľov až donedávna redukovať túto sféru na písomníctvo — hovorilo sa o vytvorení prvého slovanského písma, o vývoji jazyka a počiatkoch literatúry. Nebolo to málo — v ranofeudálnej Európe to všetko boli činy prvoradého významu. No nebolo to ani všetko. Archeologický výskum nastolil novú problematiku veľkomoravského výtvarného umenia, najmä architektúry a tzv. užitého umenia (šperk, predmety dennej potreby). V poslednom čase sústreďuje sa pozornosť aj na ďalšiu súčasť veľkomoravskej kultúry, na hudobný prejav tejto epochy.

Nemožno, pravda, povedať, že by sa o tento komplex problémov staršie muzikologické bádanie vôbec nebolo zaujímalo. No to, čo dodnes vieme, je výsledkom nesústavného, neraz málo informovaného a zaujatého štúdia. I tak však musíme zdôrazniť, že sa nám už dnes hudba Veľkej Moravy javí ako komplex, v ktorom popri sebe existovalo niekoľko hudobných prejavov. Tieto vrstvy zodpovedali spoločenskej a kultúrnej diferenciácii veľkomoravskej society. Popri hudobnom prejave širokých ľudových vrstiev, ktorý mal širší praslovanský spoločný základ a bol východiskom vývoja našej ľudovej hudby, existovali zrejme ďalšie vrstvy: hudobný prejav formujúcej sa feudálnej triedy vládcov, diferencovaný funkčne a hudobne na svetský i duchovný, vyplývajúci z foriem kresťanskej liturgie. Kým o tzv. ľudovej hudbe nám súčasná etnomuzikológia poskytuje veľa hodnoverných poznatkov, v oblasti svetskej hudby vládnúcej triedy sme odkázaní na nepriame kusé pramene. Málo spoľahlivých údajov máme aj o tom, či a do akej miery sa mohol uplatniť i ľud v kresťanskej bohoslužbe (problém invokácií, vzniku piesne Hospodine, pomiluje ny atď.). Najzaujímavejšou a z hľadiska pomerov v európskej hudbe 9. storočia najosobitejšou vrstvou je kresťanský bohoslužobný spev. Samotná skutočnosť, že vo veľkomoravskom období vznikol na našom území slovanský liturgický spev — okrem neho a pred ním v Európe existoval iba grécky a latinský chorál — zaraďuje toto obdobie medzi najvýznamnejšie v dejinách našej hudobnej kultúry. Vytvorením základov pre vlastný vývoj liturgického spevu, ktorý bol v ranofeudálnej Európe najvyššou formou hudobného prejavu, zaradila sa Veľká Morava medzi najvyspelejšie oblasti stredovekého kultúrneho vývoja. Význam tohto činu je o to väčší, že sa stal východiskom pre rozvoj slovanského chorálu u južných a východných Slovanov, kde tvoril po stáročia integrálnu súčasť vlastného hudobného prejavu.

Okolnosti okolo vzniku staroslovienskeho

bohoslužobného spevu (toto označenie vyplýva z názvu jazyka, ktorý sa tu používal) nie sú ešte dostatočne objasnené. Zdalo sa, že zásluhu na jeho vytvorení treba pripísať geniálnym byzantským účencom a duchovným, Konštantínovi a Metodovi, ako aj misii, ktorú na Veľkej Morave viedli. Najnovšie však E. Koschmieder upozornil na to, že lekčné znaky, rudimenty notového písma, ktoré našiel vo veľkomoravskom liturgickom fragmente Kijevských listov, sú údajne aj v predveľkomoravských Frizinských katechetických textoch, ktoré by sa podľa toho tiež boli mali spievať (nešlo, pravda, o skutočné spevy, ale iba o kantiláciu). Nech však už tento problém bude definitívne vyriešený tak, ako sa domnieva Koschmieder, alebo bude táto hypotéza korigovaná, isté je, že rozhodujúci krok k vytvoreniu slovanského bohoslužobného spevu urobili Konštantín a Metod. Nebol to náhodný alebo nepremyslený čin, ale výsledok cieľavedomej vytrvalej a vynikajúcim spôsobom uskutočnenej práce. Solúnski bratia, ktorých poslaním bolo i pomocou vlastnej liturgie upevniť samobytnosť a nezávislosť Veľkej Moravy, stáli pred veľmi komplikovanou úlohou. Pritom práve komplikovanosť tejto úlohy zaujímavým spôsobom odráža protirečivosť situácie, v akej sa Veľká Morava v tom čase nachádzala. Problém slovanskej liturgie sa v krajine, kde sa prelínali mocenské záujmy a kultúrne vplyvy Západu a Východu, stal problémom eminentne politickým. Riešiť ho nebolo len vecou prekladateľského umenia, zmyslu pre jemnosti liturgie či pracovnej horlivosti, ale predovšetkým záležitosťou obratnej diplomacie, zmyslu pre realitu a vhodnú taktiku.

V okamihu, keď k nám prišla byzantská misia, nadobudlo už kresťanstvo na Veľkej Morave prevahu. Pričinili sa o to misionári z Juhozápadu a Západu, ktorí tým súčasne posilňovali mocenský vplyv kúrie a Frankov. Konštantín a Metod, ktorí vyrástli v tradícii východnej cirkvi, museli s touto realitou rátať. Ak pôvodne mienili za základ staroslovienskej bohoslužby vziať východnú liturgiu, prispôsobili sa neskôr veľkomoravským pomerom a vytvorili i druhý slovanský obrad, tzv. liturgiu sv. Petra. Zachované pramene svedčia o tom, že na Veľkej Morave vznikli obe tieto verzie: Sinajské euchológium je staroslovienskym zlomkom východného obradu, Kijevské listy naproti tomu sú prekladom latinského sakramentára (fragmentom liturgie sv. Petra?).

Problém veľkomoravskej slovanskej liturgie priamo súvisí s otázkou, akého charakteru bol najstarší slovanský bohoslužobný spev. Spomínané dva pramene, Sinajské euchológium a Kijevské listy, sú notované ekfonetickou notáciou, neobsahujú však liturgické spevy vo vlastnom zmysle, ale iba texty určené pre kantiláciu. Rukopisy staroslovienskych chorálových spevov sa z veľkomoravského obdobia nezachovali a ani v literárnych prameňoch, napr. v tzv. Moravsko-panónskych legendách o Konštantínovi Filozofovi a Metodovi nie je o nich zmienka. Znamená to teda, že pod najstarším slovanským bohoslužobným spevom si nemáme predstavovať skutočné chorálové spevy, ale iba polospievaný-polorecitovaný prednes liturgických textov (kantiláciu, „lectio solemnis")? Na túto otázku nemožno predbežne jednoznačne odpovedať, domnievam sa, že bude treba odpovedať záporne. O tom, že vo Veľkomoravskej liturgii sa starosloviensky spievali aj skutočné spevy, možno súdiť zo zmienok v rôznych dobových prameňoch. Zvlášť typické je napr. svedectvo buly pápeža Jána VIII., ktorý kráľovi Svätoplukovi, povoľujúc slovanskú bohoslužbu, píše (jún 880): „Ani zdravej viere alebo náuke sa nijako neprieči, či už omše v tomže slovienskom jazyku spievať alebo sväté evanjelium alebo čítanie božieho Nového a Starého zákona dobre preložené a vysvetlené čítať alebo všetky ostatné hodinové služby spievať." Pápež by iste nebol presne rozlišoval medzi čítaním evanjelia (kantiláciou) a spievaním hodiniek, keby tento rozdiel nebol v staroslovienskej liturgii skutočne existoval, tým viac, že svoju bulu písal po Metodovej návšteve v Ríme, pod dojmom ktorej zmenil svoje odmietavé stanovisko voči staroslovienskej liturgii.

Novým, možno rozhodujúcim faktom pri objasnení tohto problému sa môžu stať doteraz málo preskúmané staroslovienske kánony na počesť rôznych svätých. Tvoria osobitnú skupinu staroslovienskeho písomníctva byzantského typu. Nie sú všetky spoľahlivo datovateľné, no aspoň jeden z nich, kánon na sv. Dimitrija Solúnskeho, sa všeobecne kladie do veľkomoravského obdobia a považuje za dielo niektorého zo solúnskych bratov (prípadne za ich spoločenské dielo). Zhruba v tom istom čase, keď som sa začal zaoberať touto otázkou upozornil na spomínané kánony aj R. Jakobson z Harvardskej univerzity, pravda, bez toho, že by sa bližšie zaoberal muzikologickým aspektom problému.

V čom je teda význam napr. kánonu sv. Dimitrija? Je to text duchovnej piesne — kánonu na počesť svätca, ktorý v ruských rukopisoch z 12. storočia a v jednom bulharskom rukopise z 13. storočia, odkiaľ ho poznáme, tvorí súčasť miney (propria de sancto) na deň 8. októbra (sviatok sv. Dimitrija). Štruktúra kánonu svedčí o vychádzaní z byzantských predlôh; samotný text má poetickú hĺbku a vysokú jazykovú úroveň. Z nášho hľadiska najdôležitejšia je však skutočnosť, že sa tento kánon nepochybne spieval. Potvrdzujú to odkazy pred začiatkom každej z ôsmich ód — uvádza sa tu príslušný melodický model — hirmos, podľa ktorého sa daná óda mala spievať. Išlo pritom o obdobný princíp ako neskôr v českej duchovnej piesni pri tzv. obecnej note.

Kánon sv. Dimitrija je takto dôkazom nielen toho, že sa skladby tohto druhu na Veľkej Morave spievali, ale aj dôkazom o existencii istého počtu staroslovienskych hirmosov — je zaujímavé, že tieto hirmosy nenachádzame v najstarších staroslovanských, novgorodských hirmológiách. Bolo by, pravda, zveličené tvrdiť na základe týchto faktov, že na Veľkej Morave vznikol najstarší preklad byzantského hirmológia do staroslovienčiny, tým viac, že v 9. storočí sa i byzantské hirmológium iba formuje. Zdá sa však pravdepodobné, že nemajú pravdu tí starší (V. M. Metallov) ani súčasní (E. Koschmieder) bádatelia, ktorí sa nazdávajú, že hirmosy sa začali spievať až na Rusi dakedy v 12. storočí.

Celkove možno teda hovoriť o dvoch typoch veľkomoravského bohoslužobného spevu: o pomerne rozvinutej kantilácii s vlastným notovým písmom a o zárodkoch vlastného sylabického spevu. O tom, či i tento druhý typ sa pokúšali príslušníci byzantskej misie buď na Veľkej Morave, alebo neskôr, po vyhnaní, na svojich nových pôsobiskách na Balkáne, notovať, nemáme nateraz nijaké priame doklady. Nie je však nezaujímavé, že v poslednom čase byzantológovia skúmajúci z komparačného hľadiska najstaršie byzantské a slovanské (novgorodské) notačné typy prichádzajú k názoru, že vo východoslovanských rukopisoch je konzervovaný typ hudobného písma, ktorý sa v Byzantsku používal pred rokom 1000, v 9. a 10. storočí. Nie je preto vylúčené, že prvé pokusy o aplikáciu byzantskej ranej neumovej notácie na slovanské verzie byzantských melódií súvisia s činnosťou byzantskej misie. Nateraz však o týchto veciach možno uvažovať len vo sfére hypotéz. To platí aj o mnohých ďalších aspektoch komplexu, akým bola hudba Veľkej Moravy. Zmieniť sa o nich všetkých nebolo možné. Zdá sa však, že riešenie všetkých sa v poslednom čase dostalo do pohybu. Rastúci záujem o prvú veľkú iniciatívu Slovanov v oblasti hudby, ku ktorej došlo na našom území, je prísľubom toho, že namiesto legendy o Veľkej Morave i v dejinách našej hudby bude čoraz úplnejší a hodnovernejší, ale aj stále významnejší obraz historickej reality.

Ladislav Mokrý

● Slovenská hudba ● v zahraničí

Ján Cikker: VZKRIESENIE

ZÁPADOEURÓPSKA PREMIÉRA V STUTTGARTE

Salzburger Nachrichten: Hudobný epos lásky k ľuďom

Ján Cikker vo Vzkriesení presvedčuje magickým — Bergovmu Wozzeckovi blízkym, avšak od neho celkom nezávislým — realizmom. Partie, ktoré azda náznakove pripomínajú tristanovsky príznačnú sláčikovú kantilénu alebo tiež straussovsky orchestrálne zafarbenie, nevedome vyvierajú z vnútorného, expresívne-dynamického skladateľského temperamentu. Úplne neortodoxné prvky dvanásťtónovej techniky používa iba na oslobodenie sa z pút funkčnej harmónie bez toho, že by sa stali intelektuálnou zvieracou kazajkou. O to sa stará často používaný ostinátový napätý rytmus, ktorému je na prospech neobyčajne vyvinuté inštrumentačné umenie. Autor sa vyhol práve tak náznakom na Janáčka (azda príbuznej opere Z mŕtveho domu), ako aj folkloristickým motívom. Výnimku tvorí jedine sbor vyhnancov v poslednom obraze.

Napriek modernému poňatiu malo dielo dlhotrvajúci, temer triumfálny úspech, ktorý vždy znovu vyvolával na javisko skladateľa v kruhu všetkých spoluúčinkujúcich.

Hans Georg Bonte

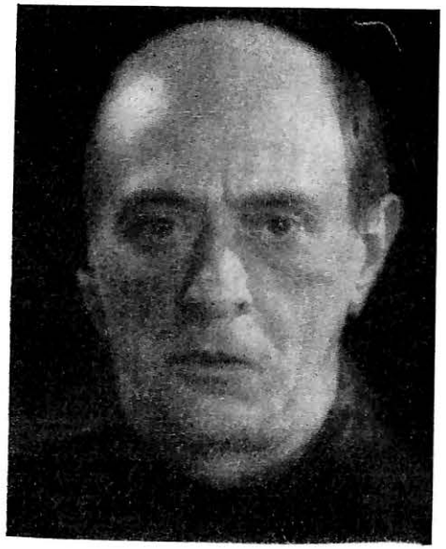
Július Kowalski: LAMPIÓNOVÁ SLÁVNOSŤ

PREMIÉRA V MEININGEN (NDR)
Freies Wort č. 40/1964:

Náruživo, explozívne plynie tu hudba zároveň s dejom. Slúži iba slovu, veľmi mocne sa opiera o „sprechgesang" a podčiarkúva ho. Orchester ilustruje a charakterizuje pocity konajúcich osôb: Zaznievajú tu vášnivé výbuchy, keď sa Ymamatova nenávisť vystupňuje až k vidinám, a sú tu aj lyrické tóny v zdržanlivých ľúbostných scénach. Dramatické napätie uvoľňuje sa až v hymnickom závere Budeme žiť v mieri.

K deju, neobyčajne bohatému na konflikty, musela sa nájsť aj primeraná hudba — a to sa skladateľovi Júliusovi Kowalskému veľmi dobre podarilo.

Christa Lich



PETER KOLMAN

apropos arnold schönberg

(ÚVAHA K NEDOŽITÝM DEVÄŤDESIATINÁM)

Ani jedna osobnosť hudby nášho storočia sa nestala predmetom takých širokých a vášnivých diskusií ako osobnosť Arnolda Schönberga. Je to pochopiteľné, ak máme na mysli, že Schönberg stál na nezávideniahodnom mieste človeka, ktorý musí nájsť východisko z rozkladajúceho sa starého sveta a musí hľadať novú cestu, ktorou sa môže, nie: m u s í uberať ďalší vývoj umenia.

Schönberg dal tvár celej jednej epoche hudobných dejín. Nie je dnes možné byť tvorcom novej hudby a pritom neprejsť p o p r i Schönbergovi, prejsť c e z jeho tvorbu. I veľkí majstri hudby nášho veku, ktorí chceli ísť inou cestou — ako napríklad Stravinskij — museli sa po mnohých rokoch vrátiť k Schönbergovi, aby dohnali to, čo skôr zameškali: vyrovnať sa s hudbou viedenskej školy; pretože táto škola predstavuje centrálny bod hudby nášho storočia, bod v ktorom sa zbiehajú a z ktorého sa rozchádzajú všetky životaschopné cesty ako ohnisko sústreďujúce svetelné lúče.

Na križovatke kultúrnych epoch rozhodol sa Schönberg nastúpiť cestu vpred k neznámym oblastiam ľudského myslenia. To, že takáto cesta nie je príliš populárna, neudivuje. Ľudstvo, ktoré sa mohlo poučiť — avšak nepoučilo — z početných príkladov z dejín hudby, opúšťa zvyčajne ľudí idúcich touto cestou, pretože nie je schopné takúto cestu zdieľať. Tak je človek-tvorca ponechaný sám na seba a musí hľadať — ľudstvom nepochopený — nový svet, ktorý prostredníctvom svojho diela venuje ľudstvu. Tomu istému ľudstvu. Toto je neustále sa opakujúci paradox, ktorý je práve taký starý ako ľudstvo samo.

My, mladší, ktorí sme ešte nezažili búrlivú kultúrnu epochu na prelome storočí, kultúrnu revolúciu okolo roku 1910, krach a znovuzrodenie európskej kultúry po prvej svetovej vojne, nevieme často ani oceniť prácu, ktorá sa tu vykonala. Wedekindove a Kaiserove drámy, Picassove Les Demoiselles d'Avignon, Kandinského prvé nefiguratívne obrazy, Stravinského Svätenie jari, Schönbergove prvé dodekafonické skladby — to všetko je výsledok ťažkého boja, ktorý musel každý tvorca vybojovať predovšetkým sám so sebou. Po polstoročnom

Schönbergova hudba nás vedie do novej ríše, v ktorej hudobné zážitky nie sú akustické, ale čisto duševné.
W. KANDINSKY

odstupe sme náchylní považovať všetky tieto geniálne výtvory ľudského ducha za samozrejmé: tak to bolo, a ináč ani nemohlo byť. Pritom nevieme — alebo nechceme — pochopiť, aké obete museli priniesť umelci, čo venovali celý svoj život obohateniu ľudskej spoločnosti o nové kultúrne hodnoty, ktoré ako sa neskôr ukázalo, sú trvácej hodnoty. A zdá sa, že ešte ťažie je z tohto poznatku vyvodiť konzekvencie pre súčasnosť . . .

Dnes vnímame Zjasnenú noc, Pierrot lunaire, Dychové kvinteto, Ódu na Napoleona s tou istou samozrejmosťou, s akou vnímame paláce alebo chrámy, okolo ktorých denne

chodíme: skameneliny minulých dôb, kultúrne pamiatky, ktoré tu boli včera, sú dnes a budú aj zajtra. Je to všetko veľmi samozrejmé a sotva niekto myslí na to, že takáto stavba stála i nejaké obete, azda aj obete na ľudských životoch. V najzriedkavejších prípadoch zastaneme pred takouto „samozrejmosťou", pokúšame sa vžiť do uplynulých čias a pokúšame sa o zhodnotenie z hľadiska toho, čím takáto stavba mohla byť pre s v o j u dobu.

Čas sa nezastavuje a čím samozrejmejšie ľudstvo oddeľuje zrno od pliev, tým samozrejmejšie sú mu tieto výtvory, ktoré sú z hľadiska doby svojej genézy mimoriadne, geniálne, progresívne. Mali by sme však s obdivom a uznaním hľadieť na revolucionárov, ktorí sa odhodlali hľadať nové cesty, ktorí sa odhodlali spraviť prvý krok do neznáma. Na takýto krok je totiž potrebná veľká dávka odvahy, sebaistoty i sebazaprenia, schopnosť predvídať

Židovský skladateľ Schönberg stojí so svojimi dielami, ktoré sa dnes v Nemecku, samozrejme, už nepredvádzajú, mimo hraníc toho, čo sa dnes všeobecne označuje za hudbu. Staviame neprekročiteľnú hrádzu medzi naším a jeho svetom. Schönberg nemá našu krv a nehovorí našou rečou.
O. SCHUMANN, Leipzig 1937

hudúci vývoj, i ochota vzdať sa všetkého pohodlia. Pohodlie — to je niečo, čo ľuďom typu Schönberga bolo naprosto vzdialené. „Naša doba hľadá veľa vecí. Našla však predovšetkým jednu: komfort. Komfort sa tisne v celej svojej šírke dokonca do sveta idei a robí nám všetko také ľahké, aké by sme to nikdy nesmeli mať", hovorí Schönberg vo svojej Náuke o harmónii. A ďalej: „Ľudia si vedia dnes lepšie než kedykoľvek predtým spríjemniť život. Riešia sa problémy, aby sa vyhlo nepríjemnostiam. Ale ako sa riešia? A že si ľudia vôbec namýšľajú, že ich vyriešili! Na tom vidieť najzreteľnejšie, čo je predpokladom pohodlnosti: povrchnosť."

Povrchnosť — toto je nesporne jedna z najväčších pliag dnešných čias, ktoré poskytujú človekovi —vďaka všetkým vymoženostiam modernej komunikácie — možnosť získať také množstvo informácií, že jeho záujem o poznanie býva až príliš často nesústredený alebo povrchný. To platí v plnej miere o mnohých hlasoch, ktoré u nás v období ešte nie tak

. . . Koľko talentov premárnilo svoje nadanie v úsilí o konštruovanie nezmyselností (napr. A. Schönberg a jeho škola).
Zd. NOVÁČEK, Bratislava 1952

dávnom považovali za potrebné — bez snahy o skutočné poznanie, bez úsilia o hlbšie preniknutie — písať invektívy o Schönbergovom diele, pokiaľ ich, pravda, k tomu neviedla sleposť hraničiaca až s ignorantstvom, perverzná túžba čo najviac rozšíriť svoj index zakázaného ovocia.

Pre skutočné poznanie Schönbergovej hudby nestačí oboznámiť sa s jednou-dvoma skladbami; práve tak ani nie je možné Schönbergovu tvorbu stručne charakterizovať. Na to je príliš rozmanitá. Jej ambitus sa pohybuje medzi romantizmom Zjasnenej noci a klasicizmom Dychového kvinteta, medzi statickým posledným klavírnym kusom z op. 19 a vášnivosťou Tanca okolo zlatého teľaťa, medzi programovosťou Ódy na Napoleona a „absolútnosťou" Sláčikového tria, medzi stručnosťou Malých klavírnych kusov a rozľahlosťou Jakubovho rebríka, medzi tonalitou Piesní z Gurre a dodekafóniou IV. sláčikového kvarteta.

Hlavným revolučným Schönbergovým činom je nesporne zrušenie tradičnej tonality s jej hierarchiou hodnôt a nastolenie tonality nového druhu. Týmto činom popudil proti sebe celú hordu meštiancko-tradicionalistických živlov, ktorá žila v sladkom opojení všemohúcnosti a večnosti funkčnoharmonickej hudby. Kompozícia s dvanástimi tónmi znamená pre hudobné dejiny prelom rovnakého významu, ako zavedenie viachlasu alebo vytvorenie durmolového funkčnoharmonického kompozičného systému. Dodekafónia nespútnava skladateľa viac než kompozičná technika minulosti — ako by radi tvrdili jedni —, ale ani nevytvára väčšiu ľubovôľu — ako by zasa chceli ubezpečovať druhí. Je to proste zlikvidovanie starých vzťahov, ktoré sú práve tak pevné — alebo voľné — ako vzťahy v hudbe tradičnej.

Kozmopolitické teórie o „mimoriadnych základoch hudobného umenia", tiahnu sa ako červená niť cez všetky písačky Schönberga, Křenka, Hindemitha, Stravinského
G. ŠNEJERSON, Moskva 1950

Priniesť vo sfére vzťahov niečo nové, znamená predovšetkým študovať elementárne hudobné fenomény, drobné bunky, z ktorých sa skladá celý organizmus. Schönberg, Webern, Bartók a Hindemith — každý z nich musel sa prebojovať k najmenším hudobným stavebným kameňom, aby mohol rozbiť staré vzťahy a vytvoriť nové.

Schönbergova cesta ukázala sa byť plodnou: nielen dvaja jeho najtalentovanejší žiaci — Berg a Webern — ale veľa ďalších skladateľov rozvinulo jeho učenie. A to nielen v Nemecku a Rakúsku, ale i vo Francúzsku (napriek zvyklostiam), kde Messiaen rozpracováva Schönbergovu kompozičnú metódu — vzťahujúcu sa predovšetkým na výškové proporcie — na oblasť rytmu; v Taliansku nachádza zasa následovníkov v Dallapiccolovi a predovšetkým v Nonovi, ktorého kompozičná metóda, ale aj etos, morálne stanovisko, zodpovednosť voči ľudstvu a dejinám stojí v Schönbergovej blízkosti.

Je paradoxom dnešných čias, že človek, čo svojou tvorbou prispel k vývoju hudby mierou ako azda žiadny iný hudobník, nepoznal pokojný bezstarostný život, ktorý by mu umožnil venovať sa plne tvorbe. Naopak, Schönberg bol hnaný z miesta na miesto, a všade mu dali cítiť, že nie je príliš vítaný. Jeho rodné mesto Viedeň nemalo preňho pochopenia, v Berlíne, kde sprvu našiel lepšie existenčné možnosti, politická situácia sa neustále zhoršovala; po Hitlerovom nástupe musel odísť a hľadať azyl najprv vo Francúzsku, potom v USA. Boston a New York však nevyhovujú chorému Schönbergovi po klimatickej stránke, a tak sa usadzuje napokon na západnom pobreží v Los Angeles, no ani tu nenachádza kongeniálne prostredie, ani tu nie je pozbavený existenčných starostí. V prvom roku druhej polovice nášho storočia zomiera. Až teraz začína svet objavovať Schönbergovo dielo, ako keby druhá polovica storočia chcela dohnať to, čo prvá zameškala.

Tým, ktorí mu roku 1949 gratulovi k jeho 75. narodeninám, odvetil: „Som trochu zahanbený všetkými týmito chválami. Ale vidím v tom predsa aj niečo povzbudzujúceho. Totiž: je to tak samozrejmé, že človek napriek odporu celého sveta sa nevzdáva, ale pokračuje zapisovať to, čo produkuje? Neviem, ako o tom zmýšľali veľkí ľudia. Mozart a Schubert

Ako osobnosť, ako priekopník je Schönberg neporovnateľne viac vystavovaný výsmechu a osočovaniu zo strany neprajníkov ako ktorýkoľvek z jeho súčasníkov. Avšak jeho obraz, jeho učenie, jeho príklad nemožno si už z našej doby odmyslieť.
H. H. STUCKENSCHMIDT, Zürich 1951

boli dosť mladí, aby sa nemuseli touto otázkou zaoberať. Ale Beethoven, keď Grillparzer nazval jeho Deviatu konfúznou, alebo Wagner, keď sa bayreuthský plán mal zrútiť, alebo Mahler, keď ho všetci považovali za triviálneho — ako mohli ďalej písať? Nachádzam len jednu odpoveď: mali čo povedať. čo muselo byť povedané. Raz sa ma u vojska spýtali, či som naozaj ten skladateľ Arnold Schönberg. ‚Niekto to musel byť' povedal som, ‚nik to nechcel byť, tak som sa ja na to dal.' Možno som aj ja musel povedať veci, zdanlivo nepopulárne, ktoré však museli byť povedané."

Isteže: práca, ktorá tu bola, musela byť vykonaná. Dakujeme milostivému riadeniu osudu, že ju vykonal práve Arnold Schönberg.

Peter Kolman

DIELA ARNOLDA SCHÖNBERGA:

op. 1 Dva spevy pre hlas a klavír
2 Štyri piesne pre spev a klavír
3 Šesť piesní pre spev a klavír
4 Verklärte Nacht, sláčikové sexteto
5 Pelleas und Melisande, symfonická báseň
6 Osem piesní pre spev a klavír
7 Sláčikové kvarteto č. 1 d mol
8 Šesť piesní pre spev a orchester
9 1. komorná symfónia pre 15 nástrojov
10 Sláčikové kvarteto č. 2. fis mol so sopránovým sólom
11 Tri klavírne kusy
12 Dve balady pre spev a klavír
13 Friede auf Erden pre miešaný sbor
14 Dve piesne pre spev a klavír
15 Pätnásť básní z Knihy visutých záhrad Stefana Georgeho
16 Päť orchestrálnych kusov
17 Erwartung, monodráma
18 Die glückliche Hand, hudobná dráma
19 Šesť malých klavírnych kusov
20 Herzgewächse pre soprán, celestu, harmónium a harfu
21 Pierrot Lunaire, trikrát sedem básní Alberta Girauda
22 Štyri piesne pre spev a klavír
23 Päť klavírnych kusov
24 Serenáda pre sedem nástrojov a barytón
25 Suita pre klavír
26 Dychové kvinteto
27 Štyri kusy pre miešaný sbor
28 Tri satiry pre miešaný sbor
29 Suita pre sedem nástrojov
30 Sláčikové kvarteto č. 3
31 Variácie pre orchester
32 Von heute auf morgen, opera
33 Dva klavírne kusy
34 Sprievodná hudba k filmovej scéne
35 Šesť kusov pre mužský sbor
36 Koncert pre husle a orchester
37 Sláčikové kvarteto č. 4
38 2. komorná symfónia

ĽUBOMÍR ČÍŽEK

Diskusia 64

ROZHLAS A HUDOBNÁ VÝCHOVA

Podiel hudobno-vzdelávacích relácií na celkovom množstve hudobného vysielania Čs. rozhlasu je približne dvaapolpercentný. Pred pracovníkom, ktorý bol poverený takou záväznou prácou, ako je rozhlasové hudobno-vzdelávacie vysielanie, sa okamžite vynorí veľa otázok, na ktoré si musí skôr či neskôr odpovedať, ak má jeho činnosť dosiahnuť účinok. Nad všetkými však dominujú najmä tri oblasti problémov, ktoré treba úspešne riešiť: Hudobný vzdelávateľ v rozhlase musí podľa možnosti čím hlbšie poznať adresáta svojej programovej práce — rozsiahlu a mnohotvárnu obec poslucháčov — musí ovládnuť niektoré špecifické problémy hudobno-pedagogické a hudobno-psychologické a konečne autorsky a redakčne vedieť pracovať v hudobno-vzdelávacej činnosti moderným spôsobom s plným využitím pestrosti rozmanitých foriem a technických možností.

Oblasť otázok, ktoré sme spomínali na prvom mieste, je v podstate doménou bádania hudobnej sociológie. Spolupráca rozhlasu s vedeckými pracovníkmi-sociológmi sa ukázala ako veľmi prospešná. Posledné sociologické výskumy, ktoré sa uskutočnili z iniciatívy Čs. rozhlasu, priniesli niektoré zaujímavé poznatky. Medzi najdôležitejšie patrí však skutočnosť, že poslucháčska obec v Československu je značne diferencovaná, že obsahuje ešte poslucháčov minimálne hudobne zainteresovaných, ale na druhej strane aj mimoriadne hudobne náročných (pochopiteľne, s celou zložitou škálou medzistupňov) a že presnejšie diferencovať túto rozvrstvenosť poslucháčov nie je zatiaľ dosť dobre možné. No zároveň sa ukazuje, že tými najprogresívnejšími prvkami hudobného uvedomovania nášho ľudu sú — len pred niekoľkými rokmi založené — Ľudové školy umenia v radoch našej mládeže a medzi dospelými zasa Kruhy priateľov umenia. Teda aj v rozhlasovej hudobno-vzdelávacej práci je potrebné venovať zvýšenú pozornosť práve týmto dvom pomerne ešte veľmi mladým inštitúciám. *Akékoľvek úvahy o akomsi priemernom niveau hudobného vzdelania našich poslucháčov a z toho vyvodzované uzávery o potrebe akýchsi priemerne náročných hudobno-vzdelávacích relácií pre priemerného poslucháča, sú pomýlené.* Takéto úvahy prinášajú so sebou celkom zákonite bezvýraznosť, „šedivosť" hudobno-vzdelávacej rozhlasovej práce, obchádzajú niektoré základné estetické zásady čistoty žánru tej-ktorej formy hudobnoslovnej relácie, ktoré sa potom jedna druhej nápadne podobajú — slovom, sú nevýrazné, a preto aj nepresvedčivé. I keď je potrebné venovať aj v tomto období prvoradú starostlivosť neustálemu získavaniu nových, zatiaľ málo hudobno zainteresovaných poslucháčov, je nevyhnutné pripravovať aj výslovne náučné hudobno-vzdelávacie cykly, adresované tým, ktorí majú záujem o hlbšie hudobné poznanie, ako aj špeciálne veľmi náročné relácie pre hudobne zvlášť vyspelých milov-

39 Kol Nidre pre recitáciu, sbor a orchester
40 Variations on a Recitative for Organ
41 Ode to Napoleon podľa Byrona pre recitáciu, sláčikové kvarteto a klavír
42 Koncert pre klavír a orchester
43 Téma a variácie pre dychový orchester
44 Prelúdium pre sbor a orchester
45 Sláčikové trio
46 Človek, ktorý prežil Varšavu pre recitáciu, sbor a orchester
47 Fantázia pre husle a klavír
48 Tri piesne pre nízky hlas
49 Tri ľudové piesne pre sbor à capella
50a Dreimal tausend Jahre pre miešaný sbor
50b De profundis (Žalm 130) pre miešaný sbor
— Gurre-Lieder
— Suita pre sláčikový orchester G dur

Nedokončené diela:

50c Prvý moderný žalm
— Die Jakobsleiter, oratórium
— Moses und Aron, opera

Teoretické práce:

Harmonielehre
Models for Beginners in Composition
Structural Functions of Harmony
Style and Idea

níkov hudobného umenia. Sociologický výskum sa, pochopiteľne, nemôže nikdy stať samospasiteľným pre rozhlasovú hudobnovýchovnú činnosť. Samotný jeho priebeh, proces spracovania a vyhodnotenia nemôže nikdy poskytnúť celkom objektívny obraz. Zvyčajne trvá tak dlho, že v období, keď je publikovaný, môže byť už situácia v mnohom odlišná. Preto je aj u rozhlasového hudobného vzdelávateľa žiadúca istá dávka fantázie, umeleckej vízie estetického napredovania, ktorá sa, samozrejme, v základe opiera o východiská poznané výskumom.

Pri hudobnej výchove rozhlasom je dôležitá aj znalosť niektorých pedagogicko-psychologických zvláštností a v súvislosti s tým aj ovládnutie moderných foriem tejto práce. Základným východiskom tu opäť musí byť úplné poznanie a rešpektovanie všetkých zásad, ktorými našu prácu podmieňuje rozhlas ako technický oznamovací prostriedok. Treba sa podriadiť jeho možnostiam, nechcieť od neho na jednej strane viac, ako nám môže sám poskytnúť, ale na druhej strane využiť všetky možnosti, ktoré sa využiť dajú.

Podrobným argumentovaním, ktoré vychádzalo práve z tohto aspektu, sa pracovníkom rozhlasu už podarilo presvedčiť o nesprávnosti takýchto názorov takmer všetkých, ktorí si mysleli, že hudobno-vzdelávacie vysielanie Čs. rozhlasu môže suplovať viaceré nedokonalosti v systéme školskej hudobnej výchovy. To, samozrejme, nie je možné. Poslucháč sa zúčastňuje posluchu celkom dobrovoľne, má možnosť voliť si kedykoľvek na rozhlasovej stupnici iný hudobný, ale aj nehudobný program; ak sa však rozhodol pre reláciu, počúva ju nezáväzne, väčšinou bez toho, že by si robil poznámky pre prípadné zopakovanie si odpočutého. Rozhlas môže vplývať výlučne na jeho auditívny vnem — slovom, jeho možnosti sú do istej miery obmedzené. Z povedaného zrejme vyplýva, že pri tvorbe relácie sa treba vžiť do zložitej psychológie poslucháča a v maximálne únosnej miere využiť tie prostriedky, ktoré poskytuje práve rozhlas. Ak máme byť v tejto zložitej situácii úspešní, musíme vyriešiť i ďalší komplex problémov, t. j. ovládnuť hudobno-vzdelávaciu prácu moderným spôsobom, byť na úrovni úloh nielen hudobnovedeckými a všeobecne spoločenskými znalosťami, ale byť v plnom zmysle slova bystrými rozhlasovými redaktormi, pohotovými organizátormi externej spolupráce, propagácie vlastnej práce a ako autori ovládnuť pútavý publicistický štýl písania.

Moderný hudobno-vzdelávací text sa musí dnes práve tak, ako kedykoľvek predtým, prispôsobovať v svojej štylizácii námetu a forme, ktorú sme pre jeho spracovanie volili ako najvhodnejšiu. Iný je pri reláciách výlučne náučných, iný zasa vo výpravnom hudobnom pásme, odlišný opäť vtedy, keď plní len funkciu koncertného sprievodcu. Ináč sa prihovárame vtedy, ak sú naším adresátom Ľudové školy umenia, ináč v prípade, keď vysielame pre hudobne zvlášť náročného poslucháča, celkom odlišne zasa v reláciách, ktorými sa usilujeme získať hudobne málo zainteresovaného poslucháča. Jedno však musí byť vždy spoločné pre každý text hudobnovýchovnej relácie — stručnosť, vecnosť, maximálna dávka informácií pri zachovaní pútavosti, menej falošného pátosu a náladovosti na jednej strane a bez slovníkovej koženosti na strane druhej. Modernosť hudobno-vzdelávacej relácie teda nie je len v honbe za novými námetmi, za niekedy až násilnými experimentmi pri vyhľadávaní novej formy, ale aj v modernosti rozhlasového jazyka v pregnantnom vyjadrovaní a živom vnútornom tempe rozhlasovej relácie. *Nech čím viac zaznieva hudba ako prostriedok i cieľ estetického poznania.*

Moderná je aj živá tvorivá práca priamo pred mikrofónom, oveľa väčšie využitie publicistických, žurnalistických foriem, aby sa aj hudobno-vzdelávacie vysielanie rozhlasu stalo viac kritickou tribúnou, kde sa bude aktuálne hovoriť k hlavným otázkam súčasného hudobného diania, kde vystúpia význačné osobnosti hudobného života a dostanú príležitosť zveriť sa so svojimi umeleckými a kultúrno-ideovými názormi širokému okruhu poslucháčov. Rozhlasovým poslaním je predsa šíriť vysoko umelecky štylizované hudobné umenie, predchnuté hlbokými estetickými a etickými ideálmi. Je preto povinnosťou rozhlasu šíriť ho na úrovni tejto umeleckej štylizácie a týchto ideálov. Už nie je vonkoncom možné uspávať ľudí romantickým rozprávaním o hudbe a neustále im nahovárať, že hudba vlastne nič nie je, že jej okamžite každý bez námahy a sústredenia porozumie, že stačí len „obuť si papuče", zapnúť rozhlasový prijímač, sadnúť do kresla, prižmúriť oči — a počúvať — a počúvať. Ľuďom treba povedať pravdu, že umenie — a hudobné umenie azda najviac — je náročné, že pre jeho poznanie treba niečo aj vedieť, poznať a obetovať. Myslíme si totiž, že sa dnes v Európe končí určitá etapa konzumovania umenia — a preto je taká kríza návštevnosti v divadlách, koncertných sieňach, ale napríklad aj na filmoch. Tým viac je potrebné hľadať nové cesty, tým viac je potrebné vymieňať si názory na metódy hudobnovýchovnej práce.

Ľubomír Čížek

● Slovenská hudba ● v zahraničí

Ján Cikker: VZKRIESENIE

ZÁPADOEURÓPSKA PREMIÉRA V STUTTGARTE

Stuttgarter Nachrichten
Ponížení a povýšení

Cikker je skladateľ, ktorý má predovšetkým cit. Spontánnosť a srdečnosť sa nám prihovára z každého jeho taktu. Hoci logika jeho modulácií by sa racionálne ťažko analyzovala, predsa sa prezrádza v skladateľovom výnimočnom cite pre zvuk, ktorý v najzložitejších akordných zhlukoch alebo pletivách polyfónnych línií vytvára tonálne ťažiská. Podstata hudobného diania sa odohráva v orchestri. Pôsobí do určitej miery ako psychologická ozvučka. Spev tryská zo slovenskej rečovej melodičnosti, voľná, alebo ostro akcentujúca deklamácia prechádza v emocionálne vrcholných miestach do ariózne lyriky. Skutočné árie v opere nie sú; zato však zvučne nasadzujúce ensembly a zbory.

Táto vrúcna, vášnivá, jemná a melódiou úplne preniknutá hudba stojí celkom v službách drámy. Vie, kedy má výrečne mlčať (umenie, ktoré prezrádza rodeného dramatika!), hovorenému slovu však prenecháva scénu — v majstrovsky presnom formulovaní — tam, kde by bola narušená zrozumiteľnosť deja. Možno, že Cikkerovej hudobnej skladbe chýba v jednotlivostiach nemeniteľná tematická a melodická výrazovosť. Ale uchvacuje, lebo sugestívne vyjadruje hlboké dojatie autora sujetom. Jeho hudba je hudobnou rečou súcitu a zľutovania.

V tento večer sme sa zoznámili s najvýraznejším operným dielom, aké sa od čias Janáčka v Československu vytvorilo.

Kurt Honolka

Frankfurter Allgemeine Zeitung
Smrť na pochode na Sibír

Rozhodujúce: hudba. Banálne povedané, Cikker a priori investoval mnoho muzikálneho do svojej opery, to znamená, že každá zo scén je tak pružne zhudobnená, že scénická realizácia môže na nej pevne zakotviť. Cikker sleduje princíp prekomponovanej opery, v ktorom sa recitatívne a ariózne momenty prelínajú, pričom však prevahu získava zložka symfonická — orchester. Akokoľvek spevne pôsobia Cikkerove kantilény, nezdá sa, že by boli vznikli primárne z melódie, ale z veľmi emocionálne zafarbenej harmónie. To dáva tejto opernej hudbe výraznú pečať asociatívnosti, ktorej ešte chýba ekonomické ohraničenie. Z toho vyplývajú aj niektoré konvenčné vybočenia, ako pomocou krátkych motívov často používaná technika ostinát alebo orchestrálne napodobenie vlaku, ktorému nemožno upriať remeselné furióso, práve tak ako divokému kankánu v obraze nevestinca.

Nie je dôležité, že tu Cikker pracoval aj s jedenásť—dvanásťtónovými radmi; ako štýlový prostriedok by boli oprávnené, keby sa tým podporili spojitosti vnútornej hudobnej formy; zdá sa však, že to tak nie je. Ba čo viac, Cikker sa pritom nedostal ďalej než k disonančnému zosilneniu svojej — ako sa už povedalo — dominujúcej harmónii.

Napriek tomu však ostáva obdivuhodný kus cesty, ktorú Cikker vykonal od ľudovej balady Bega Bajazida po túto — falošnému tradičnému pojatiu zjavne sa vymykajúcu opernú skladbu.

Týmto dielom sa slovenská opera stáva skutočne existujúcou preto, že nacionálne idiómy našli svoj ekvivalent vo všeobecne platnom hudobnom založení. Šostakovičovi vyrástol medzi slovanskými skladateľmi veľký konkurent.

Ernst Thomas

Neue Züricher Zeitung

Na zabezpečenie vernej hudobnej reprodukcie získal Stuttgart pre naštudovanie a vedenie opery Jaroslava Krombholca z pražského Národného divadla. Energickému a presnému dirigentovi sa výborne podarilo oboznámiť stuttgartský orchester so spevácky a orchestrálnym štýlom, ktorý odzrkadľuje tak realistické, ako aj neskoro expresionistické prvky. Preukázal hlboké pochopenie pre vyjadrenie zľutovania k úbohému tvoru. Toto porozumenie je vlastné nielen partiám pripomínajúcim Berga, ale väčšine diela.

Réžia Günthera Rennerta, na ktorú boli dokonale „napasované" dekorácie, ako aj orchestrálne a spevácke výkony, sa stali rovnakou mierou rozhodujúcim činiteľom silného umeleckého zážitku. Silné kontrasty pri striedaní javísk boli zviazané jednotou režijnej a obrazovej koncepcie a práve tak prísnou hrou, ktorá aj v realistických scénach smerovala k najvyššej koncentrácii. Proti temer statickej disciplinovanosti v prvom výjave (odohráva sa v dvorane ruského panského sídla), ako aj v obrazoch súdu, väzenia a Sibíri, stavia Rennert v obraze znázorňujúcom verejný dom hru pohybu strhu-

júcej dynamiky. V záverečnom obraze (odpočinok zajatcov pri pochode na Sibír) docielil iba so zdanlivo nenúteným zoskupením chóru a s diskrétnym umiestením jednotlivých postáv mocne pôsobiaci účinok. Rennertova inscenácia Vzkriesenia patrí k tým najlepším, ktoré v poslednom čase vytvoril.

Július Kowalski: LAMPIÓNOVÁ SLÁVNOSŤ

PREMIÉRA V MEININGEN (NDR)

Theater der Zeit 6/1964

Július Kowalski je v Nemecku dosiaľ takmer neznámy, no jeho Lampiónová slávnosť posluchačov zaraz upúta. Kowalski zvládol tak dramatické, ako aj jej lyrické partie. V tejto opere načisto upúšťa od uzavretých hudobných foriem. Melodika spevných hlasov vyvinula sa tu z jazykového duktu, postup, v pozadí ktorého je Janáčkov vzor. V lyrických úsekoch dosahuje miestami až poetičnosť kantilény, kým v dramatických vyvrcholeniach ustrnie takmer vo výkriku. Uprostred týchto širokých hraníc je veľa neobyčajne mnohorakých odtienkov. Komorný orchester sprevádza dej na javisku pregnantne a priezračne, jeho prostriedky sú použité rozumne a úsporne, takže tu nijaký účinok nezovšednie. Kowalski konal správne, keď sa v hudbe zriekol japonského koloritu, no veľmi úsporne je použitý tam, kde má scénickú funkciu, čo je ďalšou farbou na jeho bohatej palete. *Wolfgang Marggraf*



Thüringer Tageblatt č. 37/19 1964 (E. R.)

Kowalského zámerom je prostredníctvom komorného orchestra dej na scéne ilustratívne ozrejmiť, zážitok emocionálne prehĺbiť, ako aj spevný part miestami harmonicky podoprieť. No hudba tu vie aj charakterizovať. Typický japonský kolorit používa sa tu len veľmi úsporne. Dielo je prekomponované, jeho jednotlivé časti — podľa dramatických situácií — majú recitatívny alebo kantilénový charakter. Pri scénach obzvlášť vzrušivých prechádza melodika v deklamáciu. Veľmi pôsobivé sú záverečné scény druhého a tretieho dejstva.

ORCHESTER SF V TALIANSKU A ŠVAJČIARSKU

Na medzinárodnom hudobnom festivale v Bari 20. 5. 1964

(Beethoven: Leonora — 5. koncert pre klavír a orchester — 5. symfónia).

Slovenskú filharmóniu už poznáme z vystúpení v Bari r. 1961 a 1963. Vyvolala nový obdiv. Predstavila sa ako teleso ešte zrelšie, kvalitnejšie a dokonale vyrovnané. A nemenej vynikajúce sú základné kvality — či už v intonácii, v súhre, v štylistickej vyrovnanosti alebo i rytmickej presnosti.

Ľudovít Rajter, dirigent veľkej štýlovej presnosti a citlivosti, pozná výrazové možnosti svojho orchestra. Vedel rozvinúť jeho bohatstvo Beethovenovou rečou...

A tak v Leonore výrazne vynikli zvukové kontrasty, v Piatej symfónii dramatické napätie a v 5. koncerte pre klavír a orch. technicky veľmi dobre vybavená mladá klaviristka Mirka Pokorná sa predstavila ako hlboko citlivá umelkyňa...

La Gazetta del Mezzogiorno 21. 5. 1964

Na festivale v Bari 21. 5. 1964

(Moyzes: Jánošíkovi chlapci — Gerschwin: Američan v Paríži — Šostakovič: 8 symfónia)

Nové stretnutie so Slovenskou filharmóniou bolo novým, nemenej vrelým, úspechom než na prvom koncerte. Z klasickej beethovenovskej atmosféry prešiel program k brilantnému folklorizmu, ktorý našiel u dirigenta L. Slováka motívy vzácnej kongeniality.

Vášnivý a zanietený hudobník, interpret živej sviežosti a spontánnosti, vytríbenou taktovkou podčiarkuje so živelným dynamizmom výrazové zvláštnosti skladieb... V popredí záujmu bola Šostakovičova 8. symfónia. Dirigent Ladislav Slovák obdivuhodným spôsobom prispel k porozumeniu obťažnej partitúry tejto skladby. Publikum zahrnulo orchester a najmä dirigenta Slováka najživšími ováciami.

La Gazetta del Mezzogiorno 22. 5. 1964.

VYSTÚPENIE ALBÍNA BERKYHO

Meno profesora Albína Berkyho už nie je neznáme koncertnému obecenstvu v NDR. Sú tomu totiž práve dva roky, čo bol sólistom berlínskeho rozhlasového orchestra v NDR, a tak bol pri svojom poslednom pohostinnom vystúpení v berlínskom „Möwe" privítaný so srdečným potleskom. Jeho tridsaťročné koncertné skúsenosti a početné pohostinné vystúpenia v Sovietskom sväze, Rakúsku, Belgicku, Poľsku, Rumunsku, Bulharsku a — bezprostredne pred jeho pohostinným vystúpením v NDR — vo Švédsku, odzrkadľujú sa už v samých zostavách jeho programov: Beethovenových sedem variácií na tému z Mozartovej Čarovnej flauty, Brahmsova e moll sonáta, Dvořákovo Rondo, Paganiniho Mojžiš v Berkyho úprave a Čajkovského Rokokové variácie.

Tento výber je zároveň odrazom charakteru hry prof. Berkyho. Je pokojná, na vysokej intelektuálnej úrovni, zameraná viac na technickú dokonalosť a krásu zvuku než na bravúru.

Veľké nároky na čistotu zvuku a techniku sláčikov kládla Brahmsova Sonáta e moll. Táto sa Berkymu podarila majstrovsky. Meditatívnosť Brahmsovej hudby sa vrúcnou a cituplnou Berkyho hrou plne uplatnila. Najmä hlboké tóny jeho pravých stradivárok strhávali svojou zriedkavou plnosťou a krásou zvuku, kým vysoké tóny zneli častejšie trochu disonantne.

Ďalším vrcholným bodom koncertu bolo Rondo Antonína Dvořáka. Rondo hral rýchlejšie, ako sa hráva, no možno smele povedať, že tým len získalo. V Berkyho interpretácii bolo svižnejšie, živšie a aj virtuóznejšie.

Dielam Brahmsa a Čajkovského majster tiež pridal na virtuozite a dramatičnosti viac, ako to robia iní čelisti. Získava tým veľa ctiteľov, najmä v kruhu mládeže!

Dôstojným zakončením koncertu boli Čajkovského Rokokové variácie. Mali byť azda začiatkom toho, čo by sme pri ďalšom stretnutí radi od prof. Berkyho počuli: Šostakoviča a Brittena.

Wolfgang Richter, Berlín

Kontrastný záver sezóny

P. I. Čajkovskij: Piková dáma
Dirigent: Tibor Frešo
Režisér: Miroslav Fischer
Výtvarník: Pavol Gábor

Bedřich Smetana: Dve vdovy
Dirigent: Ladislav Holoubek
Režisér: Václav Věžník a. h.
Výtvarník: V. Štolfa a. h.
SND Bratislava

Piková dáma a Dve vdovy, ktoré opera SND zaradila na záver sezóny, iste nepatria medzi inscenačne najvďačnejšie úlohy. Kto si však zvoli Čajkovského operu, predsa len má väčšie výhľady na víťazstvo. Nestalo sa tak.

Z interview s režisérom pred uvedením Pikovej dámy sa dozvedáme o zámere: študovať túto operu ako vysokoúčinnú psychologickú drámu, nie ako žánrový obraz, reťaz výjavov zo života ruskej spoločnosti, vyrovnať sa so zložitým, mnohovrstvovým dejom, odstrániť retardujúce prvky, vzdať sa obligátnych zaužívaných výrazových prostriedkov. Realizácia sľuby poprela. Práve neschopnosť odpútať sa od mnohokrát videného, často používaného zapríčinila, že nad celou inscenáciou sa vznášal prašný oblak, takže právom možno zapochybovať, či bolo potrebné a únosné uviesť Pikovú dámu v takejto podobe. Niekoľko veľkých, silných momentov (scény grófky, vyriešenie záveru opery) neúprosne pohlcuje šeď a konvencia. Neodstránili sa ani retardačné momenty. Napríklad: prvý obraz vyšiel Čajkovskému rozvláčne, zdĺhavo — v bratislavskej inscenácii bol ešte rozvláčnejší, ba čo viac: priam trápne pôsobí v chabej, bezvýraznej dekorácii sa tmoliaci, biedne intonujúci a neisto nastupujúci sbor. Podniká sa všetko, aby vyzeral čo najživotnejšie — no bezvýsledne. Nevkusný a prepchatý je tretí, sborový obraz, kde idylickej pastierskej medzihre (náč zdravo okresanej) chýba už akýkoľvek priestor. „Adekvátne" šedé je aj hudobné naštudovanie — hlučný, zvukový orkán, zvuková nediferencovanosť, nepripravenosť dramatických vrcholov. Vymizlo napätie, príznačný podtón tejto opery, nedotvára, neumocňuje sa javisková akcia — ide tu, zdá sa, o mechanické, netvorivé ozvučenie notového záznamu, kolísajúce medzi dvoma krajnosťami: forte = surovo, hrmotne, piano = matný, bezvýrazný šelest.

Ako vždy pri takýchto „polcestných" inscenáciách, vynorí sa aj tu niekoľko pozo-

ruhodných kreácií, akési „dobré masky“ inscenačných lapsusov: grófka Ľ. Baricovej a J. Sedlářovej, Pappov Hermann, obe Lízy (M. Hubová a E. Kittnarová a. h.), Pulina Y. Funkovej, Hanákov, Hrubantov a Martvoňov Tomskij, Oniščenkov Jeleckij. Nie sú to však z inscenácie na inscenáciu skoro vždy tie isté mená, nejde tu skôr o načieranie z vlastných, prírodou daných a dodnes nevyčerpaných zdrojov?

Z Pikovej dámy nestala sa teda psychologická dráma, ale skôr na chabú, miestami roztrhnutím hroziacu niť nastoknutý rad striedavo vydarených a trápnych momentov. Nedostatok invencie či povrchnosť, šitie horúcou ihlou? Kto pozná Fišerove dávnejšie práce (najmä prekrásneho Pelleasa a Mélisandu), priklonil by sa azda k tomu druhému.

Z menej vďačného materiálu podarilo sa hosťujúcemu Václavovi Věžníkovi z Brna urobiť milé, príťažlivé predstavenie — farebne oku lahodiace, zvukove čisté a svieže, v hereckých akciách vkusné. Načo tajiť, napriek veľkým, nehrdzavejúcim hodnotám majú Dve vdovy predpoklady dnešného diváka dejove nezaujať, unaviť (nie najšťastnejšia bola inscenácia tejto opery pred niekoľkými rokmi na VŠMU). Nešlo tu o nijaké novátorstvo, nijaké dopovedanie, vylepšovanie. S úctou sa sledovalo Smetanovo dielo; vzácny súlad medzi hosťujúcimi inscenátormi a domácim dirigentom dodal mu však tempo a švih. Reťaz peknych, pozoruhodne stvárnených hudobných čísel spája šarmantné herectvo. Vzlet „nakazil“ aj interpretov — najmä základné kvarteto. Znovu zažiarilo spevácke umenie M. Česányiovej, nové farby sa zjavili na výrazovej palete výbornej A. Peňaškovej, uplatnila sa krása hlasového timbru v buffóznej úlohe Mumlala vkusne, s citom pre mieru kreujúceho G. Zelenaya. Efektný a dobre disponovaný J. Záhradníček spieval Ladislava v origináli: pripomenulo to, že by azda nebolo od veci lepšie sa prizrieť na staršie slovenské preklady a miestami ich aspoň vykorigovať.

Na záver teda dve kvalitatívne kontrastné inscenácie. To, že šlo o dve charakterom diametrálne odlišné diela — na veci nič nemení.

V uplynulej sezóne sa priam zákonite striedali úspechy a prehry. Neudržala sa vzostupná línia, dobrý štandard: buď bol nevhodný výber, alebo samotné uskutočnenie. Perspektíva do budúcej sezóny? Dramaturgicky (okrem výnimiek) trochu zvláštna, „oddychová“, azda i trochu pohodlná. Možno, že realizácia to vyváži. Aspoň taká, aké boli v minulej sezóne Mister Scrooge, Maškarný bál i Dve vdovy.

ZM

Letné koncerty v Bratislave

Mestský dom kultúry a osvety zorganizoval abonentný cyklus „komorných koncertov“ na nádvorí Starej radnice, ktoré jediné vypĺňovali dosť citeľnú medzeru v hudobných podujatiach letného obdobia medzi dvoma sezónami. Zásluhou pomerne dobrej propagácie návšteva piatich podujatí cyklu (jedno sa neuskutočnilo ani nenahradilo) bola slušná. Čo sa týka dramaturgie, nebola vždy najobjaviteľskejšia. Zo začiatku bola na výške (prvé dva koncerty), potom klesala a ustupovala viac-menej vkusu priemerného diváka (tretí a piaty koncert).

Otvárací koncert 3. júla 1964. Nádvorie Starej radnice. Spevácky sbor Slovenskej filharmónie. Sbormajster: Ján Mária Dobrodinský. Recitovali: Mária Kráľovičová a Mikuláš Huba, členovia činohry SND. Program: Giovanni Pierluigi da Palestrina: Pieseň piesní.

Sbormajster snažil sa v rozsiahlom diele, interpretovanom v latinskom origináli, vytvoriť dynamické kontrasty, ktoré, pochopiteľne, nie sú predpísané autorom. Vychádzal pritom jednak z textu, jednak z prirodzeného toku polyfónie. Podarilo sa mu to vkusne. Minimálne používal tutti sboru, ktoré intimitu obsahu nenarúšalo, ale naopak, ešte výraznejšie podčiarkovalo. Popri citlivom a štýlovom prejave sa vyskytli niektoré nepodstatné nedostatky. Preklad textu bol recitovaný vkusne a kultivovane.

Koncertná sieň Čs. rozhlasu: 10. júla 1964. Komorný orchester Bohuslava Martinů, Brno. Sólo: Milan Munclinger, flauta. Program: Ján Václav Stamic: Sinfonia in F, B. Marcello: Concerto grosso in F, František Benda: Koncert e mol pre flautu, sláčiky a cembalo, Bohuslav Martinů: II. serenáda pre sláčikový orchester, Benjamin Britten: Simple Symphony.

Pre nepriaznivé počasie uskutočnilo sa toto vystúpenie v uzavretom prostredí s akustickými podmienkami vhodnými práve pre tento žáner. Dramaturgia programu najmä v prvej polovici večera neopierala sa o osvedčené a známe diela, ale snažila sa poslucháčom priblížiť skladby pomerne menej hrávaných skladateľov.

Čo sa týka umeleckej úrovne orchestra, treba s uznaním kvitovať, že je na výške. Najviac upútalo popri znamenitej súhre, technickej istote a príkladnom zmysle pre štýl, nadšené muzikantstvo, temperament i cit, ktoré nechýbali ani pri jednej skladbe.

17. júla 1964. Koncert na dvoch klavíroch — Věra a Vlastimil Lejskovi. Program: Muzio Clementi: Sonáta D dur, Robert Schumann: Andante a variácie, op. 46, Igor Stravinskij: Concerto per dui pianoforti soli, Benjamin Britten: Introdukcia a rondo alla Burlesca, op. 23, č. 1, Mazurka elegica, op. 23, č. 2, Johannes Brahms: Valčíky, op. 39, Vlastimil Lejsek: Brazílske tance.

Manželská viacročná spolupráca v tomto odvetví hudby umožnila umelcom dosiahnuť pomerne vyspelý stupeň interpretačnej úrovne. Na výkone pôsobí nanajvýš sympaticky skutočnosť, že celý koncertný repertoár reprodukujú spamäti. Môžu sa tak predovšetkým lepšie sústrediť na obsahovú stránku predvádzaných diel. Celkove ich hru charakterizuje pekná dynamická klenba a plastičnosť hudobných fráz romantického zafarbenia. Technicky vyspelejší, muzikantsky priebojnejší, výrazove plnší je výkon Vlastimila Lejska. V súhre umelci ešte nezískali ideálne rovnakú intenzitu dynamických odtieňov, čo by sa dalo napraviť iným umiestením klavírov (podobne napr. ako u dua Macudzińskich).

S dramaturgiou koncertu Lejskovcov nemôžeme byť v nijakom prípade spokojní. Táto poznámka sa vzťahuje najmä na druhú polovicu programu (počínajúc Brittenom). Na margo jednotlivých výkonov: Clementimu by nezaškodilo menej zvuku i citu. Umelci by sa boli lepšie vyhli nanášaniu romantických čŕt a celok by vyznel vyváženejšie. Za najkrajší zážitok večera pokladám pochopenie Schumanna, kde k romantizmu tiahnúci výraz interpretov našiel jedinečné uplatnenie, i keď miestami najmä v technicky vypätejších variáciách bolo by sa žiadalo ešte viac istoty a brilancie, najmä u interpretky. Pri Stravinskom mohli sme sledovať, ako sa interpreti vcelku úspešne vyrovnali (až na finále) s neklavíristickou, rytmicky i harmonicky (najmä pre štúdium naspamäť) komplikovanou sadzbou. Umiernený odosobnený výraz, ktorý tu bol celkom namieste, zaradil toto dielo k nesporným úspechom večera.

31. júla 1964. Pražský komorný orchester (bez dirigenta). Program: Stamic J. V.: Sinfonia D dur, op. 4, K. Stamic: Orchestrálne kvarteto F dur, op. 4, W. Gluck: Symfónia G dur, W. A. Mozart: Malá nočná hudba.

V skladbe programu sa súbor, ktorý nahradil onemocnelého sovietskeho huslistu Igora Bezrodného, zameral na hudbu klasicizmu. Sviežosť, krištáľová priehľadnosť a prostá, čistá melodika skladieb vhodne splývali s atmosférou starého radničného nádvoria. Azda tento súlad a „štýlovosť“ boli najväčším kladom príjemného letného hudobného večera. Výkon Pražanov, nabitý muzikantskou iskrou, zvukove sýty, zachoval si aj v daných priestorových a akustických podmienkach solídnu technickú úroveň, rozhodne nepoznamenanú „záskokovosťou“. Prínosné bolo zaradenie českých emigrantov Stamicovcov a Myslivečka, vhodné uvedenie Gluckovej symfónie (treba dúfať, že to nebude jeden z mála konkrétnych prejavov spomienky na veľkého operného reformátora z príležitosti 250. výročia jeho narodenia).

7. augusta 1964. Účinkovali: Lucille Graham, Anglicko (soprán) a Günter Leib, Drážďany (barytón), pri klavíri Zdeněk Kožina. Program: G. B. Pergolesi: Se tu m'ami, J. A. Perti: Io son zitella, T. Giordani: Caro mio ben, Scarlatti: La violette, L. van Beethoven: Vzdialenej milej, cyklus piesní, op. 98, na slová A. Jeittelesa, H. Purcell: If Music be the Food of Love, Hark how all Things rejoice, Haydn: Anglické piesne: Nikdy neprezradila svoju lásku, Richard Strauss: Morgen, Die Nacht, Ständchen, Robert Schumann: Šesť piesní na básne H. Heineho, M. Head: The Singer, R. V. Williams: A Piper, Thomas Morley: Nowx is the Mont of Maying. Prídavok: Mozart — Alleluja.

Spev Grahamovej potvrdil, že táto sopranistka má v interpretácii piesní značnú prax. Pozná vkus priemerného diváka, dokáže udrieť na jeho „strunu“, čo sa prejavilo v pomerne dosť konvenčnom programe, najmä v prvej polovici. Neveľký, čistý hlas, ktorý má najmä v dolnej dynamickej hranici množstvo najrozličnejších odtienkov a farieb, predurčuje ju predovšetkým k reprodukcii lyrického, prípadne koloratúrneho piesňového repertoáru. Grahamová má vytríbený zmysel pre štýl. Z množstva kratších piesní zapôsobila najmä skladba Spevák od M. Heada, inšpirovaná zrejme černošskými spirituálmi, i keď intonačne a technicky (najmä v koloratúrach) ju nie vždy bezchybne zvládla.

Ak anglická umelkyňa dokázala zo svoj-

ho hlasu vyťažiť priam maximum možností, tak u Güntera Leiba sa nám po odspievaní Beethovena zdalo, že napriek veľkému hlasovému fondu, hĺbavému a inteligentnému prejavu nemá veľkú rutinu v prednese piesní. Zdalo sa, že umelec si síce voľby temp premyslel, no k podstate diela a k citlivému stvárneniu obsahu ešte nevyzrel. Tento dojem zapríčinila však najmä veľmi nepresná súhra s pianistom. Spevák musel potom predovšetkým dávať pozor, aby sa nerozišiel s klavírom, a tým sa nemohol účinnejšie venovať stvárneniu výstavby diela. Nepriaznivý dojem napravilo však Leibovo vystúpenie v Schumannovom cykle. Táto interpretácia niesla už znaky precíteného výkonu zrelého umelca.

Nakoniec treba sa zmieniť o úrovni klavírneho sprievodu. Zdeněk Kožina má vkus, pomerne vyspelý zmysel pre štýl, solídnu kantilénu, kultivovaný úder najmä v pianách. V komplikovanejších partiách sprievodu vnucoval mi však Kožina dojem zadychčanosti a neistoty, čo sa najvypuklejšie prejavilo a aj v celkovej koncepcii diela zasiahlo pri Beethovenovi. Veľmi rušivo pôsobilo pomerne surové vytváranie tónu v silnejších dynamických registroch, napr. pri Schumannovom cykle.

Mená zahraničných umelcov prilákali na koncert pomerne najviac poslucháčov. Je to pochopiteľné, pretože to bol jediný koncert zahraničných umelcov uskutočnený v letnom cykle. (Vystúpenie Igora Bezrodného a Orchestra di camera di Lorenze sa nekonalo.)

Vladimír Čížik

Nová scéna s problémami

Spätný pohľad na uplynulú sezónu operetnej zložky Novej scény z aspektu slovenskej pôvodnej tvorby nie je o nič radostnejší než pred rokom. Spolupráca divadla s domácimi autormi (či samotná tvorba?) sa z mŕtveho bodu akosi nepohýňa. Súbor je takto odkázaný sústavne sa rozhliadať iba po cudzej literatúre. V sezóne 1962/63 upriamil sa pohľad na diela súčasné alebo aspoň duchom (často však iba dátumom vzniku) súčasnosti sa približujúce. V minulej sezóne azda najšťastnejšiu ruku mala dramaturgia pri českom musicale Čierna mačka. Úroveň Feldekovho prekladu a, pravda, samotný Offenbach oprávnili uvedenie Parížskeho života. Oprášený a znovuuvedený Netopier a na kasové úspechy ašpirujúca Veselá vdova však už z cesty priveľmi vybočujú. Nejde tu o samotných autorov — či ich diela, najmä nie o Straussa. Ale pred dvadsať i viac rokmi, v „zlatej ére" slovenskej operety, mohla byť napríklad (i bola) Lehárová Veselá vdova veľkým úspechom. Rokmi sa zmenil nielen konzument v hľadisku, ale zmenili sa aj interpretačné dispozície operetného súboru. Ako samotná inscenácia ukázala, spevácke, hudobné predpoklady súboru si žiadajú iné uplatnenie, „veľkooperetný" háv mu neveľmi pristane.

Prečo teda preferovať podobné diela, keď ostatné pramene ľahkého žánru ešte nevyschli, keď s dávkou dobrej vôle (i za cenu pokusníctva) mohlo by sa azda na javisko NS dostať aj niečo domáce? *ZM*

Tretie matiné „hudby dneška"

Na svojom treťom matiné pokračovala „hudba dneška" v dramaturgickej línii predchádzajúcich predpoludajších koncertov. Prevahu mali opäť kompozície mladých slovenských skladateľov; z nich dve — Malovcova Malá komorná hudba a Kupkovičove Odpovede bez otázok — mali svoju premiéru. Okrem nich zazneli diela juhoslovanskej, poľskej a nemeckej proveniencie.

Úvodom zaznela Sonáta pre hoboj a klavír Milka Kelemena v podaní Milana Ježu a Ludovíta Marcingera. Nie je pre autora skladbou zvlášť reprezentatívnou: temer nemá tempové kontrasty a pôsobí zdĺhavo. Omnoho sviežejšie zapôsobili Kolmanove 2 časti pre flautu, klarinet, husle a klavír, op. 2 — využívajú jednu z najstarších hudobných architektoník: kontrast pomalej a rýchlej časti — ktoré mali búrlivo aplaudovanú reprízu. S veľkým ohlasom bola prijatá aj druhá verzia aleatórnych Liasons pre xylofón, marimbafón a tam-tam Romana Haubenstocka-Ramatiho, realizovaná kombináciou magnetofónovej nahrávky jedného znenia so živým predvedením; František Rek v tejto skladbe potvrdil majstrovské ovládanie bicích nástrojov, čo s uznaním kvitoval aj prítomný skladateľ.

Malá komorná hudba pre flautu, klarinet, trúbku, vibrafón, violončelo, violu a bicie nástroje od Jozefa Malovca vznikla na objednávku „hudby dneška" využitím materiálu scénickej hudby k hre Júliusa Barča-Ivana Dvaja. Je to suita z radu kantabilných sól, uvedených voľne seriálne stavaným úsekom s prvkami malej aleatoriky, dokumentujúca Malovcovu spontánnu muzikálnosť. Kupkovičove Odpovede bez otázok zas dokazujú prevahu racionálnej zložky z jeho kompozičnej činnosti: je to asi desaťminútová štúdia, analyzujúca cluster, interpretovaná tromi

Predstavujú sa...

Trenčianske Teplice patrili mladým

Povereníctvo SNR pre školstvo a kultúru a Sväz slovenských skladateľov usporiadali v spolupráci s riaditeľstvom kúpeľov v Trenčianskych Tepliciach I. prehliadku mladých slovenských interpretov ako súčasť podujatí k 20. výročiu SNP. Vychádzali pritom zo snahy poukázať na závažnosť koncertného umenia — ktoré vzhľadom na historický vývoj nemá na Slovensku takú tradíciu ako v Čechách a na Morave — podnietiť oň záujem verejnosti a položiť základy tradície ďalších takýchto prehliadok. A tak sa Trenčianske Teplice stali od 3. do 14. augusta na záver tohoročných Hudobných týždňov svedkom ušľachtilého súťaženia mladých. Všetkých 6 koncertných večerov bolo veľmi pekne navštívených i kúpeľným publikom — čo je tým potešiteľnejšie, že organizátori trenčianskoteplického hudobného života sa doteraz zameriavali viac na zahraničné „hviezdy". Oganickou — a veľmi užitočnou — súčasťou prehliadky boli diskusie po každom koncerte, kde účinkujúci mali možnosť poznať názory zástupcov hlavných usporiadateľských zložiek na svoje výkony; vďaka prítomnosti predsedu sekcie koncertných umelcov Sväzu československých skladateľov prof. K. S. Sádlu dostali charakter menších interpretačných seminárov, a tak anticipovali plán usporiadateľov spojiť v budúcnosti prehliadky mladých koncertných umelcov s interpretačným kurzom.

Pokúsim sa na tomto mieste o globálne — a tým nutne zjednodušujúce — zhodnotenie tohoročnej prehliadky; som si síce vedomý žiadúcnosti podrobnejšej referencie, to však môže byť v terajšom rozsahu Slovenskej hudby len pium desiderium. Úvodom poznamenávam, že programy mali zväčša veľmi peknú dramaturgickú úroveň, čo je tým cennejšie, že čas na prípravu prehliadky bol krátky a do poslednej chvíle dochádzalo k zmenám pre odrieknutia niektorých pôvodne vybraných účinkujúcich.

Najpočetnejšiu skupinu tvorili klaviristi. *Peter Toperczer* svojím zrelým, do detailu premysleným a predsa vzrušujúcim prednesom Prokofievovej VII. sonáty opäť dokázal, že patrí k našim najväčším nádejam. Hneď vedľa neho možno postaviť *Dušana Stankovského* a *Miloša Starostu;* prvý s temperamentom a fantáziou predniesol suitu zo Stravinského Petrušku, druhý akcentoval lyrizmus v Prokofievových Sarkazmoch. Nespornými talentmi sú aj *Elena Hirnerová,* interpretka Beethovenovej Sonáty Fis dur, op. 78 (neefektný, ale vnútorne prežitý prednes I. časti), *Elena Letňanová,* ktorá ozaj v poslednej chvíli zaskočila za Elenu Leporisovú Chopinovou Fantáziou-Polonézou As dur (akcentovala viac polonézovosť), *Dagmar Dubenová* (najmä adekvátnou interpretáciou Macudzinského Sonatiny monotematicy) a *Mária Hajdušíková* — i keď svoj úhoz v Debussyho Pour le piano by bola mohla viac diferencovať.

[redacted]

flautami. Využíva rozmanité spôsoby tvorenia tónov. Tvarom sa skladá zo seriálne stavaného úvodu a vlastných štúdií, kde sa cluster rozmanite traktuje. Na ich konci sa niekoľkokrát ozve tam-tam, ktorý postupne umlčí všetky tri flauty a sám skladbu uzaviera (jednotliví hráči postupne odchádzajú, čo pripomína záverečný efekt Haydnovej symfónie Na rozlúčku).

Juraj Mašinda sa vyznamenal veľmi dobrým výkonom v Klavierstücke I.—IV. Karl-Heinza Stockhausena — nesmierne náročného cyklu, kde rytmická zložitosť a dynamická diferencovanosť neraz hraničia s možnosťami realizácie. Záverečnou skladbou bolo Canto Wlodimierza Kotoňského, mimoriadne emocionálne pôsobivé dielo, skvele využívajúce nástrojové kombinácie nekonvenčného komorného orchestra s pozoruhodnou dynamickou formou s expresívnymi gradáciami.

Výkon súboru bol opäť veľmi dobrý, najmä v Kotoňskom a Kolmanovi; jedine Malovcova skladba „nevyšla" tak účinne ako generálke. Interpretačnú úroveň „hudby dneška" treba oceniť tým viac, že pracuje za nepredstaviteľne ťažkých podmienok. Potešiteľné však je, že sa stále teší záujmu početného publika, ktoré i v sparnom letnom predpoludní naplnilo Koncertnú sieň Čs. rozhlasu. Treba dúfať, že budúce podujatia — na ktorých chce súbor pokračovať v konfrontácii domácej produkcie s avantgardným úsilím vo svete — sa budú tešiť pozornosti nielen obecenstva, ale i rozhlasu a televízie, ktoré sa doteraz k „hudbe dneška" správali dosť nevšímavo! *Igor Vajda*

Zvláštny odstavec si zaslúžia pianisti vystupujúci s orchestrom. Z nich palmu víťazstva si odniesol *Ivan Palovič* prvotriednym prednesom Cikkerovho Concertina. *Alexander Cattarino* nebol schopný pre fyzickú indispozíciu plne realizovať svoju koncepciu Prokofievovho klavírneho koncertu. Vystúpenie *Jozefa Bulvu* a *Tatiany Fraňovej* by malo byť pre oboch — nesporne talentovaných — mementom: Rapsódiu na Paganiniho tému hral Bulva ako žonglérske artistické číslo; Fraňová zas nemala Mozartov Koncert Es dur, KV 449 dostatočne naštudovaný. — Orchestrálny sprievod okrem vystúpenia Fraňovej zaobstarala gottwaldovská filharmónia pracujúcich s dirigentom Ervinom Fischerom (sprevádzala tiež P. Sochmana v Rokokových variáciách). I keď si zaslúži vďaku za ochotu a prácu venovanú prehliadke, treba sa kriticky zmieniť o jej úrovni; najmä dychové nástroje sú veľmi slabé!

Ľudmila Novotová interpretovala harfový part v Ravelovej Introduction et Allegro pre harfu, flautu, klarinet a sláčiky; bude sa musieť zamerať na mnohotvárnejšie tvorenie tónu. Orchestrálny sprievod v tomto čísle a spomínanom Mozartovom koncerte pripravilo Komorné združenie bratislavského konzervatória pod taktovkou Jána Praganta; činnosť tohto združenia je nasledovaniahodným vzorom pre ostatné slovenské odborné hudobné učilištia!

Dosť početná bola aj plejáda huslistov. Najpríjemnejším prekvapením z nich bol *Peter Michalica* — hral Koncert Jakuba Gordona — ozajstný talent pre sólistickú hru. *Václav Benkovič* prejavil v Yssayovej Sonáte-Balade virtuozitu a temperament, *Pavol Raška* zas v Brahmsovej Sonáte d mol, op. 108, hĺbavosť a zrelosť prednesu. *Quido Hölbling* a *Juraj Satury* boli handicapovaní svojimi nástrojmi: prvý deň nemohol dosiahnuť väčšiu kontrastnosť v Ravelovej Sonáte (pritom je však vari prvý, ktorý ju má zo slovenských huslistov v repertoári), druhý v III. sonáte B. Martinů (tiež by sa žiadalo väčšie tempové odlíšenie; kladne zas treba hodnotiť voľbu skladby i niekoľko vydarených miest).

Z violončelistov bol najúspešnejší *Peter Sochman* v precízne zvládnutých Čajkovského Rokokových variáciách; *Juraj Alexander* v Sonáte E dur G. Valentiniho mal viac zvýrazniť ráz jednotlivých častí. Určitým sklamaním bola Kodályho sólová sonáta v podaní *Juraja Fazekáša*, ktorý v nej zaostal za svojimi predchádzajúcimi vystúpeniami. — Na prehliadke odznela i skladba pre sólový kontrabas: *Karel Illek* hral náročnú skladbu Williama Sydemana s dôrazom na celok: jemu obetoval i malé intonačné výkyvy v tretej časti, spôsobené rozladením. — Na tomto mieste treba zaznamenať muzikálny prednes Madrigalov pre husle a violu B. Martinů *Teodorom Mészárosom* a *Kornelom Klattom*, i keď ešte budú musieť (najmä v záverečnej časti) obaja pracovať na jej interpretácii.

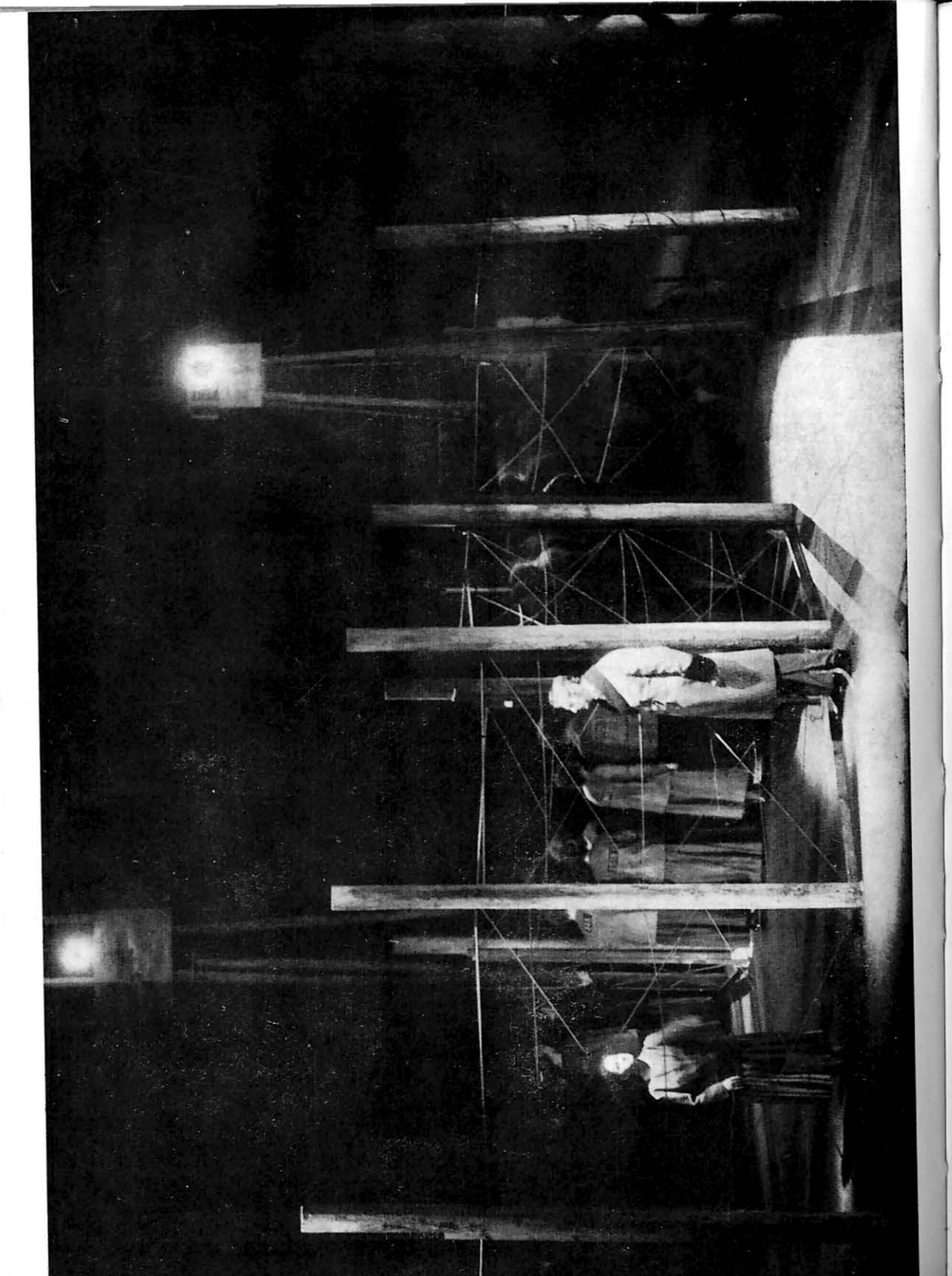
Veľmi vyrovnané — a veľmi kvalitné — boli výkony hráčov na dychové nástroje. Hobojista *Emil Hargaš* je už hotovým umelcom; jeho farbistý prednes Brittenových 6 metamorfóz podľa Ovídia patril medzi najsilnejšie zážitky prehliadky. Pekný, štýlový bol tiež prednes sólovej flautovej suity J. S. Bacha *Vladislavom Brunnerom ml.* *Anton Bálent* mal možnosť v Debussyho Rapsódii pre klarinet a klavír ukázať svoj kultivovaný tón a bohatú dynamickú paletu; len tempá mohli byť rozmanitejšie. *Kamilovi Rošk*ovi v Haydnovom Koncerte pre trúbku možno vyčítať iba zámenu poradia I. a II. časti.

Najpríjemnejším prekvapením prehliadky bola však úroveň komorného spevu, ktorý je na Slovensku ešte stále popoluškou. *Daniela Suryová* vhodne uplatnila svoj sýty hlas v krásnej skladbe O. Respighiho Il Tramonto, neodlíšila však prejasnenú kódu a mala by sa zamerať na väčšiu zrozumiteľnosť. Veľmi muzikálne ju sprevádzalo Kvarteto bratislavského konzervatória (Mészáros, Dobrucký, Klatt, Vandra). *František Caban* v Kafendových Piesňach o láske správne odlíšil meditatívny charakter prvej piesne od junáckej vervy druhých dvoch; tiež výborne artikuloval. Pekný výber (Schubert, Brahms, Wolf, Mahler, A. Moyzes) pripravila *Darina Markovičová*; len množstvom pohybov zbytočne teatralizovala. Menej podarenú postavu mali *Yvetta Czihallová* a *František Livora*, ktorí v dobrej snahe vyhovieť rámcu prehliadky volili pestrejší sled čísiel: Czihallová decentne a s veľkých vkusom spievala piesne Mahlera, R. Straussa, Prokofieva, Holoubka a Gliera, Livora interpretoval so striedavým úspechom Liszta, R. Straussa, Chopina a Urbanca.

Nemožno — aspoň uvedením mien — obísť záslužnú prácu klaviristov-sprevádzačov. Hlavná váha spočívala na Ľudovítovi Mar-



Dva zábery z inscenácie Cikkerovho Vzkriesenia vo Wuppertale.
Foto: Saurin-Sorani



cingerovi, Helene Gáfforovej a Kvetici Turianskej; uznanie si zaslúžila tiež T. Fraňová, G. Čápová a J. Beneš.

Záverom možno bez zveličovania konštatovať, že I. prehliadka mladých slovenských interpretov mala vcelku veľmi dobrú úroveň. Mala by sa stať základným kameňom tradície, vytváranej ďalšími podujatiami podobného druhu — zatiaľ v dvojročných intervaloch. Výberovosť vo voľbe účastníkov by mala byť aj v budúcnosti aspoň taká ako tohto roku: spodnú hranicu nech tvoria absolventi konzervatórií, prípadne talentovaní poslucháči ich vyšších ročníkov, hornú hranicu absolventi vysokých škôl z minulého roku. To isté by malo platiť aj o programe: v zásade rešpektovať voľbu účinkujúcich, zasiahnuť len v zjavne neprimeranej voľbe. Možno, že neskôr prehliadky prerastú v priamu interpretačnú, prípadne aj tematickú súťaž — zatiaľ však plánovať niečo podobné by bolo vari predčasné. Rozhodne by však bolo užitočné usporiadať už v rámci budúcej prehliadky, t. j. r. 1966, interpretačný kurz. — Výberovosť prehliadok určite podnieti mladých adeptov koncertného umenia k väčšiemu vypätiu síl — účasť na prehliadkach je totiž vyznamenaním svojho druhu. Okrem toho prehliadky umožňujú reálny odhad umeleckých síl, schopných zúrodniť doteraz ešte stále málo zorané pole koncertného života na našom vidieku. Veď starostlivosť o aktivizáciu koncertného života na *celom* Slovensku a jeho primeraný spoločenský ohlas patrí dnes k prvoradým úlohám!

Igor Vajda

Tohoroční diplomanti VŠMU

Tohoto roku iba šesť poslucháčov ukončilo štúdiá na Hudobnej fakulte Vysokej školy múzických umení diplomovou prácou predloženou verejnosti. Dvaja huslisti, dvaja dychári, jeden violončelista a jedna speváčka. Pri takom malom počte nemožno zovšeobecňovať a vybrať typické črty školy a zamýšľať sa nad ich príčinami. Možno sa zaoberať len s každým mladým hudobníkom zvlášť.

Obaja huslisti, *Juraj Satury* aj *Pavel Raška*, sú z triedy doc. Mikuláša Jelínka. Obaja sa vyznačujú dobrou technickou pripravenosťou a zmyslom pre štýlovosť komornej hudby. A u oboch je badať veľmi kladný vzťah k súčasnej hudbe (Raškov Bartók, Saturyho Martinů!). Na druhej strane ich vzťah k barokovej a klasickej hudbe nie je taký bezprostredný a najmä u Saturyho v Bachovej Partite E dur bolo jasne badať, že koncepciu vytvára výlučne interpretov intelekt, preto výsledný prejav bol chladný a intonačne a rytmicky nevyrovnaný. Vydarenejší bol Raškov Leclair, ale i tam bolo jasne cítiť, že Brahms a najmä Bartók a Janáček sú mu bližší, že ich tvorba bytostne korešponduje s jeho vedomím, kým tvorba klasická a baroková sú viac výsledkom inteligentného posúdenia problému štýlovosti.

Veľmi sympatická bola u oboch mladých huslistov dramaturgia ich diplomových večerov, štýlovo zameraná na sonátovú tvorbu bez snahy o uplatnenie bravúrnej virtuozity, u mladých umelcov takej častej a lacnej.

U oboch interpretov by sme si pre budúcnosť želali zameranie na komornú hudbu, seriózny prístup k vytvoreniu komorného ensemblu (trio, kvarteto?) nakoľko na tomto úseku zaostávame. A je to úsek s veľkou budúcnosťou v medzinárodnom uplatnení!

Violončelista *Juraj Fazekaš* (pedagóg prof. Václav Černý) si vybral pre svoju diplomovú prácu 4 muzikálne i technicky veľmi vypäté sonáty, patriace k vrcholným skladbám violončelovej literatúry vôbec. V jeho výkone sa prejavili tie isté črty ako u oboch huslistov. Kým výstavba Beethovenovej sonáty nebola dosť presvedčivá a najmä Adagio prvej časti vyznelo skôr vyšpekulovane ako s beethovenovskou filozofiou, zatiaľ Brahmsova veľká F dur sonáta, op. 99 vyznela v celej svojej mohutnosti a monumentalite, a to tak po stránke stavebnej, ako aj po stránke zvukovej, z hľadiska kvality tónu i dynamiky. Veľkým dramaturgických aj interpretačným činom — ale súčasne aj interpretačným problémom — bolo uvedenie sólovej sonáty pre violončelo, op. 8 Zoltána Kodálya. Technická náročnosť tohto diela nebola pre Fazekaša podstatným problémom. Zvládol ju znamenite. Ohromný nápor na hudobnú pamäť Fazekaš prekonal svojím spoľahlivým muzikantským prístupom k zložitému hudobnému materiálu (je zaujímavé, že v pomerne ľahkej faktúre Lalovho koncertu došlo u Fazekaša k pamäťovým výkyvom. To je tiež dôkaz, že hudobné myslenie tvorby 20. storočia je totožné s hudobným myslením mladých interpretov!). Najväčším problémom je tektonika Kodályovho diela, najmä v poslednej časti, ktorá je taká rapsodická, že pôsobí takmer nedisciplinovane. Zachytiť v nej vnútornú logiku, to je práve tá tvorivá zložka interpretačného umenia, ktorá skladateľov zámer dotvára, a na tej ešte čaká Fazekaša veľký kus práce. Najpresvedčivejší dôkaz citlivého muzikantstva podal Fazekaš v Debussyho zvukove pôvabnej a rytmicky sviežej sonáte pre violončelo

a klavír. Krehkosť a zvuková neha Prológu, vtip a esprit Serenády i vkusná brilantnosť záverečného Finále dokázali, že vo Fazekašovi vyrastá veľmi nádejný čelista.

Obaja dychári, hobojista *Emil Hargaš* i klarinetista *Anton Bálent*, preukázali výbornú techniku dychu, znamenitú kvalitu tónu a inteligenciu prejavu (pedagóg R. Novák a R. Červenka). Hargaš vynikol najmä v Brittenových Šiestich metamorfózach pre hoboj sólo a Bálent v Debussyho Rapsódii pre klarinet a klavír. Teda opäť v tvorbe 20. storočia! Výborne pripravení dychári sú veľkou pomocou pre naše orchestre, ale aj nádejou pre dychové komorné súbory.

Jediná speváčka *Zlatica Livorová-Jaká* (pedagóg A. Hrušovská) neprejavila sa v svojom piesňovom večere veľmi výrazne. Jej zvonivý rovný hlas má veľmi ostrú farbu, takú charakteristickú, že napriek štýlovej rozmanitosti programu nebola možná žiadna dynamická, tobôž farebná diferencovanosť s prihliadnutím na interpretačný štýl tej-ktorej piesne. V programe sa však ukázal jej výrazný talent dramatický, zameraný na komiku, dokumentovaný podaním Löweho piesne Nikto nevidel a rozkošným cyklom Musorgského Detská izba, ktorý speváčka zaspievala skutočne očarujúco. Keď k tomu prirátame jej pôvab, veľmi sa čudujeme, že po nej všetkými desiatimi nesiahlo niektoré spevoherné divadlo — veď mladých subriet je tak málo! Dozvedáme sa, že Livorová sa rozhodla pre pedagogickú dráhu. Je to dobré hospodárenie s kádrami?

Kto sleduje posledné roky výkony absolventov VŠMU, musí objektívne priznať, že priemerná úroveň sa potešiteľne zvyšuje a z tohoto vysokého priemeru vynikajú niektoré pozoruhodné zjavy. Tohto roku Hargaš a Fazekaš. A tu sa vynára jedna otázka: Ako to, že naši kandidáti medzinárodných súťaží neprejdú ani celoštátnym vyraďovacím kolom? Kde sú príčiny? Neznesú celoštátne kritériá? Tohoročná trenčianskoteplická prehliadka mladých potvrdila, že mnohí z nich — hodnotiac z hľadiska celoštátnych kritérií — vynikajú nad priemer. Sú teda príčiny niekde inde? Bolo by, myslím, veľmi užitočné rozobrať tento závažný a pre budúcnosť našich mladých interpretov veľmi podstatný problém, a to nielen na Vysokej škole múzických umení, ale aj v sekcii koncertných umelcov, prípadne v Slovenskej hudbe otvoriť na túto tému diskusiu.

Anna Kovářová

Hrsť postrehov o absolventoch konzervatória

Tohto roku svoje pôsobenie na bratislavskom konzervatóriu ukončilo verejným absolventským koncertom do 30 poslucháčov. Teda bilancia veľmi pekná. Ostáva teraz už iba posúdiť, či kvalita zodpovedala kvantite, zhodnotiť výkon absolventov a popriať im všetko najlepšie v ich ďalšom umeleckom raste.

Zrelým poňatím Janáčkovho klavírneho cyklu V mlhách upútala *N. Bezeková* už vlani. Tentoraz precízne a štýlove čisto predniesla II. klavírny koncert B. Martinů, čím opäť potvrdila, že je výbornou interpretkou českej hudby. V tomto smere by sa mala zdokonaľovať i naďalej. V porovnaní s *N. Beňačkovou* bol Debussy *M. Bartovicovej* oveľa vzdušnejší, vyrovnanejší. Bartovicová je inteligentná pianistka; škoda, že nebude v štúdiu pokračovať. *M. Kissovej* sa Schumann nevydaril. Treba však poznamenať, že jej výkon ovplyvnil nevhodný výber skladby. Technické úskalia Fašiangov vo Viedni nemohla v dôsledku handicapu (malý rozsah ruky) zvládnuť ani pri najlepšej vôli. *G. Karabová* citlivo interpretovala Novákove Písně zimních nocí, kým *M. Janovjakovej* lepšie vyšiel Brahms ako Bach.

Každý, kto počul *K. Klatta* v sólovom parte Hindemithovej Smútočnej hudby alebo v Dubovského Sonáte, bol iste presvedčený, že si tento nadaný violista vyberie súčasné dielo i na svoj absolventský koncert. Klatt však dokázal svoju všestrannosť a naštudoval navonok ľahkého Chandoškina s takým vkusom, že si prišli na svoje i najväčší milovníci klasicizmu. Po dlhšom čase máme teda opäť typ sólového hráča na tento nástroj. *J. Petrovič* sa predstavil ako mimoriadne inteligentný huslista. Jeho Beethoven mal svojskú, ale vyváženú, detailne vypracovanú koncepciu a bol znamenite vystavaný. Sólový part Dvořákovho Husľového koncertu predniesol *I. Bosini*. Jeho hra sa vyznačovala vrúcnosťou prejavu a čistotou intonácie.

Zo spevákov treba spomenúť predovšetkým piesňovú časť absolutória *D. Suryovej* a krásne artikulovaný spev *F. Cabana*. *A. Wagnerovej* treba vyčítať neprirodzene kŕčovité tvorenie tónu a s tým súvisiace i jeho nesprávne posadenie, hoci jej spevácka technika je na úrovni. *R. Burzíková* má zase krásne zafarbenie, o to však menšiu nosnosť hlasu. *A. Celulová* zaostala za predchádzajúcimi po každej stránke.

Ak J. Martinkovič absolvoval pred niekoľkými rokmi Weberovým fagotovým koncertom iba priemerne, tak tohoročný absolvent *S. Farkaš* ho zvládol s úplnou suverenitou. Perfektná technika však často dominuje na úkor hlbšieho myšlienkového ponoru, ktorý nám chýbal hlavne v pomalej časti. Farkaš je výslovne sólistický typ. Obdivuhodne isto si počínal i *J. Gašparovič* v namáhavom Pospíšilovom Koncerte pre pozaunu a orch.

Z dvoch akordeonistov *V. Oslanskej* a *E. Váradyho* vynikla V. Oslanská bravúrnym prednesom Liszta.

Na záver absolventských koncertov odzneli 2 recitaly, z ktorých organistka *E. Hahnová* potvrdila povesť výbornej hráčky svedomitým naštudovaním diel Bacha, Duprého, Ebena a Sokolu. Jej silnou stránkou je Bach, i keď jej tentoraz lepšie vyšla druhá časť programu (znamenitý Eben). O *T. Fraňovej*, žiačke prof. Kafendovej, je všeobecne známe, že už dlhší čas patrí k najlepším klaviristom školy. A vskutku recital tejto mladej umelkyne poskytol prítomným vrcholný umelecký zážitok. Široký repertoár siaha od Bacha až po Prokofieva. Dokonale hrá Brahmsa a Rachmaninova, dielo týchto skladateľov je zrejme jej umeleckému naturelu najbližšie. Fraňovej hra dnes dosahuje medzinárodnú konzervatoriálnu úroveň a jej absolventský výkon je sľubným prísľubom do budúcnosti. Žiaľ, rušivo pôsobili technické nedostatky nástroja, ktorý usporiadatelia vôbec nepripravili na koncertný výkon.

* * *

Školský rok 1963/64 je za nami. Pri jeho hodnotení sa obmedzím na 3 pripomienky:

a) Orchester pod vedením prof. K. Schimpla podával pri sprievodoch sólistov veľmi spoľahlivé výkony. Je až neuveriteľné, že sa toto teleso mimoriadnych kvalít tak málo využíva na náročnejšie podujatia, napr. symfonické koncerty! Navyše sa tieto študujú vo veľkom chvate (Smetana, Dvořák). Domnievam sa, že je to dôsledok nesprávneho plánovania. Odporúčal by som, ak mám na to právo, nechať orchestru predovšetkým *čas* na svedomité a dokonalé naštudovanie 3—4 symfonických diel ročne a až potom vyjsť pred verejnosť.

b) Študenti sú nemierne preťažení. Odhliadnúc od toho, že počet organizovaných podujatí je diskutabilný, je nemysliteľné, aby *jeden* človek na *jednom* koncerte účinkoval v dvoch orchestroch, sólove, príp. spieval v sbore (J. Alexander).

c) Takmer vôbec sa nevyužívajú domáce ani zahraničné súťaže. Ak sa ich môžu zúčastniť pražskí či brnenskí konzervatoristi, môžu sa i bratislavskí. Schopných reprezentantov by sa našlo dosť (Fraňová, Čápová, Alexander, Vandra, Michalica, Simčisko a pod.).

Ivan Marton

HUDBA NA ZAHRANIČNÝCH FESTIVALOCH

Aldeburgh

Brittenovým Válečným rekviem začínal 10. června v katedrále Ely Sedmnáctý festival hudby a umění v Aldeburgh (Suffolk). Po jedenáctidenním programu festivalu, svrchovaně naplněném koncerty orchestrálními, komorními a vokálními, dvěma operními novinkami a koncertním provedením Gluckova Orfea, končil tento mezinárodní festival provedením nového scénického díla Brittenova Řeka Curlew v blízkém kostele. 18. června konala se v jiném kostele (Blythbourgh Church) anglická premiéra Brittenovy Synfonie pro violoncello a orchestr in D op. 68 s Mstislavem Rostropovičem za řízení skladatelova. To však nebyla jediná spolupráce těchto velkých přátel v Aldeburghu; hráli společně na večeru komorní hudby, m. j. Šostakovičovu Sonátu pro violoncello op. 40. Britten hral navíc čtyřručně se Svjatoslavem Richterem a jejich interpretace skladeb Schubertových zůstane pro mnohé účastníky nezapomenutelná. A právě tato sovětsko-britská hudební spolupráce vytvořla na letošním festivalu v Aldeburghu zvláštní tvůrčí atmosféru, která udivovala vybrané posluchačstvo nepostižitelnou jedinečností. Připomnělo mi to spolupráci Richterovu a Rostropovičovu s Václavem Talichem. Hovořil jsem o tom s Rostropovičem, když jsme se setkali na londýnské premiéře Řeky Curlew v Southwork Cathedrale 13. července; seděla s námi Galina Višněvskaja a přisedl si Benjamin Britten. Na Prahu, kam zjara 1965 přijede zahrát Bittenovu Symfonii, těší se Rostropovič srdečně a vyjadřuje svou nelíčenou radost několika českými slovy. Souhlasil živě s mým přiměrem umělecké spolupráce s Talichem a Brittenem.

Symfonie pro violoncello a orchestr je druhý Brittenův tribut Rostropovičovu umění, který mocně převyšuje milou a epigramatickou Cellovou sonátu, věnovanou témuž umělci. Název je paradoxní, ale vystihuje

vypracování sonátové myšlenky, k níž sólista i orchestr přispívají stejnou měrou. Dojem z této čtyřvěté skladby je mimořádně silný, v závěrečné pevně tonální Passacaglii a ve vyvrcholení ohromující invenčním bohatstvím a instrumentační vynalézavostí. Po sledu Brittenových vokálních děl posledních let znamená toto mistrovské dílo návrat k absolutně hudebním prostředkům, jimiž dociluje strhující výmluvnosti.

Na letošním pořadu festivalu v Aldeburghu byla dvě nová díla Brittenova: Nocturnal pro kytaru (hrál ji výborně Julian Bream) a s napětím očekávané nové velké scénické dílo Řeka Curlew, parabola pro chrámové provedení, jak zní podtitul. Pramenem libreta je japonská hra Noh Sumida-Gawa z 15. století, kterou Britten viděl v Tokiu r. 1956. Její prostý a dojemný obsah a způsob scénování se mu zdály podobné staršímu anglickému duchovnímu dramatu (Hra o Danielovi a Lazarovi), které se hrávaly v kostele. Tak se stalo, že Brittenova Řeka Curlew začíná i končí starým chorálem Te lucis ante terminum, zpívaná mnichy, kteří procházejí kostelem a vystupují na zvýšené podium, aby hru provedli. Libretista William Plomer přesadil japonskou hru do anglické krajiny, jíž protéká řeka Curlew, s převoznou pramicí. Na východním břehu stojí hrobka dítěte před rokem zemřelého. Mezi cestujícími na pramici je žena, šílená žalem nad únosem synka, o němž se domníva, že je kdesi velmi daleko. Veslař vypravuje cestujícím o zázračné hrobce a šílená žena — hraje a zpívá ji muž — si uvědomí, že je to hrob jejího hocha, jehož vidina se jí zjeví a která ji upokojí. To je vše. Mniši pějí chválu tomu, kto pozvedl ubohé stracené lidské stvoření a za zpěvu večerní hymny kostelem odcházejí.

Jak sám Britten řekl, nezůstalo ve hře nic specificky japonské. Hudba vyrůstá z hymny Te lucis a je v ní mnoho monodie a zpěvu à capella, jimiž se vyznačují středověké mirakly. Ale zvukovost a tkáň Brittenovy hudby je nemyslitelná bez všeobecných zkušeností s hudbou indickou, čínskou, japonskou a balineskou. Je to také malý instrumentální ansámbl (flétna, horna, viola, kontrabas, harfa, bicí nástroje a malé varhany), z něhož skladatel vyloudil subtilní, ale sugestívní zvuk. Používá instrumentálních figurací, tak jako Janáček, ale radikálněji, jak anglická kritika konstatovala (W. Mellers v New Statesman) k prodloužení hlasových „gest". Je zajímavé, že skladatel odmítl náhled do partitury; pouze libreto bylo v Aldeburghu přístupné. Řeka Curlew je zvláštní, nenáročné dílo, ale zdá se být — také odlišnou interpretací nevinnosti dítěte, jak ji známe z opery Peter Grimes — na počátku nové periody jeho tvůrčího vývoje.

Letošní festival v Aldeburghu uvedl ještě jinou scénickou novinku: lehkou operu na libreto podle populární knihy Edith Sitwellové, Angličtí výstředníci. Jejím autorem je mladý australský skladatel Malcolme Williamson, který o rok dříve předstoupil před londýnské publikum s operou Náš člověk v Havaně. Toto dřívější dílo zařadil skladatel do kategorie hudby zábavné; předlohou je stejnojmenný román G. Greena. Williamsona pozdravila tehdy kritika jako skutečný divadelní talent, jako skladatele plného nápadů a smyslu pro komiku. Sám bych k tomu z vlastní letošní zkušenosti dodal, že toto dílo působí ve svém celku — s výjimkou prvních dvou-tří scén — jako zdařilá komická opera s vynikajícími scénami ansámblů, vskutku současné dílo, které se úspěšně drží na repertoáru.

Naproti tomu nemají Angličtí výstředníci tytéž operní hodnoty a jsou — ostatně úmyslně — komponovány jako revue. Některé skeče a scény jsou veselé a vtipné, jiné nudné. Obsazení čítá pouze 6 osob, ale musí to být umělci v převlékání a mnohonásobné charakterisaci. Komorní orchestr hraje hudbu, která je inteligentní (cítíte v ní taky vliv Brittenův) a dobře se poslouchá.

Z anglických operních novinek je nutno zaznamenat dvouaktovou, celovečerní operu Volpone s libretem podle originálního textu Ben Johnsona, který adaptoval skladatel Francis Burt. Viděl jsem v Sadler's Wells čtvrtou reprizu nové verze této opery, jejíž premiéra se konala ve Stuttgartu v červnu 1960, v Londýně poprvé v 1961 a revidovaná verze o tři roky později v Aldeburghu. Přes tento mezinárodní úspěch není Burtova Volpone dílo zdařilé a navíc mu těžce konkuruje činoherní verze Johnsonova díla.

Miloš Šafránek

Wiener Festwochen

Vďaka PSK-SNR mal som možnosť zúčastniť sa na závere Viedenských slávnostných hier. Sedem dní naplnených veľmi zaujímavým programom bolo krásnym zážitkom. Hneď úvodom chcem vyzdvihnúť, ako dôležité je cestovať na takéto festivaly a oboznámiť sa s ich úrovňou. Slúži to nielen na porovnanie znamenitých výkonov rôznych telies a dirigentov, ale i na porovnávanie vlastnej práce, na nadviazanie osobných stykov, nadobúdanie nových poznatkov, a to všetko je veľkým impulzom pre ďalšiu prácu doma. To, že som sa mohol osobne zoznámiť s Hans Schmidt-Isserstedtom z Hamburgu, s Mariom Rossim z Torina a nakoniec rozprávať sa s Karajanom bolo pre mňa školou a novým obohatením. Pravda, to bola len jedna stránka veci. Tá druhá, praktická, bola moja prítomnosť na skúškach všetkých týchto dirigentov. Hlavne u Karajana to boli hodiny pracovné, plné umeleckého napätia.

Prvý deň som bol v Štátnej opere na Tristanovi a Izolde. Dirigoval dr. Karl Böhm. Riadil sa hudobným prúdom veľkých oblúkov, ktoré stvárňoval do symfonických výstupov a obrazov. Izoldu spievala Birgit Nielsson, Tristana Wolfgang Wingassen, Brangänu Hilde Rössel-Maidan, Kurvenala Otto Wiener, kráľa Marka Gottlob Frick atď. Celé toto obsadenie i s K. Böhmom spievalo Tristana i v Beyreuthe. Réžiu predstavenia mal H. v. Karajan. Osobne riadil pri predstavení svetelný most (park).

O niečo menší pôžitok som mal na druhý deň z Mozartovho dona Giovanniho, ktorého dirigoval Josef Krips. Tempá boli pomalé, bez dramatických vrcholov; spevácke výkony solídne, avšak nenadchli. Réžiu mal Oskar Fritz Schuh (Karajanom navrhovaný kandidát na riaditeľa Štátnej opery), ktorá sa mi zdala byť v porovnaní s réžiou v Salzburgu statická.

Zo všetkých operných predstavení, čo som videl a počul, najviac na mňa zapôsobila Žena bez tieňa od R. Straussa s H. v. Karajanom za dirigentským pultom i v jeho réžii. Tento koncert, divadlo, výprava — to bolo čosi nezvyčajne krásne. Bola to ideálna kontinuita scény i orchestra, pričom Karajan sa viac zameriava na orchester. No javisko (sólisti a sbor) je už pripravené dokonale pri klavíri, takže na predstavení dirigent dvíha orchester na takú výšku, že to človeka fascinuje. Už jeho príchod je kráľovský. Búrka potlesku a výkrikov na slávu; aspoň trikrát sa musí ukláňať v tejto atmosfére, ktorá právom očakáva čosi mimoriadne. Karajan sa nerozdáva ihneď a naraz, vie nádherne pripraviť vrcholy, vie modelovať hudobný prúd; technicky i muzikálne počúvaš niečo, čo je absolútne dokonalé. Karajan je lyrik, a pritom všetkom mu nádherne vychádzajú dramatické partie.

Na prvom symfonickom koncerte som počul Viedenských symfonikov s dirigentom H. Sch. Isserstedtom. Odzneli tu diela odmenené UNESCom: Druhá symfónia Sira Williama Waltona, Husľový koncert od Franka Martina (sólista Wolfgang Schneiderhahn), Fantázia In Nomine od Petra Maxwella Daviesa a Koncert pre orchester od Witolda Lutoslawského. Dirigent veľmi schopnou a technicky vyspelou rukou viedol orchester cez úskalia týchto partitúr. Davies a Lutoslawski boli na koncerte prítomní. Lutoslawski zožal veľký úspech. Keď som sa po generálke spýtal Lutoslawského, ako je spokojný, povedal: „Dobrý dirigent, dobrý orchester; ale aj my máme veľmi dobrých dirigentov a orchestre, ktoré veľmi rady hrajú naše skladby."

Z orchestrov najviac na mňa zapôsobil RAI Turin. Viedenská filharmónia v mäkkosti a spôsobe hry je síce nedostihnuteľná, ale často je až rozkošne ležérna a nerytmická — nie na škodu, čo vyplýva z voľného a prekrásneho spôsobu muzicírovania. Je to prejav bez krčovitej násilnosti, spev voľnosti a nespútaného prejavu, no predsa často vynikajú mnohé uzly rytmických nezrovnalostí. RAI so svojím dirigentom Mariom Rossim bol i pri svojej spevnosti a muzikantskej citlivosti presný. Jeho farby, dynamika — hlavne pianissimá a pritom hravosť a ľahkosť prejavu — boli jedinečnou syntézou ideálov dokonalého orchestra. Toto znamenité teleso som počul dvakrát. Program prvého koncertu — Strauss: Don Juan, Bartók: Husľový koncert, Pizetti: Rondo Veneziano a Respighi: Rímske pínie. Bol to program populárny, hraný s talianskou vervou. Sólo v Bartókovi znamenite predniesol Franco Gulli. Rondo Veneziano sa mi nepáčilo ako skladba, a Rímske pínie boli ukážkou možnosti farieb na veľkej palete tohto orchestra. Program druhého koncertu — A. Cassel: Paganiniána, Ghedini: Sonáta pre flautu a orchester (sólo hrala Elaine Shaffer, žena dirigenta E. Kurtza), Debussy: Nokturná, Stravinskij: Vták Ohnivák. Pravda, Česká filharmónia mala z najväčších hosťujúcich orchestrov na festivale ešte väčší úspech.

Posledný deň festivalu bol mimoriadne bohatý. O 11. hod. bol slávnostný koncert ku 100. výročiu narodenia R. Straussa s Viedenskou filharmóniou a Karajanom. O 15. hod. hral RAI Turino s Mariom Rossim a o 19,30 Wiener Symphoniker s Wolfgangom Sawalischom. Koncert Viedenských filharmonikov bol nádherný. Karajan nie je jednoznačným miláčikom publika alebo orchestra. Jeho cesty v práci sú rôzne, nie stereotypné, neustále hľadá, skúma, filozofiou umelcavedca a vyhranenej osobnosti. Preto i toľko rozdielnosti v obdive k jeho osobe. Krásna bola však na tomto koncerte jednota publika v nadšení. Aj orchester ukázal vďačnosť svojmu dirigentovi. Dnes už viem, že to bol posledný a rozlúčkový koncert Karajana s Rakúskom vôbec, čo je obrovská škoda. O turínskom orchestri s Mariom Rossim netreba znovu písať, a tak prejdem hneď na večer, kde Viedenskí symfonikovia s W. Sawalishom predviedli Gurre-Lieder A. Schönberga. Je to inštrumentálno-vokálne mon-

štruózne dielo, napísané Schönbergom na vrchole jeho romantického cítenia. Sawalisch, znamenitý dirigent, viedol celý koncert na vysokej úrovni, no predsa by som ho bol radšej počul a videl buď v opere, alebo len s orchestrom. *Ladislav Slovák*

Salzburger Festspiele 1964

Do Salzburgu sa schádzajú každý rok na päť týždňov elitní režiséri, dirigenti a speváci z celého sveta, aby tu predvádzali výkony, ktoré majú byť rovnako unikátne ako ich mená.

V popredí tohoročného Salzburgu stáli dve dirigentské osobnosti, na výkonoch ktorých sa odrážala celá protirečivá a zvlášť zaujímavá atmosféra tohto noblesného a atraktívneho podujatia.

Prvý — *Herbert von Karajan* — vzbudzoval pozornosť už aj preto, že jeho koncerty mali byť poznačené rozlúčkovou nostalgiou roduverných Rakúšanov, ktorí po dlhoročných ťahaniciach potiahli ten kratší koniec: ich veľký Karajan po rozlúčke na poslednom salzburskom koncerte, kde dirigoval Straussovho Dona Quijota a Zarathustru, odchádza za šéfa berlínskych filharmonikov. „Svoj" orchester — Viedenských filharmonikov — bude dirigovať výlučne za hranicami Rakúska. Iba niekoľko hodín pred skončením tohoročného festivalu priniesli niektorí zvlášť horliví z osemsto zúčastnených novinárov a kritikov správu, že rakúskemu kancelárovi po dvojhodinovom rozhovore s dirigentom sa podarilo získať od Karajana prísľub, že pripraví pre budúci festival aspoň jednu inscenáciu a prevezme dirigovanie niektorých svojich starších salzburských naštudovaní (starší Ružový gavalier a tohoročná Elektra).

Komu dať za pravdu v tomto spore o Karajana, ktorý bol najmä počas „Festspiele" hlavnou témou tlače i každého, kto mal s hudbou čosi do činenia? Kto je tento efektný muž, o ktorom prinášajú rakúske denníky tie najpikantnejšie zaujímavosti, ktorý sa s obľubou dáva fotografovať v hypermódnych pulóvroch, prípadne i na palube vlastného lietadla? Je Karajan hviezdou, alebo umelcom?

Karajan je predovšetkým veľký umelec. To treba povedať takto banálne a naplno. Kto videl salzburskú inscenáciu Straussovej Elektry, ktorú Karajan nielen dirigoval, ale i režíroval, nepochybuje, že umelecký svet má do činenia s neobyčajnou osobnosťou. S človekom, ktorý si však svoju veľkosť uvedomuje a chce ju dať bezvýhradne do služieb umenia. Nie je však ochotný podriadiť sa ťažkopádnej opernej mašinérii, neberie ohľady na konvencie a zákonitosti, na ktorých stojí a padá organizácia umeleckého života. Žiada neobvyklé termíny a množstvá skúšok, inscenuje len to, čo on chce, angažuje na každé predstavenie nových spevákov a nie je ochotný akceptovať také inštitúcie ako organizačný štáb opery, v radoch ktorého vyvoláva toto správanie umelca paniku a strach. Karajan žiada pre seba imperátorským gestom slobodu. Slobodu pre veľké umenie, ktoré sa mení na anarchiu. Protirečenie veľkého umelca so zbyrokratizovanou mašinériou spoločnosti, zápas, ktorý podľa môjho názoru nemôže mať víťaza, je pozadím škandalózneho počínania okolo Karajana. Jediným riešením tohto problému je kompromis. A Karajan je primladý a má priveľa energie, aby toto riešenie prijal. Postavil sa proti spoločnosti a my budeme mať možnosť tento boj ešte dlho sledovať. Žiaľ, jeho tempo, v ktorom sa Karajan mení — možno ani nechtiac — na hviezdu, má za následok kompromisy umelecké: virtuózne ale veľmi povrchné a vlažné výkony (záverečný salzburský koncert alebo najnovšia nahrávka Beethovenovej 9. symfónie pre Deutsche Gramaphongesellschaft, ktorú som mal v Salzburgu možnosť počuť).

Antipódom tohto typu dirigenta bol na tohoročnom salzburskom festivale *Dr. Karl Böhm*. A to nielen skromným vystupovaním mladého sedemdesiatnika, ale predovšetkým vyrovnanosťou výkonov, ktorá je i na tomto fóre vzácnosťou, a citom pre zodpovednosť pred samotným dielom. Böhm nediriguje len to, čo mu prinesie zaručený úspech. Dáva svoje veľké umenie do služieb i toho diela, ktoré je menej efektné a môže strhnúť len precíznym a namáhavým vypracovaním každej frázičky. Nechce nič viac: iba dirigovať dielo tak, ako bolo napísané. Nechce, aby za jeho výkonom bolo cítiť predovšetkým jeho (ako sme to videli napríklad na koncerte Lorina Maazela). Böhm dokáže odviesť obdivuhodne čistú prácu i v prípade problematickej Straussovej Ariadny na Naxe. Vie dirigovať Mozartovu Cosi fan tutte s takou ľahkosťou a samozrejmosťou, až poslucháč zabúda, že pred orchestrom vôbec stojí dirigent. Na druhej strane vie však uplatniť svoju koncepciu Beethovenovej symfónie alebo predvádza fascinujúci ohňostroj zvukov a farieb v Straussovom Don Juanovi. Tu som si uvedomil, že kult pomalého, akéhosi „filozofujúceho" Beethovena, ktorý sa udomácnil v priemerných orchestroch, je iba pia fraus, lebo má veľmi jednoduchú príčinu v tom, že hrať Beethovena tak, ako on sám svoje partitúry napísal, predpokladá virtuózny orchester a veľkú dirigentskú osobnosť. Je paradoxné, že práve Beethoven, ktorý sa u nás obohráva do omrzenia, sa hrá najmenej zo všetkého tak, ako sa hrať má. Böhm diriguje jeho symfóniu spolu s Mozartovou v nezvyčajne rýchlych tempách, s neočakávanou hravosťou a brilanciou. Tieto diela nie sú výtvorom melancholikov alebo porazených, ale hrdinov, čo ešte nestačili upadnúť do romantického rojčenia, z ktorého sa naši dirigenti ešte stále nevedia spamätať. A to i vtedy, keď ide o Mozartovu „tragickú" Symfóniu g mol.

Salzburský festival prináša do 50 podujatí, o ktorých nemožno písať v krátkej informácii. Keď som však dostal do rúk už v marci presný program Salzburgu, v ktorom nedošlo ani k jedinej zmene, nemohlo mi neprísť na um, ako bezvýsledne som zháňal v Bratislave program Pražskej jari, ktorý bol do posledných dní plný zmien. A keď som sa na poslednej tlačovej konferencii dozvedel presný program budúceho festivalu (z opier tu uvedú nové naštudovanie Carmen, Borisa Godunova a Únosu zo Seraillu), nemohol som si nepomyslieť na zmätky okolo dramaturgických plánov u nás, ktoré sú i tak vždy ilúziou naivných. Myslím, že peniaze investované do vyslania schopných režisérov, dirigentov a organizátorov do Salzburgu by neboli také drahé, ako tie tisíce, ktoré investujeme do každej trápnej kamufláže, ktorá sa potom ako tzv. opera predvádza na našej prvej opernej scéne. *Peter Faltin*

Štúdio Lenfilm v Leningrade nakrútilo filmový prepis Čajkovského baletu Spiaca krásavica. Základom filmu sa stalo predstavenie v Kirovovom divadle; okrem súboru divadla účinkujú v tomto filme v hlavných úlohách Alla Sizovová, Jurij Soloviov a Natália Dudinská. — V Paríži je na repertoári baletný večer zo štyroch častí v Balanšinovej choreografii: Barokový koncert (na hudbu J. S. Bacha), Škótska symfónia (F. Mendelssohn-Bartholdy), Štyri temperamenty (Hindemith) a Bourée Fantasque (Chabrier).

* * *

Významný úspech dosiahol Spevácky sbor slovenských učiteľov v júli na festivale v severowalleskom Llangollene: za dirigovania dr. Juraja Haluzického obsadil medzi niekoľkými desiatkami súborov čestné tretie miesto.

* * *

Berlínska Komická opera (W. Felsenstein) bude od 8. júna do 5. júla 1965 vystupovať v Hudobnom divadle Nemiroviča-Dančenka. Na programe budú Sen noci svätojánskej, Othello a Rytier Modrofúz.

Hallskí madrigalisti

Na pozvanie bratislavskej univerzity, ktorá má družbu s univerzitou Martina Luthera v Halle-Wittembergu, vystúpil v Bratislave jedenásťčlenný madrigalový súbor poslucháčov hudobnej výchovy z Halle (cestou na kongres Medzinárodnej spoločnosti pre hudobnú výchovu v Budapešti). Koncert Hallských madrigalistov nebol dostatočne propagovaný, a preto nemal želateľnú publicitu, no pre zúčastnených priniesol nemálo pozoruhodných podnetov, ktoré hodno aspoň stručne zverejniť. Samotná existencia sboru (vedie ho doc. dr. S. Bimberg) svedčí o tom, že v Halle vidia v sborovom speve dôležitý prostriedok výchovy k aktívnemu muzicírovaniu a k príprave hudobných pedagógov pre budúce povolanie. Členovia madrigalového súboru, pravda, reprezentujú nadpriemernú úroveň, no tá je možná iba na širšej báze pestovania sborového spevu, ktorý u nás hriešne zanedbávame. Hallskí madrigalisti však zapôsobili nielen vyspelosťou a kultivovanosťou prednesu, ale aj repertoárom. Zdá sa, že príčina, pre ktorú sbor spieval s takým oduševnením a elánom, tkvie v skladbách, obsahove i výrazove blízkych mentalite mladých spevákov. Je pravda, že u nás nemáme taký bohatý repertoár sborovej spoločenskej piesne, aký má nemecká hudba najmä zo 17. storočia. Diela Leonarda Lechnera, Michaela Praetoria a mnohých ďalších autorov nadväzujúcich na tanečnú sborovú pieseň talianskej renesancie sú dodnes sviežim a príťažlivým repertoárom pre mládež, a preto je škoda, že u nás nie sú dostatočne známe. Nemenej však treba ľutovať to, že nepoznáme súčasné nemecké skladby, ktoré sa snažia v novej spoločenskej situácii plniť obdobnú funkciu ako sborové skladby nemeckých majstrov 17. storočia. Hallskí madrigalisti a ich sbormajster doc. dr. Bimberg patria k iniciátorom tvorby modernej sborovej tanečnej piesne (Chortanzlied), ktorá v NDR dosiahla obdobnú obľubu ako u nás pesničky z malých divadiel a pričinila sa o to, že u dospievajúcej mládeže podstatne vzrástol záujem o sborový spev. Súčasná sborová tanečná pieseň má veľa spoločného so svetskými madrigalmi 17. storočia — optimizmus, príklon k obrazom a obsahom zo života mladých ľudí, ale miestami aj sborovú faktúru, no tak isto súvisí s modernou tanečnou piesňou, songom, spirituálom či piesňou gershwinovského typu. Pôsobivosť tej-ktorej piesne závisí, prirodzene, od jej umeleckej kvality (najúspešnejším autorom zdá sa byť dr. Rolf Lukowski), no celkove sa nemožno zbaviť dojmu, že sa

tu „objavila" mimoriadne účinná forma, ako poskytnúť mládeži hodnotný prostriedok hudobného sebavyjadrenia a umeleckej aktivity. Stálo by za pokus transplantovať túto v NDR už všestranne overenú a rozšírenú formu i u nás. Možno by sa ňou inšpirovali i naši básnici (úmyselne nehovorím textári) a skladatelia. Rozhlas a televízia majú príležitosť prejaviť svoju iniciatívu.

Hallskí madrigalisti uskutočnili svoje vystúpenie vo forme „diskusného koncertu", s ktorou majú v NDR veľmi dobré skúsenosti. Diskusia v Bratislave po odznení ich programu bola zaujímavá a podnetná (i zásluhou kompetentného publika, medzi ktorým bolo veľa členov sboru Slovenskej filharmónie). Zvlášť interesantná je otázka vokálneho štýlu pri prednese starej hudby. Hallskí madrigalisti, myslím, presvedčivo demonštrovali správnosť moderného antiromantického štýlu, ktorý likviduje maniery „zhluku sólistov" a namiesto forsírovania speváckych individualít (vrátane rozdielneho vibrata) uprednostňuje vyrovnaný prostý tón.

Dnes, keď sa zdá, že už nebudeme môcť naďalej podceňovať problémy všeobecnej hudobnej výchovy a prípravy kádrov, ktoré ju budú uskutočňovať, sú nám vzácne všetky dobré skúsenosti a vzory. Hallskí madrigalisti patria k nim. *lv*

Premiéry Lúčnice a VUS-u

V hale PKO v Bratislave sa koncom minulej sezóny predstavila Lúčnica celosúborovým programom 1964, ktorý nadviazal na tradície súboru, ale neostal len pri nich. Treba vyzdvihnúť zaradenie dvoch čísiel zo života dnešnej mládeže: Generácia na hudbu Oldřicha Flosmana štylizuje prvky moderných tancov, Túžba na hudbu Svetozára Stračinu stvárňuje protiklad idyly mierového života a vízie atómovej vojny.

Stračina napísal aj hudbu k tanečnému číslu Na obnôcke. Z ľudového folklóru čerpajú aj tanečné scény Tibora Andrašovana Čerkaný a Goralská ľúbosť; Lúčnica ich premiérove uviedla už skôr. Novinkou — veľmi podarenou — bol obraz Na goralskej svadbe od toho istého autora, kde sa k tanečnému súboru a orchestru pripája aj sbor. Rázovitá goralská tvorba, stvárnená Andrašovanovou skúsenou rukou a realizovaná Nosáľovou vynachádzavou choreografiou, vytvorila vrchol krásneho večera.

Vysoké ocenenie si zaslúži aj sbor, ktorý pod vedením dr. Štefana Klimu dosiahol pozoruhodnú úroveň, i orchester (dirigoval Miroslav Šmíd), ako aj autor (na programe neuvedený) sprievodného slova. *Igor Vajda*

Vojenský umelecký súbor sa predstavil celovečerným programom zas na scéne opery SND. V prvej polovici odznela obnovená premiéra partizánskej balady *Orlie hniezda nedobyjú*, ktorú skladateľ Milan Novák a libretista Ján Kákoš nanovo prepracovali. Toto hudobno-tanečné (dramaticko-lyrické) pásmo — takmer hodinový jednoliaty celok — je nesporne vzácny vyšší typ umeleckej hudby estrádnej cyklickej formy. Skladba s baladickým nádychom má pekné gradácie a je veľmi pestrá. Osobitne treba vyzdvihnúť vyvrcholenie dramatičnosti tanečného charakteru najmä v bojovom tanci a vtipnú častušku veliteľa hliadky v podaní sólistu J. Šestáka.

V druhej časti programu odznela premiéra rozsiahlej baletnej kompozície *Kde končí hra*, v ktorej skladateľ Milan Novák a libretista a choreograf v jednej osobe Ján Guoth prinášajú na scénu smelý prejav moderného nazerania na baletnú kompozíciu s aktuálnou a ideovo zameranou tematikou. Milan Novák sa v historickej retrospektíve vojenského života v adekvátnych štýloch vývoja hudby suverénne prejavuje ako pohotový skladateľ so zdravou invenciu a jemným zmyslom pre humor.

Na úspešnom predvedení nového programu VUSu 1964 sa podieľali sólisti, sbor a tanečný súbor pod vedením dirigenta Pavla Bagina. Výprava bola vkusná a priliehavá dramatičnosti najmä v balade Orlie hniezda nedobyjú. Moderný prejav výtvarného umenia Ivana Štěpána príjemne dotváral vtipnú myšlienku tanečného obrazu. *Jozef Šamko*

Bufallo Philharmonic Orchestra Society so šéfdirigentom Lukasom Fossom pripravuje na november týždenný program pod názvom Hudba v posledných desiatich rokoch. — XXXIX. festival Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu sa uskutoční od 20. do 28. mája 1965 v Madride. Odznejú na ňom tri orchestrálne koncerty, jeden komorný koncert a dve prehrávky komornej hudby. V medzinárodnej porote zasadnú Oscar Esplà, Roman Vlad, Tadeusz Baird, Jean-Claud Eloy a Klaus Huber.

* * *

Štátne divadlo v Karlsruhe naštudovalo Monteverdiho operu Odyseov návrat v úprave L. Dallapicolu.

* * *

Novým generálnym riaditeľom Drážďanskej filharmónie bude prof. Hans Förster z Halle, pretože doterajší riaditeľ Heinz Bongartz odchádza na odpočinok.

Reklamný plagát otváracieho koncertu Hudobných týždňov v Trenčianskych Tepliciach vzbudzuje dojem parabolického zrkadla, z ktorého sa priam oslepujúco odráža riadne deformovaná duchaplnosť jeho zostavovateľov, ešte väčšmi však jeho korektora. Všimnite si len, z akého horčičného zrna vyrastá košatý strom autorít! Akoby nám priamo pred očami kĺzal obludný slimák s povystrčenými parožkami opatrníctva! — Chápeme, veď ide o dielo Ludwiga van Beethovena Missa solemnis!!! Korektor mal sa čoho obávať...

Ináč upozorňujeme, že priaznivci hudobného umenia mali na poslednom „koncerte" Hudobných týždňov možnosť sa potešiť z dupotu konských kopýt. Na „programe" totiž boli dostihy!

Jozef Danišovský

SOBOTA 20. JÚNA 1964
Začiatok o 20. hodine

KONCERTNÁ SIEŇ
Kúpeľnej dvorany

Zahajovací koncert

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

nositeľ Radu práce

SPEVÁCKY SBOR SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE

Dirigent: Ľudovít RAJTER — **Sbormajster: J. M. DOBRODINSKÝ**

Sólisti

WERNER Mária — soprán — **KOMLÓSSY Erzsébet — alt**

RÉTY József — tenor — **FARAGÓ András — bas**

MAĎARSKO

Ludvig van Beethoven: MISSA SOLEMNIS

Predpredaj: Hlavná pokladnica Kúpeľných lístkov, tel. 417 Turista, Trenč. Teplice, tel. 360 — Turista, Trenčín. Rezervovanie a informácie: Sekretariát Hudobných týždňov, Trenč. Teplice, tel. 321

Slovenský hudobný fond

PRIPRAVIL TIETO SKLADBY ZO SLOVENSKEJ HUDOBNEJ TVORBY

Dušan Martinček: RUMUNSKÁ RAPSÓDIA (Negrea)

Rapsodické dielo, využívajúce bohato členité rytmy a zložitú klavírnu sadzbu. Martinček prejavuje i v tomto diele svoju intímnu znalosť nástroja, pre ktorý píše. Skladba má dve časti, v rámci ktorých sa strieda elegická melodika, tanečný rytmus a virtuózne pianistické úseky. Toto veľmi náročné dielo je venované mladému klaviristovi Jozefovi Bulvovi.

Ľudovít Rajter: SONÁTA PRE CONTRABASSO E PIANOFORTE

Prísne stavaná štvorčasťová sonáta si kladie za cieľ obohatiť chudobnú literatúru pre kontrabas a poukázať na bohaté možnosti sólistického využitia tohto nástroja. V prvej a tretej časti upúta pozoruhodná kantiléna, zatiaľ čo rýchle časti uplatňujú technické efekty tohto nástroja. Dielo si zaslúži pozornosť nielen ako inštruktívna skladba, ale i ako celok výrazovo podmanivý, po ktorom siahnu všetci kontrabasisti.

Ilja Zeljenka: TRI KLAVÍRNE KUSY

Po dlhšom čase sa vracia Zeljenka zas ku klavíru a píše preň tri miniatúry, ktoré sú tentoraz skôr fixovaním jeho doterajších výbojov než pôdou pre experiment. Niekoľkominútová skladba nesie všetky znaky skladateľovho štýlu, predovšetkým účinný zmysel pre fragmentárnosť a plnovýznamovú skratku. Skladba nekladie na interpreta mimoriadne technické nároky.

Michal Vilec: II. a III. SONATÍNA PRE KLAVÍR

Dve klavírne sonatíny predstaviteľa staršej skladateľskej generácie nesú všetky črty technickej suverénnosti i zmyslu pre účel, ktorému skladateľ dielo určuje. Hoci po diele siahnu interpreti predovšetkým za účelom inštruktívnym, stretnú sa v ňom i so zaujímavým obohatením výrazovej palety o náznaky niektorých súčasných tendencií. (Napr. koloricky zaujímavá pomalá časť II. sonatíny.)

Milan Novák: I. KLAVÍRNA SUITA

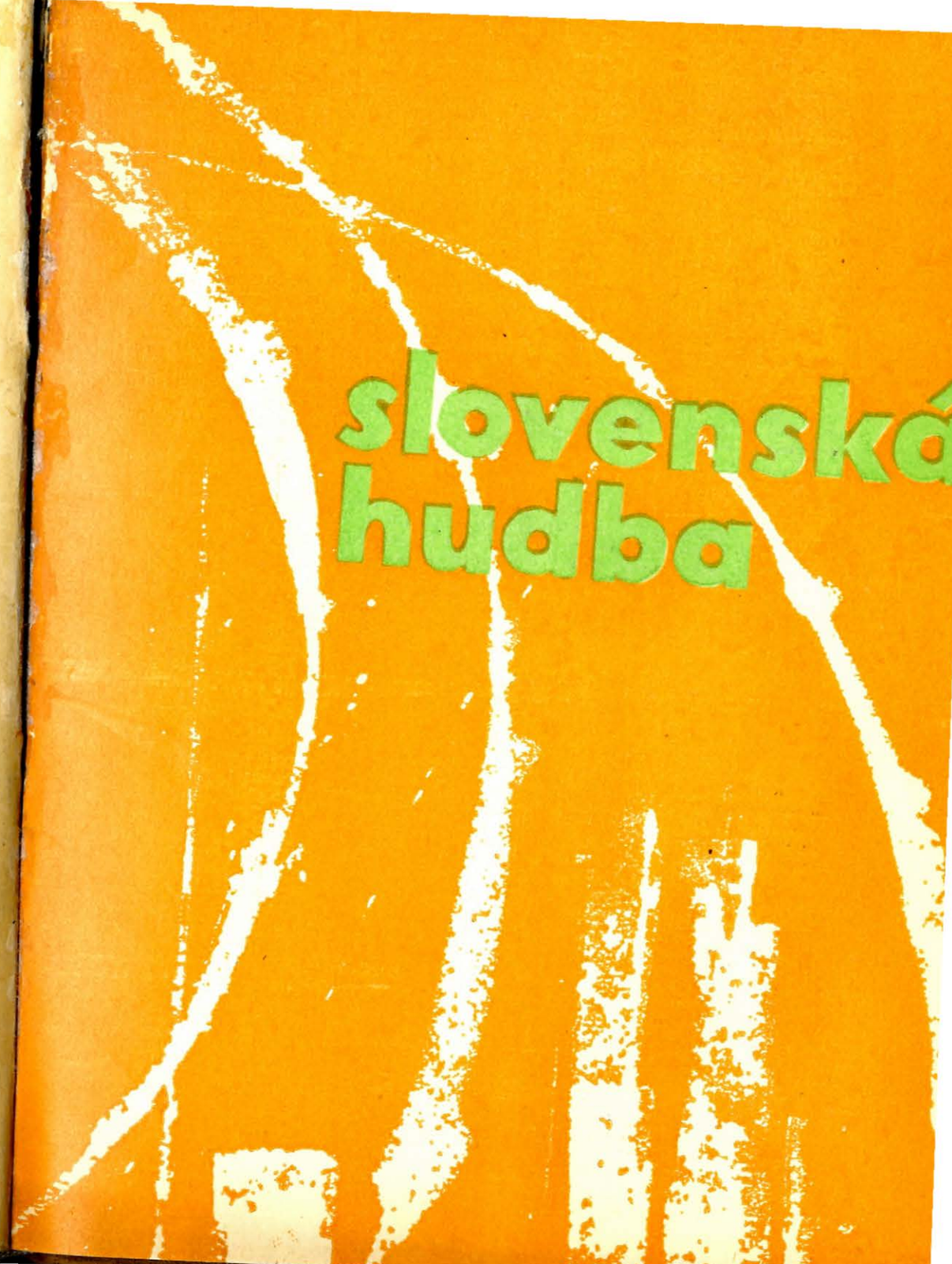
Suita obsahuje sedem výrazovo účinných miniatúr, ktoré sa predovšetkým snažia vystihnúť náladu uvedenú v nadpise. (Uspávanka, Scherzino, Melanchólia, Vrtoch, Groteska, Improvizácia, Tanec.) Je to skladba vnútorne veľmi bohato diferencovaná s nespočetnými náladovými odtieňmi. Je svieža, pre interpretáciu a posluch veľmi zaujímavá a technicky primeraná skladba.

Milan Dubovský: SONATÍNA PRE VIOLU A KLAVÍR

Skladba jedného z najmladších slovenských skladateľov predstavuje technicky primerane zvládnutý zámer vytvoriť novšie koncipovanú sonatínu. Celkový ductus skladateľovej reči sa pohybuje v oblasti romantickej chromatiky.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Sväzu slovenských skladateľov

Cena Kčs 3.—



INFORMÁCIE

V predvečer osláv 20. výročia SNP zaznelo v podaní Symfonického orchestra bratislavského rozhlasu Očenášovo Finále (Slavín), záverečná časť skladateľovej tetralógie (Dukla, Nemecká, Banská Bystrica, Slavín). Spoluúčinkoval Spevácky sbor Slovenskej filharmónie, Detský sbor Čs. rozhlasu a sólista dr. Janko Blaho. Predvedenie dirigoval dr. Otakar Trhlík. — Zhodnotenie Očenášovej tetralógie prinesieme po predvedení celého cyklu.

* * *

V Hannoveri sa uskutočnilo prvé scénické predvedenie Händlovho oratória Zuzanna v úprave dirigenta Augusta Wenzingera za réžie Heinza Arnolda.

* * *

Koncom septembra a začiatkom októbra hosťovala opera SND na festivale v Perugii, kde uviedla po dvoch predstaveniach Suchoňovho Svätopluka a Dessauovho Odsúdenia Lukulla. O prvom naštudovaní sme už referovali v minulom čísle; Dessauova opera mala kvôli tomuto zájazdu svoju obnovenú premiéru; speakri N. Hazuchová a J. Martvoň naštudovali svoje úlohy po taliansky.

* * *

Nové oratórium Rudolfa Kelterborna Potopa bude mať svoju premiéru 15. mája 1965 v Bazileji za dirigovania Paula Sachera.

* * *

V Beethovenovom múzeu v Bonne bol opravený nástroj, ktorý skladateľ používal vo Viedni. Jeho zvuk je veľmi jemný, pripomína vraj viac xylofón. Je paradoxné, že za týmto nástrojom vytvoril Beethoven svoje mohutne znejúce opusy.

* * *

Najbližšia interpretačná súťaž P. I. Čajkovského sa uskutoční v roku 1966 v Moskve. Na rozdiel od predchádzajúcich ročníkov sa jej budú môcť popri klaviristoch, huslistoch a violončelistoch zúčastniť aj speváci. — V New Yorku prebieha v dňoch 27. novembra — 13. decembra t. r. dirigentská súťaž Dimitri Mitropoulosa pre adeptov od 20 do 30 rokov.

* * *

V Moskve sa uskutočnilo koncertné predstavenie dramatickej scény C. Monteverdiho Súboj Tancreda a Clorindy. Orchester rozhlasu a televízie dirigoval Gennadij Roždestvenskij. — Kedy sa dočkáme predvedenia diela tohto prvého operného génia i na Slovensku?

* * *

Kurt Nichterlein, umelecký šéf opery vo Wittembergu, zúčastnil sa dňa 5. septembra 1964 premiéry baletu Andreja Očenáša Vrchárska pieseň, ktorú uviedlo Divadlo J. G. Tajovského v Banskej Bystrici pri príležitosti 20. výročia SNP. 9. septembra dirigoval na tej istej scéne Carmen a 13. septembra sa zúčastnil predstavenia Krútňava. Kurt Nichterlein prejavil veľký záujem o slovenskú hudobnú tvorbu.

* * *

V septembri boli na zahraničných zájazdoch dva naše známe spevácke zbory: v Bulharsku sa predstavil Spevácky sbor Slovenskej filharmónie, v Juhoslávii Spevácky sbor slovenských učiteľov.

* * *

Nový balet Milka Kelemena Les Apassionadas mal 4. novembra premiéru v Lübecku v choreografii Ivana Sertica. — Frank Martin napísal k osemdesiatke Ernesta Ansermeta orchestrálnu skladbu Štyri elementy. — Najnovšie dielo Hansa Wernera Henzeho, Cantata della fiaba estrema, odznie v januári 1965 v Bazileji pod taktovkou Paula Sachera. — Hamburská opera chystá na jeseň budúceho roku premiéru Giselhera Klebeho Jakobowski a plukovník na námet Franza Werfla.

* * *

Na Salzburských slávnostných hrách r. 1965 zaznie o. i. Musorgského Boris Godunov v ruštine. Dirigovať bude Herbert von Karajan, v hlavnej úlohe vystúpi Nikolaj Giaurov; ďalej budú spievať Sena Jurinac, Dimitrij Uzunov, Lucia Popová (vlaňajšia absolventka bratislavskej VŠMU).

* * *

20. septembra sa uskutočnil v Dome SČSP v Bratislave komorný koncert z diel slovenských skladateľov. Na programe boli Štyri skice pre dve flauty od Júliusa Letňana v interpretácii Vladimíra Brunnera st. a ml., Glosy pre dychové kvinteto Juraja Pospíšila v podaní Slovenského dychového kvinteta, Suita Piccola pre violončelo a klavír v prednese Josefa Síkoru a Jána Doležala. Juraj Oniščenko zaspieval Macudzinského Piesne vďaky za sprievodu autora, Jozef Bulva zahral Piesne o padajúcom lístí pre klavír Ivana Parika a Babuškovo kvarteto zakončilo matiné Hudbou pre sláčikové kvarteto Miloslava Kořínka.

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 9

ROČNÍK VIII

OSKÁR ELSCHEK

KRÍZA estetiky - ALEBO estetikov?

Už je tomu niekoľko rokov, čo sa naša hudobnoesteticky zameraná publicistika odmlčala. A to buď úplne (určitý typ), alebo sa udržuje vo forme hraničných tém psychoestetických, akusticko-experimentálnych, hudobnoteoreticko estetických a pod. Nemožno nevidieť, že týmto presunom hudobná estetika získala. Dostala sa po dlhých rokoch vulgarizácie aspoň do zemskej atmosféry, i keď nie celkom na pevnú zem. Či tým získali odbory „kooperujúce", je ťažšie povedať, najmä keď v nich bývali estéti aplikovali svoje dovtedajšie zjednodušené problémové vidiny.

Na druhej strane je tento „presun" — únikom z oblasti problémov hudobnej estetiky, výrazom momentálnej bezradnosti, slepou uličkou, do ktorej sa estetické myslenie dostalo. Bolo by osudnou chybou dať si nahovoriť, že ide o „estetickú krízu, ktorú dnes v hudbe prežívame". Ide o kompromitovanosť a v tom zmysle o krízu umele vykonštruovaného eklektického systému hudobnoestetických názorov, ktorý sa po dlhé roky vydával za vedecký a marxistický. Nejde o krízu v hudobnej oblasti; naopak, tá je na najlepšej ceste prekonať obdobie krízy a stagnácie. Naplno však krízu prežíva doktrinárska estetika 50-tych rokov. Estetika prestala byť tou suverénnou, výsadnou oblasťou hudobnej vedy, akousi hudobnovednou políciou, akou bola povedzme pred 10 rokmi; právom sa stala terčom ostrej kritiky, neúnosne horúcou pôdou. Preto nie div, že väčšina prominentných „bojovníkov" uplynulého desaťročia rýchlejšie alebo pomalšie opúšťala topiacu sa loď a uchyľovala sa na bezpečnejší breh hudobnohistorickej práce, k interpretačnej teórii alebo k dnes oveľa populárnejšej a módnejšej sociológii, informačnej teórii alebo k psychoakustickému experimentu. Hudobná estetika vegetovala v akomsi krotkom defenzívnom esteticko-kritickom žánri, v ktorom sa výstražne dvíhal prst voči novej hudbe bez pozitívneho esteticko-kritického programu, ale s dávkou nedôvery, pochybovačnosti voči novým prúdom. Celá taktika „varovania" pred nebezpečenstvom „dogmatického antidogmatizmu" mala viac pomôcť prečkať toto krízové interregnum a zaistiť si legitimitu pre eventuálny „tvrdší" kurz, v ktorom by sa mohli metódou trópovania dokumentov stať znovu umelecko-teoretickými a kultúrno-politickými suverénmi. Ak sa takýmto ilúziám mohli ešte oddať začiatkom 60-tych rokov, je dnes zrejmé, že naša spoločnosť je pevne rozhodnutá nepripustiť viac dogmaticky vulgárne zahrávanie sa s kultúrno-politickými otázkami ani v teórii ani v praxi.

Treba však konštatovať, že principiálne sa s otázkami zvulgarizovanej hudobnej estetiky 50-tych rokov naša teória ani muzikológia vôbec nevyrovnala. Zväčša prišlo len k osobným potyčkám o formulácie, výroky, hodnotenia a pod., a nie o vyrovnanie sa s vtedajšími názormi ako so systémom zjednodušených, skreslených názorov, ktoré mali svoje hlboké dôsledky pre celý náš hudobný život a hudobnú tvorbu. Celkom osobitú otázku tvorí vzťah medzi estetikou a vtedajšou kultúrnou politikou. Jednu bez druhej nemožno objasniť. Každá téza, každý exponovaný teoretický postulát mal svoje ďalekosiahle kultúrnopolitické dôsledky. Stal sa mierou hodnotenia, „vodítkom", ktorým sa „vyzbrojovali" desiatky politických, kultúrnych a kul-

túrno-organizačných pracovníkov. Ich praktická kultúrno-politická činnosť stavala pred estetiku javy, ktoré bolo potrebné nie teoreticky domyslieť alebo premyslieť, ale proste z d ô v o d n i ť.

Zoberme si napríklad celkom správne a v pravom zmysle slova revolučné heslo „umenie patrí ľudu". Starostlivosťou štátu vznikol nielen rozvinutý systém profesionálnych hudobných inštitúcií, ale aj desiatky tisícov amatérskych súborov. To bola jasná kultúrnopolitická a organizačná úloha. Programove súvisela s celým súborom socialistických premien našej spoločnosti. Tieto súbory zohrali aj mimoriadne aktívnu výchovnú a politickú úlohu. V priebehu celého hnutia sa však čoraz viac dostávali do popredia výlučne propagačno-politické úlohy, estetickovýchovné ustupovali do pozadia. Konečne sa stalo hlavným a temer jediným kritériom hodnotenia práce súborov ich politicko-propagačná práca, ideový obsah čiže text interpretovaného repertoáru. Celkom správna požiadavka sociálnej zaangažovanosti tvorivej umeleckej práce v svojej absolutizácii viedla k rapídnej devalvácii esteticko-umeleckých kritérií. K oveľa hlbším dôsledkom to viedlo v hudobno-skladbovej práci. Túto tendenciu azda najlepšie symbolizuje heslo „skladatelia idú s ľudom". Tézy o ľudovosti, národnosti, zrozumiteľnosti, realizme, typičnosti vytvorili v estetickej oblasti kánon strnulých hodnotových kategórií, vracajúcich hudbu i estetiku hlboko do 19. storočia, až tam, kam siahala vkusová hranica „širokých más". Estetika tento vkusový kánon konštituovala napr. heslami, resp. tézami: „zľudovenie je nevyhnutne potrebné umeleckej tvorbe samotnej, ak sa má vôbec vyvíjať" (vieme, o aký druh vulgárneho zľudovenia išlo), ďalej sa hlásalo „zblíženie hudobnej tvorby s výrobným procesom, z ktorého vyrástla". Hudobné obrazy mali byť „tak konkrétne, aby v nich bolo možné rozpoznať príhody a udalosti, s akými sa človek stretá v dennom živote na každom kroku..." Čo všetko sa vtesnalo do pojmov „demokratická", „národná" forma alebo žánre, kde ľudová pieseň tvorila jeden z quasi umeleckých vrcholov vôbec. Aby „obsah" hudby bol čo najzrozumiteľnejší, bolo najvýhodnejšie jeho „obsah" podať v nejakom vokálnom parte, ako sa vôbec piesňové žánre považovali za vrcholné žánre (z toho vyrástol ideovo-estetický program kantátovej éry), a ak už nie vokálnu hudbu, tak aspoň programovú, lebo „programová hudba je vyšší stupeň vývoja hudby symfonickej a komornej". Koľko poloprávd, teoretických vulgarizácií, ktoré priamo programovo predurčovali schému socialistickorealistickej hudby! Celý tento komplex názorov sa potom celkom zákonite realizoval v temer výlučne didaktický koncipovanej funkcii umenia ako určitej formy poznania v obraznom odraze hudby ako polopatistickej formy tlmočenia poznatkov.

Tak bola jedna z najrevolučnejších a najprogresívnejších kultúrnopolitických programatických postulátov našej socialistickej spoločnosti praxou i v teórii hlboko deformovaná, zvulgarizovaná a vo svojich konzekvenciách obrátená v svoj opak. To je však len jedna otázka, spomenutá viac pre ilustráciu ako pre jej analýzu.

Obrodný proces našej spoločnosti najmä za posledný rok priniesol mnohé nové pozitívne zmeny tak v kultúrnopolitickej, ako aj umelecko-tvorivej praxi. Žiaľ, nebolo to tak v oblasti hudobnoestetickej — i keď je to do určitej miery možné pochopiť. V oblasti myslenia sa prežitky, zaužívané názory, predsudky menia ťažšie. Určité polemiky síce trochu prispeli k vyjasneniu pozícií, názorov, viac však v akomsi kritickom dialógu s minulosťou, než v postavení nových esteticko-teoretických hypotéz. Ďalej: i keď sa otázky týkali najaktuálnejších problémov skladobno-tvorivej praxe, k riešeniu alebo aspoň nastoleniu principiálnych otázok sa predsa nedospelo. A predsa ide o kľúčovú oblasť, akou estetika nakoniec vždy bola — i keď si to nepredstavujeme tak, ako to bolo v minulosti, keď hrala úlohu akéhosi filozoficko-teoretického cenzora v celej hudobnej a hudobnovednej oblasti. Má rozhodne ostať diskusnou oblasťou o najzákladnejších otázkach existencie a funkcie umeleckej, teda i hudobnej tvorby. Zdôrazňujeme: d i s k u s n o u oblasťou, kde môže prísť k plodnej, nezaujatej, pozitívnej výmene názorov. V tomto duchu bolo koncipované aj toto číslo Slovenskej hudby o hudobnoestetickej problematike. Nemožno povedať, že sa splnilo naše predsavzatie, pokiaľ ide o širšiu výmenu názorov o nadhodených témach. Príliš mnoho prominentných muzikológov, ktorých sme požiadali o diskusné príspevky, sa rozhodlo radšej mlčať. Nemožno sa tomu ani čudovať, veď hudobná estetika prestala dnes byť tou pre mnohých bojovnou, populárnou oblasťou, akou bola v 50-tych rokoch, kedy stačilo chodiť po. neomylnými parafrázami a stereotypnými heslami, dogmami a tézami označkovaných cestách.

Našim čitateľom predkladáme aspoň niektoré materiály o hudobnoestetickej problematike a to viac-menej ako úvod do ďalšej diskusie. **OSKÁR ELSCHEK**

OSKÁR ELSCHEK

HUDBA AKO SKUTOČNOSŤ

Pod túto otázku spadá veľmi zložitý komplex problémov, dotýkajúcich sa mnohých rovín. Predovšetkým sa tu vynára otázku vzťahu hudby k predmetnej skutočnosti (ako objektívnej kategórie), k skutočnostiam sociálnym, ďalej ku „skutočnosti" antropologickej, teda k človeku v najširšom zmysle slova, nielen ako k sume jednotlivcov, ale i k singulárnemu indivíduu. Pri tomto tradičnom diferencovaní „skutočností", rozhodujúcich pre hudobné dielo, treba pripočítať i všetky formy akustickej reality mimohudobnej, ale i hudobnej, ktoré sú pre umelecké dielo — aspoň hudobné — primárnymi faktormi reality — skutočnosti najbezprostrednejšej a preto existenčne najrozhodujúcejšej, ktorá formuje hudobné dielo. K viacmenej latentným „hudobným" kategóriám môžeme počítať aj všetky dynamizujúce, časove pulzujúce zložky, jestvujúce mimo oblasti umenia. Tu ide o akustické prototypy, resp. akustické modely skutočnosti, schopné estetickej transformácie v hudobnom diele.

Všetky tieto formy „skutočnosti", stojace zoči-voči konkrétne vznikajúcemu jednotlivému dielu, majú platnosť objektívnej skutočnosti, pretože stoja ako relatívne stabilné, „nemenné", od vôle stvárniteľa nového diela nezávisle. Tento vzťah hudby ku skutočnosti sa realizuje vo forme singulárneho vzťahu tvorcu k mimoestetickej i estetickej (umeleckej) skutočnosti, ktorá je od neho nezávislá, ale i vo forme tzv. hudobného vedomia určitého časového obdobia, v rámci ktorého už „hudobnoestetická skutočnosť" nie je nezávislá od spoločenského, pluralisticky hudobného vedomia. Je zrejmé, že premietnutie filozofického pojmu skutočnosti (i filozoficko-gnozeologického pojmu hmoty) do hudobnoestetickej oblasti má oveľa diferencovanejšiu tvárnosť, ak ju vidíme sub specie jednotlivého tvorcu i diela, ale aj spoločenského hudobného vedomia. Dielo je subjektívnou „skutočnosťou", estetickou výpoveďou umelca; ak opustí dielňu skladateľa, začína sa proces jeho objektivizácie a začína sa presúvať ťažisko jeho obsahu a potencionálnej existencie z polohy subjektívnej do polohy objektívnej.

U hudobného diela sa proces objektivizácie začína jeho prvým zaznením, zaznením diela, samozrejme, pre auditórium v koncertnej sále alebo pre kruh poslucháčov pomocou technických prenosových prostriedkov. Tým sa začína prechod diela zo subjektívneho vedomia do spoločenského vedomia, vstupuje do vzťahov už s existujúcim hudobným vedomím spoločnosti. Častejšia verejná konfrontácia hudobného diela prispieva k jeho spoločenskej objektivizácii; avšak nie každé opakovanie je výrazom hudobnej, estetickej hodnoty diela, napríklad intenzifikácia konfrontácií v oblasti zábavnej hudby urýchľuje proces jeho spoločenského vyžitia sa, prebieha formou devalvácie a jeho odobjektivizácie, vytlačenia z hudobného vedomia doby. Bolo by chybou vidieť hudobné dielo ako objektívne nemeniteľnú, stabilnú transštruktúru, ktorá v priebehu objektivizácie len mechanicky prenáša, transplantuje svoj latentný vnútorný obsah do spoločenského vedomia, akoby od spoločenského vedomia dostávalo punc objektivity, tým že ho spoločnosť prijme. Spoločnosť nielen preveruje, ale aj znovu konštituje predovšetkým sémantickú štruktúru diela, obsahove si ho prispôsobuje, modifikuje a dopĺňa. Tým sa subjektívne jestvujúce, spočiatku jestvujúce len v individuálnom vedomí, kvalitatívne líši od svojej objektivizovanej, modifikovanej a prehodnotenej podoby.

Súčasťou modifikačného procesu sú dva faktory: interpret hudobného diela a poslucháč. Interpret je vykladačom, pretlmočiteľom, oboznamovateľom diela, dáva dielu prvú reálnu podobu; nereprodukuje, ale produkuje prvú reálnu zvukovú podobu hudobnej skladby. Len v subjektívne interpretovanej podobe si môže hudobné dielo raziť cestu do vedomia jednotlivca a v ich sume do vedomia spoločnosti. Interpretačný umelec má v rámci danej notovanej štruktúry diela mimoriadne široké možnosti naplniť ho novým obsahom, zmyslom v procese jeho ozvučenia. Stránka subjektívna i objektívna sú bohato diferencované, subjektívna osobou interpreta, objektívna smerovaním za nejakou všeobecnejšie plat-

nou interpretačnou koncepciou, koncepciou romantickou, klasickou, historickou, aktualizujúcou a podobne, vidiaca skladateľa alebo niektorú jeho skladbu cez určitú hudobnoestetickú prizmu. Tretím faktorom je poslucháč, ktorý dielo podľa jeho štrukturálnej podoby, ako aj podoby, v akej odznie, dešifruje, vkladá do neho svoje vlastné estetické kategórie, premietne do nich svoj vlastný hudobný svet, svoje predstavy. Existencia hudobného diela je daná tromi spomínanými rovinami; rovinou skladobnou, interpretačnou a vnemovou; dielo mimo týchto troch rovín vo vlastnom zmysle slova nejestvuje. Ak zostáva len v prvej rovine, ide o mŕtvy písomne fixovaný organizmus, v ostatných rovinách dielo povstáva vždy nanovo, dostáva svoju hudobnú znelú podobu, vstupuje do estetického, umeleckého a spoločenského vedomia.

Neexistuje a nemôže teda existovať umelecké (ani hudobné) dielo „osebe" len ako skladobná štruktúra, ale sa neustále rekonštruuje a regeneruje. Táto značne komplikovaná vzťahová existenčná väzba reality ukazuje, že hudobné dielo v polohe „umelecko-estetickej reality" je veľmi svojrázna a (použijúc okrídlené a málovravné slovo) špecifická fyzikálna transštruktúra. Hudba, ako každé hudobné dielo, v svojej relatívne objektivizovanej podobe má teda v určitom zmysle platnosť a charakter javu objektívnej skutočnosti, musí mať preto nevyhnutne aj značnú samostatnosť, imanentnosť svojho vnútorného vývinu, ktorý jej dáva v kontinuálnom zachovaní niektorých špecifických tendencií a znakov aj určitú relatívnu nezávislosť od ostatných foriem spoločenského vedomia, ale i spoločenského bytia. Aká je relatívna miera determinovanosti každého konkrétneho diela spoločenským vedomím a bytím, taká je aj miera jej nezávislosti. Vývinove, ak je determinovanosť mimohudobnými faktormi neobyčajne silná a jednoznačná (najmä v obdobiach prudkých sociálnych zmien), klesá význam vnútorných vzťahových stimulov špecifičnosti vývinu; ak tieto nadobúdajú dominantné postavenie, vystupujú do popredia aj vlastné umelecké zákonitosti a ustupuje bezprostredná spoločenská podmienenosť hudby. Neplatí tu, samozrejme, mechanická miera priamej úmery medzi týmito zložkami. Všetky mimohudobné impulzy môžu nadobudnúť význam len premietnutím do vnútorných protirečení a zákonitostí samotnej hudby. To nijako nie je v protiklade s poznatkami, že spoločenské vedomie i bytie nevyhnutne determinuje všetky druhy umenia v priamej alebo nepriamej forme. Determinovanosť však nemožno chápať ako totalitu mikrovzťahov každej životnej situácie a jej realizácie v detaile umelecko-estetickej štruktúry hudobného diela, ide tu skôr o vzťahovú kontinuitu, umožňujúcu v každej umeleckej oblasti prejsť periódami, relatívne hraničiacimi až so samovývinom.

Miera uplatnenia týchto špecifických zákonitostí vývinu umenia je v každej umeleckej oblasti odlišná; ak je v literatúre pomerne malá, je v oblasti výtvarného umenia a v oblasti napríklad tanca silnejšia, je v hudobnom umení mimoriadne veľká. Od čoho táto miera závisí? Určujú ju do značnej miery jednotlivé výrazové prostriedky umenia. Literárny jazyk, používajúci základné elementy všeobecnej intelektuálnej komunikácie, ktorá slúži na výmenu myšlienok, poznatkov, zážitkov, ideí v určitom spoločenstve, preberá do svojho obsahu i formy a touto formou aj základné postoje, poňatie a myšlienky doby. Všetky idey žijúce v spoločenskom vedomí sa dostávajú bezprostredne do literárno-estetického vedomia. Výtvarné umenie tvarovo-formove, štrukturálne preberá predmetné, tvarové formy životnej reality, ktorá zostáva pre ňu vždy modelom, aj keď len v najvšeobecnejšom zmysle slova, tanec zákonite korešponduje s pohybovou kultúrou určitého spoločenstva, ktorú štylizuje a umelecky umocňuje. Hudba nemá v žiadnej zložke spoločenského vedomia po formálnej ani obsahovej stránke svoj paralelný ekvivalent. Vyjadrovacie prostriedky a myšlienková osnova filmu, divadla, tanca, výtvarného umenia i literatúry majú viacmenej bezprostredný vzťah k predmetovému, vzťahovému, myšlienkovému svetu človeka, sú jeho odrazom a výrazom, sú umelecky redukovanou variabilitou neredukovanej variability objektívneho sveta, jestvujúceho mimo umenia. To, samozrejme, neznamená, že by tieto druhy umenia nevytvárali novú umeleckú realitu viac alebo menej nezávislú od primárnej životnej reality.

Celkom iná je situácia v oblasti hudby.

Čím viac sme v umení pokročili, tým menej nás uspokojujú naše staršie diela.
L. v. Beethoven

Hudba pracuje s takým vyjadrovacím systémom, ktorý v inej oblasti materiálneho alebo nemateriálneho sveta nejestvuje, hudobné fenomény sú takou novou realitou, ktorá nemá svoj model v objektívnej skutočnosti. Je to vskutku tak, že niet žiadnej spojnice s inými formami spoločenského vedomia? Niektoré sekundárne hudobné modely vskutku jestvujú, nevytvárajú však zväčša v inej oblasti žiadny plnohodnotný komunikatívny alebo iný systém. Máme tu na mysli rečovú intonáciu, ktorá sa veľmi dlho považovala za frekvenčne výrazový model melodiky (najmä od 1600, v druhej polovici 18. storočia a v dnešných hudobnoestetických systémoch). Bezprostrednejšiu závislosť možno tu vykázať sčasti v oblasti vokálnej hudby a vo formách závislých od vokálnej hudby. Podobný model (v menšom význame) možno vidieť v rečovej deklamácii, v rytmicky viazanom jazyku, v periodicky sa opakujúcich zvukových impulzoch v organickom alebo anorganickom svete. Dôležitejšia je však skutočnosť, že umelecké diela nehudobné mávajú svoje obsahové modely v konkrétnych životných situáciách, v životných konfliktoch, v dynamike samotného života, alebo si vytvárajú svoje hypotetické, predpokladané modely uplatnením fantazijnej zložky a stvárnením vnútornej umeleckej predstavy. O hudbe možno povedať, že v jej obsahovej sémantickej štruktúre zohrávajú najdôležitejšiu úlohu tieto pramene: psychické, emotívne a myšlienkové niveau určitej spoločnosti, sekundárne obsahové modely preberané z literárnych, výtvarných a iných tvorivých oblastí (žánre programovej hudby, vokálne formy, opera, balet, vlastne všetky synkretické hudobné druhy) a až na poslednom mieste stojí bezprostredná objektívna skutočnosť ako zdroj podnetov. Pre oblasť hudby sú však azda najsilnejšie a najpodnetnejšie inšpirácie dané v hudbe samotnej, daná téma ako hudobná, a nie mimohudobná jednotka, variácia na ňu, jej stvárnenie v rozsiahly diferencovaný hudobný organizmus. Veď celý tvorivý proces sa odohráva i v prípade mimohudobných inšpirácií vytvorením základných stavebných a sémantických jednotiek tematických, motivických, rytmických, harmonických, farebných, jednotiek radovej postupnosti a pod. a celá ďalšia tvorivá práca sa opiera o prácu s týmto materiálom bez návratu k primárnym mimohudobným podnetom, ich obsahom sa stáva špecifické hudobnozážitkové a hudbno-asociatívne kontinuum, ktoré skladateľ vytvára na základe špecifických hudobných zákonitostí, ktorým podriaďuje všetko ostatné, všetky z mimohudobnej zážitkovej sféry prenievajúce prvky. Táto vnútorná hudobná sféra sa stáva najvlastnejšou súčasťou, alfou a omegou hudby.

Vzhľadom na vyslovené myšlienky by bolo potrebné vyjadriť sa k dvom v estetike dosť zaužívaným termínom, ktoré majú hlbší vzťah k celému chápaniu a vysvetľovaniu hudby. Základná téza marxistickej hudobnej estetiky je vyjadrená u V. Vanslova nasledovne: „Hudba, ako aj iné umenia, je obrazným odrazom života, prírody, spoločnosti a človeka." Termín odraz vyjadruje základný noetický vzťah medzi objektívnou skutočnosťou a poznávacím subjektom, ako ho chápal V. I. Lenin, hovoriac o pocitoch, ktoré objektívnu skutočnosť „kopírujú, fotografujú a odrážajú". Základným predpokladom pre plnú aplikáciu tohto termínu v oblasti estetiky bolo kvalifikovanie umenia „ako špecifickej formy poznávania skutočnosti". Dôkladnejšie preskúmanie tejto otázky v posledných rokoch ukázalo, že poznávací proces je viazaný na pojmovú abstrakciu, ktorá jediná umožňuje vnikať do zmyslu a podstaty javov v procese myslenia. V súvislosti s vyjadrovacími prostriedkami niektorých umení sa v umeleckých oblastiach začalo hovoriť o jazyku, myslení, o umeleckom myslení a pod. (T. Štraus), ozvali sa polemizujúce hlasy, najmä pokiaľ ide o gnozeologickú funkciu umenia (M. Kusý), o pojme umeleckého poznania sa vyslovil jednoznačne skepticky aj akademik I. Hrušovský. Poznávame teda vôbec niečo umením? Základná gnozeologická funkcia je vlastná vede, umenie preniká do životného organizmu pomocou viac-menej známych faktov a poznatkov, je teda v určitom zmysle sekundárnym odra-

Ak nám skladateľ predkladá nejaký program svojej hudby, tak mu poviem: „Nechaj ma najprv vypočuť, či si urobil dobrú hudbu, potom mi bude aj tvoj program príjemný."
R. SCHUMANN

žom odrazu skutočnosti. Takéto problémy sa vynárajú v umeniach, ktoré majú najbezprostrednejší vzťah ku skutočnosti, v literatúre a vo výtvarnej oblasti; oveľa komplikovanejšie a viacznačnejšie sú tieto problémy v hudbe. Kanály bezprostredne stimulujúce od skutočnosti ku hudbe sú minimálne, časté sú podnety zo širšieho vedomia, ideológie, myslenia, vedy, prevládajúce sú však podnety z roviny rôznych umeleckých druhov. Teda v hudobnej oblasti možno hovoriť o akomsi až terciárnom odraze skutočnosti. Nevyhnutne sa vynára otázka, či je možné v hudobnej oblasti používať leninský termín odrazu, ktorý má svoj jednoznačný obsah, ak prichádza k takej zložitej súvsťažnosti prostredníctvom viacerých medzičlánkov, ktoré nadobúdajú prevahu nad primárnymi podnetmi.

Najbezprostrednejší a najreálnejší je „odraz" skutočnosti v hudbe prostredníctvom sociálnej funkcie, ktorá globálne vyhraňuje výrazovú osnovu, ako aj vyjadrovací jazyk hudby v určitej vývinovej etape. Jedine sociálna funkcia bezprostredne odráža v zložitej transformovanej štruktúre hudby skutočnosť v takom zmysle, ako na to upozornil J. Kresánek. Sociálna funkcia je však rámcový determinant, a nie determinant detailu hudobného diela. Je viac kategóriou všeobecnejšie vzťahovou ako gnozeologickou kategóriou odrazu vo vlastnom zmysle slova.

Pokiaľ ide o pojem obrazu v hudbe, je podobný terminologický otáznik ešte opodstatnenejší. Obraz je špecifickým termínom výtvarného umenia a je v svojej podstate vyjadrením určitej situačnej alebo náladovej, relatívnej statiky. Aj vo výtvarnom umení existuje pojem času (ako priebežný dynamický faktor), je však len nepriamo vyjadrenou dimenziou, ako o tom obšírne už písal G. E. Lessing v svojom Laokoontovi; literatúra v tomto smere detailnou situačnou a psychologickou kresbou navodzuje jasne asociatívnou formou kategóriu obrazov, hoci vôbec nie tak jednoznačne ako výtvarný prejav. Hudba je predovšetkým časovo-dynamickým umeleckým druhom, kde statizujúca zafixovanosť situácie nálady je zriedkavejšia, a má sekundárny význam. Vedomé „zvýtvarnenie", „zobrazenie" hudby je však v niektorých hudobných žánroch veľmi silné, ak spomenieme napríklad programovú hudbu anglickej virginálovej školy, ďalej skladby Fr. Couperina, programovú hudbu 19. storočia (najmä symfonické básne a charakteristic. skladby) a časť vokálnej, resp. dramatickej tvorby. Vedome statizujúce tendencie sa objavujú v impresionizme najmä u Cl. Debussyho; túto tvorbu možno priamo nazvať náladomalebnou, pričom jeho základný umelecký, estetický postoj bol determinovaný francúzskou maliarskou školou. Tendencie k obrazovému vyjadrovaniu hudobnej oblasti sa uplatňujú najmä v synkretických umeleckých formách, nemožno ich však považovať za špecificky hudobné zložky, lebo v synkretických formách sú nositeľmi obyčajne nehudobné zložky (dráma, text, tanec a pod.), hudba je tu vnemove i výrazove len doplňujúcim, dotvárajúcim faktorom. Inštrumentálna programová hudba stojí už viacmenej na rozhraní synkretických a výlučne hudobných (teda absolútne hudobných, ako sme si zvykli povedať) žánroch. Absolutizácia zobrazujúcich tendencií v estetike i v tvorbe viedla u nás k mnohým kultúrnopolitickým deformáciám, základná téza ktorých bola vyjadrená V. Vanslovom slovami: „... pre realistickú hudbu je typické odrážanie samotných javov objektívnej skutočnosti" ... a „... pri vnímaní hudobného obrazu asociácie majú väčší význam než pri vnímaní obrazu akéhokoľvek iného druhu umenia". Treba povedať, že hodnotiace ekvivalenty: odraz, obraz, realizmus vo vzájomnej absolutizovanej väzbe stavajú hudobnú problematiku na hlavu a viedli k nadmernému forsírovaniu schematickej nadpisovosti v tvorbe a nakoniec kritickou praxou k zafixovanej teórii, že atribút socialistická hudba prináleží výlučne programovej progresívnej hudbe. Do kriticko-estetickej praxe sa mechanicky preberali výtvarnoliterárne kategórie, cudzie špecifite hudobného diela i hudobnému vyjadrovaniu. Ak chceme v hudobnej estetike tieto termíny používať, musíme vidieť ich skutočnú reálnu náplň, a nie pristupovať k hudbe s hotovými schémami a fikciami z ostatných umeleckých druhov, a predovšetkým sa musíme vyvarovať univerzalistických teoretických uzáverov z úzkych vývinových období a z niektorých hudobných žánrov romantickej hudby 19. storočia, na ktorých spočíva naše doterajšie estetické myslenie.

Univerzalizmus estetických teórií sa usiluje o doloženie niektorých svojich téz aj s faktmi z mimoeurópskych hudobných kultúr, najmä z hudby kmeňových spoločenstiev. Jednak treba povedať, že sa pristupuje k primitívnej hudbe nanajvýš primitívne a aj ahistoricky, násilným videním akýchsi prastavov kultúry,

a to videnie, žiaľ, zriedkakedy prekračuje prizmu naivného európskeho romantického meštiaka. Pritom sa opiera o 60—70-ročné zastaralé hypotézy praotcov porovnávacej hudobnej vedy, hľadajúce hudbu v rytme práce, v zvukomalebnom napodobovaní prírody, v sexe, v komunikatívnom systéme, ktoré v týchto kultúrach, hoci ide o zvukové prejavy, majú prevažne nehudobné funkcie, a ak sa dostávajú do hudobného kontextu, sú druhoradého významu, práve tak ako v európskej hudbe. Rovnako sa geneticky (aj pri vzniku hudby) i v najrozvinutejších hudobných kultúrach stále preceňuje význam rečovej intonácie pre priestorovú intonáciu tónov, pričom skúmanie špecificky hudobných organizujúcich zložiek melodického myslenia sa nedoceňuje. Problémy prastavov, genetiky, primárnych impulzov na najnižších stupňoch vývoja sa ahistoricky transplantujú do videnia a riešenia problémov hudby 20. storočia.

V estetickom myslení sa objavuje mnoho ďalších kategórií, pojmov, teórií, ktoré sa usilujú o postihnutie špecifity hudobného diela. Niektoré sa stali systémotvorné pre estetiku, iné boli len programovými deklaráciami určitého smeru, niektoré majú dlhú historickú kontinuitu, iné sa objavujú sporadicky len v určitých vývinových situáciach.

1. Jedna z najstarších teórií formuluje svoj program v tzv. výrazovej estetike, ktorá má v hudobnej oblasti najvýznamnejšie miesto. Prechádza od formulácií Platóna po barokové učenie o afektoch, cez klasickú výrazovú estetiku 18. storočia, romantickú citovú estetiku, expresionizmus až po marxistickú hudobnú estetiku. V súvislosti s touto teóriou sa formuluje téza, že hudba vyjadruje predovšetkým city a zážitky človeka.

2. Vzhľadom na to, že hudobné dielo sa svojou pevnou vnútornou organizáciou zvuku usiluje vyvolať aj v základe u poslucháčov zhodné hudobné zážitky (v tom je jeho objektívnosť), objavujú sa názory, kladúce na prvé miesto moment vyvolania určitého citu, afektu. Hovoria viac o vyvolaní než o vyjadrovaní ako výraze citu. Jedno bez druhého však nie je možné dostatočne pochopiť, lebo vyvolať možno u poslucháča len to, čo zhruba vyjadruje dielo. Nemožno však nevidieť, že ide o dva postoje, z ktorých prvý vyjadruje viac vnútornú aktivitu tvorcu, skladateľa pri tvorbe diela, druhý prebudenie aktivity poslucháča. Fr. Schiller hovorí v hudbe „o prebudení citov", Chr. W. Gluck, že hudba má „pohnúť srdce a vzrušiť cit", presne to isté hovorí aj J. Matheson a Ph. E. Bach; W. Goethe spomína potrebu „prenesenia do nálady", Schönberg hovorí o potrebe vyvolať cit; v poslednom čase na tieto otázky poukázal P. Hindemith: rieši otázku predovšetkým konvencionálnym charakterom hudobných prostriedkov. Hoci v základe platí jednota výrazu a vyvolania zážitku, môže sa niektoré dielo alebo žáner primárne zamerať na posluchovú stránku, na vyvolanie určitých stavov, nálad a pod. Vtedy nie je dôležité určitú vec vysloviť, vyjadriť, tu je hlavné určitý kolektív a, samozrejme, i jednotlivcov spojiť pomocou hudby, vyvolať, resp. pripraviť zážitkovou jednotou aj jednotu v konaní. Podobný cieľ má v orientálnych (a nielen orientálnych) kultúrach privedenie „poslucháčov" do extázy, vybičovanie ich psychickej aktivity.

3. Od druhej polovice 19. storočia preniká imanentistické chápanie hudby, formulované E. Hanslickom: „cieľ hudby je zapáčiť sa sluchu", „hudba je hrou s tónmi" a pod., čo silne preznieva napr. u J. Cagea, a medziiným aj W. Wiora považuje túto tézu za správnu. Senzitívna zložka od nepamäti vzrušovala človeka, hra v akejkoľvek forme je prirodzenou ľudskou činnosťou a určitou danosťou ľudského psychična. Hra ako šport, pohyb prináša fyzické a psychické vyžitie. V oblasti hudobnej estetiky boli tieto názory odsúdené ako jednoznačne formalistické. Bolo by možné uviesť nespočetne veľa dokladov, kde pri hudobnej produkcii moment radosti z hry hrá rozhodujúcu úlohu, sú to všetko improvizované útvary (napr. v džeze, v oblasti ľudovej a mimoeurópskej hudby). Ak tento moment technickej hravosti, bravúrnosti dostáva nezdravú prevahu ako napr. vo

Beethoven dobre postrehol nebezpečenstvo, do ktorého sa dostal v Pastorálnej symfónii. Na niekoľkých slovách „viac výraz citu ako maľovanie", ktoré jej predoslal, spočíva celá estetika pre skladateľov, a je veľmi smiešne, ak ho maliari portrétujú, ako sedí pri potoku a načúva čľapotaniu. **R. SCHUMANN**

virtuóznych typoch (výrazne okolo polovice 19. storočia), môže spomínaný faktor dostať výslovne negatívnu funkciu a charakter. Sám princíp hry, hravosti aj v umeleckej oblasti (najmä hudobnej) je prijateľný, resp. nezávisle od našich estetických názorov sa aj reálne funkčne uplatňuje ako kreatívny princíp pri tvorbe hudobného diela.

Dotkli sme sa tým zložiek, bez ktorých by problém hudby aj vzťahu hudby ku skutočnosti bol len úzkym jednostranným pohľadom na problematiku. Žiadnu z uvedených stránok nesmieme povýšiť na samojediný, hudbu formujúci a vývinove výlučne determinujúci faktor — rôzne historické epochy, štýly a tvorcovia si vytvárajú z týchto komponentov takú vzťahovú štruktúru, aká najlepšie vyhovuje sociálnej funkcii hudby v danej spoločnosti, ktorá je v súlade so subjektívnou i objektívnou stránkou spoločenského vedomia. Ak umelecká teória alebo umelecká prax začína jednostranne forsírovať jednu zložku a iné potlačovať, ak absolutizuje niektorý princíp, nevyhnutne musí prísť k porušeniu totality špecifických tvorivých princípov hudobného umenia, a tým k jeho deformácii.

Oskár Elschek

DISKUSIA

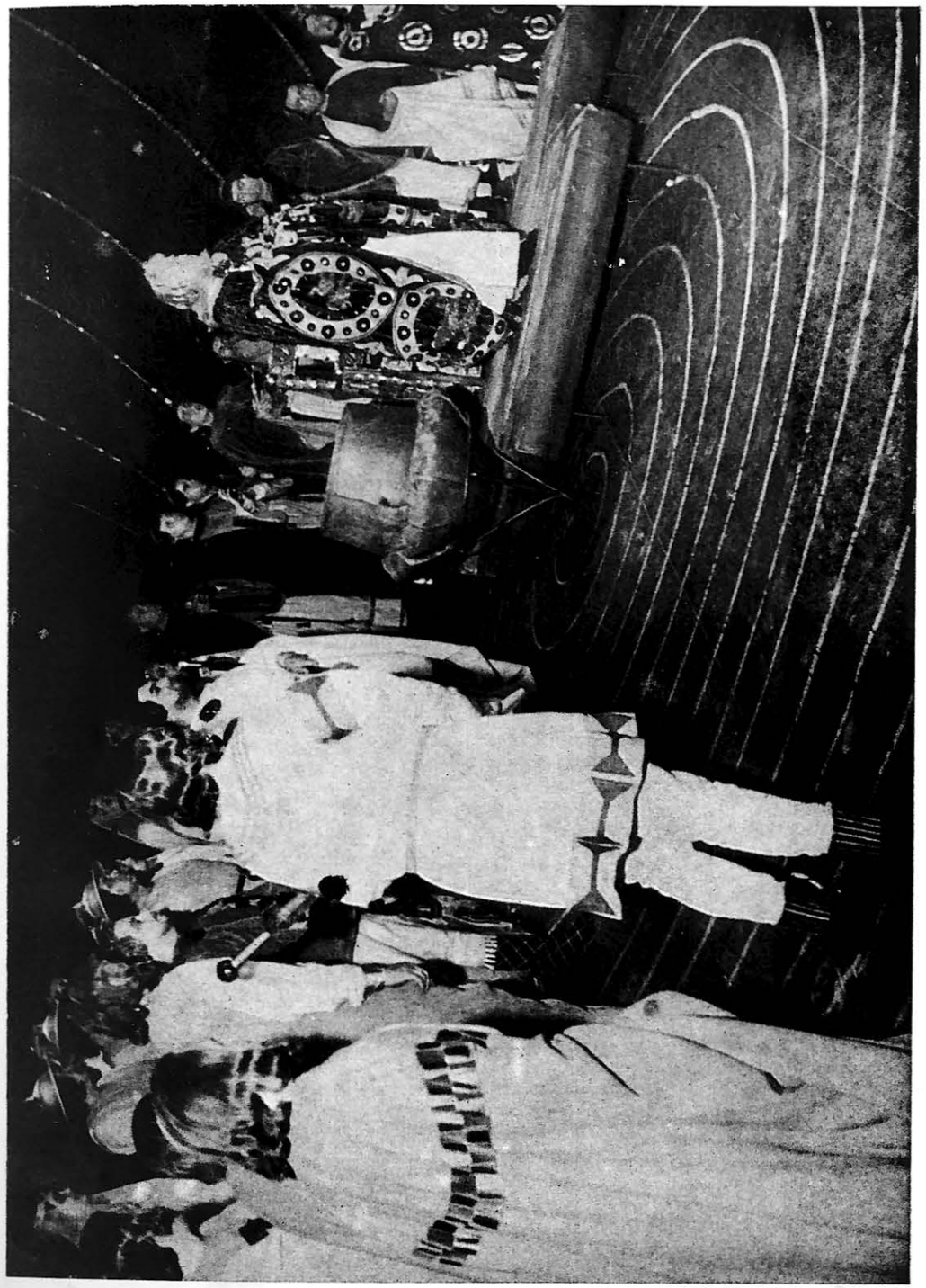
IGOR HRUŠOVSKÝ

Pri úvahách o vzťahu hudby a skutočnosti treba vychádzať z principiálneho rozlíšenia estetického fenoménu od gnozeologického, ak sa máme vyhnúť teoretickému chaosu posledných rokov. Je pravda, že gnozeologický moment v niektorých (nehomogénnych) hudobných žánroch (napr. opera) tvorí organickú zložžu jednoty umeleckého diela, no hudobný prejav ako taký nemá pojmový ekvivalent a nemožno hovoriť sensu stricto o „hudobnom poznaní". Preto právom dôvodí O. Elschek, že hudobný fenomén nemá model v objektívnej skutočnosti. Otázka tzv. pravdivosti umeleckého diela v zmysle zobrazovacej alebo pojmovej adekvácie nie je špecifickou otázkou umenia. Základnou charakteristickou črtou skutočného poznania (i. e. pojmového či racionálneho) je ponímať vzťahy, súvislosti a rozpory predmetu poznania. Niet poznania bez pojmovej výzbroje, bez nej objektívne fakty javia sa iba ako mimoracionálne vnemové zážitky. Pravda, poznatok (i. e. pojmový) môže byť empirický, teoretický, konkrétny, abstraktný a pod., avšak nemôžeme dôvodne hovoriť, že sám hudobný prejav je špecifickou formou poznania. Ak seriózne hovoríme o špecifičnosti poznania (t. j. pojmového či racionálneho, i keď sám poznávací p r o c e s je sčasti imaginatívny alebo intuitívny), tak iba v tom zmysle, že táto špecifičnosť je determinovaná kvalitatívnou vymedzenosťou predmetu poznania. Kvalitatívna diferencovanosť reality určuje tam, kde ide o kriticky usústavnené, a teda vedecké poznatkové celky, klasifikačnú schému vedy, do ktorej patrí aj v e d a o umení (inkl. technika umeleckej tvorby a pod.).

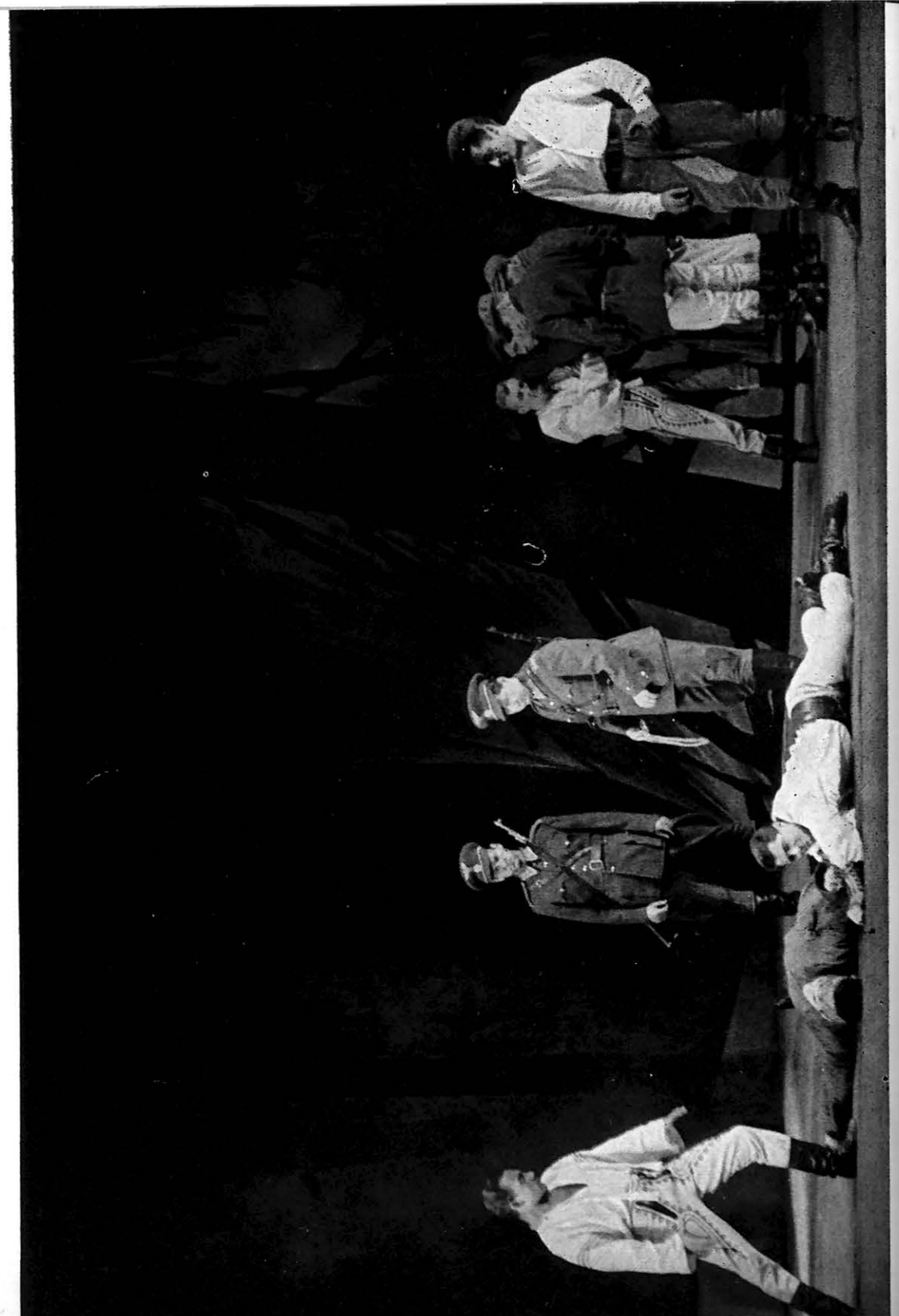
Pravda, vnímateľ neraz sprevádza hudobné vnemy predstavovými alebo aj ideovými asociáciami, aby — ako sa vraví — dotváral hudobný motív. To však nie je podstatné. Rôzne nedorozumenia v oblasti hudby vyplývajú z toho, že sa sem nasilu prenášajú kategórie intelektuálnej komunikácie.

Napriek tomu všetkému skutočné umelecké dielo postihuje realitu a dynamiku života svojím spôsobom veľmi hlboko. Progresívne moderné dielo vyjadruje novú spoločenskú atmosféru a senzibilitu, determinovanú súčasnými spoločenskými udalosťami a premenami. A tak konieckoncov tieto objektívne spoločenské procesy ovplyvňujú a stimulujú vnútorný pohyb a históriu i takého umeleckého druhu, ako je hudba.

Aj vnímanie hudby je podmienené spoločensko-historicky a človek zažíva hudbu vcelku nie nezávisle od svojej spoločnosti a doby. Zdieľnosť a sociálna funkčnosť



Suchoňov Svätopluk na festivale v Perugii. Foto ČTK ▶



hudobného fenoménu je v začlenení v istom sociálnopsychickom a kultúrnom kontexte. Jedným z prejavov niektorej stránky celkovej psychológie epochy sú dobové intonácie, často späté s rozličnými spoločenskými udalosťami a funkciami. Jednotlivé momenty psychológie doby, vyjadrené príslušnými intonáciami, sú vo svojom úhrne determinované daným historicko-sociálnym kontextom. Najmä prostredníctvom týchto momentov sú hudobné diela komunikatívne v istých základných črtách. Hudobný skladateľ, rozvíjajúc i prekonávajúc hudobný odkaz, oživuje svoju tvorivú imagináciu v značnej miere práve z daného intonačného kontextu.

Spoločenská funkcia (sémantický význam) hudobného diela je teda podmienená jeho začlenenosťou v príslušnom kultúrnom kontexte, jeho vzťahmi k dobovým apercepčným stereotypom. Elschek právom vyzdvihuje princíp imanentnosti vnútorného vývinu hudobného umenia, ktorým sa vyslovuje relatívna nezávislosť hudby od ostatných foriem spoločenského vedomia a bytia. Ak skúmame vonkajšie stimuly, napríklad vplyv intonačných zmien na hudobný vývin, treba teda vždy mať na zreteli vnútorné štrukturálne zákonitosti, vnútornú vývinovú logiku hudby. Výstižne hovorí Elschek, že ak je determinovanosť mimohudobnými faktormi neobyčajne silná v období prudkých sociálnych zmien, klesá váha vnútorných štrukturálnych vývinových zákonitostí hudby ako umenia. V tomto osvetlení javí sa mi problematickou mienka prof. A. Sychru, podľa ktorého napríklad Schubert je ďalej ako Beethoven, Berlioz ďalej ako Schubert, Smetana ďalej ako Berlioz, Janáček ďalej ako Smetana — a to vraj preto, že každý z nich je na výške vždy nových spoločenských úloh, nových obsahových problémov, a preto u každého z nich sa prehlbuje poznanie skutočnosti. Podľa mojej mienky pri takomto výklade hudobného vývinu sa zrejme neprizerá na jeho najvlastnejšie a špecifické zákonitosti.

Ak uvažujeme o vzťahu hudby a skutočnosti, musíme vychádzať z pomeru hudobnej oblasti a jej špecifických štrukturálnodialektických zákonitostí k mimohudobnej realite, ktorý je primárny. Domnievam sa, že už nie je primárny vzťah jednotlivého hudobného diela k ostatným formám objektívnej skutočnosti. Do objektívnej skutočnosti však treba zahrnúť tzv. latentné „hudobné" kategórie, ako vraví Elschek, t. j. všetky dynamizujúce zložky, akustické prototypy skutočnosti, schopné estetickej transformácie v hudobnom diele. Patria do kategórie média sprostredkujúceho kontakt vlastnej hudobnej oblasti s ostatnou spoločenskou realitou.

Pokiaľ ide o umelecké novátorstvo, jeho význam je v tom, že vyjadruje novú spoločenskú senzibilitu, ktorá sa ešte len rodí v širokej spoločenskej aréne, že sa inšpiruje zmenami v spoločenskom milieu, ktoré napokon vyústia do novej historickej epochy. Umelec, ktorý chce vyjadriť sociálnopsychickú atmosféru vyvolanú zmenami spoločenských vzťahov, musí napokon — v duchu imanentných dialektickoštrukturálnych vývinových zákonitostí hudby — voliť aj nové, adekvátne výrazové prostriedky. Zmenami skutočnosti, a tým aj zmenami sociálnopsychickej klímy, je napokon stimulovaná zodpovedajúca zmena umeleckého tvaru a ďalej zmena spoločenskej funkcie a pôsobenia na vnímateľa. Umelecký prejav, historicky obnovovaný, musí voliť také výrazové prostriedky, ktoré vyvolávajú spoluprácu vnímateľa a vzrušujú jeho imaginácu. **Prof. Igor Hrušovský**

PAVOL POĽÁK

Skutočnosť, že okruh hudobnoestetických otázok sa dostáva na pretras v monotematickom čísle Slovenskej hudby, už sama svedčí o tom, že táto problematika je dnes veľmi aktuálna a pálčivá a volá po riešení. Pravda, bolo by naivné očakávať, že takouto jednorazovou akciou možno uspokojivo osvetliť takú širokorozvetvenú, zložitú problematiku. Ide tu o nastolenie, novú formuláciu a ventilovanie niektorých (vôbec nie všetkých!) základných otázok marxistickej hudobnej estetiky, o stanovenie nového pohľadu do tejto oblasti, aby sa stojaté vody od ždanovovských doktrín dodnes dostatočne neemancipovanej estetiky hudby dostali

◀ *Z premiéry Očenášovej Vrchárskej piesne v DJGT.* Foto Pavol Herchl

konečne trocha do pohybu a snažili sa držať krok s rozmachom ostatných hudobnovedných disciplín a najmä s celkovým vývojom súčasnej hudobnej tvorby. To, pravda, ešte neznamená, že by sa šmahom ruky malo paušálne zavrhnúť, odmietať bezo zvyšku všetko, čo sa v minulom období vytvorilo, treba však odbúrať celý komplex zaužívaných, no prežitých, nevyhovujúcich náhľadov a praktík a najmä rozvíjať kontúry nového základného nazerania na tomto poli.

Elschekov príspevok do tejto diskusie za novú hudobnú estetiku sa dotýka dôležitej otázky vzťahu hudby a skutočnosti a prináša hodne podnetných a nových myšlienok najmä v smere vyzdvihnutia a zdôvodnenia osobitosti tohto vzťahu na poli hudby — na rozdiel od iných druhov umenia. Tento problémový okruh postihla zvlášť silná deformácia počas obdobia kultu. Vzťah medzi hudbou a skutočnosťou sa chápal značne zúžene, sploštene, čo vyplývalo už zo samotnej podstaty estetického nazerania tohto obdobia.

Nevychádzalo sa pritom zo skúmaní špecifického charakteru hudobného umenia a jeho základného tónového materiálu, ale skôr z estetiky literárnej, resp. aj výtvarnej; nie je nijaká náhoda, že „hudobný jazyk" a „hudobný obraz" sa stali najbežnejšími základnými hudobnoestetickými terminmi, kým vlastná podstata hudobného výrazu, ktorý má svoje osobité estetické zákonitosti — ako na to poukázal s. Elschek — sa seriózne, v plnej hĺbke nerozoberala. Ideovosť, progresívnosť, revolučnosť hudby sa merala viac textom (vo vokálnej hudbe), programom (v inštrumentálnej tvorbe), nadpisom, „obrazným" odrazom skutočnosti v zmysle vulgárnonaturalistickej popisnosti a pod., len nie zo špecifického hľadiska hudby. Prostriedok sa zamieňal za cieľ, keď sa v muzikologickej práci stotožňoval formový rozbor skladby s „formalizmom", proti ktorému sa bojovalo, alebo sa bilagoval seriózny faktorografický výskum hudobného prameňa a vôbec konkrétna hudobnoheuristická práca ako „pozitivizmus". výsledkom čoho bolo, že estetika sa robila „zhora", estetický rozbor sa sploštil na plané frázy a revolučnosti, pokrokovosti, ľudovosti (alebo, naopak, o formalizme, kozmopolitizme, úpadku) atď., traktované neraz tak nekonkrétne a primitívne, že sa takmer tými istými formuláciami mohlo hovoriť o hocakom hudobnom diele.

Moderní ždanovovskí faraóni umenia autoratívne konštatovali, dogmaticky normovali a suverénne predpísali, čo je dobré a čo zlé, a to na základe konzervovaných, antikvovaných a mechanicky zjednodušených, vulgárnych náhľadov, čím podstatnou mierou oklieštili hudobný zážitok a s ním hudobné myslenie, tvorbu a celé hudobné dianie vôbec. V najlepšom prípade zostala táto estetika hudby (okrem toho, že sa výdatne opierala o estetiku iných druhov umenia) na kedysi progresívnych, novátorských náhľadoch epochy romantizmu, ba vracala sa až do obdobia osvietenstva, odkiaľ zvlášť silne čerpala podnety. Pravda, toto bola doba, keď hudobná estetika aktívne prebojovávala na svoju dobu ozaj novú, pokrokovú, demokratickú hudobnú kultúru (klasicizmus) v boji proti starým, prekonaným náhľadom i princípom tvorby (baroka), kým v našej dobe sa stali tieto mumifikované náhľady brzdou ďalšieho rozmachu nielen samotnej estetiky, ale i tvorby, kde v súčasnom období možno pozorovať nie „predmetný" odraz skutočnosti, ale skôr naopak, trend k abstrakcii a aforistickej náznakovosti, k zašifrovaniu prejavov v znaky.

V zatuchnutom ovzduší dogmatizmu prestala estetika hudby produkovať niečo zásadne nové, veľa sa síce hovorilo, no tým menej sa povedalo, mlátila sa v podstate prázdna slama. Namiesto činnosti sa udomácnilo akési idealistické krasorečnenie, vyúsťujúce v krajných prípadoch až do neomystického frazeologického bláznenia o čomsi, čo sa vznášalo kdesi vo „vyšších" sférach a bolo na míle vzdialené od vlastného hudobného materiálu či prameňa. Každý človek so zdravým úsudkom, ktorý mal naozaj vnútorný vzťah k skutočným umeleckým hodnotám živej hudby, sa musel napokon od tejto „tiežestetiky" odvrátiť a zaobísť sa bez nej.

Samozrejme, to nijako neznamená — keďže sa táto pseudoestetika v očiach prevažnej väčšiny hudobnej verejnosti zdiskreditovala — že by sa malo s vodou vyliať aj dieťa, čiže dištancovať sa od hudobnej estetiky vôbec a natrvalo. O jej dôležitosti pre tvorbu, interpretáciu i vnímanie, pre hodnotenie, pre osvetľovanie účelu a zmyslu hudby a účinkov, aké vyvoláva, nemožno vvbec pochybovať. Túto disciplínu neslobodno v žiadnom prípade podceňovať alebo považovať za čosi vedľajšie. Pravda, stanovenie cieľov a úloh, ako aj vymedzenie predmetu a oblasti výskumu hudobnej estetiky, treba v nejednom smere stavať nanovo, pričom metodika výskumnej a bádateľskej činnosti musí vychádzať predovšetkým z vlastného pramenného hudobného materiálu a musí sa diať na exaktných vedeckých základoch. Konečne, aký význam pripisuje naša spoločnosť v súčasnom období problémom estetiky vôbec, najlepšie svedčí to, že u nás začína vychádzať periodický teoretický časopis, špeciálne zameraný na otázky estetiky umenia.

Elschekove myšlienky, ku ktorým som sa mal na žiadosť redakcie vyjadriť, sú tak jasné a presvedčivé, že k nim nie je veľa čo dodať, prípadne ich komentovať, hovoria samy za seba. Jeho náhľady sú rozhodne prínosom, hovoria konkrétne k podstatným otázkam, i keď, pochopiteľne, nevyčerpávajú celú problematiku — niektoré jej aspekty sú skôr novým spôsobom nadhodené. Tak je to napr. s otázkou možnosti použitia leninského termínu odrazu v hudobnej oblasti, ktorou sa autor kriticky zapodieva, v tejto súvislosti odznie i viac plodných myšlienok, pravda, bez toho, že by dal priamu a jednoznačnú odpoveď, alebo svoju mienku zhrnul v závery či formuloval v tézy. Táto kardinálna otázka by si však žiadala osobitný rozbor v detailnej štúdii.

Keď sa pri Elschekových vývodoch predsa len trochu zastavím, tak nie preto, aby som niečo dodal k meritu veci, lež iba kvôli záverečnej časti príspevku, ktorá akosi organicky nesúvisí ani nevyplýva z predchádzajúcich, logicky rozvinutých myšlienok, a preto sa mi vidí ako akýsi príspevok, ktorý nepatrí do centra autorových úvah, vyslovených a rozvinutých vo vlastnom článku. Elschek sa tu pokúsil o zadelenie „celého radu ďalších" (z kontextu nie je dostatočne jasné, ktoré boli predchádzajúce) hudobnoestetických „kategórií, pojmov, teórií" do troch skupín: výrazová estetika, vyvolanie citov a imanentné chápanie. Toto zadelenie je iste zaujímavé a príťažlivé a, ako z kontextu nepriamo vyplýva, ide tu iba o najpodstatnejšie, no nie o všetky teórie. Nadto ide autorovi zrejme o viac-menej esejistické, a nie systematizujúce nadhodenie tejto otázky. Jednako ju sleduje vývojove, pritom sa však vôbec nezmienil napr. o tak dôležitej teórii, ako bolo učenie o napodobení, ktoré na dlhý čas zaujalo (najmä v období medzi 1700—1850 s predchodcom už v antickom Grécku) veľmi popredné miesto v estetickom myslení, a kde — veľmi zjednodušene povedané — išlo o napodobenie prírody, čiže vlastne práve o „zobrazenie" skutočnosti v umení, a to nielen vonkajšej, naturalistickej, ale neskôr aj vnútornej, ďalekosiahle štylizovanej „prírody" človeka, jeho prirodzeného vnútorného duševného života. Toto učenie pritom nemožno priamo zadeliť ani do jednej z uvedených kategórií, pojmov či teórií.

V bode 1. (výrazová estetika) sú, zdá sa, pojmy trocha pomätené. O klasickej (presnejšie: klasicistickej) estetike hudby totiž nemožno hovoriť ako o výrazovej a o romantickej ako o citovej, ale skôr naopak, v klasicizme ide (najmä v prvej vývojovej fáze) výslovne o citovú estetiku (i keď s niektorými predromantickými črtami, napr. Rousseau), kým práve v romantizme možno hovoriť o výrazovej estetike, V klasicistickej estetike (ale iba v jej druhej, vyššej fáze) sa síce uvažovalo o. i. a o princípe výrazu, tento bol však traktovaný ešte značne hmlisto metaforicky a vágne (napr. anglickí senzualisti). No výrazová estetika vo vlastnom zmysle slova je dieťaťom romantického 19. storočia.

Ako príklady výrazovej estetiky uvádza však Elschek okrem klasicistickej aj barokové učenie o afektoch, a v tomto prípade už vonkoncom nemožno hovoriť o výrazovej estetike. Práve naopak, táto je typickým príkladom estetickej teórie, o ktorej Elschek hovorí v bode 2., totiž že hudba vyvoláva (presnejšie: vzbudzuje) afekty. V tomto období bolo hlavným účelom hudby „vzbudiť a utíšiť afekty" — toto základné heslo bolo vyslovené všetkými hlavnými teoretikmi doby, Mattheosonom počnúc a Quantzom končiac. Podstatou afektovej teórie, zakladajúcej sa na racionalistickej filozofii a mechanistických náhľadoch, bolo práve to, že hudba na základe psycho-fyziologického mechanizmu vyvoláva afekty, o nejakom voľnom výraze citov nemohlo byť ani reči, afektová teória bola z tohto zorného uhla práve protipólom výrazovej estetiky! Komponovať, tvoriť hudobné dielo bolo remeslom, „výraz" znamenalo viac-menej mechanickú aplikáciu pravidiel. Nebolo

Kým umelec, ktorý zadáva dielo do tlače, nie je presvedčený o tom, že ním rozmnožuje nielen kvantitu, ale prináša aj myšlienkové obohatenie, nech čaká a ešte na ňom pracuje. Pretože čo pomôže opakovanie myšlienok majstra, ktorým sa môžeme tešiť z prvotného prameňa?

R. SCHUMANN

na tom nič zlého, „remeslo" nemalo vtedy ešte onú pejoratívnu príchuť, ktorú dostalo neskôr, v období stupňujúceho sa individualizmu, okrem toho vyplýval tento spôsob tvorby zo sociálnej funkcie hudby, ktorá stála v službách reprezentácie vládnúcej svetskej i cirkevnej vrchnosti — o tom sa tu však podrobnejšie rozpísať nemožno. Invencia sa zakladala na sledovaní predpisov akéhosi vokabulára hudobných formuliek, ktoré znamenali ekvivalent príslušného afektu. Za hlavné sa nepovažoval „nápad", ale „vypracovanie", ktoré sa, pravda, robilo tiež na základe stanovených, „remeselných" predpisov a zvyklostí. Nebolo nič zvláštneho alebo zlého ani na tom, keď si jeden skladateľ od druhého (nevynímajúc ani najväčších majstrov) hoci aj „vypožičal" tému, myšlienku alebo i väčšie celky. Napr. J. S. Bach prevzal od svojich súčasníkov (o. i. od A. Vivaldiho) dokonca ucelené skladby, ako husľové koncerty, ktoré prepísal na klavírne alebo concerta grossa, ktoré transkriboval na organ a tieto upravené diela vydal pod svojím menom. Konštruktívna zložka stála v tej dobe v popredí, bol to jeden z podstatných princípov tvorby, úplne protichodný od výrazového princípu. Na tom nič nemení skutočnosť, že človek našej doby vníma túto hudbu na základe celkom iných predpokladov, mnohé sa mu zdá výplodom fantázie, silného výrazu, čo sa v skutočnosti docielilo rozumovou cestou. Nechceme však tento konštruktívny moment absolutizovať, aj samotná teória bola trocha iná ako prax, kde nemožno všetko tak ohraničiť. Konštrukcia a inšpirácia tvoria nedeliteľný, dialektický vzťah, jeden bez druhého je v hudobnej tvorbe nemysliteľný, lenže v tom-ktorom období stoja jedna alebo druhá stránka v popredí; v barokovom období prevládala tá prvá, v klasicizme boli obe zložky vyrovnané, v romantizme tvorila druhá prevahu, kým napr. dnes inklinuje hudobná produkcia v nadväzde konštruktívneho momentu, akokoľvek sú estetické kritériá a princípy tvorby vzdialené od barokových.

Či možno oba estetické princípy, totiž vyjadrenie a vyvolanie citov, rozdeliť na prvé vo vzťahu k tvorcovi, kým druhé vo vzťahu k poslucháčovi, ako uvádza ďalej Elschek, je otázne, ak by sme to chápali absolutizovane. Nesporne to platí do istej miery dnes, pri súčasnom estetickom nazeraní, neplatí to však historickovývojove. V každej epoche dejín hudby a jej zodpovedajúcej estetiky sa tvorila hudba podľa istých princípov, podľa obdobných sa i vnímala. Tak sa v barokovom období nadvlády afektovej teórie „vzbudenie a utíšenie afektov" vzťahovalo práve tak na tvorbu (na túto dokonca v prvom rade!), ako aj na poslucháčov a nadto i na interpretov („Hudobník sa musí pri prednese skladby preniesť do toho istého afektu, aký dal dielu skladateľ, aby ho vzbudil aj u poslucháča" — tak a podobne to výslovne požadovali teoretici vo všetkých príslušných učebniciach doby); v období prevládania výrazového princípu platil zase tento v tvorbe, vnímaní aj v interpretácii.

V 3. bode uvádza Elschek imanentistické chápanie ako tretiu hudobnoestetickú teóriu. Estetika ako osobitná vedná disciplína sa konštituuje až pomerne neskoro, v polovici 18. storočia, zásluhou Baumgartena a po ňom najmä Hegla. Kým nebolo samostatnej estetiky, tým menej mohla byť reč o estetike hudobnej vo vlastnom zmysle slova, táto sa začala osamostatňovať od ostatnej estetiky koncom 18. storočia. Predtým možno hovoriť najviac o hudobnoestetických náhľadoch, úvahách, roztrúsených po filozofických, hudobnoteoretických, pedagogických, literárnych spisoch, pamfletoch a pod., vyslovených často náhodne, ad hoc, pri rôznych príležitostiach, neraz medzi riadkami, takže ešte nevytvárali systémy (aj keď ich dnes v také môžeme zhrnúť). Až v 19. storočí sa rozvinula emancipovaná hudobná estetika, ktorá bola „imanentná" oproti skorším snaženiam; to platí aj o výrazovej estetike romantizmu, ktorá je takto sama „imanentnejšia" ako predchádzajúce náhľady. V ďalšom sa ešte viac zdôrazňovala a rozpracovala špecifičnosť hudobnej estetiky. Nechajme stranou otázku, či je vhodné nazývať hudobnú estetiku od polovice minulého storočia imanentistickou (ako terminus technicus v zmysle samostatnej hudobnoestetickej „kategórie, pojmu, teórie") a či nie je imanentizmus logickým dôsledkom trendu k emancipácii hudobnej estetiky a či by sa preto v jeho rámci nemalo hovoriť o konkrétnych učeniach, teóriách, z ktorých napr. Hanslick bol tvorcom dlho uznávaného systému. V období dogmatizmu sa celá otázka vulgarizovala a bojovalo sa proti imanentnému, teda osobitému, špecifickému chápaniu hudobnej estetiky vôbec, a nielen proti niektorým jej idealistickým odnožiam a záverom; jednostranne a nespravodlivo sa celé imanentistické hnutie odsúdilo ako formalizmus a bola zrejmá snaha likvidovať relatívnu svojbytnosť hudobnej estetiky. Elschek v tejto súvislosti veľmi správne vyzdvihuje napr. poprednú úlohu, akú

zaujímala „hra" a radosť z hry v hudbe. Tak to bolo napr. v barokovej epoche, keď kolorovanie, ozdobovacie maniery (podľa podrobne rozpracovaného registra pravidiel) znamenali podstatnú zložku reprodukcie (notami fixovaný záznam tvoril iba kostru), ktorých sa nemohli dosť nabažiť ani interpreti ani poslucháči (niečo obdobné je zrejmé pri dnešných improvizačných manieroch pravého džezu). Tak to bolo aj pri domácom pestovaní komornej hudby, ktoré dosahovalo v období klasicizmu i romantizmu pre dnešného človeka neuveriteľné rozšírenie — tento masový amaterizmus bol „kontinentálnou mocou" (Schering) a radosť z hry bol v jednom i druhom prípade dominujúcim faktorom pri týchto produkciách. Moment hry či radosti z hry v hudbe bol iba jednou z tých početných vecí, ktoré dogmatická estetika nevzala na vedomie alebo ich zavrhovala a dala pod kliatbu, lebo v tom nevidela nič, čo by bolo dosť „ideové".

Bude potrebné konkrétne sa zapodievať jednotlivými otázkami estetiky hudby, ktoré buď ešte neboli riešené, alebo boli v minulom období deformované. Je to, pravda, úloha náročná a dlhodobá, pri mnohých otázkach treba napred vykonať systematický základný prieskum. Je prospešné, že sa otázky začali otvorene nastoľovať, treba sa všemožne usilovať o obrodný proces, aby hudobná estetika opäť zaujala v marxistickej muzikológii miesto, ktoré jej právom patrí.

Pavol Polák

NAMIESTO ZÁVERU

O nadhodených problémoch nie je možné urobiť nejaké konkluzívne zhrnutie. To nakoniec nebolo ani úmyslom, s ktorým sme pristupovali k tejto diskusii. Skôr ide o vypichnutie otázok, ktoré sa vynárajú ako centrálne pre spracovávanie uvedenej problematiky.

Treba mať na zreteli predovšetkým viaceré p r a c o v n é aspekty pri analýze problému hudba a skutočnosť:

1. Skutočnosť, život ako zdroj podnetov kreatívnej umeleckej činnosti človeka, teda i hudobnoskladobnej.
2. Funkčná selekcia určitého druhu podnetov a ich stvárnenie a pretavenie do hudobného diela.
3. Hudba ako určitá forma komunikovania poznatkov skutočnosti.
4. Hudba ako integrálna súčasť životných reálií.

Je zrejmé, že všetky tieto otázky, pospájané celou zložitosťou vzťahovou transštruktúrou, sú podriadené jednému ústrednému problému — spôsob existencie hudby ako zvláštneho fenoménu a vzťah tohto fenoménu k ostatným prírodným a sociálnym javom. Uvedené rozčlenenie má výlučne analyticko-pracovný význam. Len vo vzťahovom kontexte s ostatnými javmi môžeme porovnaním vyjadriť špecifitu hudobného fenoménu. Porovnanie nemá slúžiť na mechanické prenášanie kritérií, aspektov, termínov z iných javov, najmä iných umení na hudbu, ale naopak, má pomôcť pri vzájomnej diferenciácii javov. A špecifita týchto javov nespočíva len v rôznej kvalite alebo ambite „odrážaných" javov, ale v osobitosti už v štádiu prístupu k skutočnosti, v štádiu „zmocnenia" sa skutočnosti v najširšom zmysle slova. A tento prístup je, samozrejme, podmienený jednak možnosťami samotných výrazových prostriedkov, jednak funkciou, ktorú má daná umelecká forma v kontexte spoločenského vedomia. Funkcia daného umeleckého žánru je daná jednak reálnou funkciou, resp. potrebou spoločnosti, jednak spôsobom sformulovania týchto požiadaviek dobovou estetikou. Ak sa z tohto aspektu pozeráme na hudobnú estetiku 50-tych rokov, vidíme, že jej zúžené videnie umenia i hudby ako „formy poznania" a výlučné vypichnutie funkcie výchovnej, didaktickej, sploštilo celú umeleckú problematiku a sploštilo alebo postulovalo sploštovanie hudobnoskladobnej práce. Z toho hľadiska zobrazovaním skutočnosti, podaním obrazu o nej (ale povedzme súčasne: potemkinovsky vysneného obrazu o skutočnosti) mala byť hudba ideovo-didaktickým ilustrátorom. To bol základný rozpor celého dogmatického estetického vzťahu hudby k skutočnosti s viacerými inými negatívnymi kultúrno-politickými i tvorivými dôsledkami.

Akademik I. Hrušovský precizoval v svojom príspevku najmä otázku tzv. poznávania umením (v tej súvislosti otázku pravdivosti) a vývinové stimuly hudby,

s ktorým možno len súhlasiť, zvlášť keď sú z gnozeologického hľadiska tak jasne formulované. Veď v minulosti to bola práve oblasť, z ktorej teoretici umenia mechanicky prenášali šablóny poznávacieho procesu na umeleckú tvorbu.

K príspevku s. Poláka, ktorý prináša v nejednom ohľade výstižnú charakteristiku dogmatickej hudobnej estetiky, by bolo azda na vysvetlenie treba povedať, že v troch bodoch môjho príspevku, s ktorými polemizuje, som nemal v úmysle podať ani historický ani systematický prehľad hlavných teórií. Sú načrtnuté len tie estetické hľadiská, s ktorými by sme mali najmä dnes pri estetickej analýze počítať. V celých dejinách hudby sa ešte preplietali uvedené estetické aspekty. Nie tak v dejinách estetiky, ktorá špekulatívne postulovala alebo absolutizovala vždy prevažne jednu systemotvornú myšlienku, tézu alebo koncepciu. Skutočne napr. teória o napodobení bola v dejinách estetiky jedna z najvýraznejších teoretických koncepcií; ale ak sa stala v praxi určujúca (hoci len krátky čas), viedla k mechanickému degradovaniu najmä hudby. Veď nakoniec ani tzv. „zobrazovacia estetika" nie je ničím iným ako modernizovanou, pretvorenou odnožou tejto mechanickej a v každom prípade v hudbe nedialektickej metódy umeleckej tvorby. Niet tu miesta rozviesť túto otázku širšie.

Celý úvodný príspevok bol koncipovaný len ako náčrt možnosti iného nazerania, ako to bolo doteraz zvykom. Mal byť preto len podnetom pre vyjasnenie postojov. Aj celá v úzkom rámci vedená diskusia mala byť len otváracím, podnecujúcim dialógom, za ktorým, dúfajme, budú nasledovať ďalšie. *Oskár Elschek*

Normatívna funkcia marxistickej estetiky A NAŠA HUDBA

ANTONÍN SYCHRA

Má marxistická estetika normatívny či nenormatívny charakter? Nemôžem odpovedať jednoduchým áno či nie. Otázka normatívnosti, resp. nenormatívnosti estetiky patrí k tým otázkam, ktoré boli v nedávnej minulosti — a sú aj dnes — v samom strede nezmieriteľne vyhrotených názorových rozporov. Presahuje ďaleko rámec vedy i umenia. Je jedným z ohnísk každodenného ideologického boja. V dôsledku toho správne tézy a postuláty zdanlivo neoddeliteľne splývajú s nespornými omylmi, trpkými krivdami a nežiadúcimi administratívnymi zákrokmi, čo je krajne nepriaznivá situácia pre vecné úvahy a rozbory.

Pokúsim sa — napriek nepriaznivým podmienkam — prispieť sine ira et studio k objasneniu tých najpálčivejších problémov. Ide mi o vedecký pohľad na vec. Volím však esejistickú formu, lebo sa mi vidí najvhodnejšou vzhľadom na aktuálnosť témy a tiež ako úvod do diskusie.

I.

Hneď na začiatku poviem, že zo všetkého najdôležitejšie je podľa môjho názoru vniesť poriadok do základných pojmov. Ak sa podarí splniť túto úlohu, potom nebude ťažko preklenúť podstatnú časť úskalí, ktoré dosiaľ stoja v ceste.

V nepokojných 50-tych rokoch mnohí autori (napr. Mejlach) hovorili o normatívnosti, a v skutočnosti mali na mysli monologiku estetiky a vedy o umení; šlo im o to, aby dosiahli objektívne zákony tvorivého a vnímateľného procesu. Iní (najčastejšie praktickí umelci a hlavne pedagógovia) chápali normatívny charakter estetiky ako smerovanie k praktickým pravidlám a predpisom technickej povahy, ako návod na tvorenie; táto koncepcia je najbližšie ku klasickému poňatiu normatívnosti, napr. u Nicole Boileau-Despreux. Napokon ešte iní (najmä pracovníci kultúrnej politiky) nazerali na normatívnosť predovšetkým z hľadiska postulátov vyplývajúcich zo spoločenských funkcií umenia, a to z tých, ktoré sa v danom okamžiku považovali za najnaliehavejšie. Pritom vo všetkých troch názorových skupinách sa často nerozlišovalo medzi skutočnými normami a hodnotiacimi kritériami, čo nie je to isté.

Všetky tieto tri koncepcie majú svoju dlhú tradíciu. Neraz v histórii umenia pôsobili ako aktívne hybné páky vývoja, či už pozitívne alebo negatívne, preto treba k nim zaujať — hoci stručné — stanovisko.

Pomerne najmenej sporná a problematická je otázka monologičnosti estetiky a vedy o umení. Mienim: gnozeologicky a metodologicky. Dnes by sme sa už sotva uspokojili s vedou, ktorá len zhromažďuje a popisuje fakty. Dokonca často sme na pochybách, či máme priznať činnosti tohto druhu vedecký charakter. Považujeme ju len za potrebný predstupeň.

Nemožno pochybovať o tom, že v umení a v akejkoľvek tvorbe estetického charakteru objektívne zákony existujú, hoci mnohé z nich — a možno dokonca väčšina — sú nám dosiaľ záhadou. Môžeme dokonca hovoriť o niekoľkých sférach zákonitostí. Tak napr. hudba iste nemôže nebrať do úvahy zákony akustické, lebo pracuje so zvukom; nemôže sa vymknúť z fyziologických zákonitostí podmieňujúcich ľudské počutie; a znovu a znovu v praxi i v teórii sa snaží dospieť k presnej formulácii zákonov psychologických a špecificky estetických.

Ale napriek tomu — či skôr práve preto — nemožno povedať, že by sme na problém monologičnosti estetiky a vedy o umení nazerali vždy správne. Boli sme si vedomí dôležitosti tohto bádania, a preto sme si počínali zväčša veľmi unáhlene. Mali sme sklon vyhlasovať za zákon akýkoľvek zovšeobecňujúci poznatok. A samotnú všeobecnú platnosť zákonov sme nechápali správne. Málo sme zdôrazňovali, že všeobecnosť sa nijako nevylučuje s historickou premenlivosťou a že (čo je ešte dôležitejšie) i všeobecný zákon platí často len pre určitú skupinu javov, len pre javy toho istého radu, tej istej kategórie.

V súvislosti s tým by som chcel podčiarknuť najmä dva metodologické momenty.

PO PRVÉ. Treba mať na pamäti, že fyzikálne, fyziologické, psychologické, sociologické a gnozeologické zákony nemožno na estetiku a umenie aplikovať krátkou cestou. V každej sfére, do ktorej vstúpia (teda i v estetike a umení), nadobúdajú novú špecifickú povahu, stávajú sa novou kvalitou. Dnes napr. je už jasné, že disonantnosť sa po akustickej, fyziologickej a psychologickej stránke zakladá predovšetkým na interferencii, a to ako tónu základného, tak tónov alikvotných; jej fyziologickým ekvivalentom je stupňovaná únava nervových vlákien (Wever). Z hudobnej praxe však vieme, že aj interferenciu možno použiť esteticky. Nemám na mysli iba chvejivé organové registre, ako je vox celestis alebo unda maris. Chcel by som vyzdvihnúť najmä tie prípady, kde sú celé systémy založené na disanantnosti, práve na tom pocite, akoby tóny drhli jeden druhý. Na tento typ je bohatý materiál bulharských ľudových diafónií, ktoré sa pohybujú v paralelných malých sekundách a veľkých septimách, pričom speváci dolaďujú ťahavo znejúce tóny tak dlho, až dosiahnu príznačne zvonivý zvuk. Aj na Slovensku sa vyskytuje dvojhlas tohto typu, nie však v tak bohatej miere. Pravda, keby sme k týmto útvarom pristupovali s kritériami konsonantnosti a disonantnosti, ocitli by sme sa v slepej uličke.

PO DRUHÉ. Pri štúdiu estetických a umeleckých zákonitostí sa neobídeme bez dôsledného historického pohľadu na vec. V tom smere súhlasím s Tomislavom Volkom, hoci v polemike s ním som musel odmietnuť jeho nedostatočne premyslenú argumentáciu. Ak napr. niektorí všeobecní estetikovia a filozofovia zdôrazňujú asémantičnosť hudby — pričom predpokladám, že si počínajú správne, to znamená, že nechápu asémantičnosť ako bezobsažnosť, ale ako nedostatok kodifikovaného znakového systému — potom si musia uvedomiť, že tento poznatok nemožno zovšeobecniť, vymykajú sa z neho celé kultúry, ako napr. hudba indická alebo arabská, kde expresia je nerozlučne spätá s rozvinutou symbolikou, ktorá je kanonizovaná vypracovaniu sústavou znakov. Môžeme ísť ešte ďalej. Aj vnútri jednej kultúry sú rôzne sféry, pre ktoré platia kvalitatívne rôzne zákonitosti. Tak napr. kritériá čistoty tónov v inštrumentálnej hudbe sú iné než v hudbe vokálnej, ktorá je spätá so slovami; a v dôsledku toho tak isto zákonitosti expresie, psychofyziologického výrazu sú v obidvoch oblastiach rôzne.

Skúmanie estetických a umeleckých zákonov je dlhý proces; pravdu povediac, sme v ňom na samom počiatku.

Z toho dôvodu sa teória všetkých umení vždy znovu uchyľuje k stanovovaniu noriem, k vytyčovaniu pravidiel, predpisov a praktických pokusov pre tvorbu.

Musíme sa naučiť, čo sa naučiť dá, a potom ísť vlastnou cestou.

G. Fr. HÄNDEL

V skutočnosti norma nie je nič iné než pokus o formuláciu zovšeobecňujúceho, empiricky zisteného poznatku. Ak je empíria, na ktorej je založená, dosť rozsiahla a hlboká, má norma charakter zákonitosti platnej obmedzene v priestore i v čase, povedal by som: hic et nunc. Situácia je komplikovaná tým, že praktici aj teoretici, ktorí normy vytyčujú, zväčša si nie sú vedomí rozsahu a dosahu ich platnosti, generalizujú ich viac, ako je na mieste. Preto sa tak často — ako reakcia a opozícia proti takémuto počínaniu — pozerá na normy, pravidlá a predpisy cez prsty.

Hovorí sa o tom, že veľký umelec zväčša zavrhne platné normy a predpisy a nahradí ich novými, vlastnými. Známy je Beethovenov výrok, že nie je pravidlo, ktoré by sme nemohli porušiť pre krajšie. Nebolo by správne chápať tento výrok subjektivisticky. Je v ňom vyjadrená skôr relatívnosť noriem, že totiž tá istá zákonitosť môže byť v rôznych tvorivých systémoch realizovaná rôznymi normami.

Niekto by azda z toho, čo zatiaľ bolo povedané, dospel k záveru, že čím viac sa estetika a veda o umení budú približovať k exaktne dokumentovaným zákonom, tým viac budú normy, pravidlá a predpisy strácať svoj význam. Takéto stanovisko by bolo prenáhlené. Estetické zákony majú dialektickú povahu, a to vo dvoch smeroch: jednak preto, že môžu byť realizované rôznym spôsobom, jednak aj preto, že sa — ako vieme — historicky premeňujú. A práve preto nemožno sa na normy pozerať zvysoka. Obsahujú tvorivý moment, a to aj vtedy, keď sú plodom špekulácie: nezriedka sú ekvivalentom hľadania nových možností. Naproti tomu zákony sa neraz stanovujú ex post a posteriori. Všetky umelecké smery, i tie najpriebojnejšie a najbúrlivejšie, smerujú k normám. Či atonalita, dodekafónia, seriálna technika, nehovoriac o totálnej organizácii, nezväzujú umelcovi ruky množstvom predpisov pripomínajúcich niekedy až purizmus v jazykovede? Pritom je zaujímavé, že tieto kánony normy sa stanovili a priori, a spočiatku hlavne negatívne, čomu treba vyhnúť, aby napr. skladba nezapadla do konvencií tradičných tonálnych sústav. Bez noriem sa dokonca nezaobídu ani tí moderní skladatelia, ktorí ponímajú hudbu ako náhodný proces; matematická koncepcia náhodnosti je viazaná radom pravidiel, hoci to vyzerá paradoxne.

Aké postavenie má v tejto situácii vedecká estetika?

Nedomnievam sa, že vedecká estetika by sama mala normotvorné poslanie. Ale rozhodne by si nepočínala správne, keby ignorovala normotvorný charakter umeleckej praxe. Keby nebrala do úvahy, že aj estetické vnímanie a prežívanie sa uskutočňujú na pozadí vžitých a novovytyčovaných noriem. Podľa môjho názoru jej úloha spočíva vo dvoch momentoch: jednak — negatívne — v prevencii, t. j. v snahe, aby generalizovanie pravidiel a predpisov nezachádzalo ďalej, ako je únosné; jednak — pozitívne — v konfrontácii platných i novo vznikajúcich noriem so zákonmi, ktoré už boli zistené alebo sú zisťované a majú obecnejší dosah. Toto sa však týka len estetického bádania, pri ktorom každý apriorizmus môže viesť na scestie. Do estetiky však patrí i jej aplikácia, najmä umelecká kritika, a pokiaľ ide o ňu, nemožno pochybovať, že je dôležitou súčasťou normotvorného procesu.

II.

Prechádzam k tretej koncepcii, k pojatiu noriem ako postulátov vyplývajúcich zo spoločenskej funkcie umenia. Venujem tejto otázke zvláštnu kapitolku. Nie preto, že by som ju považoval za najdôležitejšiu, ale preto, že práve v tejto oblasti je najviac zmätkov a narobilo sa v nej najviac škôd. Volím tu preto tiež chtiac-nechtiac iný spôsob výkladu, skôr kultúrnopolitický a ideologický než rýdzo teoretický prístup k veci.

Nemožno zavierať oči nad tým, že v dnešnej umeleckej praxi a kritike hrá veľkú úlohu vlna opozície proti kritériám a postulátom, ktoré sme vytyčovali v 50-tych rokoch. Prečo k tomuto živelnému hnutiu došlo, nebolo dosiaľ dostatočne vysvetlené. Obyčajne sa argumentuje jednak administratívnymi zákrokmi, jednak tým, že estetika predchádzajúceho desaťročia sa uzatvárala novým prúdom vo svete a v dôsledku toho upadala do dogmatickej jednostrannosti.

Nazdávam sa, že toto vysvetlenie je do tej miery neúplné a kusé, že vlastne múti vodu. Administratívne zákroky nemožno predsa pripočítať na vrub estetike. A pokiaľ ide o jednostrannosť, bolo by potrebné predovšetkým uvážiť, čo v tejto jednostrannosti bolo plodom zvole a osudných omylov, a čo v nej bolo z hľadiska daného vývojového štádia zákonité, podmienené objektívnymi faktormi.

Ak nechceme uviaznuť na piesočine, musíme si predovšetkým uvedomiť, že terajšia opozícia proti 50-tym rokom má hlbšie, spoločenské korene. Príťažlivosť abstraktivizmu a, priznajme si, istá nedôvera voči realizmu, najmä socialistickému realizmu, nie je diktovaná len momentálnou módou vo svete, predovšetkým na Západe. Vyplýva oveľa viac z toho, že realistické smery príliš často v dôsledku schematizmu a bezkonfliktnosti, alebo presnejšie konfliktnosti len predstieranej, nepodávali pravdivú informáciu o živote, hoci pravdivosť bola hlavným postulátom, s ktorým vystupovali. Aktívne, tvorivé vnímanie a prežívanie umenia sa tým otupovalo, ba umŕtvovalo. Netvrdím, že táto opozícia, ako sa u nás vyvinula, je jedinou cestou. Nedomnievam sa ani, že táto cesta je najplodnejšia. Ale nemožno jej len tak bez všetkého uprieť historickú a estetickú motiváciu.

Stalo sa to, čo sa stáva najčastejšie. Jednostrannosť sa nahradila novou jednostrannosťou. Niekdajší dogmatizmus sa nahradzuje novým dogmatizmom opačného smeru, ale nie menej neznášanlivým.

Uplynulému desaťročiu sa právom vyčíta, že generalizovalo skúsenosti 19. storočia. Ale neprichádzajú opozičné smery nezriedka k rovnako unáhleným generalizáciám? Nepreháňa sa až do absurdnosti tzv. nová vecnosť ako dôsledok neromantičnosti dnešnej generácie? Je dnešná generácia naozaj neromantická, ba antiromantická? A ak áno, možno túto neromantičnosť hodnotiť iba pozitívne? Dnes konštatujeme, že v dôsledku osudných omylov minulosti i v socializme často dochádza k pocitu odcudzenia. Ale nevytvárame si niekedy z tohto odcudzenia modlu? Nie je potrebné hľadať v spoločenskej praxi i umení cesty na jeho prekonanie? Možno sa jednoducho zmierovať s rozpormi, s rozkolísanosťou a so stratou pevných oporných bodov? Či sa v živote nevytvárajú skutočné hodnoty?

A ďalej. Neabsolutizujeme i dnes niektoré smery a umelecké metódy? Nedávno som bol v D 34 na predstavení hry Suchovo-Kobylina. Jej pátos je v tom, že ukazuje, ako cárska justícia zachádzala so živými ľuďmi z mäsa a krvi ako s handrovými pajácmi. Režisér pojal túto hru ako absurdné divadlo (mimochodom štýlovo veľmi čisto a premyslene). Štylizuje od začiatku do konca všetky postavy ako groteskné bábky z vrecoviny. Ale tým pripravil hru o jej hlavnú silu: totiž o to, že sa tak zaobchádza s ľuďmi, a nie s bábkami. Hľa, tiež jednostrannosť, v podstate tohože typu, hoci opačného smeru ako v 50-tych rokoch. I tu by sme mohli vystúpiť s výčitkou nehistorického prístupu k veci. Tým nehovorím, že by sme diela minulosti museli reprodukovať v historickej rekonštrukcii, že by Suchovo-Kobylin zniesol len akademicky strohú realistickú inscenáciu. I tak dielo nikdy nebudeme chápať tak, ako ho chápali súčasníci, ale vždy z hľadiska svojich vlastných skúseností, životných i estetických. Ide len o správne proporcie, aké vedel dokonale zachovávať Brecht: aby totiž nový sloh nezasiahol umelecký prejav práve v tom, na čom je založená jeho podstata, v danom prípade práve v neľútostne vyhrotenom kontraste ľudskej dôstojnosti a hrdosti a bábky-karikatúry, ktorú z živého človeka vytvára neľútostný spoločenský systém.

Tým všetkým chcem povedať len jedno. I terajšia etapa kladie umeniu ideové, etické, spoločensky motivované nároky, aj keď iné než v predošlých desaťročiach. Brániť sa hodnoteniu umenia a vytyčovaniu postulátov, kritérií a noriem z hľadiska spoločenskej funkčnosti je boj s veternými mlynmi.

Nedávno som čítal v časopise Divadlo štúdiu Theodora Wiesengrunda Adorna O fetišovom charaktere v hudbe a regresii sluchu. Už predtým som poznal autorove názory z 30-tych rokov z časopisu Zeitschrift für Sozialforschung. Poznám i jeho knihu, ktorá vyšla po druhej svetovej vojne už vo dvoch vydaniach. S touto pozoruhodnou, vzrušujúcou koncepciou som sa podrobne vyrovnal na inom mieste.

Ale o jednom, o tom hlavnom, by som sa chcel zmieniť aj v tejto súvislosti. Wiesengrund-Adorno prichádza k značne pochmurným záverom. Upozorňuje na to, ako skomercionalizovaná hudobná produkcia moderného industrializovaného sveta deformuje hudobný sluch, likviduje hodnotiace kritériá, či už ideové a etické, alebo estetické, vytvára z väčšiny poslucháčov zábavku mód, meniacu sa zo dňa na deň. Len najväčší umelci sa dokážu vymaniť z tejto záplavy braku, produkovaného bez akejkoľvek zodpovednosti. Ale aj oni podliehajú depresii z neriešiteľných spoločenských problémov, napr. hrozby atómovej vojny. To je tiež jadro posolstva, ktoré v svojich dielach prinášajú.

Keď som čítal tieto výklady, spomenul som si na besedu s Arthurom Honeggerom, na ktorej som sa zúčastnil v Prahe asi pred 15 rokmi. Aj Honegger hovoril o chmúrnych perspektívach, ktoré vidí Wiesengrund-Adorno. Ale je zaujímavé, že pritom videl — a my s ním — východisko z tejto krízy v perspektívach so-

cialistickej spoločnosti. Mnohí u nás dnes prežívajú rozčarovanie z chybnej praxe, tak ako sa vyvinula. Lenže nevylievame niekedy dieťa s vodou? Koľko ráz sme citovali tieto slová?

Keď čítam Mňačkove Oneskorené reportáže, myslím na jednu reportáž, ktorá nebola zatiaľ napísaná. Reportáž o ľuďoch, ktorí nie z konjunkturalizmu, nie z karierizmu, ale z nadšenia a presvedčenia prebojúvali idey a postuláty, ktoré nestratili platnosť ani dnes. Je namieste, aby sme konečne raz rozlíšili omyly, krivdy a nespravodlivé zákroky od pevných princípov, ktoré majú pozitívnu hodnotu. Ja viem, zmätok vzniká z toho, že kritizujúc minulosť, postupujeme často tak, že namiesto boja za princípy tvrdohlavo zachovávame metódy, ktoré boli zdiskreditované. To nás však nesmie mýliť.

V tomto malom článku nie je miesto na to, aby som ukázal a najmä dokumentoval, ktoré z princípov — na ktorých je založená marxistická estetika (rozumejte: so zreteľom na spoločenskú funkčnosť umenia) — považujem za platné, a čo by bolo len plodom bezduchého dogmatizmu. Jeden moment by som však predsa chcel zdôrazniť: totiž zreteľ ku konzumentovi, pozornosť ku spoločenskej potrebe umenia. Ak sme v uplynulých rokoch citovali Leninov výrok, že ľuďom nemožno predkladať vyberané lahôdky, keď nemajú ani čierny chlieb, ak sme citovali Smetanu, že komponuje niekedy v slohu, ktorý sa mu protiví, len preto, že vie, ku komu hovorí a chce hovoriť, robili sme tak plným právom. Patrí k špecifickým črtám socialistickej spoločnosti, že zaväzuje umelca k zodpovednosti za všetku umeleckú produkciu, za jej vyváženosť a náležité proporcie. To neznamená, že každý umelec by bol povinný konjunkturalisticky tvoriť všetko, čo treba, ale sotva môže byť umelcovi novej spoločnosti ľahostajné, čím žije mládež, čo vytvára jej vkus, životný sloh a životný názor, aká je jej estetická a ideová orientácia.

Vývoj je dnes oveľa unáhlenejší, ako bol kedykoľvek v minulosti; to platí i v estetike a umení. Čo sa kedysi meralo epochami, v predošlom storočí celými generáciami, pretrvá dnes sotva desaťročie. Táto skutočnosť neobyčajne komplikuje všetko naše rozhodovanie. Ale dá nám tiež príležitosť za krátky čas zmúdrieť. Čím rýchlejšie sa budú striedať nálady a módy, tým viac budeme pociťovať naliehavosť hľadať to, čo je pevné, čo je schopné pretrvať krátkodychové programy a doktríny. Hocako je niekto presvedčený o tom, že realistická estetika už dožila, že patrí v podstate minulosti, ocitne sa tak či tak vždy znovu v ohni postulátov pravdivosti, etiky a vyhranenej ideovej orientácie. A ak je niekto presvedčený o budúcnosti realistického umenia, rovnako bude nútený stále konfrontovať svoju tvorbu a koncepciu so všetkým, čo bude vznikať mimo tohto základného prúdu, inakšie stratí dych, ostane na okraji diania.

Postuláty, kritériá a normy z hľadiska spoločenskej nutnosti, z hľadiska potrieb daného okamžiku tvoria nerozdielnu súčasť estetických názorov, nemožno si ich odmyslieť od tvorivej praxe. Môžu sa ocitnúť v slepej uličke. Môžu zísť z cesty. Ale napriek tomu sú pozitívnou, nepominuteľnou hybnou silou vývoja spoločnosti i umenia.

ZÁVER

Aká je teda marxistická estetika, normatívna — alebo nenormatívna?

Ani teraz, po všetkých predchádzajúcich úvahách, neodpoviem jednoducho: áno či nie. Opakujem znovu: nedomnievam sa, že by cieľom estetického bádania bolo vytyčovanie pravidiel a predpisov. Ide skôr o to, spieť k verifikácii a dokumentácii objektívnych zákonov. Bedlivo skúmať ich všeobecnosť a nosnosť.

Estetika by skresľovala, deformovala predmet, ktorý skúma, keby sa odtrhávala od každodennej umeleckej kritiky, ktorá má normatívny charakter — a nemôže ho nemať — keby si v záujme zle pochopenej nadčasovosti nevšímala každodenné tvorivé problémy a odmietala niesť za ne zodpovednosť. Počínala by si tak ako lekárska veda, ktorá by len bádala v laboratóriu, a odmietala zaoberať sa terapiou. Vedecké bádanie v estetike má samo osebe nenormatívny charakter. Ale medzi nenormatívnosťou a normatívnosťou jeho aplikácií je dialektický vzťah, ktorý treba ustavične mať na pamäti pri vytyčovaní problémov i pri ich riešení.

Antonín Sychra

Ó, fantázia, ty neprebádaný prameň, z ktorého pijú umelci a vedci! Zostaň pri nás, aj keď len nemnohými uznávaná a vážená, aby si nás uchránila od tzv. osvietenstva, kostry bez mäsa a krvi.
Fr. SCHUBERT

DISKUSIA

TOMISLAV VOLEK

Sychrova stať vyvoláva viacero námietok. Autor, ktorého vedomie a svedomie je očividne zaťažené obdobím dogmatizmu, nedáva svojím subjektívne koncipovaným úvodným slovom ďalším diskutujúcim vhodnú možnosť na teoretickú úvahu, čo by u zvolenej témy bolo na mieste, ale naopak, núti k polemizovaniu. Situácia vyzerá totiž podstatne inakšie, než ju Sychra popisuje, a to tak v otázke estetických noriem, ako aj vo všeobecnejších problémoch nášho hudobného života.

Sychra často tvrdí, že dogmatizmus 50-tych rokov vystriedal „dogmanizmus nový, opačného smeru, ale nie menej neznášanlivý"; bližšie ho necharakterizuje, hovorí len o „príťažlivosti abstraktivizmu", o „nedôvere voči realizmu". Nie je tu miesto na vyvracanie tohto skresľujúceho tvrdenia, ale čitateľ si ľahko môže urobiť porovnanie sám: prečíta si Sychrovu Stranícku hudobnú kritiku a rozhovor s Jánom Klusákom v 8. čísle Hudobných rozhľadov z tohto roku. (Pritom bude mať na mysli, že v prvom prípade podáva vedec výsledky svojho bádania, v druhom skladateľ svoj osobný názor, ktorému nemožno uprieť väčšie právo na jednostrannosť.)

V diskusii o normách nemožno obchádzať ani normy vedeckej práce. K nim patrí kontinuita bádania, t. j. požiadavka neobjavovať objavené a využívať výsledky práce predchádzajúcich generácií. Preto treba pripomenúť, že problém normatívnosti vied má u nás tradíciu a priniesol už pred druhou svetovou vojnou poznatky, z ktorých mnohé neboli zatiaľ vyvrátené a prekonané. Bohatá je literatúra vied právnych (Weyr, Kubeš), etiky a filozofie (Krejčí, Kozák, Popelová, Tvrdý, Zbořil a i.), v estetike najmä Zich a Mukařovský. Sú Sychrove tvrdenia do takej miery objavné, že mohol spomenuté práce nebrať na vedomie?

Hoci hneď na začiatku hovorí, že „zo všetkého najdôležitejšie je... vniesť poriadok do základných pojmov", uvádza túto definíciu normy: „Norma nie je nič iného než pokus o formuláciu zovšeobecňujúceho, empiricky zisteného poznatku." Overme si túto ukážku „redukcionizmu" (Kosík): mnoho ľudí kuľhá, je kuľhavosť norma? Sychra sa zrejme stotožňuje s názorom, ktorý niektorí pozitivisti rozvinuli v teórii o tzv. normatívnej sile skutočna: „to, čo je, sme naklonení brať ako to, čo má byť, v domnienke, že to tak musí byť." Samozrejme, je to stanovisko veľmi konzervatívne, hlásané už biblickým kazateľom: Čo bolo, je to, čo byť má, a čo sa teraz deje, je to, čo sa diať bude, bez toho, že je čo nové pod slnkom. Sychrova definícia je síce v súlade s jeho umeleckým konzervativizmom, ktorým sa už roky vyznačuje jeho kritická činnosť, avšak — kde ostali perspektívy? Zo Sychrovej definície normy sa — v rámci vnášania poriadku do základných pojmov? — vytratila jej nevyhnutná súčasť: ľudský projekt, ideál, predstava toho, čo má byť.

Otázku normatívnosti estetiky nekoncipuje Sychra ako estetik, ale skôr ako právnik, administrátor alebo štátny úradník. Norma je preňho vždy naformulovaný pokyn, pravidlo, predpis, vydaný zrejme akýmsi „Štátnym úradom pre normalizáciu, odd. estetické" a rozoslaný nižším zložkám. Zmienené oddelenie dbá o to, aby vydané zákony boli umelcami „realizované", „stanovuje" nové normy (normy, ktoré vznikli inakšie, sú zrejme inferiórne, „živelné") a „konfrontuje" ich so zákonmi. Ďalej — to už asi v spolupráci s generálnou prokuratúrou — vyvíja „úsilie, aby generalizácia pravidiel a predpisov nezachádzala ďalej, ako je únosné". Pre koho únosné — pre administrátorov alebo umenie — pýtame sa, čudujúc sa nad týmto fantastickým vymedzením „úlohy vedeckej estetiky"? A prečo vôbec normy vznikajú? Pretože v bádaní o estetických zákonoch sme iba na začiatku a „z toho dôvodu" (!) sa uchyľujeme k „stanovovaniu noriem". (Mimochodom: až budeme mať zákony, normy prepustíme?)

Tu sa opäť prejavuje ahistorizmus Sychrovho myslenia, hoci na inom mieste deklaruje potrebu historického pohľadu na vec. Porovnajme s tvrdením v poslednom odstavci pred Záverom, že „postuláty, kritériá a normy z hľadiska spoločenskej nutnosti... môžu zísť s cesty. Ale napriek tomu sú pozitívnou, nepominuteľnou hybnou silou vývoja spoločnosti i umenia". Dôvod je jasný, autor bráni svoje omyly z 50-tych rokov. Ale

možno takto stavať na jednu úroveň všetky spoločenské formácie a režimy, pokrokové a spiatočnícke (lebo všetky bez rozdielu kladú na umenie svoje požiadavky)? Z tejto Sychrovej tézy možno odvodiť pozitívny význam aj Goebbelsa, ktorý sa toľko ohŕňal záujmami spoločnosti a národa.

Ďalšie poznámky len v bodoch:

★ Nemožno klásť na jednu rovinu estetické normy a kompozičné pravidlá náuky o skladbe, nemožno zamieňať umeleckú kreáciu (predstavenie v D 34) a vedecký poznatok.

★ „Administratívne zákroky nemožno predsa pripočítať na vrub estetike" ale o. i. — estetikom vo funkcii dekanov, členov predsedníctva, predsedov sekcií atď.

★ „Bolo by predovšetkým potrebné uvážiť, čo v tejto jednostrannosti (dogmatizmu) bolo plodom zvole a osudných omylov" a dodajme — odbornej nekvalifikovanosti.

★ Prosím o objasnenie, čo d n e s rozumie A. Sychra pod realizmom v hudbe, a ako sú možné — čo sme sa práve dozvedeli — „realistické smery", ktoré „vlastne nepodávajú pravdivú informáciu o živote?" V čom teda spočíva ich realizmus?

Už temer pred 30 rokmi napísal Mukařovský, že pre estetickú normu platí dialektická antinómia bezvýnimočnej platnosti a púhej regulatívnosti, resp. úplnej negácie tejto záväznosti. (Estetická funkcia, norma a hodnota ako sociálne fakty. Praha 1936). Mukařovský analyzoval vzťahy medzi normami, ich prelínanie a rozpory, ich paralelizmus a kolobeh i „hierarchiu estetických kánonov". Na túto prácu možno i dnes nadväzovať, pričom dnešnú situáciu možno charakterizovať slovami H. Besselera: „Die Abgrenzung des Normativ-Gesetzlichen vom Historisch-Bedingten sich als ein Hauptproblem darstellt." Prehlbenie historických znalostí dáva vede možnosť zbaviť sa omedzení, ktoré sú inakšie smutnou životnou danosťou každého indivídua; dialektickokritická metóda potom vedie k „deštrukcii pseudokonkrétna" (Kosík), v ktorom sa krátkodychým a protiumeleckým normám tak dobre darilo. Normy „s dlhou prítomnosťou" (Kozák) budú stále slúžiť ako meradlá hodnôt (a nielen takto). Nemožno však jednotlivé normy izolovať, vytrhávať z relatívne stálych sústav a systémov, do ktorých sa združujú a v rámci nich majú zmysel a oprávnenie. Ďalšou vedeckou úlohou bude skúmať mechanizmus týchto sústav, pravidelnosti a tendencie v ich premenách, najmä vo vzťahu k spoločenským procesom.

Tomislav Volek

EUGEN ŠIMÚNEK

Redakcia Slovenskej hudby ma listom požiadala o príspevok: na udaný termín, na udaný rozsah a na udanú tému: o „normatívnosti". Teda normovane o normatívnosti a normovane vo „všetkých parametroch" dosť obmedzujúco.

Redakcia ide teda riešiť problém normatívnosti, hoci sa už sama postavila na jej stranu, čo by, pravda, nestálo za reč, keby šlo len o spomenuté „parametre".

Problém normatívnosti je teda ešte stále aktuálny a bude o to aktuálnejší, o čo jednostrannejšie o dogmatickejšie sa bude istá norma obmedzovať len na seba samú.

O normatívnosti sa nahovorilo už práve dosť. Problém nijako nie je nový, nová je len jeho nová aktuálnosť.

Myslím, že aj bez predbežného filozofovania je možné povedať, že v skutočnej umeleckej tvorbe sa uplatňuje dialektická jednota tvorivého a normového momentu.*

Diskusie v minulosti už dostatočne osvetlili, že principiálne samotná normatívnosť nemusí ešte znamenať nejaké zlo. Nazdávam sa, že zlo sa začína pri ponímaní normatívnosti, najmä jej konkretizácie, konkrétnej podoby, rozsahu platnosti a mocenského postavenia normy.

V minulosti bolo zvykom vyčítať estetike všeobecnosť. Táto výčitka bola pochybená práve z hľadiska škodlivej formy normatívnosti.

Estetika umenia socializmu sa nevyhnutne stala programovou a stavala, alebo aspoň si mala stavať systém kritérií. Ani nie tak čo do umeleckosti — to sa mlčky predpokladalo ako „samozrejmosť", ale hlavne čo do estetického ideálu, čo do estetického kánonu (normy). Živo sa pomätáme na obrovský nátlak zo strany skladateľov, aby sa hovorilo konkrétne, aby sa od všeobecných požiadaviek prešlo ku konkrétnej názornosti. Pod týmto tlakom všeobecnosť kritérií sa čím ďalej tým viac zužovala na určitý kánon (normu), až úplne uviazla v uznávaní len niekoľkých a určitých noriem. Hoci pojem socialistického realizmu nebol dosť

ujasnený, niektorí skladatelia si veľmi ľahko pomohli: podľa toho, kto ako vedel komponovať, považoval svoj kánon za socialistický realizmus — i po stránke umeleckej úrovne.

Kritériá estetiky z hľadiska umeleckosti zostanú životné len v svojej všeobecnosti, len do tej miery, kým sa nebudú viazať iba na určitú konkretizáciu, len do tej miery, kým so svojou všeobecnosťou nechajú otvorené dvere rozmanitým možnostiam tvorivého momentu a spôsobu realizácie. Kritériá estetiky ako normy zostanú životné pre umenie len dovtedy, kým sú všeobecné, kým neuviaznu v určitej „konkrétnej norme" (teda v hegemónii, výlučnosti a monopoli), ktorá by bola zábranou uplatnenia tvorivej objavnosti, rozmanitosti a jedinečnosti — základného predpokladu umenia ako umenia. Angažovať sa — áno, — pokiaľ ide o tzv. aplikáciu a kritiku, ale ustrnúť nie.

V umeleckej tvorbe musíme mať na zreteli dva aspekty: stránku umeleckej hodnoty a otázku estetického ideálu. V tomto druhom, vo veci estetického ideálu, musia byť stále otvorené možnosti vývojovému pohybu vpred. Ustrnutie na petrifikovanom estetickom ideáli (kánone, norme) vedie koniec koncov k zániku umenia ako umenia, ústi v schematizmus, epigónstvo, v remeselnosť. Pravda, každý tvorca má svoj kánon, svoju normu, ku ktorej sa dopracoval. Patrí však k povahe umenia ako umenia (na rozdiel od remeselnej práce), že jeho estetický ideál — pokiaľ chce zostať životný, je dynamický, adekvátny životu, ktorý ho podmieňuje. Naproti tomu nemožno spustiť z „miery" a z „noriem" umeleckých, kde môže existovať len pohyb zvyšovania nárokov, len pohyb zvyšovania noriem. Akou cestou, to je už záležitosťou noetiky a možnosti spoznávania umeleckej hodnoty a skúmania relatívnej nezávislosti a dialektickej spätosti umeleckej hodnoty a estetického ideálu.

Teda umelecká tvorba je dialektickou jednotou tvorivého a normového momentu. Tento fakt však nie je len kodifikovaným konštatovaním dodatočne, ale je i programovým imperatívom, má programový charakter. A to hlavne v záujme umeleckej hodnoty: aby tvorba nezostala len reprodukovaním naučenej zručnosti, aby sa umelecká t v o r b a neponížila na n e t v o r i v ý technologický postup. Týmto však nijako nepodceňujeme nevyhnutnosť všeobecnej technicko-estetickej pripravenosti. Zdôrazňujeme to hlavne v súvislosti s modernou tvorbou, lebo nie náhodou sa práve v jej príprave a v jej dobe vynorila tendencia chápať umeleckú tvorbu a n o r m a t í v n e ako intuíciu (Croce, Bergson, Bremond), ako výraz, a to zdanlivo protirečivo s druhou tendenciou normovať tvorbu čo najtotálnejšie apriornými princípmi. Pravda, napr. Křenek nevidí podstatný rozdiel medzi výsledkami intuície a determinovanosti. Obe považuje za rovnako náhodné.

Tzv. anormatívne intuitívne estetiky stavali nakoniec na husserlovskom fenomenologickom rozlíšení podstaty a javu. Jedným z hlavných argumentov moderného umenia je práve dovolávanie sa v ý r a z u p o d s t a t y, ktorú možno dobrať len cestou anormatívnou, cestou intuície. Len intuícia je schopná zbaviť sa rôznych zábran, konvencií a determinovanosti (teda i noriem) a dobrať sa toho, čo je za povrchom, zmyslu, čo je v hlbších vrstvách vedomia a skutočnosti. Bergson vyslovene hovorí, že ak chceme spoznať podstatu, musíme sa zrieť empírie a matematických formúl v záujme spoznania primeranejšieho: intuície. Nie náhodou odznelo zo strany modernej tvorby, že „Bergson nám rozbil okovy" (normy), a nie náhodou sa tak často hovorí v teoretických názoroch moderného umenia o psychoanalýze Frueda, Adlera, Junga atď., teda o sfére, ktorá je úplným opakom normatívnosti. Teoretické názory moderného umenia nie náhodou dali intuíciu, fenomenológiu, hlbinnú psychológiu a podvedomie na jedného menovateľa.

Na druhej strane by zas bolo možné z histórie uviesť práve dosť príkladov na to, keď bol dôraz na dodržaní normatívno-konštrukčných princípov, keď bolo pravým umením dodržanie normy (hoci inokedy pravým umením bolo práve prekonanie normy). Aj súčasná estetika najnovších výbojov, najmä hudobných, vychádza z neviery v intuíciu, ako to vidíme napr. v názoroch Křeneka, a stavia až na totálnej determinovanosti. Jeden z najranejších teoretikov moderného

Podstata vyššej inštrumentálnej hudby spočíva najmä v tom, vyjadriť v tónoch, čo sa slovami nedá vysloviť.
R. WAGNER

umenia Wilhelm Worringer, ktorý si všíma aj genézu abstraktnej tvorby, nepovažuje za žiadnu nelogičnosť, keď — ako on sám hovorí — „u teoretikov moderného umenia často nachádzame na prvý pohľad zarážajúcu myšlienku, že najvyššou formou umenia je matematika...“ (W. Woringer, Abstraktion und Einfühlung, 1907—8). Dokonca upozorňuje na to, že tento poznatok je už objavom romantiky, lebo už aj Novalis, o ktorom nemožno povedať, že nebol umelcom, hovoril o tom, že život bohov je matematika a že čistá matematika je náboženstvo. Táto snaha takto tzv. „normovane“ sa zmocniť tvorby je dnes umocnená ešte aj snahou vyrovnať sa s úspechmi techniky a vied, ktoré doteraz v nevídanej miere posilnili vieru v ľudský rozum.

Ak by mali pravdu dôslední intuitivisti, ktorí nechcú poznať žiadnu normu, tak by vôbec platil na umenie výrok, ktorý sa týka expresionizmu, že prvým prejavom expresionizmu bol prvý výkrik.

Ak by zas mali pravdu tí, ktorí za najvyššiu formu umenia považujú obrazne povedané len „matematicky normovaný postup“ bez podriadenosti celkovej špecifickej obrazotvornej tvorivej predstave, ktorej by mala byť podriadená tvárnosť diela ako celku, tak by nám potom nepozostávalo nič iné ako čakať, kedy nám prinesie náhoda práve to, čo si želáme.

Na prvý pohľad sa zdá, že estetika môže alebo nemôže zastávať normatívne stanovisko do tej miery, do akej miery je alebo nie je normatívny aj jej predmet, umenie, a do akej miery zostane len sebou samou, t. j. sústavou pojmových, všeobecných vedeckých poznatkov, a nebude chcieť suplovať a nahradzovať tvorivý čin. Zdá sa, akoby to platilo aj vo vzťahu estetiky k vývojovým problémom umeleckej tvorby, že miera kompetentnosti estetiky angažovať sa je daná konzekvenciami, ktoré sa núkajú zo znalosti zákonitostí materiálu a vývinu.

Otázka stojí takto: je úlohou vedy len poznať, či má veda ako veda aj normotvorné poslanie? A ďalej by mohol niekto namietať: je predmetom estetiky len umenie a je estetika len vedou, či estetika nadto je ešte aj axiologickou a normotvornou disciplínou?

Otázka je zložitá a komplikuje sa tým, že estetická, teda konkrétna normotvornosť, predpokladá už tvorivý čin, špecifickú tvorivú obrazotvornosť, ktorá nijako nie je totožná s noetickým procesom vedeckého poznávania, hoci jej predmetom je i norma. A okrem toho: vedecká axiomatizácia nie je totožná s normotvornosťou.

Špecifičnosť estetickej, teda konkrétnej normotvornej obrazotvornosti a špecifičnosť noetického procesu vedeckého poznania hovorí o tom, že ich nemožno stotožniť, že ich poslanie a osobitosť nemožno zamieňať. Sú to dve osobitné sféry, ktoré však súvisia a môžu si byť navzájom osožné.

Problém normatívnosti či nenormatívnosti sa nedá vyčerpať na udanom, normovanom rozsahu. Žiadalo by sa ešte povedať všeličo o normatívnosti, napr. o jej novej aktuálnosti, o genéze a noetickej hodnote noriem, o negatívnej a kladnej stránke noriem, o vzťahu noriem a kultúrnej politiky, o klasifikácii noriem, o povahe, životnosti a spoločenskej funkcii noriem, o vzťahu noriem a kritérií, o podmienenosti a spätnom aktívnom účinku a poslaní noriem, o vzťahu a vzájomnej podmienenosti normového a tvorivého momentu, o vzťahu normy k móde, epigónstvu a šarlatánstvu, o význame normy pre umeleckú hodnotu, o umeleckej hodnote porušení noriem, o tom, že proti negatívnym prejavom normatívnosti nemožno bojovať dogmatickým, tobôž nie epigónskym normativizmom atď. Problémov okolo normatívnosti by bolo práve dosť. Nepovažujem preto za celkom seriózne zo strany redakcie, keď chce od niekoho príspevok o normatívnosti príliš normovane...

---

* Vymedzený priestor tu nedovoľuje previesť klasifikáciu rôznych a jednotlivých významov pojmu „norma“. Z kontextu je však zrejmé, kedy a v akom zmysle hovorím o normatívnosti.

Eugen Šimúnek

Hudba je medzi všetkými umeniami najľudskejšia, najvšeobecnejšia. J. PAUL

Beriem hudbu veľmi vážne a považujem za neprípustné zložiť niečo, čo nepociťujem skrz-naskrz. Je to, akoby som mal povedať lož, lebo aj tóny majú predsa určitý zmysel ako slová — azda ešte určitejší. F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY

NAMIESTO ZÁVERU

Nemôžem splniť Vašu žiadosť, aby som zhrnul diskusiu o normách a normatívnosti z toho dôvodu, že nie je čo zhrnúť.

Príspevok s. Šimúnka je zaujímavý. V niečom s ním súhlasím (napr. v tom, že praktickí umelci vymáhali za každú cenu konkrétnosť noriem a pravidiel), v niečom nie. Lenže, ak sa nemýlim, s. Šimúnek vôbec nie je oboznámený s článkom, ktorý som napísal, a svoj príspevok písal tiež ako úvod do diskusie. Mohol by som konfrontovať svoje názory s jeho, ale to by predsa nebolo to, čo redakcia zamýšľala!

Oveľa horšie je to s vyjadrením s. Tomislava Volka. Zaumienil som si za každú cenu zachovať vecný tón, pretože už mám jednu polemiku so s. Volkom za sebou. Ale postačilo len nazrieť do toho, čo s. Volek napísal, a bolo mi jasné, že o vecnosti nemôže byť reč. To nie je ani diskusia, ani polemika, ale literárny žáner, ktorý sa nazýva pamflet. Neprekážal by mi Volkov tón, hoci — môžem povedať s kľudným svedomím — takým tónom, ako píše s. Volek o mne, by som si nebol trúfal písať o nikom ani v období najtemnejšieho dogmatizmu. Väčší problém tkvie však v niečom inom: s. Volek si totiž vymýšľa veci, ktoré vôbec netvrdím, ba prisudzuje mi svojvoľne pravý opak toho, čo hovorím.

Hŕstka príkladov:

Prichádzam k záveru, že úlohou estetiky — aj marxistickej — **nie je** tvoriť normy, že normy tvoria praktickí umelci na základe svojich skúseností — estetik musí, samozrejme, s existenciou tohto normotvorného procesu počítať — a tí, čo tvoria normy, mali by sa opierať o výdobytky vedeckej estetiky. Ako mám teda rozumieť Volkovi, že „otázku normotvornosti Sychra nekoncipuje ako estetik, ale skôr ako právnik alebo štátny úradník. Norma je predsa vždy naformulovaný pokyn, pravidlo, predpis, vydaný zrejme akýmsi „Štátnym úradom pre normalizáciu, odd. estetické a rozoslaný nižším zložkám“?

Ďalej: Vo svojom článku hovorím o vzťahu noriem a zákonov (som si pritom vedomý toho, že mnohé by bolo možné a je potrebné domýšľať ďalej), zdôrazňujem časovú i priestorovú podmienenosť a obmedzenosť noriem — a taktiež zdôrazňujem, že treba dbať o to, „aby generalizácia pravidiel a predpisov nezachádzala ďalej, než je únosné“. Aj dielaťu musí byť z kontextu jasné, že mi išlo o varovanie, aby sa noriem nezneužívalo, aby sa nezovšeobecňovalo to, čo sa zovšeobecniť nedá. Muselo to byť jasné i Tomislavovi Volkovi. Ako to, že mi teda podvrhuje názor, že chcem vytyčovať a strážiť únosnosť generalizácie noriem „asi v spolupráci s generálnou prokuratúrou“, a že sa na vec pozerám skôr z hľadiska „admistrátorov než umenia“?

Ďalej. Na inom mieste napadá s. Volek podľa svojho zvyku môj nedostatok historičnosti, hoci — ako dodáva — Sychra „na inom mieste deklaruje potrebu historického pohľadu na vec“. Akéže deklarovanie — to je zase klamanie verejnosti. Veď i v tom stručnom článku (ktorý vôbec nechcem vydávať za bohvieaký objav) ukazujem, ako sa normy v procese vývoja konkrétne premieňajú.

A napokon — iba z tých niekoľkých poznámok by som mohol dementovať a dokázať prekrucovanie v každej Volkovej vete — čo chce Volek vyjadriť otázkou, ako to myslím „s realistickými smermi“, ktoré „vlastne nepodávajú pravdivú informáciu o živote. V čom spočíva ich realizmus?“ Či som sa nevyjadril dosť jasne, aby to každý pochopil, že v tomto odseku je kus autokritiky, že ukazujem, ako sme vrátane mňa, hoci — tvrdím — bona fide, vydávali niekedy za realizmus to, čo realizmom a pravdou o živote nebolo?

Antonín Sychra

JOZEF KRESÁNEK

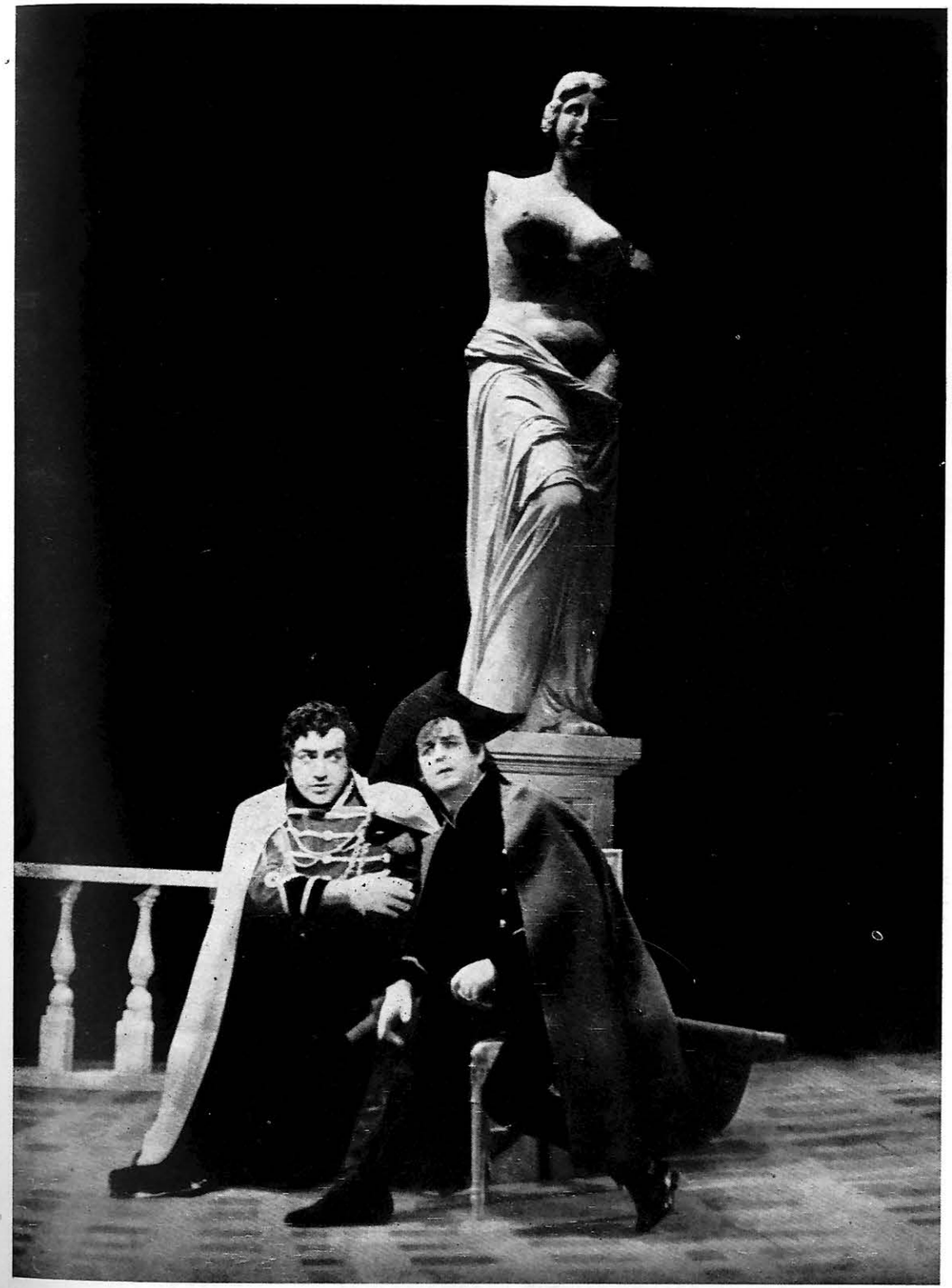
Sociálna funkcia hudby A ESTETICKÁ FUNKCIA

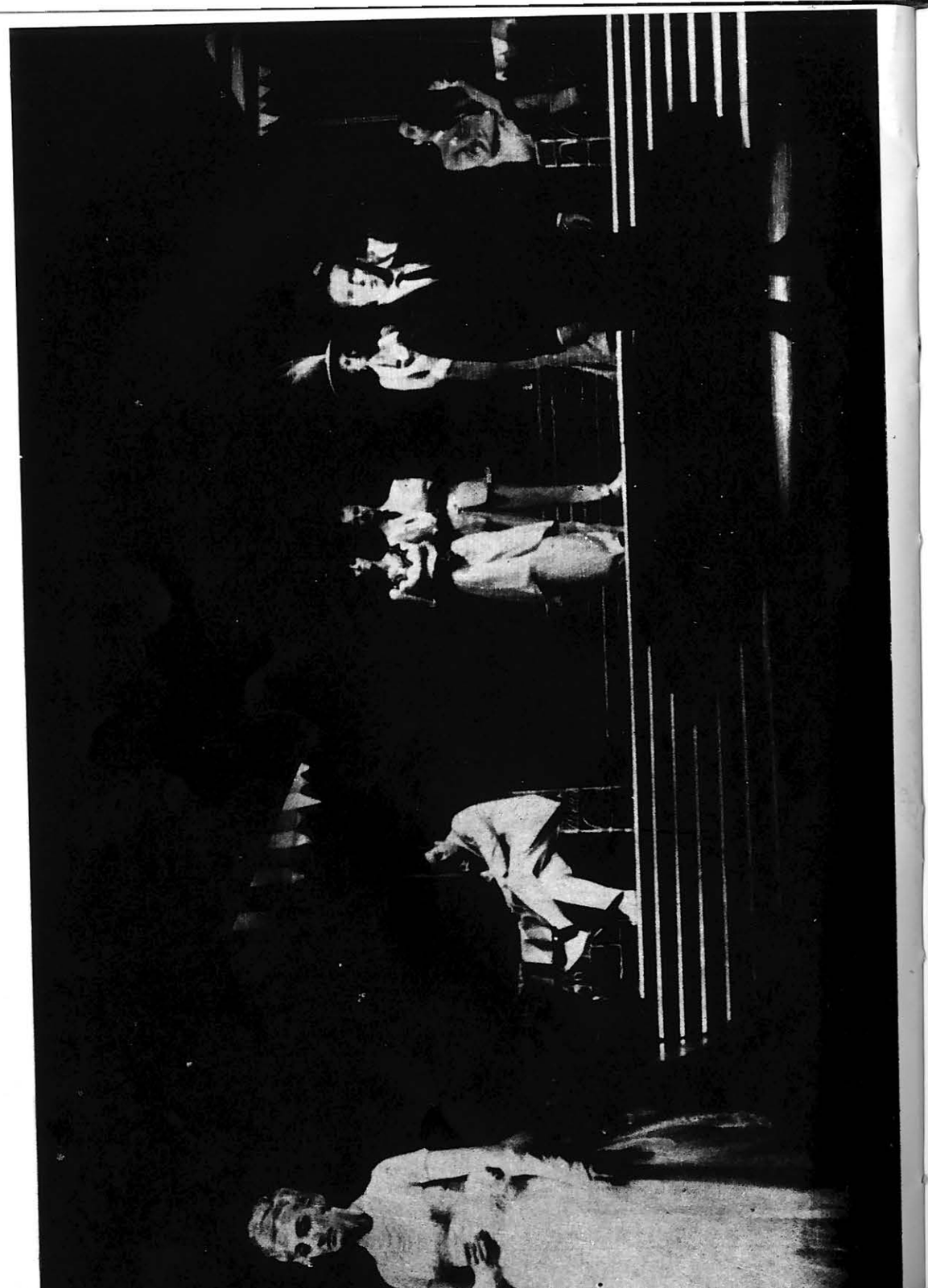
Zaoberanie sa otázkou sociálnej funkcie hudby nie je nič nového. Medzi hudobnými historikmi tušil jej význam už N. Forkel koncom 18. stor. Dôležitý krok k jej uvedomeniu pripravili na pôde literárnej vedy H. Taine a jeho nasledovníci, v hudobnej vede nášho stor. Ch. Lalo a mnohí ďalší. V rámci koncepcie, ktorú sa tu pokúsime naznačiť, ide o odklon od mechanistických hľadaní podstaty hudby v prírode, o odklon od náhľadu, že umenie je napodobením prírody; a naopak: vychádzanie z axiómy, že *hudbu tvorí človek pre človeka.* Týmto prekonávame pasívne nazeranie a vychádzame z uvedomenia si inak pre ľudskú činnosť všeobecne známej črty, že všetko, čo človek robí, robí pre nejaký účel; robí tak, aby to čo najlepšie plnilo tú funkciu, ktorú svojím výtvorom sleduje. Na zložitom stroji, ktorý človek skonštruoval, má tiež každá páka, každá skrutka svoju funkciu, ak nie technologickú, aspoň estetickú — aj stroj si človek tvorí tak, aby to nebolo len účelné, ale i pekné.

Vychádzajúc z axiómy, že hudbu tvorí človek pre človeka — a to tak, aby čo najlepšie plnila špecifickú funkciu danú v rámci spoločnosti — nepopierame, že by si človek z prírody nebral aj prostriedky, ktoré mu táto skytá, a že by mu aj skutočnosť nedávala dôležité podnety. Lenže vyberá si len to, čo potrebuje a pokiaľ to potrebuje, a inšpiruje sa len tým, k čomu možno mať v hudbe nejaký vzťah. Vyberá si podobne, ako si vyberá staviteľ stavebné materiály (nutne musí počítať s ich pevnosťou, pružnosťou, váhou), ale stavia z nich, sledujúc predovšetkým funkcie príslušných stavieb: inak stavia obytný dom, inak továreň, inak školu a pod. S tvorbou v architektúre má hudba obdobný vzťah i ku skutočnosti. I keď staré povesti rozprávajú, že sa človek naučil stavať príbytky od lastovičky — a takto teda v architektúre napodoboval prírodu — predsa len pri architektúre ide vždy o prispôsobovanie a pretváranie prírody tak, že sa tvorí nová skutočnosť. Tvorí sa taká nová skutočnosť, ktorá je schopná plniť funkcie kladené na architektúru potrebami človeka. Podobne i pri hudbe, i keď aj tu staré povesti rozprávajú, že sa človek naučil spevu od vtákov — a veru inak sa človek so spevom nemal v prírode kde stretať — predsa v celých dejinách si človek hudbu tvoril sám, a to tak, ako ju potreboval: *z hľadiska sociálnej funkcie hudby.*

Inak preto formoval v priebehu celých dejín hudbu do tanca, inak náboženskú (liturgickú) hudbu, inak uspávanku a inak pieseň ako výraz bolesti. Nie je myslitelné, aby sa v kostole hrala hudba do tanca, tak ako nemožno spievať chorály na tanečnej zábave. Týmto je oveľa silnejšie daná v hudbe aktívna úloha pri vyvolávaní nálad, citov v prítomnosti než len úloha odrážania minulej skutočnosti. Táto aktívna funkcia pre prítomnosť je vo všetkých umeniach, ale v hudbe tvorí obzvlášť dôležitú črtu jej podstaty. Renesančná alebo baroková hudba sú napr. nesporne odrazom svojej doby, ale žiaden dnešný poslucháč ich prednostne nepočúva pre túto vlastnosť, nepočúva ich ako historické štúdie, zachycujúce povedzme cítenie tej doby, ale počúva ich hlavne preto, lebo ešte i v nás vie táto hudba vyvolávať pocity nám milé a žiadúce. I dnes ešte aktívne pôsobia tieto skladby na nás, sú schopné vyvolávať niekedy pocit až naivnej radostnosti, ktorého nám súčasná hudba dáva tak málo. Vedia v nás vyvolať pocity vznešenosti a monumentality, ktoré nám dnešok, smerujúci až k cynizmu, nevie dať. Tento aktívny moment prekleňuje stáročia, čo by nebolo možné, ak by šlo prednostne o odraz viazaný na dobu a prostredie.

So zameraním na aktívne pôsobenie komponuje aj skladateľ. Chce vytvoriť taký tanec, aby sa naň čo najlepšie tancovalo, taký pochod, aby sa naň čo najlepšie pochodovalo, ale aj takú symfóniu, aby vyvolávala v poslucháčovi žiadúce psychické zážitky; čiže: aby čo najlepšie plnila predpokladaný zámer (funkciu). Toto sa, samozrejme, netýka len symfónie ako celku, ale i každej jej zložky (formového úseku, rytmiky, melosu, harmó-





nie, koloristiky a pod.). Zámery, ako aj spôsoby adekvátneho riešenia, môžu byť rozmanité a riadia sa množstvom objektívnych i subjektívnych činiteľov. Ale akákoľvek rozmanitosť môže predstavovať len protiklady v rámci zámerov, a teda len popieranie iných zámerov, no nie popieranie zámerov a sociálnej funkčnosti vôbec. Vedecký výskum sociálnej funkcie hudby sa preto ukazuje jedným z veľmi dôležitých činiteľov priamo pri procese tvorby, i keď nemôže byť jediným činiteľom.

Jediným činiteľom nemôže byť z viacerých príčin: jednak preto, že okrem činiteľov pôsobiacich viac-menej zvonka má hudba (presnejšie povedané — hudobné myslenie) aj autonómny vývoj podmieňovaný najviac zo strany vývoja psychických apercepčných schopností. Tento autonómny vývoj vedie k tomu, že skladatelia aj v zmysle rovnakej funkcie a rovnakých snáh predsa len stvárňujú v rôznych dobách a na rôznych miestach inak. Inak vyzerá menuet prvej polovice 18. stor. než twist, madison dneška, hoci všetky sú spoločenské tance. Veľmi dôležitú úlohu hrajú pri umeleckej tvorbe momenty subjektívne — otázka invencie — ktoré zatiaľ veda len málo vie skúmať. Veda smeruje k zovšeobecneniam objektívnej povahy a, žiaľ, to subjektívne jej značne uteká cez prsty. Nemožno, pravda, povedať, že by všetko toto veda nemala skúmať — niet vecí nepoznateľných, sú len veci zatiaľ nepoznané, ale toto sa už vymyká skúmaniam v rámci sociálnej funkcie hudby.

Pokiaľ sa u nás spravil pokus o prístup k problematike tvorby z hľadiska sociálnej funkcie hudby, ukazuje sa, že pod strechou tejto funkcie možno vedľa seba stavať veľa takých javov, ktoré sa dodnes mylne stavali proti sebe. Napr. hudba absolútna a programová — podľa nás obe plnia osobitú funkciu, lebo inak by nemali zmyslu. Stavala sa proti sebe tiež účelová funkcia (magické piesne, tance a pod. — ako keby ony jediné mali spĺňať sociálnu funkciu). Oddeľujúce tendencie sa ukazujú neúnosné už v tom, že nemožno stanoviť presnú hranicu ani medzi absolútnymi a programovými žánrami, ani medzi hudbou účelovou, viazanou na príležitosti, a hudbou len na počúvanie. Doterajší konkrétny výskum — výskum skladieb, a nie špekulácie — ukazuje, že každá skladba má zastúpených simultánne niekoľko funkcií, ktoré sa navzájom prelínajú a ich pomer nie je konštantný. Tento pomer sa môže časom presúvať. Konkrétne skúmania ukazujú, že táto simultánna zastúpenosť viacerých funkcií je základnou axiómou výskumu sociálnej funkcie vôbec. Dynamika vývoja sociálnej funkcie hudby záleží v metamorfózach vzájomných vzťahov: raz je dominantou jedna alebo niektoré funkcie, inokedy tieto ustupujú a do popredia sa dostávajú iné. Akákoľvek snaha obmedziť sa len na jednu funkciu predstavuje nezdravú črtu.

V rámci pokusov zaoberať sa dynamikou vývoja rozmanitých sociálnych funkcií v dejinách hudby sa už viacerým funkciám venovala pozornosť, no mnohé z nich zostávajú ešte neprebádané. Článok Tomislava Volka v časopise Hudební rozhledy, roč. XVII. č. 6, str. 229 upozornil na nepreprácovanosť jednej zo základných funkcií — funkcie estetickej. Ak by sme ju odizolovali od ostatných funkcií a ak by sme ju chceli stavať ako jedinú, mohla by predstavovať to, čomu so vravelo l'art pour l'art. Každopádne je to čosi, čo práve v súčasných snahách nášho storočia hrá veľmi dôležitú úlohu. No ani inak nie je bez estetickej funkcie možné žiadne umenie. Najlepšie to ukazujú nedávne snahy v ČSSR písať masové a politické piesne, ktorých prvoradou funkciou mala byť funkcia mobilizačná. Ale iba tá masová pieseň mohla mobilizačne pôsobiť, ktorá bola esteticky (umelecky) na výške. Estetická funkcia je vôbec v hudbe jednou z čŕt sine qua non, a ak sa pod vplyvom iných funkcií (napr. magickej funkcie) dostávala niekedy do pozadia, bolo to len graduálne, ale nie absolútne.

Prúdy, ktoré v nedávnej minulosti kládli v hudbe na prvé miesto funkciu mobilizačnú a výchovnú, odsudzovali estetickú funkciu a označovali ju ako snobské estétstvo, ako odtrhávanie umenia od skutočnosti, a tým popieranie odrazového charakteru umenia za luxus, dokonca za luxus zbytočný. Ako už z doterajších úvah vyplýva, v žiadnom prípade nechceme odtrhávať estetickú funkciu od iných. (Náboženská funkcia — ad illustrandum — predovšetkým privádzala lipských občanov do chrámu sv. Tomáša a práve ona týchto v hudbe zaiste len málo vzdelaných mešťanov pohla počúvať estetické hodnoty Bachovej hudby; len pre estetické hodnoty by tam neboli chodili v takom množstve.) Dnes pod vplyvom rozvinutého koncertného života sa však estetická funkcia dostáva nesporne silne do popredia, a preto myslím, že by bolo načase dôkladnejšie o nej pouvažovať.

Jozef Kresánek

Diskusia 64

M. BARVÍK

PROBLÉMY HUDOBNÉHO ŠKOLSTVA

Redakcia ma vyzvala, aby som prispel do diskusie o súčasnom stave a problémoch hudobného školstva. V doteraz uverejnených príspevkoch sa z rôznych príčin poukázalo na veľa vecí, preto zámerne nebudem opakovať podrobnosti. Rád by som stručne poukázal na niektoré zásadné otázky, riešenie ktorých je podľa môjho názoru nevyhnutné (bez toho, že by som si robil nárok na konkrétnu formuláciu záverov). Je dobre, že sa problémy hudobnej pedagogiky a hudobného školstva dostali do popredia záujmov väčšiny hudobníkov, pretože to pomôže nielen riešiť problémy samotné, ale aj správnejšie sa orientovať všetkým, ktorí to dobre myslia s hudobnosťou národa, ale často podliehajú ilúziám; nie je také ťažké dôjsť k záverom, a k o by to malo v hudobnopedagogickej oblasti vyzerať, ale je ťažké stanoviť, a k o sa k tomu dostať na základe súčasnej situácie, podmienok a perspektívnych možností. Myslím si, že

1. hudobnopedagogická oblasť bola (a často ešte je) v porovnaní s oblasťou tvorivou a reprodukčnou nespravodlivo a z rôznych hľadísk podceňovaná. Dôsledky tohto stavu sa prejavujú veľmi nepriaznivo vo všetkých smeroch — v nevyhovujúcich pracovných podmienkach, v zastaralom vybavení, v nedostatku kvalifikovaných kádrov, v konzervativizme pracovných metód, v zaostávaní výskumu, v nedostatočnej koordinácii jednotlivých stupňov atď.

2. Napriek tomu však vývoj nášho hudobného školstva zaznamenal po druhej svetovej vojne veľký pokrok a bolo by možné dokonca hovoriť i o vývojovom skoku (poštátnenie základného hudobného školstva, vybudovanie širokej siete stredných a vysokých škôl atď.).

3. Celkove veľmi bohatá sieť nášho hudobného školstva vo všetkých stupňoch nemá vždy správne vytýčené konkrétne ciele a ujasnené úlohy, ktoré práve vzhľadom na celkovú zmenu štruktúry našej spoločnosti a nové potreby (nehľadiac už na izolovanosť jednotlivých typov a stupňov, ba často i jednotlivých škôl a odborov).

4. V búrlivom rozvoji sa neraz dbalo viac na prestíž a vonkajšie veci, oveľa menšia pozornosť sa venovala obsahu a náplni práce, novým metódam a najmä výchove nových hudobno-pedagogických kádrov. Nielenže otázky hudobnopedagogické a metodické ostali bokom pri výchove nových hudobníkov, ale nedbalo sa ani na trvajúci hrozivý stav, ktorý už roky varovne signalizuje, že p o t r e b a nových pedagógov je krytá ani nie polovice a že k v a l i t a týchto nových pedagógov často nezodpovedá ani priemerným požiadavkám.

5. Vôbec sa nedbalo na špecifikum výučby a výchovy nových hudobníkov po stránke organizačno-administratívnej — takže dnes nie je vlastne legálne možné odborne školiť napr. detské talenty sklateľské a iné, lebo zviazanosť všeobecne školskými predpismi umŕtvuje akúkoľvek snahu po vyššej kvalite mimo vekového rámca alebo školských stupňov.

Toto všetko má, pravda, nepríjemné dôsledky vo všetkých smeroch — od výberu talentov a ich jednostranne technického hodnotenia až po prácu učiteľov, odmena ktorých je hlboko pod normálom ostatných hudobných profesií atď. Z týchto zásadných vecí do určitej miery vyplýva aj náčrt riešení — a bolo by, myslím, skoro zbytočné, aby som v rámci tejto diskusie opakoval bežne známe veci. Už mnohé sa podarilo a postupne sa riešia ďalšie a ďalšie otázky (tak, ako to celková situácia dovoľuje). Napriek tomu by však bolo správne, aby som aspoň záverom poukázal na niektoré mimoriadne dôležité úlohy, o vyriešenie a presadzovanie ktorých sa musíme všetci usilovať. Nazdávam sa, že sú to predovšetkým tieto základné problémy:

1. Presadiť správne chápanie politického významu estetickej výchovy mládeže na všeobecnovzdelávacích školách so všetkými dôsledkami (tu nepomôže síce efektný, ale jednostranný a ničím nepodopretý „boj" o väčší počet hodín, ktorých sa aj tak na školách nemá kto ujať). Treba začať od koreňa — t. j. u výchovy učiteľov a požadovať estetickú výchovu všetkých učiteľov bez výnimky, tak ako je dnes nevyhnutná pre každého ideová, telesná, pracovná a iná výchova. Iba tak vzniknú dobré podmienky pre špecifickú nadstavbu — odbornú hudobnú výchovu vôbec a talentov zvlášť. Bohužiaľ, podceňovanie všeobecnej estetickej výchovy je bežné i v radoch umelcov a hudobných odborníkov, hoci si tým pília konár pod sebou.

2. Dobudovať sieť hudobného školstva o významný článok, ktorý nám dosiaľ chýba — totiž o výberové internátne školy pre mimoriadne talenty vo veku od 8 do 18 rokov a napraviť tak dosť častú úchylku na ľudových školách umenia, ktoré sa jednostranne snažia l e n o špecializovanú starostlivosť o budúce profesionálne talenty. Násilné prenášanie požiadaviek na ostatné deti má potom katastrofálne dôsledky. Celoštátne je na ĽŠU zatiaľ asi 6 % všetkých detí, ale z nich ani nie jedno percento (!) pokračuje na vyšších umeleckých školách.

3. Správne vymedziť cieľ a poslanie jednotlivých stupňov a druhov škôl, skoordinovať výučbu i metódy. Zvláštnu pozornosť venovať odbornej výchove budúcich hudobnopedagogických kádrov (pomaturitná špecializácia).

4. Odpútať umelecké školstvo v základných predpisoch od systému všeobecnovzdelávacieho školstva tak, aby bol zaistený maximálne výhodný vývoj každého talentu bez ohľadu na vek a s čo najpružnejším spojením individuálneho odborného štúdia na vzdelanie všeobecné. Nerád by som sa pre stručnosť vystavoval skresleniu myšlienky, ale každému zasvätenému je jasné, že problém výchovy umeleckých talentov si vynucuje nielen výnimky, ale i celkovú pružnejšiu štruktúru školy.

5. Zrovnoprávniť kvalifikovaných hudobných pedagógov s ostatnými kategóriami umeleckých pracovníkov, a tak vytvoriť podmienky pre normálnu výchovu. Ich spoločenská zodpovednosť je nie menej veľká a často trvalejšia a dlhodobejšia ako u iných kategórií.

To, pravda, vôbec nie je všetko. Ale nejde všetko naraz a toto sú azda podstatné úlohy, na ktoré by bolo dobre sa sústrediť, ak nemáme iba diskutovať, ale naozaj každý niečo konkrétne urobiť, aby sa vec pohla dopredu. Ja osobne verím, že sa nám to spoločnými silami podarí. Nech je tu menej takých, čo len nariekajú a stále viac tých, ktorí pre hudobnú výchovu a hudobné školstvo niečo urobia! *Miroslav Barvík*

Dr. Gustáv Papp (Herman — vpravo) a Bohuš Hanák (Homskij) v inscenácii Pikovej dámy v SND. Foto Jozef Vavro ▶

Svätopluk v novom rúchu

Eugen Suchoň: Svätopluk
Dirigent: Tibor Frešo
Režisér: Miloš Wasserbauer a. h.
Výtvarník: Ladislav Vychodil
SND Bratislava

Pozvanie opery SND do Talianska a do Maďarska podnietilo vedenie SND k chvályhodnému činu, v našom hudobnom divadelníctve rozhodne nie každodennému: k obnovenej inscenácii druhej Suchoňovej opery, presnejšie k novému scénickému riešeniu a režijnej organizácii javiskového diania. Je to chvályhodné o to viac, že v nedávnej minulosti sa nie vždy venovala slovenským novinkám pozornosť, akú by si zasluhovali (krátky čas javiskových skúšok Mistra Scroogea). Pravda, nebyť kritických hlasov už v súvislosti s prvou premiérou Svätopluka a najmä podarenejších javiskových kreácií tohto operného eposu v Prahe a Košiciach, sotva by bolo došlo tentoraz k zlepšeniu; opäť sa názorne ukázalo, že seriózne kritiky a konkurencia iných riešení môžu dobrému dielu len osožiť.

V novom bratislavskom naštudovaní si najvyššie ocenenie zaslúži výtvarník Ladislav Vychodil. Vytvoril jednoduchú, pritom monumentálnu a účinnú scénu: množstvo zlatých dostredivých kruhov na čiernom podklade na všetkých stranách javiska vytvára baladickú atmosféru, konkretizovanú len najnevyhnutnejšou rekvizitou. Dáva možnosť rozmanitých sveteľných efektov, navodzuje dojem veľkého priestoru a koncentrovaním herecké diania v popredí slúži dramatickému i hudobnému účinu (spev nie je

◀ *Scéna z Veselej vdovy na Novej scéne.* Foto Anton Šmotlák

pohlcovaný povraziskom). Škoda len, že výkryty predných (rampových) svetelných zdrojov zaberajú dosť veľký priestor z i tak neveľkého javiska. Veľkým kladom sú však rýchle prestavby a jediná prestávka po II. dejstve, t. j. po dvojexpozícii opery.

Iniciátorom a zároveň režijným realizátorom nového javiskového tvaru Svätopluka bol Miloš Wasserbauer. Jeho prácu charakterizuje príklon k štylizácii, k uvoľneniu a k scivilneniu hereckého prejavu. No najviac zapôsobí jeho majstrovská práca so svetlom, obohatená o nóvum (pravda, len na bratislavskom javisku) rampového reflektorového nasvecovania; miestami vzniká hotový, pritom funkčný svetelný koncert. Na niektorých miestach Wasserbauer náznakovým gestom hercov veľmi dobre domýšľa vzťahy medzi postavami (najmä závislosť Zábojovho konania od Lutomíry). Treba však zaznamenať i zápory réžie: snaha o štylizovanosť miestami prekročila hranicu únosnosti — a tak Svätoplukov veľký monológ v 1. obraze III. dejstva je adresovaný do prázdna (hoci Záboj sa objaví hneď po jeho dokončení a reaguje naň), z II. dejstva sa vytratili dve základné rekvizity — Perúnova socha a mŕtvy vladyka (tá socha ide síce viac na vrub výtvarníka) a pred prísahou Mojmíra zmizne z javiska Milena, pričom je text prísahy zbytočne rétoricky pozmenený. Zbytočné sú aj niektoré škrty v III. dejstve, porušujúce reprízovosť hudobného procesu, konkrétne: nástup Svätopluka v 2. obraze III. dejstva a škrt Zábojovho očakávania Lutomíry v jeho 1. obraze, kde navyše dochádza k nelogizmu: na motív Záboja sa na javisku objaví Lutomíra. Nesprávny je i sborový záver I. dejstva (pražská úprava), lebo ním sa porušuje architektonika dejstiev, ktorá má rovnaký pôdorys vo všetkých dejstvách (všetky sa končia sólistickým vystúpením).

O baletnej zložke predstavenia nie som zvlášť povolaný písať; zdala sa mi však málo vynachádzavá a štýlová. Kostýmy boli prevzaté z I. naštudovania, niektoré by sa mohli aspoň upraviť (Svätopluk v 1. obraze III. dejstva).

Z mnohých dobrých sólistických výkonov pokladám za potrebné vyzdvihnúť aspoň kreácie Ondreja Malachovského (Svätopluk), ktorý zaznamenal od I. premiéry veľký vzostup najmä po stránke psychologického stvárnenia (spevácky bol od začiatku výborný), Imricha Jakubka (Svätopluk ml.), kultivovaného a obetavého umelca, Anny Polákovej (Milena), Márie Kišonovej-Hubovej (najmä herecky vzorná Lutomíra), dr. Gustáva Pappa (Záboj) a Bohuša Hanáka (Mojmír). Lutujem, že rovnako kladne nemôžem hodnotiť orchester. Frešovou vinou je nepremyslený, príliš hlučný, často prekrýva spevákov a núti ich stále forsírovať. Frešo diriguje Suchoňove opery už 11 rokov, no dodnes zrejme nevie, že alfou suchoňovského štýlu je preferovanie ľudského hlasu. Tempá sú zväčša prirýchle; stráca sa kontrast medzi dramatickými a lyrickými, resp. epickými partiami (spevy Záboja a Žreca).

Zápornou stránkou predstavenia bola pomerne malá návšteva. Je fakt, že odznelo na začiatku sezóny — ale predsa by to tak nemalo byť!

Igor Vajda

Premiéra plná rozporov

Andrej Očenáš: Vrchárska pieseň
Dirigent: Ján Valach
Choreografia a réžia: B. Čegan
Výtvarník: Pavol Herchl
DJGT Banská Bystrica

Balet Andreja Očenáša Vrchárska pieseň mal premiéru v Divadle J. G. Tajovského v Banskej Bystrici 5. septembra t. r. Nakoľko to bolo prvé predvedenie tohto diela vôbec, vzbudila premiéra pomerne veľkú pozornosť. Podobne ako v minulosti, nasledovali aj v tomto prípade oficiálne i neoficiálne diskusie, hodnotenia. Je potrebné hneď v úvode povedať, že dielo nijako nedosiahlo jednoznačný úspech. Zamyslime sa preto nad príčinami tejto skutočnosti.

V tej forme, v akej sme mali možnosť vidieť Očenášov balet Vrchárska pieseň v Banskej Bystrici, je toto dielo i jeho inscenácia plná rozporov a protirečení. Spomenieme aspoň tie základné. Predovšetkým nastal závažný rozpor medzi obdobím, keď pred vyše piatimi rokmi dielo vzniklo, a dneškom, keď sa konečne dočkalo svojej premiéry. Za týchto päť rokov sa podstatne vykryštalizovali estetické názory na viaceré umelecké problémy a, pochopiteľne, i na to, ako má vyzerať moderný národný balet. Celá koncepcia Vrchárskej piesne je postavená na dnes už prekonaných estetických názoroch, a práve v tom je to základné, prvotné protirečenie — teda v samotnom tvorivom prístupe.

Na bystrickej premiére sme počuli asi 75 minút hudby. Pokiaľ vieme, balet bol pôvodne podstatne dlhší. Je ozaj pochybné, či také podstatné škrty dramaturgii diela pomohli. Spôsobili totiž viac ďalších rozporov. Dlhý úvod (predohra a melodráma) sa dostali do disproporcie s ostatnými obrazmi baletu. Libreto, pochopiteľne, tiež prepracované, je v tejto podobe dejove také skromné, že sa pomaly stráca dôvod pre jeho hudobné spracovanie. S tým potom súvisia celkom zákonite ďalšie protirečenia v samotnom librete, nejasnosť, možno aj naivnosť niektorých postáv, problematické riešenie ich režijného zapojenia do jednoduchej dejovej zápletky a pod.

V rozpore stojí aj hudba baletu. Veľmi zaujímavé, výrazove účinné prekomponované miesta najmä v prvej tretine diela až priostro kontrastujú so scénami výslovne folklórnymi. Možno by tieto kontrasty vyzneli priaznivejšie, keby nebolo došlo k takému podstatnému skráteniu baletu. Málo početný baletný súbor vynaložil veľa úsilia na úspešné predvedenie Očenášovej Vrchárskej piesne. V snahe pochopiť umelecké a kádrové problémy bystrického baletného súboru môžeme hodnotiť jeho prácu kladne. Len veľmi málo však prispel k úspechu inscenácie nedostatočne pripravený orchester — a v tom je aj ďalší rozpor tejto premiéry.

I keď treba privítať každý nový slovenský balet, veď tejto oblasti hudobnej tvorby sa venuje tak málo pozornosti, predsa však bystrická premiéra baletu Vrchárska pieseň od A. Očenáša mala sama v sebe toľko problémov, rozporov a protirečení, že sa na svojej premiére ani nemohla stretnúť s jednoznačne kladným ohlasom.

Ľubomír Čížek

Na margo aktualizácie

W. A. Mozart: Čarovná flauta
Dirigent: Ján Kende
Režisér: Kornel Hájek
Výtvarník: Helena Bezáková
ŠD Košice

Úvodom: Vážne ochorenie šéfa opery K. Hájka si vynútilo odsunutie premiéry zo začiatku júla na začiatok októbra (v pôvodnom termíne malo obnovenú premiéru Labutie jazero). Ale i napriek tomu scénický tvar miestami niesol stopy náhleho a nedostatočného „zažitia".

Hudobné naštudovanie: Zaslúži si byť glosované na prvom mieste. Vďaka precíznej a dôkladnej príprave pod vedením prvého dirigenta Jána Kendeho znel orchester štýlove, dynamicky diferencovane a technicky bezpečne (čo nie je v pomerne asketickej mozartovskej faktúre ľahko dosiahnuť!). Aj na výkone sboru (sbormajster Roman Skřepek) sa odrazila sústredená príprava. U spevákov bol rozkmit hodnoty výkonov dosť značný — ale to je prirodzený následok pomerne malého ensemblu, kde musia spievať i tí, ktorí na požiadavky toho-ktorého skladateľa nie sú práve ideálne pripravení.

Treba však vyčítať zaradenie syntetickej hudby v „strašidelných" scénach (úvod opery, skúšky v Sarastrovom kráľovstve): došlo k zrážke dvoch odlišných skladateľských techník, z ktorej vyšiel Mozart dosť doráňaný. Za to však zodpovedá režisér, ktorý syntetickú hudbu neuvážene použil ako zvukovú kulisu.

Réžia a výprava sa pokúsili aktualizovať symbolmi prepletenú predlohu. Hájek mal jej koncepciu zrejme premyslenú (na to poukazuje jeho článok v bulletine), nedokázal ju však všade — najmä v druhej časti — dôsledne realizovať. Neviem, do akej miery bola jeho inšpiračným zdrojom známa Hrdličkova pražská inscenácia (z tej poznám len fotografie), isté je však, že v kostýmoch šli Košičania ešte ďalej — štylizovali temer poslednú módu, nie však dôsledne a nie vždy s vkusom. Kostýmy sú síce farebne

Pravé umenie zostane nepominuteľné a skutočný umelec má vnútornú radosť pri vytváraní duchovných hodnôt.
L. v. BEETHOVEN

Hudba, proti tvojim čarovným zvukom sa nám reč zdá chudobnou a studenou!
Th. MOORE

Tam, kde sa končí slovo, začína sa hudba.
E. T. A. HOFFMANN

— okrem niekoľkých výnimiek — dobre zladené, ale tvarove (materiálom i ušitím) sú zväčša nevydarené. Vzormi polyfokálna výprava zmnožuje konfúzny dojem z inscenačného tvaru, obmedzeného aj nedostatočnou technickou vybavenosťou javiska. Hájek ju miestami síce veľmi vtipne prekonal použitím princípov tzv. čierneho divadla, ale priznám sa, že som v tomto smere čakal ešte viac.

Pokus o rebríček sólistov I. premiéry: Helena Likiérová-Štubňová (Pamina) — prvotriedne zvládnuté koloratúry i kantiléna, Miroslav Hájek (prvý Sarastrov radca), Karol Mareček (Papageno), traja chlapci (Šošoková, Suryová, Adamcová) — všetci podali veľmi vyrovnané výkony; Oswald Bugel (Tamino) a Ladislav Neshyba (Sarastro) občas nadužívali svoj sonórny fond — ale to je aj jediná zásadná výhrada. V zostave troch dám by bolo azda lepšie zverif prím E. Šmálikovej, a nie G. Abrahámovej, vzhľadom na ohybnejší hlas prvej z nich (tretiu dámu spievala O. Golovková). Príjemne prekvapili Ladislav Pačaj (Monostatos) a Božena Hanáková (Papagena), sklamala inokedy vždy spevácky spoľahlivá Lucia Ganzová (Kráľovná noci). — Hodnotenie je primárne hudobné, pretože režisér viedol hercov k viac-menej sošnému prejavu okrem predstaviteľov Papagena, Papageny a Monostata, čím výrazne odlíšil 2 roviny diela (z nich K. Mareček sa dosť dlho rozohrával).

Záver trocha neobyčajný: Čarovná flauta je posledným predstavením, ktoré v Košiciach naštudoval doterajší prvý dirigent Ján Kende. Žiak Václava Talicha v dirigentskom odbore, výborný klavirista (najmä ako komorný hráč) sa k dirigentskému pultu naplno dostal len pred piatimi rokmi pri zrode banskobystrickej spevohry, ale zaznamenal už veľa nevšedných úspechov. Vybudoval a na vysokú úroveň doviedol orchester DJGT (dodnes v Banskej Bystrici spomínajú na jeho Evu, Traviatu, Predanú nevestu, Onegina, Rigoletta) a od roku 1962 sa výrazným rukopisom zapísal do histórie košickej opery (Fidélio, Blúdiaci Holanďan, Vzkriesenie a i.). Kendeho vlaňajší výkon so Slovenskou filharmóniou na I. prehliadke slovenského koncertného umenia presvedčivo ukázal jeho predpoklady aj pre dráhu koncertného dirigenta. Kende sa rozhodol venovať sa jej odteraz prednostne — a písateľ tohto článku si pokladá za milú povinnosť popriať mu na nej mnoho úspechov!

Igor Vajda

Convent Garden v SSSR

V septembri a októbri hosťovala v SSSR — najprv v leningradskom Malom opernom Kirovovom divadle a potom v Opernom divadle Stanislavského a Nemiroviča-Dančenka — Malá operná skupina londýnskej Kráľovskej opery Convent Garden s tromi operami Benjamina Brittena. Šťastnou zhodou okolností som videl v Leningrade všetky: 24. 9. Alberta Heringa, op. 39 z r. 1946/47, The Thurn of the Screw (nazývanú u nás Hriešni anjeli — z r. 1954) a Lukréciu tzv. Únos Lukrécie — názov však nezodpovedá obsahu —, op 37, z r. 1945/46. Pretože okrem Heringa žiadna z nich nebola v ČSSR scénicky predvedená a keďže v dohľadnom čase nemôžeme očakávať vystúpenie britských umelcov u nás — aký to rozdiel od SSSR, kde v tom istom čase vystupovala zároveň v Moskve milánska La Scala! — nebude vari od veci podeliť sa s čitateľmi Slovenskej hudby o dojmy aspoň v krátkom informatívnom článku.

Spoločným menovateľom všetkých troch diel je ich komornosť — sú písané pre niekoľko sólistov bez sboru so sprievodom malého orchestra (15 členov) — a obrovská plnokrvnosť ich hudobnodramatického vypracovania. Svojím charakterom sa však diametrálne líšia: Hering je skvelou fraškou, parodujúcou malomeštiactvo a konvencie, The Thurn of the Screw sugestívnou duchárskou historkou, pripomínajúcou — hoci v modernom kostýmovaní — ovzdušie severských ság a bájí o ničivej sile zla, Lukrécia moderne štylizovaným antickým divadlom nadčasovej platnosti. Ich výber pre hosťovanie v SSSR určite nebol náhodný: táto premyslená zostava skvele dokumentovala šírku Brittenovho talentu i šírku interpretačných schopností Malej opernej skupiny Convent Garden.

Dokonalé predvedenie takých rozmanitých diel si totiž vyžaduje vynikajúcich umelcov všetkých zložiek — od virtuóznych hráčov orchestra (z ktorých väčšina musí ovládať viacero nástrojov) cez spevákov (tí musia mať perfektnú hlasovú techniku doslova koloratúrneho bel canta v modernej transformácii) až po vedúcich umeleckých pracovníkov — dirigenta, režiséra a výtvarníka — zjednocujúcich rozmanitú matériu diela a jeho interpretov v homogénny celok.

Convent Garden sa môže pýšiť, že takými silami disponuje — i v svojej Malej opernej skupine — v miere vrchovatej. Nie je možné spomenúť ich na tomto mieste všetkých; okrem dirigentov — o ktorých ešte bude reč — treba menovať aspoň režiséra C. Greema, ktorý bol zrejme aj navrhovateľom scény a kostýmov (výtvarníkov aspoň bulletiny neuvádzali), pretože všetky javiskové komponenty vytvárali dokonalý súlad. Heringa režisér kreoval ako graciózne, úsmevne ironické predstavenie, v The Thurn of the Screw povýšil na prvoradého javiskového činiteľa svetlo, využívajúc najmä tmavé farebné odtiene, a Lukréciu stvárnil na spôsob oživených antických súsoší, resp. mozaík s výrazným preferovaním krvavočervenej farby, symbolizujúcej morálnu prehnitosť starého sveta a tragické rozuzlenie príbehu zároveň. Greemovu režijnú prácu charakterizuje vcelku prepracovanie každého pohybu, každého gesta; v tragédiách upútava jednoduchosťou a civilnosťou, v Heringovi jemnou nadsádzkou. Výtvarné riešenie je — cum grano salis — asi tak na polceste medzi tradične iluzívnym — isteže veľmi pôsobivým, ale dnes už trocha anachronickým — ponímaním operného javiska (mal som ho možnosť vidieť v kijevskom predvedení Musorgského Chovančiny, ktoré sa končilo zrútením „horiaceho" chrámu) a našou odľahčenou (pravda, nie vždy — minulosť ešte majú niektorí režiséri a výtvarníci v krvi), viac svetlami čarujúcou scénou — v tom ČSSR asi nie je ďaleko za špičkou svetového scénografického vývoja.

Sólistický ensembel Malej opernej skupiny Convent Garden disponuje množstvom výrazných umeleckých individualít, dokopy vytvárajúcich zliaty, vyrovnaný kolektív. Najviac na mňa zapôsobili svetoznámy tenorista Peter Pears ako mužský chór v Lukrécii, ktorý spolu so ženskou predstaviteľkou chóru sa najviac zaslúžil o nezabudnuteľný zážitok z tohto predstavenia (chór v Lukrécii uvádza, spája a komentuje udalosti v popredí scény; za ním sa odohráva vlastný dej), a John Newton — asi 13—14-ročný chlapec, výborný spevák a herec, prvotriedne stvárňujúci nielen malého šibala v Heringovi, ale i zložitú, v podstate tragickú postavu Milesa (jedna z hlavných úloh v The Thurn of the Screw); ak u tohto mladého umelca prebehne mutácia šťastlivo, čaká ho skvelá kariéra.

Krátka zmienka o orchestri: ešte nikdy som v hudobnom divadle nemal taký pôžitok z hry orchestra ako tentoraz (a azda ešte v už spomínanom kijevskom predvedení Chovančiny, kde orchester pod taktovkou K. Simeonova dokázal, že i v nekrytom orchestrišti môže mamutie teleso znieť mäkko a plasticky, takže nezahlušuje, ale p o d p o r u j e spevákov). Orchester Covent Garden, pozostávajúci z mnohých mladých ľudí (to napokon platí aj o sólistickom súbore) je skvelé teleso, ktoré s úplnou samozrejmosťou zvládne neraz krkolomné Brittenove požiadavky. Za množstvo timbrových a kombinačných nuansií iste vďačí predovšetkým obrovskej skladateľovej inštrumentačnej predstavivosti, no nebyť skvelej pedagogickej práce hlavného dirigenta M. Davisa a samotného Brittena — dirigoval The Thurn of the Screw — sotva by ich reprodukoval tak dokonale. Absolútna presnosť, zároveň však plnokrvné muzikantské zanietenie (ani stopy po tzv. anglickom chlade!!!) — na to sa tak ľahko nezabúda!

Všetky predstavenia, na ktorých som sa zúčastnil, boli nabité do posledného miestečka. Búrlivý aplauz a dlhotrvajúce ovácie sprevádzali záver každého predstavenia. Veľkú časť obecenstva tvorili mladí ľudia. Zdá sa, že v SSSR v operných divadlách vôbec nevedia, čo je to kríza návštevnosti (v Kijeve a najmä v Moskve bolo veľmi ťažko zohnať lístky — v Moskve sú všetky predstavenia už niekoľko dní vopred vypredané).

Čo povedať záverom? Len si povzdychnúť, ako veľa sme dlžní Brittenovi, tomuto klasikovi modernej opery (a nielen opery), v dokonalom poznaní jeho dramatic. diela, ktoré svojou žánrovou rozmanitosťou, komorným charakterom a obrovskou hudobnou vynachádzavosťou — syntetizujúcou mnohotvárne podnety hudby súčasnosti i minulosti — by mohlo byť veľmi podnetným artefaktom i pre našu, isteže veľmi úspešnú opernú tvorbu!

Igor Vajda

Kritika je niečo premenlivé, vychádza z dobových názorov, má význam len pre svoju dobu, a keď sama nie je umelecky hodnotiaca, tak pôjde do hrobu spolu so svojou dobou.
H. HEINE

Ako obecenstvo, tak aj umelci pociťujú oprávnený popud po novom v hudbe, a kritika, ktorá má obdiv len pre staré a nemá smelosti pre uznanie nového, podkopáva tvorbu.
E. HANSLICK

Arnold Hanka
ŠESŤDESIATROČNÝ



1. novembra t. r. sa dožil šesťdesiatky majster Arnold Hanka — náš najlepší nástrojár-klavirista. Jeho práca je známa a vysoko oceňovaná mnohými odborníkmi, menej však je známy jeho životopis. Tu je jeho skratka:

Ako mladý absolvent košického konzervatória, človek s „predpovedanou budúcnosťou" koncertného klaviristu, odchádza r. 1922 ako osemnásťročný k známej viedenskej firme Bösendorfer, kde sa definitívne odkláňa od praktickej nástrojovej hry k nástrojárstvu. Po päťročnom štúdiu na odbornej škole pre staviteľov klavírov a organov ju absolvuje s vyznamenaním a prémiou I. ceny. Jeho mimoriadne nadanie mu umožňuje pristúpiť k majstrovským skúškam už o 5 mesiacov. Dostáva majstrovský diplom — komisia mu odpúšťa povinnú päťročnú továrišskú prax. Z rodinných dôvodov je však prinútený vrátiť sa do Košíc a živiť sa ako živnostník. Výsledky svojej práce si overuje na cestách po Európe, na ktorých zavíta do všetkých známych tovární na výrobu klavírov, a tak si ďalej prehlbuje vedomosti. Od roku 1949 pracuje ako údržbár, za krátky čas je zamestnaný v Štátnom divadle v Košiciach a od roku 1960 pracuje ako klavírny majster na KPFKE v Košiciach. Do tohto obdobia spadá aj jeho priekopnícka činnosť na košickom a bratislavskom konzervatóriu, kde mu je zverený nový predmet v učebných osnovách: nástrojárstvo. Do bohatej činnosti majstra Hanku patrí jeho práca na koncertných klavíroch v Bratislave i Prahe a hlavne jeho výskumná práca, výsledky ktorej si overuje na školských nástrojoch, vystavených neobvyklému namáhaniu. Keď sa r. 1962 vrátil z dvojmesačného pobytu v Budapešti, kde bol pozvaný vysokou hudobnou školou, aby opravil koncertné nástroje školy, filharmónie i maďarskej továrne na gramoplatne, splnil sa mu aspoň čiastočne jeden z jeho veľkých životných cieľov: dať svoje bohaté skúsenosti do služieb najpreferovanejších nástrojov. No rovnako mu leží na srdci i výchova zdatných nasledovníkov. Do ďalších rokov mu prajeme veľa zdravia a úspechov!

Matej Lengyel

In memoriam Joseph Marx

3. septembra zomrel vo veku 82 rokov popredný rakúsky hudobný skladateľ Joseph Marx.

I keď jeho cesta k úspechu a sláve nebola ľahká, bez konfliktov, šťastie mu prialo a zostalo mu verné po celý plodný život. Prvý, priam triumfálny úspech docielil v rokoch pred prvou svetovou vojnou svojou piesňovou tvorbou. Nebolo vari slávneho speváka, ktorý by nebol pojal do svojho repertoáru aspoň jednu z nich.

Jeho tvorba sa však neobmedzovala len na piesne. Nasledovala klavírná, organová, komorná a symfonická hudba. Ako profesor hudobnej teórie a kompozície Viedenskej hudobnej akadémie odchoval celé generácie hudobných skladateľov, a to nielen z Rakúska, ale takmer z celého sveta. Až do konca svojho života neúnavne pôsobil ako prezident Sväzu rakúskych hudobných skladateľov a autorského sväzu. Jeho profil by bol neúplný, keby sme nespomenuli, že bol aj fejtonistom a hudobným kritikom. O jeho pokrokovom zmýšľaní svedčí, že od chvíle zrodu Sväzu rakúsko-sovietskeho priateľstva bol členom jeho predsedníctva.

Ešte na jeseň roku 1961 takmer 80-ročný majster napísal do bratislavského rozhlasu: „Počúvam často s veľkým potešením relácie Vášho mesta, veď nie sú len technicky znamenité, ale aj hudobne pôvabné, najmä tam, kde sa prejavuje národný charakter."

Anton Pejhovský

DIABOLUS IN MUSICA

Aj tak sa dá písať...

Bulletin Pražskej jari o Šostakovičovej VIII. symfónii

Dmitrij Šostakovič je nepochybně největším symfonikem soudobé světové hudby. Jeho symfonie jsou již od předválečných let trvale na pořadu všech velkých orchestrů nejslávnějších dirigentů a teší se vzrůstající oblibě i u nejširších vrstev posluchačských. Je tedy jistě namístě otázka po důvodech takové popularity, u soudobého skladatele dosti neobvyklá. Šostakovičovy symfonie (na nich je skladatelova světová sláva založena především) odpovídají přesně na požadavky značné části světového publika: jsou komponovány bez výjimky jazykem tonálním a jsou formálně budovány v podstatě podle klasické konstrukce, jež je každému posluchači blízká a pochopitelná. *Vyhýbají se jakémukoli modernímu pokusnictví, skladbě modální či polytonální (ani nemluvě o systémech ještě spornějších). Jasnost a tradicionalismus skladatelova jazyka činí jeho díla srozumitelnými na první poslech, nevyžaduje od posluchače — jak hudba mnoha jeho současníků — mimořádného duševního napětí a častého poslechu, určitého návyku, jenž teprve vede k eventuálnímu skutečnému prožitku...*

•

Smer — banskobystrický deník — o Don Pasqualovi v DJGT

...V súvislosti s uvedením opery G. Donizettiho Don Pasqaule nám prichádza na myseľ i posledná premiéra opery Ch. Gounoda: Faust a Margaréta. *Spoločným znakom pre obidve opery, i keď ide v jednom prípade o komickú operu a v druhom o „veľkú — grand operu" tragickú, je to, že v podstate vystupuje do popredia túžba po mladosti, kráse a láske.* Tentoraz však tragédiu vystriedala komédia. I keď uvedenie opery Don Pasquale sa na prvý pohľad môže javiť ako anachronizmus vo vývine uvádzaných hier, pravdou však zostane, že tak teraz, ako i v budúcnosti ruky umelcov budú siahať po nehynúcich krásach hudobno-dramatického odkazu z klenotnice minulosti. *Ničím iným by nebolo možné ospravedlniť ich opätovné oživovanie pred očami diváka...*

Réžie sa s úspechom zmocnila Drahomíra Bargárová. Pri objektívnom pohľade na prácu režisérky možno dôjsť v pravdepodobnému záveru, že prvoradým zámerom tu bola predovšetkým sústredená pozornosť na moment komičnosti. Preto by nemalo zmyslu hľadať v realizácii réžie ideovú hĺbku. D. Bargárová réžiou celovečerného diela dokázala svoje schopnosti i možnosti ďalšieho rastu...

Kostýmy priliehavo doplňujú atmosféru spoločnosti, v ktorej sa dej odohráva...

PANTON

VYDAVATEĽSTVO SČSS – SLOVENSKÁ REDAKCIA

EDIČNÝ PLÁN NA ROK 1965

Peter Kolman: **Štyri kusy pre orchester.**
Alexander Moyzes: **Tri piesňové cykly.**
Zita Fresová-Hudecová (zost): **Slovenská piesňová tvorba I., II.**
Juraj Hatrík: **Prečo, mama?**
Kolektív: **Inštruktívne skladby pre husle a klavír.**
Alexander Albrecht: **Drobné skladby pre mládež.**
Michal Vilec: **Rozhovory pre klavír.**
Michal Vilec: **Letné zápisky pre klarinet.**
Michal Vilec: **Letné zápisky pre trúbku.**
Milan Novák: **Inštruktívna suita pre žiacky komorný orchester.**
Ilja Zeljenka: **Inštruktívna komorná suita pre sláčikové kvarteto.**
Július Letňan: **Naše zábavky.**
Zdenko Mikula: **Cyklus detských sborov.**
Kolektív: **Príležitostné detské sbory.**
Kolektív: **Album sborov pre miešané a dievčenské spevácke sbory.**
Pesničky do vrecka č. 3, 4, 5.
Album tanečných piesní č. 1, 2.
Hrajú big beaty č. 1, 2.
Viera Sedivá: **Obrázky z dejín hudby.**
Anna Chladná: **Hudba u najmenších.**
Ján Hrušovský: **Čarovný kľúč.**

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



INFORMÁCIE

Za dirigovania Rudolfa Baumgartnera sa na Luzernských slávnostných hrách uskutočnila premiéra diela Jeana Francaisa Sei preludi per orchestra a corde da camera. — K prvému výročiu smrti J. F. Kennedyho zaznelo v Remscheide pod taktovkou Thomasa Ungara Zavraždenie veľkého štátnika od Daria Milhauda.

* * *

Wieland Wagner bude v marci inscenovať na scéne Viedenskej štátnej opery Tristana a Isoldu. Dirigovať bude Karl Böhm. — Walter Felsenstein bude v Mníchove režírovať Offenbachovho Modrofúza. Zároveň dostala berlínska Komická opera pozvanie na pohostinné vystúpenia v Štokholme. Uskutočnia sa v r. 1965; na ich programe bude Modrofúz, Paisiellov Sevillský barbier a Janáčkova Líška Bystrouška.

* * *

Leonard Bernstein, zrejme povzbudený úspechom West Side Story, píše hudbu pre nový musical na námet Thorntona Wildersa. Premiéra sa chystá na Broadway v septembri 1965.

* * *

Krzystof Penderecki napísal hudbu k predstaveniu Jarryho Kráľa Ubu v predvedení štokholmského bábkového divadla. — V novembri bola v Zürichu premiéra hudobnej rozprávky Paula Burkharda Snežná kráľovná podľa Andersena.

* * *

Americký klavirista Michael Ponti, žijúci vo Frankfurte nad Mohanom (známy aj u nás), sa stal nositeľom I. ceny 16. medzinárodnej klaviristickej súťaže Feruccia Busoniho v Bolzane.

* * *

V októbri sa začal ďalší ročník populárneho Štúdia mladých, ktorý poriada Československý rozhlas v Bratislave vždy v utorok o 18. hodine. Okrem priameho rozhlasového vysielania prenáša niekoľko koncertov aj bratislavská televízia. Na prvom symfonickom koncerte sa predstavil mladý gottwaldovský dirigent Jaroslav Opěla. Na programe bola Zeljenkova Karikatúra, Janáčkov Taras Buľba a Weberova Koncertná skladba pre klavír f mol (sólista Dušan Stankovský).

* * *

Berlín bude od 3. do 9. mája 1965 dejiskom XVIII. medzinárodných slávností Heinricha Schütza. Odznejú na ňom premiéry diel takých skladateľov, ako Günter Bialas, Peter Eben, Helmut Eder, Heinz Friedrich Hartig, Anton Heiler, Milko Kelemen, Rudolf Kelterborn, Ernst Křenek, Ernst Pepping, Siegfried Reda, Hans Studer, Eberhard Wenzel, Heinz Werner Zimmermann. Na koncerte Berlínskeho filharmonického orchestra za dirigovania Johannesa Schülera zaznie tiež premiéra Cikkerových Variácií.

* * *

Spevohra DJGT v Banskej Bystrici uzavrela družbu s divadlom vo Wittembergu. Už v minulom čísle sme priniesli správu o návšteve a pohostinskom vystúpení wittemberského dirigenta Kurta Nichterleina v Banskej Bystrici. Teraz zaznamenávame, že Ján Valach dirigoval vo Wittembergu Nápoj lásky. V budúcnosti sa má výmena rozšíriť aj na sólistov a režisérov.

* * *

Oneskorené zadosťučinenie, jednodejstvová komorná opera Armina Schiblera, mala premiéru v Oberhausene. — Divadlo v Hannoveri naštudovalo nový balet Francisa Burta Golem.

* * *

Celoštátna komisia rozhlasovej žatvy udelila Cenu rozhlasu za rok 1964 — venovanú umeleckým spolupracovníkom Čs. rozhlasu — Milanovi Bauerovi za nahrávky Prokofievovej II. husľovej sonáty, III. Yssayovej sólovej sonáty, Dvořákovho Husľového koncertu, ako aj za nahrávky diel Händla, Mozarta, Saint-Saënsa a i.

* * *

Opera SND hosťovala koncom októbra v Budapešti, kde uviedla s veľkým úspechom Svätopluka, Trubadúra a Tannhäusera.

* * *

V Sofii bolo otvorené operné divadlo, slúžiace výlučne výchovným účelom. Je to školská scéna, určená pre budúcich profesionálnych spevákov, režisérov a výtvarníkov. (Niečo podobné by sa zišlo aj u nás!)

* * *

Budova Berlínskej komickej opery sa bude v najbližšom čase generálne rekonštruovať. Zatiaľ bude jej ensembel vystupovať na scéne Ľudového divadla, resp. Štátnej opery; symfonické koncerty sa budú konať v Metropolitnom divadle a chystaná premiéra (bližšie neurčená) komornej opery v Komornom divadle. Plánuje sa tiež zájazd do Halle, Leipzigu, Drážďan, Buny, Moskvy a Štokholmu.

SLOVENSKÁ HUDBA ČÍSLO 10

ROČNÍK VIII

DISKUSIA *sa týmto nekončí*

Dňa 20. októbra 1964 usporiadalo predsedníctvo Sväzu slovenských skladateľov a redakcia časopisu Slovenská hudba diskusiu o problematike školskej hudobnej výchovy. Cieľom diskusie bolo v zmysle uznesení III. sjazdu SČS a II. sjazdu SSS analyzovať súčasný stav a zhodnotiť výsledky dosiahnuté iniciatívnou prácou Komisie hudobnej výchovy pri Ústave hudobnej vedy SAV a redakcie časopisu Slovenská hudba. Diskusie sa zúčastnili: Andrej Očenáš, vedúci tajomník SSS, Oskár Elschek, vedúci redaktor časopisu Slovenská hudba, ďalej dr. Ladislav Burlas, dr. Viliam Fedor, Jozef Klocháň, Gustáv Krajniak, Ladislav Leng, Ladislav Mokrý, Štefan Móži, Tibor Sedlický, Mikuláš Strausz, Igor Vajda a Ladislav Weisser. Podstatnú časť diskusie uvereňujeme ako záverečný materiál k problematike, ktorú sme v posledných ôsmich číslach systematicky sledovali. Diskusiu viedol Ladislav LENG.

Úvodné slovo Andreja Očenáša, vedúceho tajomníka SSS:

Srdečne vás vítam, súdruhovia, na pôde Sväzu slovenských skladateľov. Starostlivosť o hudobnú výchovu je vlastne nielen starostlivosťou špeciálne o hudbu, ale je to starostlivosť, ktorá má odraz aj na iné spoločenské vzťahy v našom živote; keby sa nám podarilo preniesť do života určitú dokonalosť hudby a hudobnej výchovy, táto disciplína by mala v našom živote veľký význam.

Bol by som rád, keby všetky akcie, ktoré už v Sväze československých skladateľov a najmä na pôde Sväzu slovenských skladateľov prebehli, neboli len prázdnymi akciami, ale keby mali veľmi triezve a praktické zakončenie, aby vyústili v nejaký činorodý čin.

Sväz československých skladateľov na III. sjazde na prvé miesto kládol výchovu. Diskusia o stave hudobnej výchovy, ako aj články uverejnené v našom časopise Slovenská hudba, ale nemenej aj v centrálnom časopise Hudební rozhledy, v ktorých je veľa podnetného materiálu, to všetko sú akcie, ktoré zatiaľ húževnate sledujú zámer, ktorý sme si v Sväze československých skladateľov dali, že sa budeme starať o výchovu: o výchovu seba, o výchovu všetkého okolo nás a najmä o výchovu, ktorá má priniesť svoje ovocie v budúcnosti, a to je výchova mládeže.

I dnešná beseda smeruje vlastne k tomu. Škoda, že tu nemáme čelných predstaviteľov školstva, ktorí v zásade môžu vecami pohnúť. Žiaľ, musím konštatovať, že podcenili túto schôdzu. I keď si veľmi vážim tu prítomných referentov poverenníctva školstva a kultúry: súdruha Strausza, súdruha Móžiho, súdruha Kantora, jednako si myslím, že zastúpenie zo Slovenskej národnej rady malo byť dôraznejšie, pretože ak v tomto orgáne sa nenájdu sily, ktoré budú môcť rozhýbať ovzdušie okolo tejto stuchnutej veci, tak to zahnívanie bude pokračovať. Aby som tejto poslednej pesimistickej vete dodal krajší zmysel, treba, aby ste výsledky, ktoré dnes určite sformujete, dali na papier a aby ste našli takú cestu momentálneho spôsobu riešenia, aby sa tu dačo zachvelo.

LADISLAV LENG

Ak v rozpätí niekoľko mesiacov zvolajú najvyššie národné vedecké a umelecké inštitúcie, ktorými sú v tomto prípade Ústav hudobnej vedy SAV a Sväz slovenských skladateľov, pracovné zasadania a diskusie o školskej hudobnej výchove s účasťou najpovolanejších odborníkov a funkcionárov, svedčí to prinajmenšom o dvoch veciach:

1. že stav na úseku školskej hudobnej výchovy je objektívne neuspokojivý a

2. že uvedené inštitúcie, v záujme budúceho profilu celej našej hudobnej literatúry, sú odhodlané pomôcť vo všetkom, čo by prispelo k pochopeniu nevyhnutnosti odstrániť chyby z minulosti a k vytvoreniu optimálnych podmienok pre formovanie harmonicky rozvinutej osobnosti budúcich generácií.

Tým, že sa na dnešnej diskusii schádzajú spoločne zástupcovia radiacich školských orgánov, pedagogickí, vedeckí a umeleckí pracovníci, vzniká možnosť bezprostredného a vzájomného ujasnenia si najzákladnejších otázok školskej hudobnej výchovy u nás. Naším záujmom musí byť uvážený komplexný pohľad na túto veľmi zložitú problematiku, ktorému by mala byť cudzia snaha po unáhlenosti, ako aj úsilie stabilizovať nedobrý a nežiadúci stav.

Po viac ako polročnej otvorenej diskusii o školskej hudobnej výchove na stránkach našej sväzovej tlače, s ktorou sme všetci dostatočne oboznámení, bolo by zbytočné opakovať už viackrát uvedené myšlienky a fakty. Zmysel dnešnej diskusie by mal spočívať vo vysvetlení súčasného kritizovaného stavu, pretože viacerí diskutujúci pisatelia sa zhodli v tom, že hudobná výchova na našich všeobecnovzdelávacích školách má v európskej školskej sústave jednu z najhorších pozícií (čo objektívne podmieňuje učebný plán), a zároveň v pochopení základných podmienok a požiadaviek pre pozitívne zapojenie hudobného umenia do výchovno-vyučovacieho procesu, čo je viazané na zmenu absolútnej dĺžky vyučovania hudobnej výchovy a na jej kvalitatívne a kvantitatívne zintenzívnenie najmä vo veku pre mravný a emocionálny profil najdôležitejšom, t. j. v období 11 až 15 rokov.

Už z tém uvedených na pozvánkach sme mali možnosť vyrozumieť, že nepôjde o celú šírku problémov ani o ich detailné traktovanie, preto sa vynasnažme koncentrovanou a konštruktívnou diskusiou vyložiť a postihnúť to hlavné, základné.

Okruh problémov prvej témy „Súčasný stav zabezpečenia hudobnej výchovy riadiacimi školskými orgánmi" si bude vyžadovať výklad najmä od pracovníkov SNR, Povereníctva školstva a kultúry. Jeden z problémov, ktorý nás viedol k nastoleniu tejto otázky, spočíva napríklad v tom, že výchovno-vyučovacie výsledky v hudobnej výchove žiakov rôznych škôl sú často nadmieru rozdielne až protikladné, čo nie všade zapríčiňujú nerovnaké kvality učiteľov, ale aj nerovnako školám poskytované vyučovacie podmienky a učebné pomôcky. Takýto stav by nemal existovať v školskej sústave budovanej na princípoch jednotnej školy, akou je naša, ak by tento základným princíp bol dôsledne a starostlivo zabezpečovaný v živote všeobecnovzdelávacej školy. Ako je teda a) zabezpečovaná a najmä kontrolovaná rovnomernosť vybavenia škôl základnými učebnými pomôckami v hudobnej výchove? b) aké je odborno-metodické usmernenie vyučujúcich a jeho kontrola? c) aké sú perspektívy?

ŠTEFAN MÓŽI

Veľmi dobre viete, že ani po rozšírení právomoci Povereníctva školstva a kultúry nemáme — žiaľ — také možnosti, aby sme jednotlivé učebné predmety všeobecnovzdelávacích škôl zverili jednotlivým pracovníkom. Na Povereníctvo školstva sme nedostali viac pracovných síl, zostalo také isté obsadenie ako predtým. To znamená, že na oddelení, ktoré má na starosti základné deväťročné školy, na 18 predmetov máme dvoch ústredných školských inšpektorov. To je bolestivá a zlá situácia. Teda na povereníctve nie je človek, ktorý by zodpovedal len za hudobnú výchovu, ale každý z nás robí niekoľko predmetov. Za prvý úspešný čin Komisie hudobnej výchovy a povereníctva treba považovať tento obežník:

POVERENÍCTVO SNR PRE ŠKOLSTVO A KULTÚRU,
BRATISLAVA, SUVOROVOVA 16
Číslo: ŠaK 43108/1964-I
Vec: Zefektívnenie vyučovania hudobnej výchovy

Bratislava 9. septembra 1964

Odborom školstva a kultúry KNV a ONV

Povereníctvo SNR pre školstvo a kultúru v snahe zlepšiť na všeobecnovzdelávacích školách výchovno-vyučovacie výsledky z hudobnej výchovy — ako dôležitej zložky estetickej výchovy, ktorá veľkou mierou prispieva k výchove všestranne rozvinutého človeka — odporúča urobiť tieto opatrenia:

I. na OŠK, ONV a KNV

1. Na riaditeľských poradách zaoberať sa otázkami zintenzívnenia vyučovania hudobnej výchovy na základe analýzy súčasného stavu v okrese, analýzy odbornosti vyučovania hudobnej výchovy. Na základe referátu okresného metodika — ktorý sa zúčastní v mesiaci októbri celoslovenského seminára — zoznámiť prítomných s novým poňatím vyučovania hudobnej výchovy a s požiadavkami učebných osnov.

2. Dôsledne zabezpečiť maximálne využitie odborných kádrov pre vyučovanie hudobnej výchovy aj tým, že v miestach s väčším počtom škôl sa pridelí vyučovanie hudobnej výchovy aprobovanému učiteľovi tohto predmetu na viacerých školách.

3. Vykonávať sústavnú kontrolu vyučovania hudobnej výchovy školskými inšpektormi, odbornými poradcami a riaditeľmi škôl.

4. Postupne zabezpečiť, aby jeden z inšpektorov mal aprobáciu hudobnej výchovy.

5. Pri prestavbe ÚĎVU na krajské pedagogické ústavy dbať o to, aby bol kabinet estetickej výchovy odborne dobre vybudovaný.

6. Prostredníctvom ústavov pre ďalšie vzdelávanie učiteľov a OPS dbať na ďalšie sústavné vzdelávanie učiteľov vyučujúcich hudobnú výchovu.

II. na školách:

1. Prideliť podľa možnosti všetky vyučovacie hodiny hudobnej výchovy v 6.—9. ročníku učiteľovi s aprobáciou pre hudobnú výchovu. Ak taký na škole nie je, vybrať jedného učiteľa, ktorý má najlepšie predpoklady pre túto prácu. V ročníkoch 3.—5., ak sú pre to podmienky, zaviesť poloodborné vyučovanie tohto predmetu.

2. Všade, kde sú pre to podmienky, zaviesť sborový spev ako nepovinný predmet vyučovania v ročníkoch 6.—9. Taktiež zaviesť hudobnú výchovu ako nepovinný alebo voliteľný predmet na SVŠ.

3. Zlepšiť spoluprácu predmetových komisií hudobnej výchovy a metodických združení, aby sa tak zabezpečila kontinuita hudobnovýchovnej práce v 1.—9. ročníku ZDŠ.

4. Zabezpečiť maximálne využitie učebných pomôcok na škole (najmä hudobných nástrojov, gramofónov a magnetofónov) a doplniť chýbajúce.

5. V záujme zintenzívnenia estetickej výchovy ako dôležitej zložky komunistickej výchovy a zlepšenia spevavosti mládeže odporúča sa lepšie využiť medzipredmetové vzťahy a zaradiť spievanie piesní i do iných vyučovacích hodín (jazyk vyučovací, jazyk ruský, dejepis, telesná výchova a pod.).

6. Podľa inštrukcií PŠK z 25. septembra 1957 (Školské zvesti, ročník 1957, strana 252) nadviazať úzku spoluprácu s ľudovými školami umenia.

Za správnosť vyhotovenia:
(nečit. podpis)

Námestník povereníka:
J. Lihocký v. r.

Okrem toho sme podali ešte jednu žiadosť, aby sa na pedagogických fakultách vytvorila aprobačná skupina slovenčina — hudobná výchova.

Súdruhovia, v tomto čase na Povereníctve školstva a kultúry chystáme urobiť tematický prieskum vyučovania hudobnej výchovy na základných a stredných všeobecnovzdelávacích školách. Koncom novembra chceme usporiadať seminár o estetickej výchove, kde by sme potom prebrali získané poznatky, oboznámili účastníkov a dali im inštrukcie, ako treba zlepšiť súčasný stav.

Ešte vás chcem informovať o nových prúdoch a tendenciách, ktoré sa dotýkajú aj nás. Iste viete, že sa konala konferencia o komunistickej výchove, kde sa hovorilo celkove už o diferencovaní vyučovania a ako ju využiť, či bude vnútorná diferenciácia alebo vonkajšia diferenciácia. My, hudobníci, sme za to, aby bola zavedená aj vonkajšia diferenciácia. To znamená, že by sme mohli rozširovať základné a stredné všeobecnovzdelávacie školy o vyučovanie jedného predmetu pre talentované deti, napr. o ruský jazyk, jazyk anglický, o matematiku, fyziku; takto by sa vyučovala — samozrejme — aj hudobná výchova. Je naším cieľom, aby sme to prebojovali. Bohužiaľ, niektorí súdruhovia na ÚV KSČ a školské oddelenie ÚV KSČ sú toho názoru, že pre nás by bola lepšia koncepcia vnútornej diferenciácie. To znamená: rozdeliť deti v triede a talentovanými deťmi sa viacej zaoberať v rámci vyučovacej hodiny. Neviem, ktorá koncepcia to vyhrá. Na celom svete sa dostáva do popredia vonkajšia diferenciácia a dúfam, že aj u nás to nejako dozreje a že budeme môcť urobiť nejakú podobnú koncepciu, ako urobili v Maďarsku s rozširovaním vyučovania hudobnej výchovy na školách.

ANDREJ OČENÁŠ

Spomínaný obežník je naozaj takým prvým veľmi užitočným krokom, ktorý už tým, že sa stal, hádam spôsobí dačo v školských radoch. No rovnako by som odporúčal, keby ste tento obežník, ktorý je prvou smernicou, nenechali len obežníkom, ale keby sa nám ho podarilo rozpracovať tak, ako to napríklad robia iné inštitúcie, že majú tému, ako lepšie hospodáriť tam a tam. To je v obežníku v štyroch vetách, ale zajtra o tom vyjde podčiarnik v Rudom práve alebo v Pravde ako zásadová smernica. Takéto rozpracovanie tohto obežníka by bolo hádam veľmi prospešné, pretože jednak ľudia, ktorí do tejto problematiky vidia a na základe tohto videnia koncipovali obežník, mnohým by vedeli poradiť, ako ho treba uvádzať do života.

Po druhé, navrhoval by som nájsť formu, ako skontrolovať, či sa tento obežník rešpektoval a ako prenikal do života škôl.

Tak isto by som navrhoval formu, ako zabezpečiť inšpektorov. Máme krajské organizácie SSS v Bratislave, Košiciach a Banskej Bystrici, kde máme svojich členov, ktorí by hádam vedeli v tejto nedobrej situácii aktívne pomôcť.

Taktiež si myslím, že by sa mala dajakým spôsobom v roku 1965 rozvinúť akcia hľadania takých učiteľov, ktorí majú odborné predpoklady i veľký záujem o hudobnú výchovu, ale pre rôzne príčiny sa im ju nepodarilo doštudovať. Možno, že niektoré učiteľské zbory ani nevedia, že medzi sebou majú človeka, ktorý by sa za dva alebo tri roky aproboval na veľmi dobrého odborníka. Sú aj také prípady, že dakde máme aj štyroch odborníkov alebo nadšencov pre hudobnú výchovu, ale učia iné disciplíny a nemajú možnosť vzdelávať sa v tomto odbore len preto, že veľa času musia venovať iným predmetom a vo svojom okolí nenachádzajú dostatočné pochopenie pre túto disciplínu.

LADISLAV LENG

Súdruhovia, konštatujem, že vzhľadom na vývoj diskusie dostali sme sa už aj k druhej téme, ktorá znie: „Možnosti skvalitnenia hudobnovzdelávacieho procesu v hudobnej výchove za terajších subjektívnych a objektívnych podmienok." Prosím, aby ste sa v plnom rozsahu vyjadrili najmä k tejto problematike. Myslím, že koreň nedostatkov, ktoré u nás máme, spočíva v nedostatku centrálneho a jednotného usmernenia nielen po stránke materiálnej, ale napr. metodickej. Chápem, že Odbor Slovenskej národnej rady pre školstvo a kultúru nemal možnosti ani kádrové, ani kompetenčné. To bolo v minulosti. Ale teraz je situácia iná, lepšia. Dovoľujem si položiť ďalšie otázky: a) či sú patriční referenti na ústavoch pre ďalšie vzdelávanie učiteľov vhodne usmernení a ich kapacita správne využitá na to, čo hovorili súdruhovia Móži a Očenáš, b) či sú vhodne odborne a metodicky usmernení okresní metodici a či sú dostatočne využité možnosti OPS, c) či až priveľmi nám nevystupujú dôsledky zrušenia metodického časopisu pre hudobnú výchovu? Časopis Hudobná výchova predtým existoval, teraz je to Estetická výchova, ktorá je veľmi drahá a hudobník si musí kupovať články o výtvarnej výchove. Pretože s časopismi to nie je celkom jednoduchá vec, dávam na uváženie, či by nebolo možné vydávať v Slovenskej hudbe štvorstránkovú prílohu s inštruktívno-metodickým zameraním.

VILIAM FEDOR

Chcem zdôrazniť a želám si, aby to preniklo úplne do nášho vedomia, že riadenie je záležitosťou centrálnou a komplexnou. Názor, že najprv urobíme niečo v oblasti riadenia a potom budeme postupne prechádzať do iných oblastí, je zlý. Organizácia je základ, ale ideové a metodicko-odborné otázky musia ísť paralelne.

Chcel by som sa vyjadriť k tomu prvému kroku, ktorý sme urobili vydaním obežníka, a dôsledkom, ktoré z toho vyplývajú. Je vám iste známe, že obežník vznikol z iniciatívy Komisie ľudovej výchovy. Na texte obežníka som sa podieľal aj ja. Osobne som hovoril s námestníkom povereníka s. Lihockým o tom, ako bude obežník vyzerať a akú dostane formu. Totiž myslím na formu toho vzťahu medzi orgánom, ktorý niečo nariaďuje, a orgánom, ktorý to vykoná. Diskutoval som so súdruhom námestníkom práve o jednom slove, ktoré som považoval za veľmi dôležité, či tam bude slovo „nariaďujem" alebo iné. Súdruh námestník Lihocký povedal, že tam bude slovo „ukladám", ale ako vidím, možno ste si všetci nevšimli, ja som dával veľký pozor, je tam slovo „odporúčam". To znamená, že obežník nemá takú váhu, nie je nariadením, uložením určitej úlohy, ale iba odporúčaním realizovať tieto úlohy takým alebo onakým spôsobom. To si musíme veľmi dobre všimnúť, lebo od tejto formulácie závisí, či bude uvedený do života, či prejdú do života myšlienky tohto obežníka — povedal by som — priamo z KNV a ONV na riaditeľstvá škôl, či krajské a okresné národné výbory vyrozumejú o ňom riaditeľstvá škôl atď.

Chcel by som niečo povedať v súvislosti s obežníkom a v súvislosti s organizáciou hudobnej výchovy. V tomto čase sa nám predmet „hudobná výchova" javí ako veľmi náročný predmet pri vyučovaní. Učitelia veľmi neradi učia hudobnú výchovu, takže myšlienka súdruha Očenáša, či sú učitelia, ktorí by chceli vyučovať hudobnú výchovu, v praxi vyzerá tak, že mnohí učitelia nechcú vyučovať hudobnú výchovu a že nejakými opatreniami by sme mali zabezpečiť, aby učitelia, ktorí majú o hudobnú výchovu záujem, vyučovali tento predmet.

Záverom by som zdôraznil, aby sme nezabúdali na riadenie a organizáciu. Kontrolujme skutočne už teraz riaditeľstvá škôl, ako sa stavajú k tejto otázke; lebo doteraz to v hudobnej výchove vyzeralo tak, že iniciatíva na škole, ktorá trochu pohla hudobnou výchovou, vychádzala vždy z dobrých učiteľov, no nie vždy sa títo stretli s patričnou podporou riaditeľov. Mali by prísť také pohnútky, ktoré by hudobnú výchovu alebo každý iný predmet postavili na vyššiu úroveň.

ŠTEFAN MÓŽI

Pravda, oveľa lepšie by som sa tu cítil, keby som tu sedel ako hudobník, a nie z úradu, tak by som mohol aj ja kritizovať. Ale dovoľte, aby som na to odpovedal. Predtým, než sa u nás vydá nejaký obežník, jeho text musí prejsť cez sekretariát povereníka školstva. Tam je právnik dr. Bujniak, ktorý má posledné slovo, ako má vyznieť. Náš sekretariát povereníka školstva a kultúry uznal za správny výraz „odporúčať". Tento obežník bol takto formulovaný preto, lebo ani pre iné predmety sme nevydali nejaké závažnejšie nariadenia.

Ale buďme trochu sebakritickejší a povedzme si pravdu. Na tomto obežníku pracovali: ss. Fedor, Klocháň, Vyšňovská, Móži a povedali sme si celkom úprimne, že každý z nás napíše článok do novín — tak ako to povedal súdruh Očenáš — aby sme úlohy rozpracovali a vysvetlili niektoré body, aby sa to dostalo do vedomia celého učiteľstva, že to budeme propagovať a publikovať nielen v Slovenskej hudbe, ale aj v Učiteľských novinách a vôbec v dennej tlači. No ani jeden z nás takýto článok nenapísal.

LADISLAV WEISER

Obežník nás veľmi dobre podporil v našej práci. Vlani po inštruktáži s. dr. Fedora (bolo na nej 64 učiteľov, pred 10 rokmi len 3) mali sme uskutočniť prehrávanie pre ročníky 6.—9. Keď sme išli na školský odbor, povedali nám, aby sme sa nehnevali, ale že v bežnom roku dávajú do poriadku jazyky, a výchovu nie je možné financovať. V školskom roku sme sa teda nemohli zísť ani raz. Vychádzajúc z tohto obežníka, včera sme boli u súdruha vedúceho školského odboru a dohodli sme, že urobíme ešte v tomto kalendárnom roku pre učiteľov roč. 1.—5. dvojdňový seminár,

a to jeden deň bude spev a druhý deň prehrávanie a ešte aj koncert dobrého detského sboru, lebo mnohí nemajú možnosť prísť s týmto do styku. Dokonca vedúci odboru sľúbil, že sa na seminár príde pozrieť; má totiž dve deti v hudobnej škole a sám má záujem o túto dobrú vec. Pravda, celkom ináč sa pracuje s človekom, ktorý sám má o príslušný predmet záujem. Vedúci odboru školstva a kultúry nám odporúča využívať talenty detí na malé výchovné koncerty, aby sme touto formou na našich dedinách získali mládež do našich radov, lebo do mesta sa deti tak ľahko nedostanú.

Pokiaľ ide o učiteľov, mnohí pomôžu učiť hudobnú výchovu, nepoviem, že nie. Ale stretávam sa s mnohými, ktorí s láskou robievali prácu ako vedúci učiteľského spevokolu, ale už ju nerobia. Na otázku, prečo sa vzdali tejto činnosti, povedali, že dali bodku za svojou činnosťou, lebo na škole sa im nepodarí dať dokopy ani dvojhlas. Jeden kolega mi povedal, že dostal do šiesteho ročníka žiakov, ktorí sa nenaučili spievať ani jednu pesničku v piatom ročníku, lebo nemali hudobnú výchovu. Povedali, že súdružka učiteľka, ktorá ich učila, ani nehrá, ani nespieva.

V obežníku sa hovorí aj o tom, aby mohli odborníci vyučovať hudobnú výchovu aj v 4.—5. ročníkoch. To však prakticky nie je možné, lebo nemáme na to peniaze. Učiteľ druhého alebo tretieho ročníka musí vyučovať tento predmet a učiteľov hudobnej výchovy nie je možné vyplácať skôr, pokiaľ nemajú splnené všetci ostatní učitelia svoje úväzky. Na financiách nám to stroskotáva.

Myslím, že veľkú úlohu hrá postoj učiteľa a jeho zanietenosť pre vec. Ak budeme len prednášať a žiaci na hodinách budú zívať, ťažko dosiahneme svoj cieľ. Keď im ale napr. predvedieme Spomienky od Cikkera, žiak sa ináč díva na hudbu a vie chápať, že táto nie je len radostná, pretože samotný život nie je len radosť a v hudbe skladateľ vyjadruje časť z tohto života. Nemám skúsenosti, že by vznikla nedisciplinovanosť. Sú žiaci, ktorí sa na hodine pozerajú von oknom, ale sú pritom disciplinovaní, keď ich to nezaujíma, nevyrušujú ostatných, hoci sa im páči niečo iné.

Pokiaľ ide o gramofónové platne, máme ich sľúbené s učebnicami pre 8.—9. ročník. Ak by sa tento prísľub nesplnil, bolo by to horšie.

MIKULÁŠ STRAUSZ

Myslím, že prvým krokom by malo byť, aby sme urobili solídny prieskum o tom, ako vyzerá fakticky hudobná výchova na školách. Nie je typické, ako vyzerá hudobná výchova na dvoch alebo troch bratislavských školách. Ja na školy nechodím, nehovorím z nejakej vlastnej skúsenosti, ale hovorím zo skúsenosti ľudí, s ktorými som v styku na svojich inšpekčných cestách na vidieku, a to sú riaditelia ľudových škôl umenia, učitelia, a človek sa často až zhrozí, keď počuje, čo sa robí pod firmou hudobnej výchovy. Aspoň v jednom okrese by sa mal urobiť prieskum na všetkých základných školách, a tak by sme dostali prierez, ktorý by sme mohli považovať za určitý profil hudobnej výchovy. I keď sám pracujem v riadiacom orgáne a nepodceňujem riadiacu činnosť — oponoval by som názoru, že to najpodstatnejšie a najdôležitejšie je to, čo robí riadiaci, ústredný orgán. To je — súdruhovia — tak. Môže sa vydať aj dvadsať takých obežníkov, môže sa vydať nariadenie, v ktorom bude povedané „nariaďujem", „prikazujem", nič sa nezlepší, keď skutočne nie sú tam učitelia. Súdruhovia, kľúčová otázka spočíva v kvalite a v dobrej vôli učiteľa. Tieto dva faktory sú rozhodujúce.

Bolo by dobre, keby sa prieskum zameral aj na to, aké predbežné vzdelanie majú učitelia, koľko percent z učiteľov nemá ani najminimálnejšie predpoklady pre vyučovanie hudobnej výchovy. Podľa môjho presvedčenia takýto prieskum by sa dal urobiť len vtedy, keď sa všetky tieto centrálne zložky dajú dokopy a spoločne budú k dispozícii určité sily, a to či už súdruhovia z filozofickej fakulty a pedagogických fakúlt, KÚĎVU, ONV—OŠK alebo zo Slovenskej akadémie vied.

Treba zlepšiť hudobnú výchovu aj pomocou učiteľov na ľudových školách umenia; to je predbežne môj druhý konkrétny návrh.

JOZEF KLOCHÁŇ

Predovšetkým by som sa chcel dotknúť bodu a stave zabezpečenia hudobnej výchovy riadiacimi školskými orgánmi u nás — najmä z toho hľadiska, lebo vieme, že tento stav je u nás veľmi žalostný. Potom budem hovoriť o rozsahu hudobnej

výchovy v pláne všeobecnovzdelávacích škôl. K týmto dvom bodom mám takéto poznatky:

V minulom týždni sme v 7. tr. preberali Smetanovo súhrnné životné dielo. Na konci hodiny sme si znovu vypočuli časť Vyšehradu. Deti počúvali s otvorenými ústami, s veľkým záujmom povedali mi, aby sme si prehrali ešte raz Vyšehrad. Vtedy som si spomenul na to, že máme len jednu hodinu hudobnej výchovy týždenne.

Druhý poznatok. V minulom roku bola u mňa inšpektorka hudobnej výchovy z Maďarska. Medzi iným sa pýtala detí, čo vedia o Bartókovi, špeciálne o jeho zbieraní ľudových piesní. Deti vedeli síce o tom, že Kollár zozbieral Spievanky, ktoré však pre nás, hudobníkov, nemajú veľký význam, keďže nemajú notové zápisky. Potom vedeli niečo o Valašťanovi Dolinskom, o Plickovi a aj o iných, ale to, čo ona chcela, o Bartókovi, nevedeli nič. A mňa sa pýtala. „Tak čo, deti sa neučia o Bartókovi?" Ale áno, povedal som jej, ale až v deviatej triede dostanú akýsi prehľad o veľkých hudobníkoch. To ju trochu mrzelo. A zase som si vtedy spomenul na to, že máme len jednu hodinu týždenne.

Celkom dávam za pravdu súdruhovi Strauszovi v tom, že ak sa deti majú viacej naučiť, mali by sme mať aspoň dve hodiny hudobnej výchovy týždenne. Mne, ktorý si dovoľujem tvrdiť, že každú hodinu využijem na najvyššiu mieru a že nestrácam na hodine naozaj ani trocha času a nedovolím, aby sa hodina hudobnej výchovy zneužila na matematiku alebo na iný predmet a či na prípravu III. celoštátnej spartakiády, by tie dve hodiny hudobnej výchovy týždenne veľmi pomohli. Ale vôbec by nepomohli tam, kde nemáme kvalifikovaných učiteľov, tam by znovu slúžili na doučovanie matematiky.

Ďalej obežník Povereníctva školstva a kultúry, o ktorom sme tu hovorili, by za normálnych okolností, za normálneho stavu znamenal veľmi veľa. Ale viete, ako je to v poslednom čase? Poviem vám konkrétne o sebe. Na našej škole, o ktorej sa hovorí, že má dobrú úroveň hudobnej výchovy, sa obežník vybavil tak, že súdružka riaditeľka mi odovzdala obežník bez toho, že by ho bola prečítala. V tomto roku som mal učiť na troch školách, ale neučím a neviem prečo. Skutočnosť je, žiaľ, taká, že dosiaľ učím aj občiansku výchovu aj dejepis na jednej škole.

Na našej škole nie je poloodborné vyučovanie. Dosiaľ učím aj občiansku výchovu, ale zato v piatej triede nemôžem učiť hudobnú výchovu. Prečo? Pretože sa nenašla možnosť, aby niektorá z učiteliek z prvého stupňa učila 1—2 hodiny na druhom stupni. To je otázka finančná, a ak by som mal nadpočetné hodiny, nemohli by mi ich preplatiť dotiaľ, kým by nemal splnený úväzok celý kolektív v prvom stupni. Hlava by sa vám zakrútila nad tým, ako je to zbyrokratizované.

O spolupráci s ľudovými školami umenia veľmi správne hovoril súdruh Strausz. Máme niekoľko prípadov, že učitelia ĽŠU boli na niektorých školách poverení vyučovaním hudobnej výchovy. V Bratislave sa situácia podstatne zlepšila, lebo prišlo niekoľko odborníkov, dokonca učia aj muzikanti, napr. interní členovia speváckeho sboru Slovenskej filharmónie, absolventi konzervatória a pod.

Lenže otázka metodickej pomoci je zas druhou otázkou, ktorej sa musím dotknúť. Ja osobne som mestským metodikom pre Bratislavu. Doteraz sme mali 4 otvorené hodiny, z ktorých som viedol dve, a to by bolo všetko. Ale to je strašne málo. Predstavte si, že ľudia, ktorí chcú učiť, nemajú učebnice, nemajú ani iné pedagogické pomôcky, nemajú prehľad o metodike, nič nemajú. Ja som na začiatku vlaňajšieho školského roku z vlastnej iniciatívy vydal tematický plán, čiže látku rozdelenú na jednotlivé týždne s príslušnými poznámkami, čo by mal učiteľ od 6.—9. ročníka odučiť. Keď už nemáme učebnice, aspoň toto by sme mali mať. Ale to by sa malo robiť nielen pre potreby jedného mesta, ale pre celé Slovensko.

Ešte sa dotknem dvoch malých bodov, ktoré tu boli spomínané, a to tzv. vnútornej a vonkajšej diferenciácie. Viete veľmi dobre, ako sme nútení individuálne sa zaoberať s mutujúcimi žiakmi na hodinách hudobnej výchovy, a teraz sme tu počuli, že sa máme osobitne zaoberať aj s talentovanými. A čo s tými prostrednými žiakmi? To je nedomyslené. Môj konkrétny návrh je: za daného stavu by hudobnej výchove veľmi pomohla účinná metodická práca, priam inštruktorská metodická práca. Bola by to veľká pomoc a veľmi konkrétna pomoc. Situácia je však taká, že metodik nemá nijakú právomoc, nemá ani menší úväzok a nehovorím už o tom, že nie je honorovaný. Mal by poznať stav hudobnej výchovy na niektorých školách, mal by robiť akúsi činnosť spolu s inšpektorom, lenže na túto prácu obyčajne

nikdy nemá čas. Myslím si, že preto súčasní metodici hudobnej výchove dostatočne nepomáhajú, často existujú len formálne.

Učebné pomôcky, učebnice, gramofónové platne, fonotéky, diapozitívy, audiovizuálne pomôcky, to sú základné veci. Náhodou som včera videl posledný zoznam najnovších filmov. Rád by som vám ho ukázal, aby ste videli stav hudobnej výchovy aj po tejto stránke. Je to dosť hrubá kniha a podľa tradície je hudobná výchova na poslednej stránke. To náležite ilustruje stav hudobnej výchovy. Ale horšie je to, že o hudobnej výchove je tam len jeden titul, zatiaľ čo z biológie 13, z matematiky 26 atď.

ŠTEFAN MÔŽI

Dovoľte, aby som sa vrátil k veľmi dôležitej myšlienke, ktorú nadhodil súdruh Očenáš. Musíme rozpracovať tieto skromné myšlienky obežníka, pretože až potom uvidíme, že ešte stále máme veľké možnosti, len ich nevyužívame.

Druhá otázka, zásadná, že nie je možné súhlasiť s tým, aby učiteľ, ktorý bude vyučovať na viacerých školách hudobnú výchovu, bol enormne využívaný. Dlhé roky, celkom 14 rokov som vyučoval hudobnú výchovu na pedagogickej škole a myslím, že som sa cítil a aj som bol takým istým profesorom na škole ako ostatní kolegovia, ktorí vyučovali matematiku, fyziku atď. No my nemôžeme dať autoritu učiteľovi hudobnej výchovy zhora. Tú si musí získať on sám so svojou robotou a vedomosťami.

VILIAM FEDOR

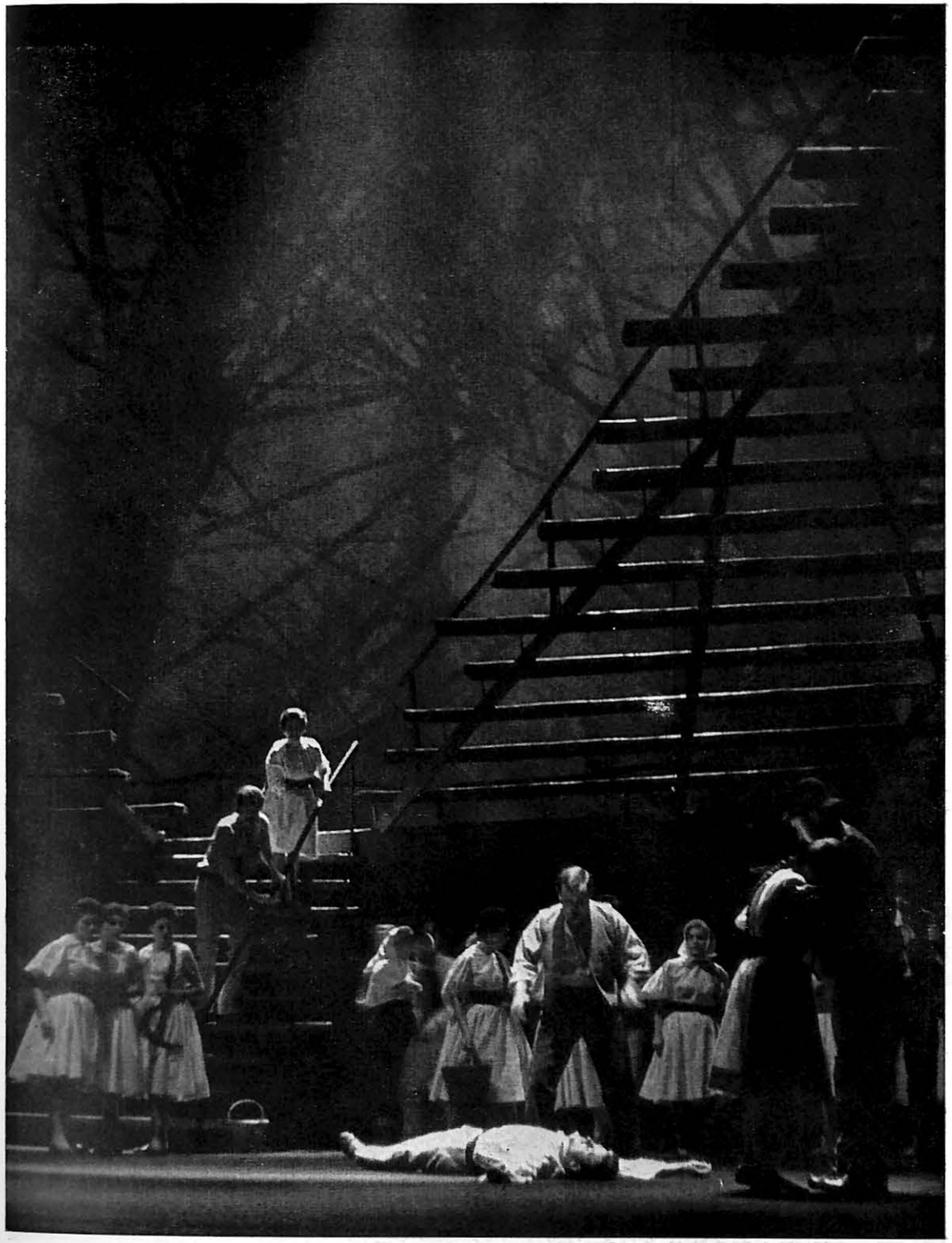
Vyslovil sa tu názor, že riaditeľ je záležitosť druhoradá. Ja chápem učiteľa a riaditeľa ako predstaviteľov riadiaceho systému, ale nie rovnocenných. Učiteľ nemôže vplývať na riaditeľa, čo má robiť, ale riaditeľ môže vplývať na učiteľa a povedať mu, čo má vyučovať. Teda koho práca je z hľadiska riadenia dôležitejšia? Kto učiteľa robí učiteľom? Aj riaditeľ! Ak nebudeme zdôrazňovať túto myšlienku a nepôjdeme aj po línii riadenia — keď nebudeme žiadať od riaditeľov a inšpektorov, aby chodili na hodiny hudobnej výchovy, pretože som presvedčený, že mnohí riaditelia nevedia, čo je v osnovách hudobnej výchovy, a keď prídu náhodou na hospitáciu, vulgárne tam naháňajú celkom iné veci a nie tie, ktoré by mali v zmysle plánov a osnov naháňať — tak patričné skvalitnenie nedosiahneme. A to by nám veľmi pomohlo, lebo sám učiteľ by sa zamyslel nad sebou, keby riaditeľ alebo jeho zástupca žiadal od neho dobrú prácu. V takom prípade učiteľ začne študovať a domáha sa toho, aby sa dostal na kurz. Ale keď sa hudobná výchova robí od buka do buka, za to je tiež zodpovedný riaditeľ školy.

Kladiem dôraz na moment riadenia. To som chcel povedať.

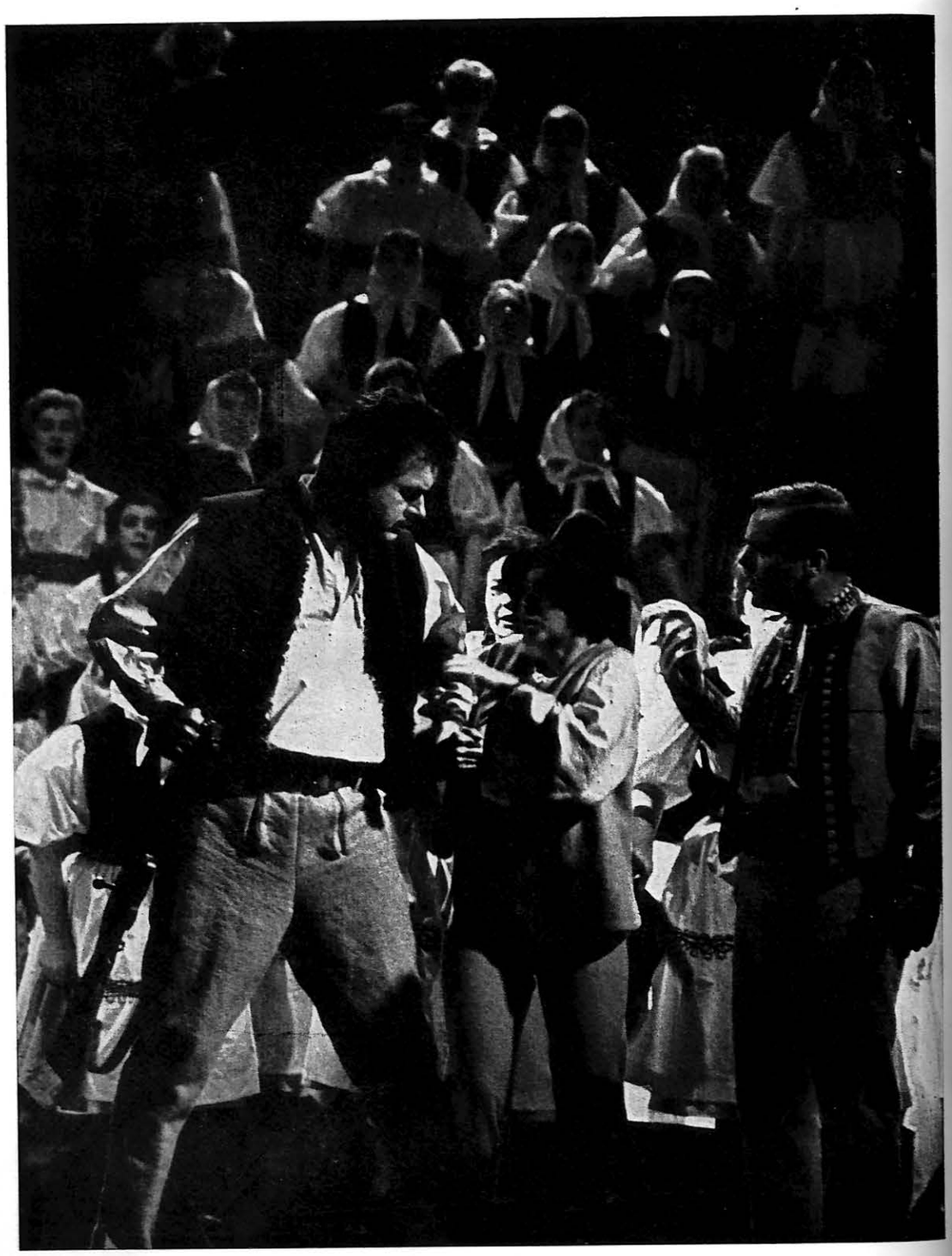
TIBOR SEDLICKÝ

Za veľmi dôležitú požiadavku považujem hospitácie riaditeľov na hodinách hudobnej výchovy. Riaditelia škôl hospitujú všade, len nie na hodinách hudobnej výchovy. Často sa učí tak, že učitelia hudobnej výchovy sú absolútne bez akejkoľvek kontroly, a učiteľ, ktorý tento predmet učí len preto, aby si doplnil svoj úväzok, na hodinách hudobnej výchovy učí matematiku a učiteľ, ktorý je odborník, žije zasa vo vedomí toho, že keby aj niekto k nemu prišiel na hodinu, povedzme riaditeľ alebo inšpektor, jemu ako odborníkovi aj tak nemôže nič hovoriť, pretože títo ľudia tomu nerozumejú.

Chcel by som sa zmieniť o situácii na pedagogických inštitútoch a novozriadených pedagogických fakultách. Pedagogické fakulty sú novými školami predbežne len



Krútňava v ND Praha (1. a 6. obraz) Foto: dr. Jar. Svoboda ▶



podľa názvu. V učebných plánoch sa nič podstatného nezmenilo. Každopádne musíme dbať o to, aby učebné plány boli približne také ako na bývalých pedagogických fakultách. V súčasnosti je 6 hodín hudobnej výchovy v prvom ročníku, v druhom a treťom ročníku 8 hodín. To je rozhodne veľmi málo. Je napríklad takáto vec: učí sa harmónia, ale nie a nie prerazif, aby sa na inštitúte obligátne vyučoval klavír. Čo majú naši huslisti z harmónie, keď si nijaký príklad nevedia sami zahrať?

Hovorilo sa tu o učebných pomôckach. Stav je skutočne zlý. Keď prídem do Gramofónových závodov v Martine, tamojšia súdružka zalamuje rukami. Jedine Pedagogický inštitút odobral gramofónové platne školského radu. Tu rozhodne treba zariadiť, aby všetky učebné pomôcky — teda aj platne, diapozitívy, magnetofóny, filmy boli prideľované na školy centrálne. Pokiaľ to necháme na riaditeľov škôl, nikdy nebudú školy patrične vybavené učebnými pomôckami. Dovolím si tvrdiť, že učiteľ môže mať neviem aké zanietenie pre vec, ak riaditeľ nemá o hudobnú výchovu interes, učiteľ nič nepresadí. Bolo by správne, keby školy okrem intonačnej tabule mali aj platne, hudobné nástroje a pod.

LADISLAV MOKRÝ

Musím sa priznať, že keď sme sa tu schádzali, zdalo sa mi, že nemá zmysel tu sedieť, pretože nie sú tu tí, ktorí riadia tieto veci z vyšších miest. Myslím na súdruha Lihockého alebo na súdruha povereníka. Teraz sa však ukázalo, že táto porada sa v mnohom líši od minulej. Hovorí sa konkrétnejšie než predtým.

Sám som sa presvedčil, že toto stretnutie má zmysel a že bude mať zmysel, ak budú takéto stretnutia konať pracovníci, ktorí majú na starosti hudobnú výchovu, pretože sa ukazuje, že už prvá porada niektoré veci pohla z miesta. Môžeme diskutovať o tom, či obežník bol ideálne formulovaný alebo nie, ale odvtedy sa niečo deje. Treba, aby aj z tejto porady vyšlo uznesenie, ktoré bude zamerané na hlavné problémy, lebo všetky problémy sú dôležité, ale nie všetky sú prvoradé. Mne sa zdá, že predovšetkým treba vyjsť z nášho úzkeho rámca a dať veci platformu verejného záujmu, lebo je to fakticky otázka celého národa. A práve preto treba realizovať to, čo hovoril súdruh Očenáš, aby sme prestali vidieť veci len ako úzko odbornú záležitosť. Treba ich vidieť ako záujem celej spoločnosti. Preto si myslím, že články alebo referáty o hudobnej výchove by mali vyjsť v denníkoch a mali by byť zamerané z tohto celospoločenského aspektu.

Na jednej strane v rámci kultúrnej revolúcie vytvárame predpoklady pre to, aby sa kultúra a umenie stali prístupnými celej spoločnosti. Vybudovali sme profesionálne hudobné telesá, máme veľmi lacné platne, koncertné vstupenky atď., ale na druhej strane mlčky pracujeme proti tomu, aby si naši občania osvojili tieto bohatstvá, pracujeme teda dvojkoľajne. Na jednej strane je kultúrna politika zameraná tak, aby sa dostala do más, a na druhej strane nezabezpečujeme výchovou, aby to masy mohli osvojiť. To je krikľavý paradox, na ktorý doplácame všetci. Z tohto hľadiska treba mať na mysli skutočnosť, že hudobná výchova nie je len otázka počtu hodín a platov učiteľov, ale je to aj spoločenský záujem, na ktorý kultúrna revolúcia nesmie zabudnúť. Rozhodujúcejšie je — podľa mojej mienky — zabezpečiť predpoklady, aby ľudia tomu rozumeli. Prieskum ukazuje, že je napr. zbytočné nahovárať si, že keď budeme v rozhlase vysielať symfonickú hudbu povedzme namiesto doterajšej jednej hodiny 4 hodiny denne, že tým rozšírime jej vplyv. To nie je pravda. Môžeme ju vysielať aj celý deň, efekt bude nulový, ak poslucháči nebudú na ňu pripravení.

Myslím si, že treba bojovať za to, aby sa na niektorých školách hudobná výchova rozšírila. Čiže mali by sme začať podľa vzoru maďarskej školy: tam, kde je kvalifikovaný učiteľ — to sa dá zistiť a stačilo by 10 alebo 20 škôl — začať vyučovať takým spôsobom ako v Maďarsku. V každom prípade treba začať aspoň so vzorovými školami, kde by žiaci mali každý deň jednu hodinu hudobnej výchovy. Pre ne by sme mohli vychovávať učiteľov špecialistov, a iste aj študenti by sa viac zaujímali o tento predmet.

Na obežníku som si cenil, že bol vypracovaný kolektívom odborníkov, a myslím, že by bolo dobre, keby sa takéto zásadné opatrenia pre riadenie vypracovávali vždy kolektívne, lebo to má svoj zmysel.

A tretia vec by bola, o čom som už hovoril — možno sa to dá realizovať, možno nie — to, čo je momentálne na školách, treba zlepšiť. Zásadný obrat je možné docieliť len vtedy, keď budeme mať kvalitných učiteľov. Hlavný nápor by mal ísť na pedagogické fakulty, kde sú žiaci postavení na úroveň poslucháčov lekárskej a prírodovedeckej fakulty. Čiže nie je nám ľahostajné, za akých okolností študujú. Myslím, že skôr ako by sa tu niečo robilo, bolo by treba zistiť konkrétny stav na pedagogických fakultách, napríklad pokiaľ ide o kvalifikáciu učiteľov. To sú vysokoškolskí asistenti a je nehorázne, keď počujeme, že je človek, ktorý na FFUK prepadol zo základných predmetov, a pritom tam vyučuje. Neviem, či komisia má právomoc zasahovať do kádrových vecí, ale mám dojem, že by mala spracovať aj tieto veci.

Konkrétne pripomienky okolo platní by sa tiež dali riešiť, myslím však, že najlepšie riešenie bude, keď sa školská správa stane odberateľom týchto gramoplatní, kde sa to bude organizovať priamo podľa vzoru školských učebníc, aby ich školy dostali priamo.

LADISLAV LENG

Obraciam sa na redakciu Slovenskej hudby s návrhom, aby v časopise Slovenská hudba vznikla príloha venovaná metodickým problémom hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách trebárs v rozsahu 4 strán. Dávam otázku šéfredaktorovi aj prvému tajomníkovi Sväzu slov. skladateľov, či v tejto situácii považujú za možné akceptovať požiadavku, aby od budúceho ročníka Slovenská hudba mala takúto prílohu.

ANDREJ OČENÁŠ

Ja osobne nie som sväz, ale môžem sľúbiť pomoc na predsedníctve, kde sa budem prihovárať za to, aby sme v našom časopise našli nejakú stranu pre tento cieľ. Ide o stálu rubriku, pretože v našich svázových uzneseniach je výchova na prvom mieste.

OSKÁR ELESCHEK

Jednu prílohu v časopise už máme. To znamená, že by išlo o ďalšiu prílohu v rozsahu 4 strán. V budúcom roku by sa to dalo realizovať. Boli by tu však ekonomické a redaktorské problémy. Predpokladám, že by to neboli veľké náklady. Samozrejme, príloha by mala mať predovšetkým metodické zameranie, mal by to byť pomocný inštruktážny materiál pre učiteľov, pretože o tom, aké sú ťažkosti ohľadom koncepcie výchovy, ako aj o teoretickej problematike, sme už dosť písali. Teraz ide o konkrétnu vec a o konkrétnu pomoc.

ŠTEFAN KANTOR

Potrebujeme odborné učebnice. Objavili sa už prvé tri lastovičky, učebnice pre 3. a 4. ročník ZDŠ a metodický sprievodca, kde je každá hodina metodicky rozpracovaná.

V tomto vidím menšie zlepšenie, hoci na druhom stupni od 6.—9. ročníka tieto veci meškajú.

Čo sa týka ostatných pomôcok, najmä gramoplatní, urobíme zoznam skladieb a dúfame, že po vylisovaní ich budeme môcť distribuovať ako základnú učebnú pomôcku.

Výtvarníci mali teraz v Prahe celoštátnu konferenciu, na ktorej sa dožadovali, aby na treťom stupni, teda na druhom cykle stredných všeobecnovzdelávacích škôl, bola jedna povinná hodina estetickej výchovy. Mohli by sa na nej striedať hudobná výchova s výtvarnou výchovou, prípadne so všeobecnou estetikou alebo po jednej hodine hudobnej, ako aj výtvarnej výchovy. Podľa mojej mienky mali by sme k tejto požiadavke zaujať naše podporné stanovisko.

Čo sa týka postavenia učiteľa, som toho názoru, že dobrý učiteľ hudobnej výchovy je riaditeľom vážený. Ale čo nám chýba? Podľa mojej mienky na prípravu plnekvalifikovaných učiteľov je tri roky málo.

ŠTEFAN MÔŽI

Prvý skromný krok je, že chceme dôsledne realizovať myšlienky, ktoré sme už dali do obežníka a rozoslali na patričné miesta. Myslím, že bude treba rozpracovať všetky myšlienky, všetky nadhodené problémy v článkoch, no nielen v Slovenskej hudbe, ale myslím aj v Učiteľských novinách a ostatných pedagogických časopisoch, ba i v dennej tlači, aby sa s týmito myšlienkami oboznámila celá široká verejnosť.

Druhá úloha, ktorú chceme urobiť, je prieskum. Musíme prieskumom zistiť stav vyučovania hudobnej výchovy na Slovensku. To je akýsi symptóm. Na základe tohto symptómu chceme vedecky pristúpiť k tomu, aby sme určili diagnózu a na základe diagnózy veľmi presne a veľmi seriózne musíme vypracovať terapiu.

Do popredia tu vystupuje aj otázka pedagogických fakúlt, ako na nich vychovávame učiteľov. To je podľa môjho názoru kľúčový problém.

TIBOR SEDLICKÝ

Ešte poznámku k prieskumu. Nie som tej mienky, aby sa prieskum robil v okolí Bratislavy, pretože vieme, že Západoslovenský kraj má najvyššie percento kvalifikovaných učiteľov. Odporúčal by som ho robiť aspoň v dvoch okresoch, a to tam, kde je úroveň hudobnej výchovy podľa všeobecnej mienky najlepšia, a tam, kde je najhoršia. Odporúčal by som pripraviť kritériá, podľa ktorých by sa tento prieskum robil.

A ešte jednu vec, týkajúcu sa inštitútov. Otázku previerky kádrov treba rozhodne riešiť v tomto školskom roku, keď sa pravdepodobne zlikvidujú ešte jestvujúce pedagogické inštitúty a budú len pedagogické fakulty. Situácia vyzerá tak, že na existujúcich pedagogických fakultách nepôsobia najlepšie hudobnopedagogické kádre. Bolo by treba konečne urobiť poriadok, aby na vedúce miesta skutočne prišli autority.

LADISLAV LENG

Myslím, že sa nemusíme s tým tajiť, že mimoriadne dôležité miesto v našich snahách o lepšiu hudobnú výchovu zaujímajú perspektívne možnosti rozšírenia školskej hudobnej výchovy na jestvujúcich všeobecnovzdelávacích školách, ako aj predpoklady a výhľady pre zriadenie talentových škôl. Ako počúvame od pedagogických pracovníkov, nie sme ani tak veľmi ďaleko od úpravy a či reformy školskej sústavy. Nechceme nič premeškať, ako sa nám to v minulosti dosť neseriózne vyčítalo a preto už teraz formulujeme našu požiadavku na primerané a vo svete prevládajúce umiestenie hudobnej výchovy v 6. až 9., resp. 5. až 8. ročníku ZDŠ, t. j. po 2 hodiny týždenne, ako je to vo všetkých vyspelých európskych krajinách.

Hovorí sa o tom, že stredné všeobecnovzdelávacie školy sa budú pravdepodobne špecializovať na akcentovanie predmetov buď prírodovedných, alebo spoločenskovedných. Považujem za nevyhnutné, aby v učebných plánoch týchto škôl bola patrične zastúpená aj skupina estetických predmetov, teda aj hudobná výchova. S týmto okruhom problémov súvisí aj otázka diferenciácie hudobnej výchovy.

ANDREJ OČENÁŠ

Pokiaľ ide o diferenciáciu, myslím, že je veľký rozdiel medzi diferenciáciou v matematike, zemepise a dejepise, kde sú všetky predpoklady, aby si žiaci osvojili základy týchto disciplín, a v hudobnej výchove, kde to minimum zabezpečené nie je. Počul som diskusiu okolo tohto problému tak, že napr. vonkajšia diferenciácia v našom predmete je lepšia ako v matematike, pretože vraj máme 120 hudobných škôl. Avšak skutočnosť, že tieto navštevuje len asi 4 % žiakov ZDŠ nasvedčuje, že dosah našich diferencovaných škôl je veľmi malý.

LADISLAV LENG

Nieto žiadnych dôvodov tvrdiť, že s prípadným zvýšením počtu hodín úmerne vzrastie aj nekvalifikovanosť. Prečo napr. s. Klocháň učí 12 hodín hudobnej výchovy a 12 hodín dejepisu a občianskej náuky? Lebo na jeho škole nateraz viacej hodín nie je, ak by boli, učí on všetky. Pred tromi rokmi som robil štatistiku, koľko je absolventov, ktorí majú štátnu skúšku z hudobnej výchovy. Vtedy ich bolo asi 540. Pedagogické inštitúty dávajú, možno povedať chrlia dosť veľký počet ďalších absolventov. Preto takáto skepsa nie je namieste. Z čoho to vyplýva? Z toho, že nemáme reálny obraz o tom, ako to vyzerá v teréne. Teda v tomto čase je nevyhnutný prieskum v okresoch, krajoch aj na pedagogických fakultách. Ja som tej mienky, že požiadavku perspektívneho rozširovania hudobnej výchovy v 6.—9. ročníku musíme uplatňovať.

Ako to vyzerá v Európe? Vo väčšine štátoch je realizovaná dvojhodinovka pre tento vek. A prečo by sme mali byť so zlým stavom spokojní a nebojovali by sme za nápravu? Chceme dobre a nie pre seba, ale pre celú spoločnosť. Myslím, že tiež musíme požadovať rozšírenie vyučovania. To však musí byť tiež zaevidované, že ani umelecký sväz, ani vedeckí pracovníci, ani odborníci na samotných orgánoch školskej správy nie sú s týmto stavom spokojní a kritizujú ho.

OSKÁR ELSCHEK

Jedna hodina, čo aj najlepšie využitá, nemôže postačiť na vyučovanie hudobnej výchovy. Pokiaľ však bude na škole jedna hodina hudobnej výchovy, škola nikdy nebude pociťovať akútnosť, že potrebuje nejaké kádre. Tu sa to pri jednej hodine dalo nejako odbaviť, ale ak bude dvojhodinovka, školy budú nútené seriózne sa zaoberať otázkou, kto to bude zodpovedne robiť. Preto celkom dôrazne treba stavať túto požiadavku.

Ďalšia otázka je, že sa diskutuje o tom, či máme byť za vnútornú alebo vonkajšiu diferenciáciu. Viete, je to trochu smiešne, keď sa s talentovými školami spájajú aj jazykové. Tieto predmety boli viac ako desať rokov poškodzované, pretože každá reforma znamenala potlačenie jazykových, estetických a humánnych vecí a preferovanie všetkých ostatných exaktných predmetov.

Talentové školy sú východiskom riešenia toho, čo sa po dlhé roky zanedbávalo. A teraz sa hovorí o tom, že možno niečo dosiahnuť vnútornou diferenciáciou. To je fantázia. To sa absolútne nedá robiť a nemá to pre túto oblasť význam. Vieme dobre, aký náročný je systém práce metodiky a organizácie dať ľuďom len na základnej všeobecnej škole hlbšie vzdelanie v určitej umeleckej oblasti.

Komplexné systematické riešenie celej otázky zvýšenia toho všetkého, čo sa za desať rokov zanedbalo, teraz — samozrejme — môžeme očakávať na talentovej škole. Lenže talentová škola musí mať kvalifikovaných ľudí, ináč by nič nedosiahla.

Taktiež bude treba prebudiť v deťoch záujem o hudobnú výchovu a na druhej strane od nich žiadať určitú úroveň, aby to malo nejaký dosah. Tu treba počítať s nejakými mimoriadnymi opatreniami, aby sme to mohli realizovať. Musíme počítať aj s tým, že ak zriadime talentové školy, spočiatku budeme mať slabý materiál, pretože o tieto školy doteraz nebol nijaký záujem. Nijaké nariadenie nevzbudí záujem o hudobnú výchovu, preto musíme vidieť celkový komplex otázok, lebo len to nám môže zabezpečiť východisko z celej situácie.

MIKULÁŠ STRAUSZ

V posledných rokoch sa situácia zlepšila, a to od roku 1961. Ja by som však volil takú strednú cestu. Postavil by som dvojhodinovky ako požiadavku, ale nie ako prvoradú. To je perspektívna záležitosť.

A ešte jednu poznámku by som mal, ktorá sa týka úväzkov. Sieť ľudových škôl umenia tiež možno rozšíriť len do určitých hraníc. Ľudové školy umenia sú len v okresných sídlach alebo vo väčších centrách. Deti z menších obcí, i keď majú talent pre výchovu na nástroj klavír, husle a pod., nemajú možnosť navštevovať tieto hudobné školy.

Čo sa robí v Maďarsku? Tam je relatívne omnoho menší počet hudobných škôl ako u nás. V celom Maďarsku je ich niečo vyše 50, a my ich máme len na Slovensku 120. Ale na všeobecnovzdelávacích školách učiteľ hudobnej výchovy na svojej škole môže vyučovať aj hru na nástroji. To je tiež jedna cesta, ako skvalitniť prácu. Toto má v svojom úväzku. Tam je úväzková otázka takto vyriešená. Môže zlomkovým úväzkom učiť hudobnú výchovu.

Súdruhovia, mám ešte jednu závažnú pripomienku. Väčší význam pre celkový rast hudobnosti detí, t. j. všetkých školopovinných detí, majú nie talentové školy, ale všeobecnovzdelávacie školy s rozšíreným vyučovaním hudobnej výchovy. To, pravda, neprotirečí paralelnej koncepcii talentových škôl, len si treba ujednotiť hierarchiu týchto troch možných a aktuálnych foriem: *nediferencované kvantitatívne rozšírenie počtu hodín hudobnej výchovy na ZDŠ a SVŠ, školy s rozšíreným vyučovaním hudobnej výchovy a talentové školy.*

LADISLAV LENG

Veľmi úprimne vám všetkým ďakujem za aktívnu a užitočnú účasť na tejto väzovej diskusii, na ktorej sme si bližšie ozrejmili a upresnili najakútnejšie problémy školskej hudobnej výchovy a ujednotili sa v ďalšom reálnom postupe. Dovoľte, aby som na záver zhrnul najdôležitejšie otázky a stanovisko, ku ktorému sme po 10 mesiacoch dospeli, do jednotlivých bodov:

1. **Otázky riadenia a jednotného usmernenia školského hudobno-výchovného procesu považujeme za úlohu rozhodujúceho významu pre ďalší pozitívny rozvoj školskej hudobnej výchovy. Vítame možnosti i novú iniciatívu, vyplývajúcu zo zvýšenej právomoci Povereníctva SNR pre školstvo a kultúru, a budeme nápomocní všetkým konštruktívnym snahám zodpovedných pracovníkov riadiacich pedagogických a výskumných orgánov. V záujme zistenia reálneho obrazu o stave hudobnej výchovy na školách podporujeme úmysel Povereníctva SNR pre školstvo a kultúru uskutočniť systematický tematický prieskum na ZDŠ a SVŠ a rovnako aj na pedagogických inštitútoch a pedagogických fakultách.**
2. **Oceňujeme vydanie obežníka Povereníctva SNR pre školstvo a kultúru o „Zefektívnení vyučovania hudobnej výchovy". Treba pristúpiť k jeho publikovaniu, podrobnejšiemu rozpracovaniu a ku kontrole.**

   V záujme skvalitnenia metodickej a výchovnovyučovacej práce na školách treba zvýšiť úroveň, rozsah a intenzitu odbornometodickej pomoci zameranej na okresných metodikov a rovnako aj na učiteľov hudobnej výchovy. Organická spätosť a spolupráca medzi Výskumným ústavom pedagogickým a ústavmi pre ďalšie vzdelávanie učiteľov je v najvyššej miere žiadúca.

   Treba preskúmať všetky možnosti, aby sa v rámci časopisu Slovenská hudba vytvorila príloha venovaná konkrétnemu metodickému usmerňovaniu a zjednoteniu práce učiteľov hudobnej výchovy.

   Žiada sa urobiť analýzu stavu a úrovne práce katedier hudobnej výchovy na novozriadených pedagogických fakultách, aby bola zabezpečená najvyššia u nás dosiahnuteľná úroveň výchovy učiteľov hudobnej výchovy.
3. **S nadchádzajúcimi školskými úpravami žiadame prehĺbenie učebných plánov hudobnej výchovy na pedagogických fakultách, ako aj na stredných všeobecnovzdelávacích školách. Súčasne žiadame zriadenie škôl s rozšíreným vyučovaním hudobnej výchovy a hry na hudobných nástrojoch a zriadenie pokusných talentových škôl.**



Mladý päťdesiatnik

Kardoš päťdesiatročný! Možno sa rovnako oprávnene spýtať: už, alebo ešte len? To prvé vtedy, ak pomyslíme na diela z posledných rokov, diela renesancie, diela, ktorými akoby sa objavilo nové meno v slovenskej hudbe. Nie, že by organicky nesúviselo s tým, čo napísal pred Koncertom pre orchester. Naopak, práve zato, že s tým všetkým súvisí, popiera a prekonáva to, čo bolo. Súvisí s premenou na novú kvalitu. Tu je Kardošov nový začiatok. Tade vedie cesta, ktorá sa pomerne nedávno začala. Preto je jeho päťdesiatka takou mladou.

To druhé príde na myseľ tak bezprostredne a akosi bez väčšieho rozmýšľania: uvedomenie si množstvo jeho hudby. Od predvojnových klavírnych skladieb, cez piesne, folklórny okruh inšpirácií a masové piesne k symfonickým dielam — je toho veľa nielen do kvantity, ale predovšetkým do rozmanitosti a zložitosti jeho vývinu.

Nemá to však byť hodnotenie, nechceme inventarizovať Kardošovu tvorbu. Chceme len pripomenúť, že Kardošov hlas začína hrať dôležitú úlohu v slovenskej hudbe, lebo sa vedel v pravý čas zorientovať, to znamená, vedel vyvodiť konzekvencie z omylov a vedel sa zorientovať vo vývoji. Zmyslom Kardošovej päťdesiatky nemá byť okázalá óda. Obzretie sa za seba a pred seba na ceste naplnenej prácou.

Kardošova päťdesiatka príležitosť k završovacej oslave ani nedáva.
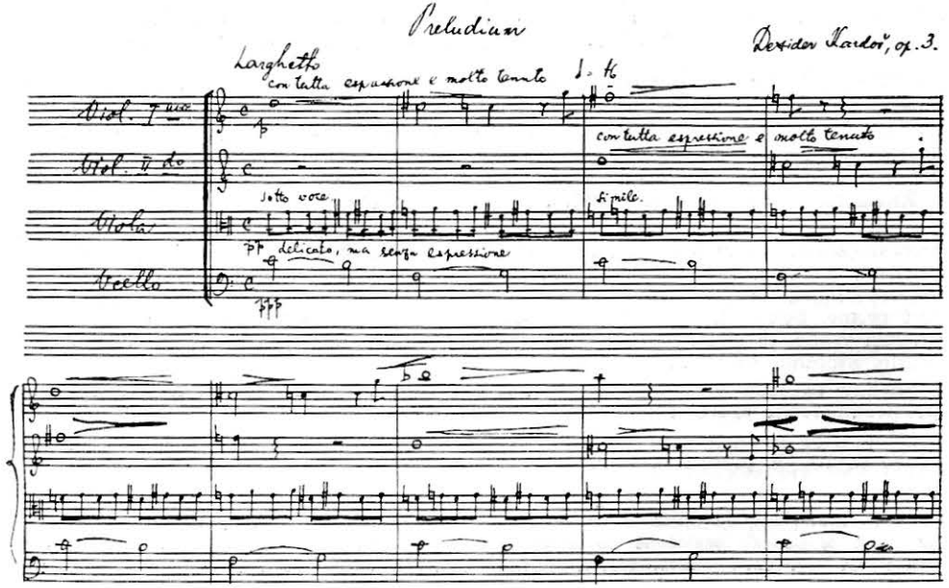
Kardoš sa vyvíja a prekvapuje nás tak prudko a temperamentne, ako keby mal dvadsať. Je dobré, že si sám neprivoláva pózu rozvážneho starca. Postavil sa do prúdu, aby ho formoval a tvaroval. A slovenská hudba tak veľmi potrebuje takúto osobnosť, nielen aby rozmnožila rad osobností, ale aby upevnila svoju novú koncepciu.

Ak sme povedali, že Kardošova päťdesiatka je mimoriadna, mysleli sme na jeho dielo i predpoklady.

Ak nám prichodí Kardošovi čosi zaželať, tak okrem toho ľudského vinšu i vyjadrenie presvedčenia, že mladý Kardoš pôjde v ďalšej päťdesiatke cestou Koncertu a Hrdinskej balady, že vyformuje definitívny profil svojej generácie a povie ešte veľa silných umeleckých slov v tvorivej diskusii o našej hudbe.

To je Kardošova úloha. Narodil sa pre ňu a musí ju splniť. Má na to dva veľké predpoklady: talent a kompozičné majstrovstvo.

Málokedy čaká verejnosť na nové diela s takým napätím ako v prípade Kardoša. Ak chcete — dnes už Kardoša-päťdesiatnika. *R.*



Rozhovor, ktorý sa neuskutočnil

Nikdy som ho nevidel. Nikdy som s ním nehovoril. Ale jeho cesta z patriarchálneho Ustilugu a noblesného Petrohradu cez aristokratické letoviská na brehoch Ženevského jazera do mondénneho Paríža a chaotického predvojnového ovzdušia európskych veľkomiest — a odtiaľ zas do exluzívnej vily uprostred rezidencie hollywoodských hviezd v North Watherly Drive v Kalifornii, naznačuje vzrušujúci život a nemenej zložité dielo. Umenie muža, ktorý bude nezastrašene sledovať prudkú krivku svojho života, aby nikdy neukojený a vždy riskujúci dopil do dna všetky poháre a neodriekol si žiadne z pokušení tohto zmäteného storočia. Dielo umelca, ktorého každá skladba je otázkou: otázkou vyslovenou vždy nanovo, a predsa ináč, otázkou, ktorá sa alebo zodpovie, alebo zamlčí zmysel jeho umenia. Hudba natoľko zložitá, že vyžaduje najprv pochopenie a len potom prežitie. Aké energické zavrhnutie základnej hierarchie hodnôt! Základnej, alebo romantizmom pascovanej na základnú?

Na počiatku jeho príbehu bol romantizmus.

Romantizmus najprv ako triumf víťazstva poľudšteného človeka, zbaveného pút scholastiky stredovekého univerzalizmu, potom a nakoniec ako anarchia zákonom hazardujúceho indivídua, ako hystéria citového exhibicionizmu vždy nešťastne zaľúbených Byronov, alebo sebatrýzeň psychologizmu robiaceho zo svojho súkromia senzáciu. A to všetko s jediným dôsledkom: disciplína, remeslo technika a, povedzme naplno, práca sa podriadila alebo rozplynula v citoch indivídua.

Umenie má, myslím, len dve možné koncepcie: klasicistickú alebo romantickú, apolónsku alebo dionýzsku. Ako vždy v krízových situáciách dejín tak i v období európskeho fin de siècle bolo potrebné riešiť základnú otázku zmyslu a koncepcie umenia. Jedným z vyvolených Hamletov odpovedať bol popri Schönbergovi Igor Stravinskij. Odpovedal hudbou i slovom. Ale predovšetkým odpovedal a obdivuhodnou nekompromisnosťou, s odhodlaním a rizikom veľkého človeka.

■

Čo je hudba?

„Som toho názoru, že hudba vo svojej podstate nie je schopná niečo ‚vyjadriť'; pocit, obsah, psychický stav, prírodný jav a pod. Výraz nikdy nebol imanentnou vlastnosťou hudby a v žiadnom prípade nie je existencia hudby podmienená jeho prítomnosťou. Ak sa nám obyčajne zdá, že hudba niečo vyjadruje, potom je to ilúzia, a nie skutočnosť.

Fenomén hudby má pre mňa jediný zmysel v tom, že umožňuje vniesť poriadok medzi určité javy, medzi človeka a čas. Aby sa tento poriadok mohol realizovať, je nevyhnutná prítomnosť fenoménu konštrukcie. Ak je k dispozícii konštrukcia a poriadok je tak dosiahnutý, je uskutočnené všetko, čo bolo potrebné urobiť. Bolo by omylom hľadať ešte niečo iné, očakávať niečo naviac."*)

Znamená to, že redukujete hudbu na konštrukciu?

„Práve táto konštrukcia a jej prostredníctvom dosiahnutý poriadok pôsobia na nás svojským spôsobom, spôsobom, ktorý nemá nič spoločného s našimi ostatnými pocitmi, reakciami a vnemami denného života. Petrarcov monografista Charles Albert Cingria hovorí: Neexistuje žiadna lyrika bez pravidiel a tieto pravidlá musia byť prísne. Bez nich je lyrika len pocitom a ten sa vyskytuje všade. Čo sa nenachádza všade, je lyrický výraz a lyrická kompozícia. Na to však treba ovládať remeslo, ktorému sa možno naučiť."

Snažíte sa teda o autonómne hudobné pôsobenie, ktoré uskutočňujete výlučne prostredníctvom práce a remesla?

„Hudba by mala pôsobiť tak ako architektúra. Tá tiež nerozpráva dej ani báseň alebo pocity. A predsa je sama o sebe veľkolepá."

---

* Uvedené citáty sú autentickými výrokmi zo Stravinského „Chronique de ma vie" a „Pratique Musicale", preložené podľa vydania — I or Stravinskij: Leben und Werk von ihm selbst — Atlantis—Schott 1957. K citovaniu zámerne neboli použité Dialógy s Robertom Crafftom.

Myslím, že táto konštrukcia pôsobí tiež emotívne, samozrejme, mimo úzkeho rámca romantických citov.

„Každé i klasické dielo je krásne — ako hovorí André Gide — svojím skroteným romantizmom. Pre dielo je dôležité, aby všetky dionýzske prvky, ktoré podmieňujú tvorivú predstavivosť, boli ešte predtým, ako nás uvedú do horúčky, skrotené a podriadené zákonom. To je zákon Apolóna!"

Vaša koncepcia je dokonca dialektická. Nepopierate inšpiráciu, len revidujete hierarchiu dôležitosti medzi ňou a prácou v prospech disciplíny, zákona a remesla?

„Nemám v úmysle upierať inšpirácii významnú úlohu v tvorivom procese, ale som toho názoru, že nie je predpokladom tvorivého činu, ale často druhotným javom."

Čo teda predchádza inšpiráciu?

„Je predsa samozrejmé, že ono citové vzrušenie je len reakciou tvorcu na boj s tým neznámom, ktoré je zatiaľ len predmetom jeho tvorenia, ale má sa stať jeho dielom. Kúsok po kúsku ho bude objavovať, a každý z týchto objavov vyvolá

IGOR STRAVINSKIJ



PETER FALTIN

cit — reflex takmer fyziologický, asi tak, ako hlad vyvoláva slinu. Každá tvorba predpokladá predovšetkým akýsi druh hladu. Ako s jedlom prichádza chuť, tak vyvoláva práca inšpiraciu, i keď táto nie je od počiatku prítomná. Tento hlad, ktorý vo mne vyvolá myšlienka na usporiadanie neznámych prvkov, však nie je ničím náhodným, ako sa súdi o inšpirácii, ale niečím pravidelným, ak nie prírodnou nutnosťou."

Každá kompozícia je pre vás riešením konkrétneho technického problému, ktorý vás vzrušuje a ktorý realizujete v procese tvorby. Čo potrebujete pre túto realizáciu?

„Myšlienka budúceho diela je pre mňa spojená s myšlienkou organizovať a s tým spojeným pôžitkom. Na to potrebujem materiál nie mŕtvy, ale skamenelý, monumentálny a hlavne zbavený akejkoľvek triviality. Umenie pre mňa znamená vytvoriť dielo podľa určitej metódy, ktorá je naučená, alebo objavená. Komponovať

znamená uviesť do určitého poriadku určité množstvo tónov podľa ich intervalových vzťahov."

Dávate teda prednosť umeniu spracovať pred umením vynachádzať?

„Inšpirácia je hybná sila, ktorá patrí ku každej ľudskej činnosti, a nie je v žiadnom prípade monopolom umelcov. Ale táto sila sa rozvinie a iba prostredníctvom námahy sa stane činorodou. Táto námaha sa volá práca. Nikdy nezáleží na inšpirácii tak ako na výsledkoch práce s ňou: na diele."

Ako má však vnímať vašu hudbu laik, ktorý nevie o problémoch, ktoré riešite, ktorý si neuvedomuje, že v Bachovej fúge nieto nič okrem remesla a hudby, a ktorý tvrdohlavo kladie otázku, čo znamená?

„Ľudia chcú v hudbe nájsť vždy niečo iné ako hudbu. Pre nich je dôležité vedieť, čo hudba vyjadruje, čo skladateľ hudbou zamýšľal, keď ju písal. Nevedia pochopiť, že hudba je vec pre seba, nezávislá od myšlienok, ktoré v ľuďoch vyvolá. Inák povedané: hudba ich zaujíma len do tej miery, pokiaľ v nej nájdu čosi, čo v nich vyvolá nevyhnutné pocity.

Väčšina ľudí má rada hudbu, lebo v nej chce nájsť radosť, bolesť, smútok, nadšenie prírody, dôvod pre snenie alebo konečne zabudnutie na prozaický život. Keby ju však počúvali inými ušami, ich zisk z nej by bol väčší... spoznali by onú skutočnú, vnútornú hodnotu hudby."

Od Pulcinelly ste nachádzali modely riešenia svojich problémov v histórii. Znamená to obrat k tradicionalizmu tak, ako sa to javí pri povrchnom sledovaní reči týchto diel?

„Zmyslom tradície zďaleka nie je opakovanie toho, čo bolo, lebo predpokladom tradície je existencia toho, čo je trvalé, Nadväzujeme na tradíciu, aby sme vytvorili nové. Dlhá skúsenosť nás naučila, že každý historický fakt, bez ohľadu na jeho dobovú odľahlosť, môže byť použitý ako tvorivý popud, ale nikdy nie ako prostriedok, pomocou ktorého by skladateľ prekonal svoje ťažkosti."

Keďže Vám záležalo predovšetkým na dokonalosti práce, používali ste na dosiahnutie toho modely histórie ako technicky dokonalé prípady riešenia problémov?

„Tešilo ma napríklad štúdium sonát klasických majstrov, hoci som sa nechcel vzdať tvorivej slobody. Vzrušoval ma spôsob myslenia veľkých skladateľov a spoznanie spôsobu, akým oni riešia výstavbu vecí, čím rozlišujú symfóniu a suitu. Alebo. Hudba Mavry sa viaže k tradícii Glinku a Dargomyžského. Nezamýšľal som túto tradíciu obnovovať. Chcel som sa sám svojím spôsobom pocvičiť vo forme opery buffy, ktorá vyhovuje Puškinovej novele."

Neobmedzuje toto rešpektovanie históriou kánonizovaných pravidiel a techník Vašu skladateľskú slobodu?

„Nutnosť istého obmedzenia spočíva hlboko v podstate nášho bytia. Je to volanie po poriadku, bez ktorého nič nevzniká, len sa rozpadá. Každý poriadok si vyžaduje obmedzenia, ale mýlili by sme sa, keby sme mysleli, že sa tým obmedzuje naša sloboda. Naopak, takéto obmedzenie ju rozvíja, prípadne zabraňuje tomu, aby sa sloboda nestala ľubovôľou — chaosom. V dôsledku toho sa nebude tvorivý umelec cítiť obmedzeným pre vyjadrenie svojej osobnosti, ak na to použije hotovú, históriou pripravenú formu. Áno, každá osobnosť sa vyvinie a dokonale vyjadrí aj vtedy, ak neprekročí rámec istého dobrovoľne prijatého obmedzenia."

Je neoklasicizmus jednou z foriem obrany proti spôsobu romantického cítenia a myslenia?

„Zo strachu, ktorý vo mne vyvoláva sloboda, ma vytrhne možnosť obracať sa bezprostredne k vytvoreným javom. Bez ohľadu na to, či mi poskytne dokonalosť alebo nedokonalosť bude jeho látka použitá, ak je primeraná mojim možnostiam. Je na mne, aby som jej vnútil svoje. Moja sloboda spočíva teda v tom, že sa pohybujem v tesnom rámci, ktorý som si pre každú svoju prácu sám určil."

Vaša hudba od Pulcinelly pôsobí staticky, zdĺhavo a monotónne. Priznám sa, že som pri všetkom pochopení ani raz nevydržal počúvať Perzefónu do konca s plným zaujatím.

„Kontrast vyvoláva bezprostredný účinok. Analógia nás uspokojuje až svojím trvaním. Kontrast je elementom rozmanitosti, ale rozrušuje silu koncentrácie. Analógia sa zrodila zo snahy po jednote. Želanie zmeny je legitímne, ale nesmieme zabúdať, že jednota predchádza rozmanitosti... Rozmanitosť má zmysel, len ako dôsledok analógie. Kontrast nachádzame všade: plne nás obklopuje, a preto sa nebojím, že by v mojej práci chýbal. Stačí ho vziať na vedomie ako fakt. Ale analógia je skrytá, treba ju odhaľovať a ja ju často nachádzam len s krajným vypätím síl. Keď narábam s rozmanitosťou, som znepokojený množstvom riešení, ktoré mi poskytuje. Zatiaľ analógia poskytuje riešenia, ktoré sú náročnejšie a problematickejšie, ale práve zato mám vo výhľade výsledky, ktoré majú pre mňa väčšiu cenu."

Považujete sa tiež za revolucionára?

„Musí sa každý umelec, ktorý má čo povedať, považovať za revolucionára, a aby to povedať mohol, musí opustiť doterajšie konvencie? Lebo umenie je vo svojej podstate konštruktívne. Revolúcia by znamenala zlom, porušenie rovnováhy, to značí chaos. A umenie je pravým opakom chaosu."

OPÄŤ O ZELJENKOVOM OSWIENCZYME

Úvahy podnietené úvahou

PETER KOLMAN

Ak konštatujeme, že Bergerova Úvaha podnietená Oswienczymom prichádza neskoro — päť rokov po vzniku diela — neznamená to, že je zbytočná. Existujú určité veci, ktoré sa nedajú „premlčať". A samotný fakt, že Zeljenkovo dielo počítame medzi tieto „nepremlčateľné" veci, hovorí *pre* toto dielo. (O koľkých dielach vytvorených koncom päťdesiatych rokov dnes ešte diskutujeme?)

Okolo Oswienczyma vznikol — ako konštatuje Berger — mýtus. Tento mýtus mal zrod v pôvodnom odmietnutí diela, pretože nevyhovovalo „oficiálnej" estetike, akú funkcionári Sväzu skladateľov v tom čase hlásali. (A mnohým bola azda i téma nepríjemná, evokuje spomienky na minulosť...) Mýtus sa šíri veľmi rýchlo, neprospieva však skladateľovi, pretože vyvoláva u poslucháčov určité predstavy. Odozva, akú takéto dielo má — ak napokon predsa len k predvedeniu dôjde — riadi sa v takomto prípade mierou, akou spĺňa očakávanie. Disproporcia medzi *očakávaním* a *konkrétnym výsledkom* — ak tento je nižšej hodnoty ako očakávanie — je pre skladateľa veľmi nepríjemným faktorom, s ktorým však musí rátať, ak sa o diele vytvoril mýtus, a teda vzniklo i určité očakávanie. Oveľa lepšie sú na tom diela, ktoré nie sú sprevádzané podobnými prelúdiami.

To je jeho vyznanie.

Zložité, svojrázne, až protirečivé. Také isté, akým sa na prvý pohľad zdá jeho dielo: pohybujúce sa medzi kultizmom ikony a grimasou Petrušku, medzi noblesou Čajkovského a magickou drsnosťou omše, medzi humorom Mavry a neosobnou presnosťou Mouvements, medzi prostotou Orfea a rafinovanosťou Príbehu vojaka. Medzi? Ale v rámci týchto krajností ohraničujúcich jeho zložitú fyziognómiu?

Modelovala ju pohnutá doba — neupierajme mu právo byť jedným z nás: neúprimným, násilným, skrývajúcim sa za gestá, skomercionalizovaným a zneurotizovaným.

Tragické a protirečivé storočie obsiahol vo svojom diele. Je div, že vrhá i tiene svojich kladov?

Peter Faltin

Druhá vec, ktorú si musíme uvedomiť, ak nechceme byť nespravodliví: Oswienczym nevznikol za normálnej situácie. Roky 1958—59 zabrzdili ten prudký vývoj umenia, k akému došlo po päťdesiatom šiestom roku. Mnohé náznaky dali tušiť dokonca cestu späť, k názorom a metódam zo začiatku päťdesiatych rokov. (Ďalší vývoj na šťastie túto cestu späť nepotvrdil.) Otázka teraz znie: možno hodnotiť dielo, ktoré v takejto situácii vzniklo, samo osebe, *absolútne*, alebo možno hodnotiť i z iného aspektu: čím toto dielo bolo v porovnaní s ostatnou vtedajšou tvorbou; teda aspekt relatívnej hodnoty diela. Takmer všetci, ktorí sme do slovenského hudobného života vstúpili na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, prišli sme s dielami nekonvenčnými, s dielami, ktoré vznikli často z vedomej opozície proti „oficiálnej" estetike. Tieto skladby boli mnohokrát iba prvým hľadaním (treba si uvedomiť, že naša hudba sa dovtedy vyvíjala v naprostej izolovanosti od svetového hudobného diania), opatrnými alebo smelšími krokmi na novej pôde, ktorú sme nepoznali, ale ktorá nás priťahovala a fascinovala. Aj keď výsledky neboli vždy jednoznačné, tešili sme sa z každého nového diela, pretože každý — čo i len čiastkový — úspech hudby, ktorá sa vymykala z vtedajších „oficiálnych" predstáv o hudbe, znamenal potvrdenie toho, že sme na správnej ceste a že riziko, ktoré sme na seba vzali, sa vyplatilo. Ak dnes hovoríme o Oswienczyme, myslím, že treba brať do úvahy i tento druhý aspekt a určiť hodnotu diela v relácii k ostatnej tvorbe konca päťdesiatych rokov.

K otázke súvisu medzi textom a hudbou:

Hudobné stvárnenie Kováčovho textu vychádza v podstate z romantických zvyklostí. Hudba postrádala väčšej autonómnosti, je do istej miery v područí textu, príliš citlivo reaguje na každú zmenu napätia, na každý expresívny výkrik textu. Najmarkantnejšie sa nám vynorí tento fakt, ak porovnáme Zeljenkovo dielo s iným dielom podobného obsahového zamerania — Nonovým Il canto sospeso. Nono na rozdiel od Zeljenku skôr klasicizuje, Il canto sospeso si môžeme vypočuť i vtedy, ak textu vôbec nerozumieme, alebo keby sa predvádzalo bez textu; Nono nepoužíva žiadne šokujúce momenty, pretože jeho dielo šokuje *ako celok*.

Ak sa nazdávam, že text Oswienczymu je silnejší než hudba, pretože je i *slobodnejší*, konštatujem tým len jednu — *objektívnu* stránku veci. Druhý aspekt — *subjektívny* je priamo závislý od skúseností poslucháča. Ako človek, ktorý prežil nie síce Oswienczym, ale Terezín, vnímam dielo takéhoto obsahového zamerania iste ináč ako poslucháč bez tejto nepríjemnej životnej skúsenosti. Je dokonca možné, že dnešná mládež, ktorá vojnové roky ešte nezažila, nebude považovať Kováčovu báseň za tak silnú, pretože táto problematika jej bude príliš vzdialená, v dôsledku čoho môže sa jej zdať i vzťah medzi slovom a hudbou iný.

Jedna téza, ktorú Berger vo svojej úvahe postavil, avšak nerozviedol, je pre dnešného skladateľa veľmi zaujímavá. Berger píše: *„Skladateľ... žije v době, která mu v istom zmysle nepraje: a priori sťažuje (a snáď znemožňuje?!) vznik veľdiela."*

Je to skutočne tak, alebo ide iba o fikciu?

Dnešný skladateľ má skutočne sťaženú situáciu: dnes neexistuje všeobecne platná, unifikovaná hudobná reč. Maximálna diferenciácia, prenikajúca do celého života modernej spoločnosti, vedie k tomu, že každý skladateľ hľadá vlastnú reč, ktorá sa v ničom alebo iba v málo čom podobá reči iných skladateľov. Podobný trend vidíme i vo výtvarnom umení, ktoré sa v našom storočí taktiež oslobodilo od kodifikovaných a pre všetkých umelcov jednej epochy platných estetických noriem, ale aj v životnom štýle dnešného človeka, jeho životnom prostredí, v tom, ako sa odieva, ako si zariadi byt a i. Snaží sa byť singulárnym prípadom, indivíduom, ktoré presadzuje svoju jedinečnosť proti tendencii spoločnosti k „zmasoveniu".

Kým napríklad barok alebo klasicizmus vytvorili určitú hudobnú reč, spoločnú pre všetkých skladateľov (i tu sa mohla, samozrejme, prejaviť individualita, nie však v tom zmysle, ako ju predpokladáme dnes) a tým i zrozumiteľnú pre obecenstvo, ktoré si na ňu mohlo zvyknúť, dnešná hudba prezentuje umelca, ktorý si *vytvára* vlastnú výrazovú reč, ktorá je typická *iba pre neho*. A ďalej: nielenže skladateľ nachádza pre seba vlastný hudobný jazyk, ale hľadá dokonca nový jazyk *od prípadu k prípadu*, od kompozície ku kompozícii. To, pochopiteľne, nesmierne sťažuje prácu skladateľa (predstavme si spisovateľa, ktorý by chcel napísať román, musel by si však naviac ešte vymyslieť jazyk) a vedie aj k nedorozumeniam medzi tvorcom a konzumentmi. Určité skladobné techniky, ktoré sa v tomto storočí značne rozšírili — dodekafónia, serializmus, aleatorika — reprezentujú isté snahy po novej objektivizácii, po vytvorení jazyka, ktorý by bol spoločný aspoň pre určitý okruh skladateľov. Stále znova sa však prejavuje averzia voči takýmto unifikačným tendenciám. Či takýto vývoj možno hodnotiť kladne, alebo záporne, to prenechávam posúdiť sociológom, obmedzujem sa tu iba na konštatovanie všeobecného trendu, ktorý — ako si myslím — zabraňuje dnes vzniku „veľdiel". Nonovo Il canto sospeso, Boulezov Portrait de Mallarmé, Stockhausenove Momenty, Beriove Circles sú iba výnimkou potvrdzujúcou pravidlo.

Bergerova Úvaha obsahuje rad veľmi pozoruhodných myšlienok. Až príliš veľa na to, aby bolo možné na ne reagovať naraz. Popri nich však tiež niekoľko nejasných, nie dostatočne zdôvodnených a — podľa môjho názoru — nesprávnych téz. Mám napríklad vážne pochybnosti o tom, či je možno hodnotiť dielo na jednej strane z aspektu odborníka, a na druhej strane z aspektu laika, ako to činí Berger, keď píše, že Oswienczym štýlove nie je jednoliaty a o niekoľko viet ďalej, že toto dielo je *„pre laika vo vysokej miere pôsobivé a sklbené"*. Myslím, že hodnotenie z takýchto dvoch aspektov by bolo možné iba vtedy, keby skladatelia písali na jednej strane diela určené pre odborníkov, a na druhej diela pre laikov. A ďalej: takýto dualizmus kritérií by mohol viesť k ospravedlňovaniu zlých diel s argumentom: veď laik i tak nepostrehne chyby diela!

Ak prijímame Bergerovu Úvahu s vďakou, tak preto, že vnáša do našej hudobnej kritiky celkom novú črtu (paradoxné, pravda, je, že to robí nie kritik, ale skladateľ), podstatne odlišnú od doterajšej praxe hodnotení-chválospevov, ktoré nevyhnutne museli ostať vždy len na povrchu vecí. (O povrchnom diele nakoniec ani nemožno napísať hlbšiu úvahu.)

A tak ako roku 1959 bol Zeljenkov Oswienczym signálom toho, že v našej hudbe sa niečo mení, mení k lepšiemu, tak i Bergerova Úvaha signalizuje, že sa skončila éra zjednodušovania, poklonkovania a iba-komentovania pri hodnotení našej tvorby.

Peter Kolman

LADISLAV KUPKOVIČ

I.

Veľký význam Bergerovho článku vidím v tom, že rúca akúsi romantiku v posudzovaní diel u nás. Vznikne napr. zlé dielo, ktoré nehovorí a neprináša nič, a každý ho chváli. Niektorí viac, iní menej. Otvorenej kritiky sa však nikto neodváži, pretože každý sa bojí, že zajtra sa sám môže ocitnúť v situácii kritizovaného. To ide stále dokola. Ja pochválim tebe, ty mne. U nás vznikajú l e n a l e n veľdiela. Skvosty. Rozširujeme reči o svetovej úrovni slovenskej tvorby. Domáce úspechy nie sú, tak sa nafukujú zahraničné predvedenia (ktoré, mimochodom, tiež nie sú). Nie úprimne, pretože naša verejnosť nie je pravdivo informovaná (často) o ohlase našich skladieb za hranicami (ani o dobrom, ani o zlom). Je to proste slovenská romantika. V jednom prípade ju viem ospravedlniť: ako národ s ešte pomerne mladou kultúrou si azda nemôžeme, alebo v dávnej i menej dávnej minulosti sme si nemohli dovoliť používať triezvejšie slová.

Bergerov článok to robí. Myslím, že v správny čas. To je veľká vec.

Niečo ma však pritom do istej miery mrzí. Že tento obrodný proces našej kritiky musí sa začať práve pri Oswienczyme. Na skladbe, ktorou autor pred 5 rokmi chcel prerazíť pancier našej zatuchnutosti. Na skladbe, ktorá sa — i keď v širších súvislostiach neprináša veľa nového — na Slovensku pre „ultramodernosť" nemohla predviesť. Klady a zápory Zeljenkovho diela podľa mňa Berger vystihol dobre. Je to však istá nespravodlivosť začať hovoriť triezvo a úprimne práve tu, po desiatkach bezvýznamných skladieb, ktoré boli (väčšinou) prijaté s oslavnými tirádami. Veď ide o skladbu, ktorá patrí medzi naše najlepšie diela.

Obávam sa, aby tu dobrý úmysel neskĺzol z cesty. Lebo okrem iného som presvedčený, že táto diskusia okolo Oswienczymu, ktorá je negatívnejšia ako iné diskusie o oveľa horších skladbách, môže nahrať do karát nesprávnym ľuďom. Možno sa stane zadosťučinením pre sväzového funkcionára, ktorý Oswienczym pred rokmi stiahol z obehu.

II.

Ak som v predošlých vetách vyjadril ľútosť nad tým, že práve pri Zeljenkovi sa musel začať obrodný proces hodnotenia skladieb, chcem teraz pristúpiť k problému z opačného konca: Na to, aby sa dielo mohlo kriticky a triezvo zhodnotiť, musí mať istú úroveň. Výkon herca v prvotriednom divadle možno iste triezvo rozobrať, jeho umenie to znesie; naproti tomu nie je možné takto hodnotiť recitáciu školáčika z ľudovej školy. Z toho usudzujem, že oslavné tirády sa písali o skladbách, ktoré viac nezniesli. Tým ospravedlňujem i kritiku týchto diel, pretože ich úroveň nedala podnet k vážnejšej úvahe. Potom je triezvy pohľad pre autora česť, lebo sám osebe je punc kvality.

III.

Niekoľko negatívnejšie videných postrehov: Berger píše: *„Emócie nie je možné oznamovať ošúchanými slovami: emócia je vždy nová, a preto potrebuje nové gesto. Nové gestá, nové slová potrebujú však novú gramatiku. Zachytiť tvar, ktorý podľa subjektívnych predstáv zodpovedá istej emócii, vyžaduje sústredenosť iného druhu ako vypracovanie gramatiky. Vypracovávať gramatiku je vec dlhodobá — fixovať autentické hudobné tvary znamená chytiť to, čo je prchavé...“*

Nesúhlasím. Hlavným problémom kompozície vôbec je spojiť do akéhosi dialektického vzťahu tieto dve protichodné tendencie. Nie je to nemožné. Naopak, až po vyriešení tohto problému môže vzniknúť dobré dielo.

Berger tiež píše: *„Oswienczym je z muzikálneho hľadiska svedectvom o dileme skladateľa, ktorý: a) chcel byť zrozumiteľný, a pritom chcel pôsobiť emocionálne; atď.“* Podľa mňa to nie je dilema. Každé dobré dielo musí byť zrozumiteľné, a pritom musí pôsobiť emocionálne.

A: *„Skladateľ dnes nevyhnutne hazarduje. Žije v dobe, ktorá mu v istom zmysle nepraje: a priori krajne sťažuje (a snáď znemožňuje?!) vznik veľdiela.“* PREČO? Keby dnešná hudba, to znamená dnešné hybné sily kvalitatívneho pohybu hudby mali byť brzdou pre vznik veľdiel, bolo by ich treba odvrhnúť. Nové výrazové prostriedky umožňujú povedať viac, nie menej. Iste to nie je ľahké. Rozhodne však je to možné. Je to nutné. Písať veľdiela iste nikdy nebolo ľahké.

IV.

Veľmi dobrý postreh má Berger tam, kde konštatuje, že spájať zvukové útvary typické pre novú hudbu s predstavami hrôzy, desu atď. je prejavom nízkeho stupňa poznania nového materiálu. Pri tejto príležitosti spomínam, že ktorýsi pražský kritik po predvedení Pendereckého Threnu v Prahe sa domnieval, že clustry v sláčikoch boli použité na získanie obrazu hrôzy. Iste nepoznal Pendereckého ostatné skladby. Temer všade sú tieto miesta. I bez hirošimskej hrôzy. Je však pravdou, že i my, ktorí sme si pred 5—6 rokmi (v rozpore s predpísaným myslením) uvedomovali zákonitosti vývoja hudby, sme sa domnievali, že táto hudba naozaj môže vydolovať práve v kategórii hrôzy a desu. Bol to iste nezmysel. Dnešná hudobná hrôza bude našim potomkom taká smiešna, ako sú nám napr. smiešne hrôzy u Haydna. Pokiaľ by sme ich chceli strašiť.

Musím však, žiaľ, konštatovať, že ako Berger píše *„vzniklo dielo pre laika vo vysokej miere pôsobivé a sľúbené“*, tak pôsobivosť takejto interpretácie oswienczymského inferna trochu súvisí i s nízkym stupňom poznania nového materiálu. Teda je to taký druh pôsobivosti, ktorý — ako vieme — rýchle starne. Treba si želať, aby v diele i potom, keď táto pôsobivosť odpadne, zostalo ešte to ďalšie, kvôli čomu sa Oswienczym vyplatí počúvať. Osobne som presvedčený, že sa toho nájde dosť. *Ladislav Kupkovič*

LADISLAV BURLAS

Článok Romana Bergera, v ktorom sa zaoberá Zeljenkovým Oswienczymom, považujem za veľmi podnetný a myslím, že skutočne vyvolá diskusiu o niektorých aktuálnych umeleckých problémoch súčasnej tvorby. Myslím si však, že prv než venujem pozornosť jeho konkrétnemu hodnotiacemu postoju k Zeljenkovej skladbe, treba sa zaoberať aj niektorými všeobecnejšie platnými otázkami naznačenými v článku alebo stanoviskami predpokladanými autorom.

1. Treba si uvedomiť, že vývojovému procesu podlieha tak naša hudobná tvorba, ako aj tvorba zahraničná. Ani pojem „nová hudba“ nie je v svojom obsahu niečo statické a singulárne. Nová hudba vyzerala inak na začiatku rokov päťdesiatych, inak v čase vzniku Zeljenkovej kantáty a azda trocha inak dnes. Stupeň našej informovanosti o tejto hudbe bol vtedy iný ako dnes (i keď to nie je argument pre nejaké „ospravedlňovanie“). Jednako len nemožno tento pojem stavať ako *stabilnú mieru hodnôt*, ako čosi fixné.

2. Bude načase rozvinúť u nás diskusiu o vzťahu tradície a novej hudby v oblasti techniky, technológie a štýlu. Napr. samotný pojem štýl sa chápe v praxi vo viacerých významoch: ako štýl konkrétneho diela, skladateľa, skladateľskej školy, hudobných epoch, národných kultúr atď. Dnešná doba je typická celkovým prudkým tempom vývoja vo všetkých oblastiach ľudského poznania a je to tak aj v umení. Snaha a ambícia po novom nás vedie k zdôrazňovaniu objaviteľskej stránky. Berger používa slovo „vytvoriť“ nielen na dielo ako celok, ale aj v tom zmysle, že skladateľ si musí najprv vytvoriť stavebný materiál, jeho gramatiku i syntax. Miera tejto novosti môže byť rôzna, ale nemožno ju *absolutizovať* a považovať za jedinú alebo hlavnú mieru hodnôt. Žijeme v dobe, keď sa stretávame s novšími a novšími typmi automobilov, chladničiek a pod. a hrozí nám, že vznikajú paralely medzi naším postojom k týmto spotrebným predmetom a medzi hudbou (ako hovorí Berger: „prvkami vyvinutými v dnešnej dobe“). Naše predstavy o štýloch a kategóriách v súvise s nimi vytvorené majú tendenciu dospieť k učebnicovým definíciám a čistým typom. Oveľa zložitejšia je hudobná prax. Také oscilovanie (a to v rámci jednej skladby!) medzi rokokom a klasicizmom v dielach Telemanna, taká „štýlová nečistota“ u Bartóka, ktorý sa v istom období priblížil k dodekafonickej hudbe A. Schönberga a pritom to nie je atonalita, tie romantické tendencie u L. van Beethovena, ktorý podľa učebníc patrí do skupiny reprezentantov hudobného klasicizmu — čo s tým všetkým? Prijímam Bergerov výrok, že „skladateľ dnes nevyhnutne hazarduje“, ale pýtam sa, prečo si myslí, že len *dnes*? Nie je to riziko u každého, kto sa borí za novým, kto skutočne hľadá a zápasí?

3. I keď treba pochopiť Bergerovu snahu o skratkovitosť a tézovitosť svojho príspevku, jednako mu len nemôžem prepáčiť niektoré nejasnosti vo formuláciách. Napr. ak hovorí, že skladateľ „buď riskuje autentičnosť, alebo hazarduje s dokonalosťou“, dá sa z toho logicky usúdiť, že alebo je skladateľ dokonalý a nie autentický, alebo je autentický a nie dokonalý? Tomuto výroku skutočne dobre nerozumiem.

Bolo by treba vyjasniť zmysel pojmu procesovosť, ako ho používa v predmetnom článku Berger. Charakteristika, ako ju podáva v zátvorkách, je nejasná. Kým je hudba umením rozloženým v čase, vždy bude jej realizácia *procesom* prebiehajúcim v čase. Aj najnovšia snaha po „absolútnej statike“ je procesom; oproti statike nestojí procesovosť ako protipól, ale dynamika. Ak Berger mieni, že Zeljenka sa v skúmanom diele nechcel vzdať procesovosti, myslel azda, že sa nechcel vzdať dynamicky riešenej formy?

Nejde mi však teraz o to, aby som rozpitvával Bergerov text. Pozitívom jeho úvah je konštatovanie rozporných tendencií v Zeljenkovej kantáte. Zeljenkov „prípad“ — ak dovolíte, aby som ho tak nazval — je typický pre naše slovenské pomery už od konca 20. rokov. Príde skladateľ, napíše v našich reláciách priebojnejšie dielo. Pre jedných je ono *príliš nové*, šokujúce, podozrivé, spoločensky nepotrebné. Zakrátko, keď sa dielo vžije, ukáže sa, že pre niektorých je *príliš kompromisné*. Teraz sa táto história zopakovala v pomerne veľmi krátkom časovom intervale a je možné, že zakrátko sa budú obe tendencie prejavovať simultánne. Niet iného východiska iba: držať sa v týchto veciach čo najkonzekventnejšie *svojej vlastnej* umeleckej pravdy a osobného presvedčenia. Keďže sa domnievam, že skladobné prostriedky si človek nevyberá tak, ako si ráno vyberá viazanky k obleku a košeli alebo v obchode medzi druhmi vín, nemožno dnes hovoriť o problémoch Zeljenkovej kantáty v čierno-bielom kontraste. Je to problém *nášho* vývoja v špecifických a konkrétnych danostiach. Najviac by ma mrzelo, keby táto situácia vyvolala dojem, že Zeljenkova skladba — keďže hovoríme o problémoch — je zlá, málo hodnotná a pod. Je to skladba, ktorá aj po takom časovom intervale medzi vznikom a realizáciou provokuje myslieť, myslieť nielen v kategóriách hudobnotechnických a štýlových, ale predovšetkým v ľudských a morálnych. Preto azda vznikol aj Bergerov článok, nie menej podnetný. Mnoho skladieb sa u nás napísalo, no nevyvolali nijakú konfrontáciu názorov. Zrejme to neväzí len v našej lenivosti a nevšímavosti, ale v samotných kvalitách tvorby. *Ladislav Burlas*

JOSEF PLAVEC

HUDOBNÁ VÝCHOVA JE SVETOVÝ PROBLÉM

Diskusia 64

Keď sme sa u nás usilovali o zvýšenie úrovne hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách, stretávali sme sa aj na oficiálnych miestach s názorom, že to nie je hlavná vec, že hudobná a estetická výchova vôbec je len okrajový, nedôležitý úsek a že na jej riešenie je dosť času, že máme naliehavejšie otázky a podobne. Ani taká veľká akcia, akou bola celoštátna konferencia o hudobnej výchove, usporiadaná Sväzom československých skladateľov na jar 1956, vecou nijako nepohla, naopak: ešte aj potom sme boli svedkami ďalšieho potlačovania hudobnej a estetickej výchovy v našom školstve. Jedným z najpoľutovaniahodnejších činov bolo zastavenie časopisu Hudobná výchova v r. 1958. Zatiaľ v ostatných štátoch bola hudobná výchova predmetom omnoho väčšej starostlivosti, o čom sme sa presvedčili na medzinárodnej konferencii o hudobnej výchove v Budapešti. Svojim maďarským súdruhom môžeme len závidieť, ako je u nich o hudobnú výchovu skvele postarané, a sami si s ľútosťou uvedomujeme, čo všetko sa u nás zanedbalo a prečo sme vo svetovom meradle tak veľmi zaostali.

Jedna z hlavných nesprávností v názore na hudobnú výchovu je veľmi rozšírená mienka, že ide len o rekreačný predmet, o záujmovú oblasť, a hudobná výchova môže byť ponechaná mimo ústrednej starostlivosti. Názor, že hudba je len „ušľachtilá zábava", treba dôrazne vyhlásiť za buržoázny prežitok, ktorý nemá v socialistickom štáte miesta. Samotná tisícročná tradícia nášho ľudu hovorí proti tomu.

V Maďarsku však jasne cítia vec hudobnej výchovy ako prvoradú súčasť svojej národnej kultúry — čo je o. i. jasné aj z toho, akej úcty a všeobecnej vážnosti sa všade teší predstaviteľ jej hnutia Zoltán Kodály. Jeho rozumné stanovisko má platnosť aj na školských úradoch, a preto sa hudobnej výchove na školách Maďarskej ľudovej republiky tak darí. Výsledky sú badateľné vo všetkých úsekoch maďarského života. Hudobná výchova je totiž aj predmet mravne výchovný a mládež, ktorá ním prejde, je zjavne iná než u nás. Prenechávať starostlivosť o hudobnú výchovu len ľudovým školám umenia je nemožné stanovisko. Pri všetkej úcte k tejto práci si treba uvedomiť, že zahrňujú len asi 2—3 % školopovinnej mládeže a ostávajúcich 97—98 % detí zostáva v tomto smere temer bez vzdelania. V socializme si treba zvlášť uvedomiť, že škola preberá mnoho z tých povinností, ktoré prv mala len rodina, a že práve tieto má zovšeobecniť. V tom je aj zmysel socializácie umenia: umožniť k nemu prístup všetkým ľuďom bez rozdielu. A o to naša škola v podstate nedbá, jej je to cudzie a vzdialené.

Je vonkoncom nesprávne stavať do protikladu polytechnickú a estetickú výchovu a hovoriť, že len prvý z týchto komplexov je dnes časový a neobchádzateľný, zatiaľ čo druhý môže počkať alebo byť zverený mimoškolskej činnosti a záujmom. Ponechávať hudobnú výchovu len výchovným koncertom je asi tak, ako keby sa namiesto biológie konali občasné vychádzky do botanickej alebo zoologickej záhrady. To však môže byť len cenné praktikum k sústavnej školskej výchove, ale nikdy ju nemôže nahradiť.

Je mimoriadne smutné, že kým prvá Medzinárodná spoločnosť pre hudobnú výchovu vznikla u nás pred viac než 30 rokmi a uskutočnila v Prahe r. 1936 veľmi úspešný a bohatý medzinárodný kongres, na ktorom sa mnohé cudzie delegácie poučili z československého príkladu, dnes u nás nič takého neexistuje a my cestujeme pre poučenie k našim susedom. A ešte jedno porovnanie: V 18. stor. cestoval anglický hudobný historik cez Nemecko a české zeme do Viedne a potom verejne dosvedčil, že u nás je školská hudobná výchova, a preto aj hudobnosť všetkého ľudu na najväčšej výške, a Čechy nazval konzervatóriom Európy. Ešte dnes sa to zvykne citovať v spojitosti s tvrdením, že dnes predstavujeme „hudobnú veľmoc" — ako o nás hovoria v cudzine najmä v oblasti sláčikových kvartet a speváckych sborov. To však dnes už prestáva platiť a opakovať to znamenalo by nahovárať si niečo, čo fakticky nie je. Pri príležitosti tohoročnej Pražskej jari navštívil pražskú katedru hudobnej výchovy fínsky hudobný pedagóg, ktorý cestoval cez škandinávske a stredoeurópske krajiny, aby získal porovnanie súčasného stavu školskej hudobnej výchovy. Keď sme sa ho pýtali na jeho dojem a na to, kde nás v tomto širšom meradle zaraďuje, odpovedal — že pokiaľ ide o hudobnú výchovu na všeobecnovzdelávacích školách, nuž — na posledné miesto. Taká je dnes skutočnosť, ktorá nám iste neslúži ku cti. Keď sme to hovorievali po návrate z vlastných ciest po susedných štátoch, nikto tomu nevenoval pozornosť. Teraz nám to už začínajú hovoriť naši hostia. Pohne to zodpovedných činiteľov, aby v otázkach hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách bol zmenený kurz a aby sa tento školský predmet konečne dostal ako rovnoprávny medzi ostatné predmety? Zrušenie pedagogických inštitútov, ktoré nestačili vychovať dobre pripravených učiteľov, by bolo možné tiež pokladať za znamenie obratu k lepšiemu. Cesta k náprave dlhoročného zaostávania v tomto obore bude však ťažká a dlhá!

Josef Plavec

FRANT. LÝSEK

ZASE HUDOBNÁ VÝCHOVA?

1. Áno, zase a tak dlho, kým jej doterajšiu úroveň nezlepšíme! Lebo nielen veda a technika, ale aj umenie je obsahom našich snáh o všestranný rozvoj vzdelania a kultúry človeka socialistickej spoločnosti. Úloha umenia, teda aj hudby, úmerne rastie s prudkým rozvojom súčasnej vedy a techniky. Výchovná sila hudby však rastie — vzdelaním.

Už pred sto rokmi Marx učil, že umenie môže užívať len umelecky vzdelaný človek. Lenin okrem toho žiadal, aby všetok ľud hudobnému umeniu rozumel a miloval ho (V. I. Lenin, O kultuře a umění, Praha 1958, 597). Tiež doterajšie i posledné Uznesenie ÚV KSČ k úlohám ďalšieho rozvoja školstva a výchovy mládeže (z 21. 10. 1964) a referát s. V. Kouckého výrazne pripomínajú podiel estetickej výchovy a vplyv osobnosti učiteľa. Ide nám teraz o praktické uplatnenie daných pokynov v školskej praxi.

Všestranná, harmonická výchova je v základe daná rovnováhou rozvoja žiakovho rozumu, citu a vôle. Výchovnú účinnosť hudby určuje hlavne jej citová stránka. Prebudený a rozvíjaný cit tu neostáva izolovaný: uplatňuje sa v celom živote žiaka, budúceho občana. V tom, ako hudobná výchova navodzuje onen cit, ako navyše rozvíja aj rozum, súdnosť, vôľu a disciplínu, individuálnu a kolektívnu zodpovednosť a súdržnosť, ako prebúdza a rozvíja socialistické vlastenectvo, proletársky internacionalizmus a ako úhrnne zošľachťuje, oduševňuje a zradostňuje život, v tom je jej cena. Plne vnímať a výchovne prežívať hudbu môže však len ten, kto je zoznámený s jej tónovým tkanivom v smere horizontálnom (melodickom), vertikálnom (harmonickom), rytmickom, dynamickom atď. K tomu sa možno dopracovať aktívnou činnosťou, spevom, muzicírovaním adekvátne spojeným s receptivitou.

Problematiku zvýšenia úrovne hudobnej výchovy treba zamerať na mládež prvého i druhého školského cyklu, na školy učňovské a odborné, na ktorých sa sústavne uplatnia doterajšie viacmenej živelne utvorené záujmové hudobnospevácke krúžky. Na zdravotnícke školy treba vrátiť povinný spev aspoň budúcim opatrovateľkám, vychovávateľkám v detských jasliach. Doterajšia voliteľná hudobná výchova na stredných všeobecnovzdelávacích školách (SVVŠ) ako povinná je nevyhnutná pre tých študujúcich, ktorí chcú byť učiteľmi na národných školách a učiteľmi hudobnej výchovy na ZDŠ a SVVŠ. Hudobnospevácke záujmové krúžky by mali mať aj univerzity a techniky, ako je to v zahraničí.

2. S patričnou naliehavosťou treba zvýšiť hudobné vzdelanie učiteľstva, ktoré už dospelo k vysokoškolskému vzdelaniu. Hudobné vzdelanie učiteľov bolo na pedagogických inštitútoch riešené nevhodne: hru na husliach sa začínali učiť

aj tí poslucháči, ktorí študovali iné predmety než hudobnú výchovu. Naproti tomu je isté, že nedostačujúce hudobné vzdelanie učiteľov hudobnej výchovy — zavinené neorganizovanou a nesústavnou predbežnou hudobnou prípravou pred štúdiom na pedagogických fakultách a ich príliš úzkym študijným plánom — je známou základnou príčinou neúspechu a poklesu úrovne hudobnej výchovy na základnom cykle škôl. Usmerňovať vplyv napr. enormne rozšírenej mechanickej reprodukcie hudby môže len učiteľ skutočne hudobne vzdelaný, ozajstný odborník. Okrem toho: žiaci počujú z rozhlasu, televízie, gramofónu a filmu hudobné reprodukcie profesionálnej úrovne. Ak nemá obdobnú úroveň vokálny či inštrumentálny výkon učiteľa, stráca autoritu u žiakov a dochádza k rôznym formám opovrhovania s neblahými dôsledkami pre školskú výchovu vôbec. Tu sme u vlastných zdrojov školských hudobnovýchovných neúspechov.

a) Všetky základné vyučovacie predmety sú v školskom pláne ZDŠ a SVVŠ zastúpené od elementárky až po maturitu. Len hudobná (a výtvarná) výchova nie je na SVVŠ povinne vôbec zastúpená a ako voliteľný predmet sa temer neuplatňuje.

b) Hru na nástroji si budúci odborní učitelia hudobnej výchovy na ZDŠ osvojujú na ĽŠU — a za školné. Poslucháči odboru národnej školy, ktorí neštudujú špecializovanú hudobnú výchovu, nemajú teraz vôbec nástrojovú hru. Ak učia hudobnú výchovu a nacvičujú pieseň, robia tak bez žiadúcej tónovej nástrojovej opory, len svojím spevom: žiakov učia spievať fažkopádne, alebo ich to nenaučia vôbec, ako to v spomenutom referáte výslovne pripomenul V. Koucký.

c) Nízke smerné čísla pre štúdium hudobnej výchovy na pedagogických fakultách spôsobujú, že napr. v Juhomoravskom kraji na II. stupni škôl učí hudobnú výchovu 62 % neaprobovaných učiteľov, ktorí majú hudobnú výchovu viac-menej na doplnenie úväzku. A potom: s nástrojovou výchovou treba začať v detskom veku; v 18 rokoch, na pedagogickej fakulte, je príliš neskoro začínať s nástrojovou výchovou. Zvýšenie úrovne našej školskej hudobnej výchovy skvalitnením, sústavným, do vyučovacích plánov progresívne začleneným hudobným vzdelaním učiteľov treba energicky riešiť, inak úroveň školskej hudobnej výchovy nezlepšíme. Úroveň hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách ostatných socialistických a iných štátov, dokumentovaná na tohoročnej VI. medzinárodnej konferencii ISME v Budapešti, varovne ukázala, že zvýšenie úrovne našej školskej i mimoškolskej (rozhlasovej a televíznej) hudobnej výchovy nestrpí odklad.

3. Čo sa doteraz v školskej hudobnej výchove vykonalo, bol len začiatok. Ide nám o ďalší pokrok. Len jasná teória pomôže našej praxi. A tu sme u najpálčivejších hudobnovýchovných otázok. Hudobná výchova nie je dostatočne oceňovaná: nie je zastúpená v ČSAV, bývalá Spoločnosť pre hudobnú výchovu nie je dodnes obnovená, náhrada za skorší Spevácku obec československú sa ešte nenašla. Svoje uznanie a postavenie si však musí hudobná výchova dobyť sama: existuje nielen kompozičný a hudobnoreprodukčný, ale aj hudobnopedagogický tvorivý proces, i keď svojho druhu. Vedeckosť napr. hudobnopedagogického procesu nie je možné vyhlásiť, tá sa musí príslušnými spismi hudobnovýchovných autorov dokázať. Vedecká hudobnovýskumná činnosť doteraz zahrňovala a riešila len úzky kruh otázok. V hudobnovýchovných metódach sú doteraz petrifikované zastaralé skúsenosti a predsudky, doteraz sa tam uplatňuje netvorivé, remeselné metodikárenie, vulgárne metodická „technológia". Ide nám o vytvorenie vedecky fundovanej metodiky hudobnej výchovy. Nedoriešená zostala problematika estetickej výchovy vôbec (netýka sa len umenia!) a hudobnej estetiky zvlášť. So všetkým úsilím treba doriešiť prínos hudobnej výchovy pre komunistickú výchovu našej mládeže, prelínanie tejto výchovy zo života našej spoločnosti. Hudobné záujmy našej mládeže treba obozretne usmerňovať a rozšíriť na všetky hudobné žánre, od tanečnej hudby po symfonickú. Treba doriešiť i vzťah medzi hudobnou aktivitou a prebujnelou receptivitou v prospech aktivity. Páľčivá a nedoriešená zostala výchovná hodnota „výchovných koncertov" a diferenciácia žiactva podľa nadania. Intonačná čistota a reprodukčná dokonalosť je základom hudobnoestetického zážitku. Nemožno sa zmieriť so súčasnými nedostatkami jej čistoty a dokonalosti práve u mládeže.

Treba nám doriešiť i problematiku detského sólového spevu a doceňovanie kvalitných sborových speváckych výkonov vekovej kategórie — ozaj detskej: výchovná hodnota sborovej i orchestrálnej detskej práce je u nás temer neznáma. Naša hudobná výchova trpí nedostatkom výberu textove i hudobne vhodných skladieb, odbornej literatúry. Zrušený časopis Hudobná výchova dodnes nevychádza. Hudobnú kritiku dosiaľ sprevádza nedostatok bystrej analýzy i syntézy podmienok hudobnovýchovného procesu a metód hudobnovýchovnej práce; tento nedostatok nie je možné zastierať doterajšou častou eskamotážou a šablónovitosťou. Chýba nám — ako ukázala budapeštianska konferencia ISME — naliehavá informovanosť o vývoji a úrovni hudobnej výchovy v zahraničí.

Skvelá buffa

Gaetano Donizetti: Don Pasquale
Dirigent: Anton Buranovský
Režisér: Drahomíra Bargárová
Výprava a kostýmy: Pavol Herchl
DJGT Banská Bystrica

Prvou premiérou spevohry Divadla J. G. Tajovského — uskutočnenej, mimochodom, práve v rámci osláv 90. narodenín tohto spisovateľa — bolo najlepšie dielo Donizettiho, podľa Szabolcsiho „veľkolepá obroda opery buffy", Don Pasquale. (Očenášova Vrchárska pieseň bola naštudovaná ešte v minulej sezóne a už v júli mala svoju neoficiálnu premiéru, „predpremiéru" v Liptovskom Mikuláši.) A treba hneď bez okolkov napísať, že realizácia predstihla očakávanie. Nie že by som úroveň spevohry DJGT podceňoval, naopak; videl som na nej už viac predstavení, za ktoré by sa nemusela hanbiť ani reprezentatívna scéna. Keď však tento vysoký limit bol tentoraz posunutý ešte vyššie, dokázalo sa opäť, čo znamená vzájomné porozumenie vedúcich umeleckých pracovníkov i celého kolektívu, ich oddaná služba — nie posluhovanie — dielu. Práve vzájomné podnecovanie, spolupráca a zanietenie všetkých stvárňovateľov a účinkujúcich sú na celom tomto predstavení najsympatickejšie — pretože na našich hudobnodramatických javiskách sú ešte stále skôr výnimkou než pravidlom (hoci by to malo byť opačne). Dosiahla sa tak ideálna jednota hudobnej interpretácie a jej adekvátneho scénického stvárnenia. A to určite nie je málo!

Na javisku panuje zásluhou režisérky ustavičný pohyb. Prácu Bargárovej charakterizuje vynachádzavosť, prepracovanosť nielen v priestorovej a pohybovej organizácii, ale i v gestách — a to nielen v sólistických a ensemblových scénach, ale aj v sborových. Bargárová dokázala zdynamizovať aj „stojáky", veľké árie a zdanlivo retardačné dialógy (napr. rozhovor Pasquala a Malatestu v 1. obraze lekárskym vyšetrovaním a procedúrami, Norininu áriu prevlekmi, Ernestovu serenádu čihaním Pasquala), čím vznikol neraz skvelý kontrapunkt akcie a hudby, pravda, nie v zmysle protikladnom, ale multiplikačnom. Pritom je to iba druhá samostatná celovečerná réžia Bargárovej (inak dostala možnosť naštudovať len 4 jednoaktovky). Dúfam, že odteraz ich bude čoraz viac — a dobrých!

Pavol Herchl, hlavný tvorca scénického profilu spevohry DJGT, vytvoril tentokrát vari svoju najlepšiu výpravu. Už tradične dosahuje svoje najväčšie úspechy práve v žánri komickej opery — viď Figarova svadba; (tým nechcem poprieť jeho úspechy v iných operách) v Pasqualovi sa mu podarilo zlúčiť nadľahčenú atmosféru Donizettiho hudby s moderným scénickým ponímaním. Sám navrhol aj kostýmy, a postaral sa tak o slohovosť všetkých výtvarných komponentov.

Za dirigentským pultom sa objavil prvý raz na premiére DJGT Anton Buranovský. Jeho hudobné naštudovanie umožňuje nádejať sa, že banskobystrická spevohra konečne dostala dirigenta, ktorý sľubuje byť rovnocennou náhradou za Jána Kendeho. Vďaka Buranovskému mal hudobný prúd potrebný spád, ono talianske, typicky buffoneskné brio. Pravda, orchester na niektorých miestach nedokázal dirigentove požiadavky plne realizovať. Buranovského práca sa najlepšie odzrkadlila v perfektnej hudobnej príprave sólistov, ktorí spolu s členmi sboru (sbormajster Karol Béla) mohli plne realizovať náročné režijné požiadavky.

Zo sólistov mali najviac príležitostí ukázať svoje umenie predstavitelia hlavného tria — a aj ich plne využili. Dagmar Rohová (Norina) skvele zvládla ši-

To všetko nás vedie k vážnemu zamysleniu, z ktorého môžu vzísť iba rýchle akcie na zlepšenie doterajších hudobnovýchovných podmienok a na zvýšenie jej úrovne tak v podrobnostiach, ako aj vcelku. Na solídnych a lepších hudobných vedomostiach a schopnostiach mládeže vyrastú hodnoty, o ktoré sa usiluje Uznesenie ÚV KSČ a na ktorých sa tvoria základy komunistickej spoločnosti.

František Lýsek

rokú stupnicu charakterizačných premien od cudnej, bojazlivej „mníšky“ cez svojvoľnú a hysterickú Xantipu až k prostému milujúcemu dievčaťu. Vyzbrojená prvotriednou koloratúrnou technikou, vytvorila jednu zo svojich najlepších postáv. To napokon možno napísať aj o Františkovi Maceškovi (Pasquale) a Františkovi Cabanovi (Malatesta), pričom u Cabana treba vyzdvihnúť, že ide o začínajúceho herca-speváka. Obaja veľmi dobre zvládli náročné požiadavky briskného bel canta; prvý prvotriedne vytvoril komicky, ale i poľutovaniahodne pôsobiacu figúrku starého mládenca, druhý zas nestarnúceho šibala. Oskar Kobela stelesnil Ernesta, Milan Schenko Carlota a sbor galériu postavičiek, individuálne charakterizovaných; právom ich mená uvádza aj bulletin.

Štart do novej sezóny bol teda úspešný. Opäť sa ukázalo, že diela komorného charakteru sú pre zájazdové divadlo DJGT najideálnejšie — umelecky i ekonomicky najrentabilnejšie. Dúfam, že podobných premiér bude v Banskej Bystrici čoraz viac. *Igor Vajda*

Nová scéna najmenším

J. Čapek—J. Křička: Tučný pradeduško alebo Zbojníci a detektívi
Hudobné naštudovanie: Z. Macháček
Réžia: Bedřich Krasomil
Výprava: Daniel Gálik
NS Bratislava

Detské publikum v Bratislave si po dlhšom čase opäť „prišlo na svoje“. Dramaturgia Novej scény pre nich vybrala veľmi vhodne jednu z našich najlepších hudobnodramatických rozprávok, úsmevný a poetický výtvor spolupráce Josefa Čapka a Jaroslava Křičku, ktorých odkaz nie je na Slovensku ešte stále dostatočne známy (spomeňme aspoň rozkošné Křičkove piesne!). Výtvarník a kostymárka I. Schanerová sa nechali inšpirovať Čapkovými podarenými kresbami a jedným jeho scénickým návrhom, obdarili javisko hýrivou farebnosťou, režisér zas vtipným aranžmán a sviežim rytmom. Všetci účinkujúci hrajú a spievajú s elánom, ba vari ešte viac: s radosťou. Vzniká svieže predstavenie, na ktorom sa môžu dobre zabaviť nielen deti, ale i dospelí, ak majú zmysel pre smiech a paródiu. Křička si totiž o. i. neskrývane „uťahuje“ z tzv. úžitkovej hudby tridsiatych rokov — valčíkom a operetou začínajúc a tangom a foxtrotom končiac. Punktičkár by síce mohol vyčítať nahradenie orchestra dvoma klavírmi — hrali na nich S. Ďuriš a M. Wölfl — a niektoré rytmické kolízie, spôsobené nielen neprítomnosťou usmerňujúceho dirigentského gesta, ale i vervou účinkujúcich. Lenže orchester by bol ekonomicky neúnosný a lepšia je v tomto prípade menšia nepresnosť ako interpretačná nezaujatosť a chlad. Nová scéna vyštartovala do novej sezóny úspešne — dúfajme, že bude úspešná i naďalej. *(ra)*

Rumunský balet v Bratislave

V dňoch 26. a 27. októbra privítalo bratislavské divadelné publikum baletný súbor Divadla opery a baletu z Bukurešti na scéne Slovenského národného divadla.

Rumunskí baletní umelci sa predstavili nášmu obecenstvu v dvoch inscenáciách. Celovečerným baletom S. Prokofieva Romeo a Júlia a večerom troch krátkych baletov: Manuel de Falla — Čarodejná láska, M. Ravel — Bolero a tanečná balada o ľudovom hrdinovi od skladateľa Mircea Chiriaca Iancu Jianu, ktorý je blízky nášmu Jánošíkovi.

Predstavenie Romea a Júlie nestretlo sa u nášho obecenstva s očakávaným ohlasom. Chýbalo mu totiž to hlavné: duch shakespearovskej drámy na javisku a dokonalá interpretácia Prokofievovej hudby v orchestri. Choreograf Vasile Marcu použil na stvárnenie diela predlohu úpravy L. Lavrovského. Nezostal však iba pri predlohe. Bolo cítiť, že predstavenie je silne inšpirované aj choreografiou Lavrovského, najmä v mizanscénach a duetách hlavných predstaviteľov, no bez jeho majstrovskej režijnej práce, čo sa odzrkadľovalo najmä v nedostatku hereckého stvárnenia a charakterového zvýraznenia jednotlivých postáv, či už hlavných alebo epizódnych. Výnimku tvoril Mercucio (Gabriel Popescu), ktorého výkon možno považovať za umelecky najvyrovnanejší. Predstaviteľom Romea a Júlie nemožno uprieť technickú vyspelosť (okrem malých nedostatkov Romea pri dvihoch v duetách), herecké stvárnenie bolo však konvenčné, bez vrúcneho vzťahu milujúcej sa dvojice. Sborové tance (Pavana, Tarantella) boli

presné v tanečnom pohybe a dodržiavaní choreografických obrazov, ale ich zakončenie (efektné záverečné pózy hrané do publika) rušilo plynulosť deja, a tak tieto obrazy pôsobili napokon ako divertissemente.

Oveľa príjemnejšie prekvapili rumunskí umelci svojou druhou inscenáciou — Večerom troch krátkych baletov.

Čarodejná láska (choreograf Vasile Marcu) v svojej štylizovanej choreografickej aj výtvarnej forme bola pre diváka tanečným a svetelným koncertom. Baladický dej mohol človek skôr vytušiť ako porozumieť, a pri tom všetkom ho veľmi zaujal. Interpretačná stránka bola v dokonalom súlade s hudobnou i výtvarnou zložkou. Celok pôsobil veľmi zaujímavo. Choreografka Tilda Urseanu spracovala Ravelovo Bolero vo forme bezdejového tanca. Zvukový efekt, pomalé zosilňovanie hudobného motívu jedného nástroja až k fortissimu celého orchestra preniesla na javisko. Tu v charakterovom pohybe španielskeho tanca začína sólista svoju variáciu, k nemu sa postupne pridávajú ďalší, až sa zapojí celý súbor. Presnosť tanečného pohybu, ako aj dôsledné dodržiavanie choreografických formácií, podporené svetelnými a technickými efektmi, pôsobilo účinne. Tanečná balada skladateľa Mircea Chiriaca Iancu Jianu bola ozjastným choreografickým i interpretačným (nie však hudobným — pozn. redakcie) vrcholom. Choreograf vedel presne vystihnúť z komplikovaného deja balady to podstatné, a tak celé dielo vyznelo prehľadne a zrozumiteľne. Nevtieravo efektná, účelná a plynulá choreografická práca a režijná drobnokresba Olega Danovschiho vystihla pri dokonalom predvedení interpretov aj tie najjemnejšie citové odtiene predstaviteľov. Zvláštnu pozornosť si zaslúži trojica hlavných interpretov postáv Jancu Jianu, Sultany a Dominice (Gabriel Popescu, Irinel Liciu a Valentina Massini). Ich tanečno-herecké stvárnenie bolo pravým umeleckým zážitkom. Kultúra pohybu a zmysel pre mieru a vyváženosť bola dokonalá. A tak trojica krátkych baletov v podaní rumunského súboru vrcholila dôstojne vo finále. *M. G. Herényi*

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA JUBILEJNE

Nie každý orchester sa môže pochváliť, že pri kolíske svojho zrodu dostal za „krstného otca“ takú veľkú umeleckú osobnosť, akú reprezentoval v dejinách československej hudby národný umelec Václav Talich. S obrovskou vervou sa pustil do mravčej práce — vybudovania reprezentačného symfonického telesa, ktoré z prvých začiatkov komorného súboru prerástlo vo veľký symfonický orchester. V jeho dôkladnom a precíznom naštudovaní odzneli v Bratislave mnohé interpretácie tvorby slovenských skladateľov, mnohé premiéry domácej i zahraničnej tvorby. Dnes nám zostáva iba trpkosť v duši, keď si uvedomíme, že z počiatkov nášho orchestra nemáme skoro nijaký zvukový záznam. Pre nedostatok pásov boli tieto historické nahrávky prvých koncertov zmazané. Donedávna sa neprávom zabúdalo na veľké zásluhy vtedajšieho povereníka školstva a osvety Ladislava Novomeského pri presadzovaní zákona SNR o Slovenskej filharmónii — on sa pričinil aj o „pritúlenie“ Talicha v Bratislave.

O význame SF pre hudobný život Slovenska sa už veľa popísalo. Veď jej existencia inšpirovala viacerých skladateľov intenzívnejšie sa zameriavať na symfonickú tvorbu; mali lepšiu možnosť kontaktu s obecenstvom ako dovtedy (prevažne iba prostredníctvom rozhlasu). Paralelne s tým slovenská symfonická tvorba prerástla domáci rámec jednak prostredníctvom nahrávok na gramoplatne, jednak priamym účinkovaním SF na zahraničných pódiách. V súvislosti so vstupom do 16. sezóny nezostáva nám len kochať sa v dosiahnutých výsledkoch, ale pribúdaním rokov oprávnene vyžadovať od tohto telesa stále viac a viac: priebojnejšiu dramaturgiu, zvýšenie umelecko-technickej úrovne na všetkých koncertoch rovnakou mierou a neustálu vnútornú potrebu jednotlivých hráčov zvyšovať svoje interpretačné kvality i domácou prípravou.

Otvárací koncert sezóny: 1. a 2. októbra 1964: Dirigent: Ladislav Slovák, sólista: Jozef Chuchro (violončelo). Program: Dezider Kardoš: Koncert pre sláčiky (premiéra), Antonín Dvořák: Koncert pre čelo a orchester, Igor Stravinskij: Svätenie jari.

Ťažiskom tohto koncertu bol nesporne Stravinskij, ktorého partitúra vyžaduje od orchestra vyspelú interpretačnú aj technickú úroveň. Slovák venoval naštudovaniu diela nemalú pozornosť, no v konečnom štádiu zvolil si pre podanie diela cestu, ktorá pre jeho založenie nie je typická. V technicky exponovaných častiach kompromisne zvolil radšej pomalšie tempá, len aby to „vyšlo" čo najdokonalejšie, čím zotrel z diela primitívnu, opojnú živelnosť, ktorá je preň práve príznačná. I napriek tomu treba nám hodnotiť zaradenie skladby nielen ako dramaturgický čin, ale najmä ako signál pre zvýšenie technickej úrovne. zvlášť v skupine dychových nástrojov, ktoré zrejme brzdili rozlet dirigenta.

Kardošov Koncert napriek dôkladnému stvárneniu partitúry bol ďalším sklamaním večera. Ako keby jednoduchšie obsadenie orchestra bolo v priamom pomere s invenciou skladateľa, ktorý zrejme nevie vybočiť z hlbokej rýhy reprezentovanej jeho predchádzajúcou tvorbou, z ktorej sa ako-tak vymanil iba v niektorých momentoch tretej časti (sólová kadencia huslí).

Chuchrov Dvořák vyšiel ako víťaz i pri tých naprísnejších požiadavkách. Suverénna ľahkosť techniky, sýta zvučnosť dramatických miest, osobité, prirodzené poňatie bez akýchkoľvek póz i afektácií, spojené s výborným sprievodom orchestra (zvlášť treba vyzdvihnúť krásne zahrané sólo lesného rohu v II. časti), pripravili hlboký zážitok i pre toho najnáročnejšieho návštevníka.

8. a 9. októbra: Dirigent: Ľudovít Rajter, sólista: prof. Hans Haselböck — organ (Viedeň). Program: Pavol Šimai: Víťazstvo, Francis Poulenc: Koncert pre organ a orchester, W. A. Mozart: Symfónia g mol KV 550, Richard Strauss: Till Eulenspiegel, op. 28.

Fakt, že na pódium SF sa dostala konečne i skladba — reprezentantka seriálnej techniky, bol priam hudobným sviatkom. Názov Šimaiovej skladby mi pripadal viac symbolický v zmysle umeleckom, menej v zmysle vojenskom, ako sme sa aj dočítali v programe. Víťazstvo nie je experiment, ale účinné zapojenie novšej sadzby na vyjadrenie určitej nálady. Zvuk a farba stávajú sa tu formotvorným činiteľom. Tento princíp je použitý s vkusom a so zmyslom pre účinok na poslucháča. Skladateľ vedel vyvolať napätie, ktoré stupňoval práve natoľko, aby neunavilo, a bol schopný postihnúť i pravú chvíľu pre zakončenie. Dielo nám poskytlo príležitosť obdivovať zvukovú fantáziu a sviežu vynaliezavosť autora v oblasti kombinácie a využitia nástrojových skupín. Vďaka všeobecne známej pohotovosti dr. Rajtra i úroveň naštudovania bola viac než solídna a zaslúžila sa o dobrý ohlas u obecenstva.

Prof. Haselböck namiesto pôvodne ohláseného Händla zmenil svoj program na Poulenca. Počuli sme tak koncert zameraný svojou hudobnou rečou na efekt a zaujatie u priemerného diváka. Nejednotný štýl, klišé, sladká lyrika i napriek znamenitej interpretácii nevrhali priam najlepšie svetlo na organistu.

Mozart velmi utrpel početnými, miestami (najmä v II. časti) priam školáckymi kazmi. Naproti tomu však ten najlepší dojem zanechal Strauss. Orchester po technickej i po výrazovej stránke dosiahol vystihnutím vtipu, ľahkosti a vznešenej noblesy či hravej veselosti a bezstarostnosti jeden zo svojich skutočne reprezentačných úspechov.

15. a 16. októbra. Dirigent: Zdeněk Bílek. Sólista: Valentin Gheorghiu — klavír (Bukurešť). Program: Ján Levoslav Bella: Slávnostná predohra Es dur, Ján Cikker: Spomienky, op. 25, Edvard Hagerup Grieg: Koncert pre klavír a orchester a mol, op. 16, Cézar Franck: Symfónia d mol.

Azda jubileu SF môžeme vďačiť, že sme mali možnosť v jednom mesiaci počuť po sebe všetkých troch dirigentov SF. Zásluhu na tom má ešte i chystaný zájazd do SSSR. Zdeněk Bílek nám tak predviedol program, s ktorým sa predstavil v novembri sovietskemu publiku. Jedine tak možno totiž vysvetliť programovanie Francka. Osobnosti a naturelu dirigenta je toto dielo práve svojím bohatstvom a krásou melodiky, polyfónnou sadzbou, pôsobivými dynamickými oblúkmi, vášnivosťou pátosu nesmierne blízke a dirigent vie jeho hudbou vypovedať všetko bohatstvo i nadšenie svojej fantázie. Žiaľ, i napriek niekoľkým predchádzajúcim predvedeniam došlo (v piatok) v orchestri k niektorým rušivým kazom zrejme v dôsledku nesústredenosti niektorých hráčov. Interpretácia Cikkera vďaka nízkemu porozumeniu, kultivovanému narábaniu s orchestrálnymi nástrojmi, vrúcnemu stvárneniu intimity a v neposlednom rade i zásluhou dirigovania spamäti patrila k tomu najlepšiemu, čo sme v októbri na pódiu SF počuli.

I vystúpenie rumunského pianistu bolo nezabudnuteľné. Gheorghiu doteraz vždy strhol svojím temperamentom, suverénnou technikou, no jeho Grieg vysoko predstihuje všetky doterajšie poňatia svojou jednoduchosťou, hlbokou mužnou a nepreexponovanou muzikalitou, kultivovaným úderom i vkusnou agogikou.

22. a 23. októbra 1964. Dirigent Ladislav Slovák. Spoluúčinkoval Spevácky sbor SF (sbormajster J. M. Dobrodinský), sóla: Elisabeth Rose (Berlín) soprán, Kazimierz Pustelak (Varšava) tenor a Ondrej Malachovský (SND) bas. Program: Haydn: Stvorenie. Oratórium.

Sbor i orchester SF postupne včleňuje do svojho repertoáru jedno veľké oratoriálne dielo po druhom. Po Štyroch ročných obdobiach zaradila SF i druhú veľkú Haydnovu vokálno-orchestrálnu skladbu. Krása a prostota hudobnej reči diela našla si v Slovákovi nadšeného interpreta. V diele niet väčších konfliktov, má skôr epicko-oslavný charakter, čo snáď mohlo by viesť k domnienke, že nedostatok príkrejších kontrastov bude pôsobiť pri rozľahlosti diela únavne, no „papá" Haydn bol natoľko dobrým hudobníkom, že vedel napísať dielo tak, aby upútal inštrumentáciou, hudobnou charakterizáciou, zvukovo-farebnými efektmi. Tak je celé dielo poznačené duchaplnosťou, prístupnosťou a nenúteným pôvabom. Z hľadiska celkovej výstavby nie je náročné, i keď pochopiteľne suchý, akademický prístup by z diela zotrel mnoho peľu. Žiaľ, verní tradícii a štandardnému počtu skúšok, orchestrálni hráči nestačili ideálne zvládnuť partitúru. Ako obyčajne, sbor sa predstavil v dobrej úrovni a pokrivkával jedine v polyfónne vedených koloratúrach.

30. októbra 1964. Mimoriadny koncert Mníchovskej filharmónie. Dirigent: Fritz Rieger. Program: Beethoven: VI. symfónia, Brahms: IV. symfónia.

Usporiadatelia tohto koncertu mali zrejme strach, že v dôsledku zvýšeného vstupného bude dostatočný záujem len v tom prípade, ak vyberú pre teleso konvenčný program. Nechali si tak ujsť jedinečnú príležitosť: využiť hosťovanie zahraničného nemeckého orchestra na programovanie moderny a nepočítali so snobizmom obecenstva, ktoré by si bolo prišlo vypočuť aj dramaturgicky priebojnejší program.

Na vystúpení nemeckých hostí zaujalo predovšetkým vyhranené štýlové cítenie. Ich podanie Beethovena, zrejme i zásluhou šéfdirigenta Riegra, ktorý je českého pôvodu, malo výslovne klasicky vyrovnaný ráz s mäkko znejúcimi sláčikmi a s krásne vynášanou motivickou prácou všetkých nástrojových skupín. Niektoré drevené dychové nástroje síce neladili priam najideálnejšie (najmä flauta a hobojka), no zato sme mohli obdivovať veľa iných detailov — pomer zvuku jednotlivých nástrojových rodín, krásne, klasicky vyvážené a napätím naplnené crescendá, mäkké sforzáta. Pohoda, jas, kľud, prostota a nežnosť v prvej polovici Beethovena dominovali s neopakovateľným pôvabom, i keď technická dokonalosť semtam trochu pokrivkávala. V „búrke" vystúpil zas do popredia dramatizmus, pravda, v inom, napätejšom a kultivovanejšom tvare ako u nášho orchestra. V idylickom závere sme zas poznali plastickú spevnosť sláčikov, ktoré v prvej polovici zneli tak mäkko a zamatovo.

V Brahmsovi sme počuli orchester už zrejme udomácnený na našom pódiu. Drevá ladili, plechy spoľahlivejšie tvorili tón. Orchester mal tentoraz celkom odlišný zvuk — sýty, hutnejší, no vždy, aj v najsilnejších dynamických vrcholoch, guľatý a ušľachtilý. Rieger vypäl orchester skutočne k technicky a najmä umelecky nezabudnuteľnému výkonu. Vnútorná hĺbka, mužná lyrika, vášnivý pátos, strhujúca koncepcia pripravili interpretom zaslúžené ovácie, za ktoré sa odmenili krásnym finále z Mozartovej symfónie A dur (KV 201), ktoré tak isto vyznelo celkom inak ako predchádzajúce skladby, no suverénna ľahkosť techniky i muzikality i tu dominovala.

Vlado Čížik

Z jesenných festivalov

Varšavská jeseň 1964

Tohoročná ôsma Varšavská jeseň dáva príležitosť zamyslieť sa, čo tento každoročný festival dosiahol a kam smeruje. Pre jeho životaschopnosť hovorí samotný fakt, že sa koná po ôsmy raz, proti jeho koncepcii zase fakt, že je z roka na rok menej príťažlivý. Príčinou je dramaturgická línia festivalu, ktorá je skostnatená, nevyvíja sa, hoci v Poľsku sú v r. 1964 iné podmienky pre súčasnú hudbu než v r. 1956, keď sa konala prvá Varšavská jeseň. Je samozrejmé, že jedinou reálnou koncepciou festivalu v oných časoch bola čo najširšia konfrontácia — konfrontácia domácej hudby so zahraničnou, konfrontácia klasiky nášho storočia s novou tvorbou, konfrontácia rôznych súčasných (alebo len zdanlivo súčasných) kompozičných smerov. Táto konfrontácia bola potrebná a znamenala veľa najmä pre tvorbu poľských skladateľov; je nepravdepodobné, že by sa bola poľská hudba od päťdesiateho šiesteho roku tak rapídne vyvíjala bez existencie Varšavskej jesene. To, čo je vhodné pre začínajúci festival, ťažko však už môže vyhovovať po toľkých rokoch. Dnes je zjavné, že Varšavská jeseň nemá pevnú líniu, nemá vlastnú tvár. Je to bazár, v ktorom sa predávajú tie najrozličnejšie predmety.

Aj výber hudobných diel po stránke kvality bol o niečo menej dôsledný než v uplynulých rokoch. Ináč ťažko vysvetliť, prečo sa do programu dostali nezaujímavé, často iba priemerné alebo podpriemerné skladby. V tejto presile šedivosti a nudy pôsobilo priam oslobodzujúco vystúpenie súboru Musica viva pragensis s dielami Weberna, Bujarského, Stockhausena a českých skladateľov — R. Komorousa, P. Kotíka, J. Rychlíka, V. Šrámka a Z. Vostřáka. Komorousova *Olympia* je ďalším článkom jeho poetických hudobných diel a stretla sa práve tak s búrlivým potleskom, ako aj s búrlivým smiechom — iste aj vďaka inštrumentáriu (dvaja hráči hrajú na miništrantských zvonkoch, rolničkách, rapkáči, „slavíkovi", basovej ústnej harmonike, klávesovej ústnej harmonike a flexatone). Obecenstvo si vyžiadalo opakovanie. Kým Komorousova skladba skôr zabávala, než provokovala, Kotíkova *Hudba pre troch hráčov in memoriam Jan Rychlík* natoľko pobúrila časť obecenstva, že v priebehu predvedenia diela opustila koncertnú sieň. Po odznení diela niektoré skupiny poslucháčstva protestovali, iné zase nadšene tlieskali, možno ani nie preto, že by hodnotili kvalitu diela, ale preto, že bola konečne prekonaná nuda z predošlých koncertov.

Okrem koncertu súboru Musica viva pragensis bola československá hudba zastúpená ešte v koncerte Novákovho kvarteta, ktoré už niekoľko rokov veľmi úspešne šíri našu hudbu za hranicami a vo Varšave uviedlo kvartetá I. Zeljenku, M. Kopelenta a A. Hábu.

Z nových diel poľských skladateľov zaujali predovšetkým *Stabat mater* Pendereckého, *Choros I.* Góreckého, *Contra fidem* Rudzińského a *Symfonické fresky* Serockého. Sklamalo Lutosławského *Postludium pre orchester*, ktoré nedosahovalo úroveň Lutosławského skladieb uvedených v minulých rokoch, a Bairdove *4 dialógy pre hoboj a orchester*, znamenajúce u Bairda skôr cestu späť než vpred.

Medzi najlepšie zahraničné diela patrili Nonove *Canciones a Guiomar*, ktoré očarili jemnosťou, impresionisticky, veľmi vkusne komponovaná (a zdá sa, že aj trochu poľskou hudbou ovplyvnená) Castiglioniho *Sinchromia*, Kaynove *Schwingungen*, uvedené už minulý rok v Palerme, Ferrariho *Flashes* pre 14 nástrojov, hudba s veľkým napätím a rýchlym spádom a Davidovského *Sinchronisms* pre flautu a elektronické zvuky, v ktorej sa výborne miešali zvuky dvoch prostredí.

Azda ešte väčšmi než táto nová hudba zaujali diela, ktoré dnes možno označiť za klasické: Schönbergove *Variácie* pre orchester a výňatky z opery *Mojžiš a Áron*, Bergove fragmenty z opery *Wozzeck* a Webernove *Piesne, op. 18.*

Najplodnejšiu tému k diskusiám dali dve podujatia festivalu, ktoré boli nie výlučne hudobné: americký balet Merce Cunninghama a premietanie francúzskych experimentálnych filmov z parížskej Service de la Recherche RTF, v ktorej pracujú skladatelia, výtvarníci, technici a sociológovia. Výsledky prác tejto skupiny — najmä filmy *Prison, Meurtre, Continu Discontinu* a *Reflets* — možno označiť ako mimoriadne. Niektoré z nich sa zakladajú na konkrétnom námete, iné sú abstraktné — využívajú fluktuáciu tvaru a farby. Rovnako stimulatívne bolo vystúpenie tanečnej skupiny Mercea Cunninghama, ktorá pred Varšavskou jeseňou vystupovala i u nás.

Peter Kolman

Bukurešťské hudobné slávnosti 1964

Na jeseň tohto roku sa v Bukurešti uskutočnil v poradí už tretí Medzinárodný hudobný festival Georgea Enesca a súčasne s ním prebiehala medzinárodná hudobná súťaž v troch kategóriách (spev, husle, klavír), teda v meradle oveľa širšom ako napr. obdobné umelecké súťaže Pražskej jari. Zato sám festival (trval len 14 dní) mohol obsiahnuť iba 13 koncertov symfonických, 9 koncertov komorných (vrátane recitalov), 8 operných a baletných predstavení (s reprízami) a 1 baletný večer, teda početne menej umeleckých podujatí, než má Pražská jar a iné veľké európske hudobné festivaly. Povedzme si však priamo, že táto skutočnosť sa priaznivo odrazila nielen na extenzite všeobecného záujmu o všetky festivalové podujatia (napriek vysokému vstupnému), ale aj na možnosti sústrediť jadro festivalu programove na jediný bod, a to na novú rumunskú hudbu a z nej predovšetkým na dielo Georgea Enesca, zakladateľskej osobnosti národnej rumunskej hudobnej kultúry.

Teda Enescu a nová rumunská hudba naozaj dominovala na všetkých umeleckých podujatiach bukureštských hudobných slávností, pokiaľ to, samozrejme, neboli vystúpenia programove a umelecky vyhranených zahraničných telies, ako boli napr. dva koncerty Viedenských filharmonikov na čele s Herbertom von Karajanom (Mozart, R. Strauss, Brahms, Schubert, Beethoven) alebo vystúpenia Veľkého divadla z Moskvy (Prokofievov Kamenný kvietok, Čajkovského Labutie jazero). Z Enescovho diela bola, myslím, neprávom nepovšimnutá iba jeho komorná tvorba, ktorá výrazne reprezentuje jeho zrelé skladateľské obdobie po opere Oedip (II. sláčikové kvarteto, op. 30, Klavírne kvinteto, op. 29).

Enescovo dielo muselo na každého z festivalových hostí zapôsobiť z rumunskej hudby najsilnejšie, či už ho predtým poznal alebo nie. Opera Oedip, ktorú písal rumunský skladateľ podľa predlohy antickej tragédie, je chef d'œuvre rumunskej národnej hudby a súčasne jednou z najsvojskejších hudobných kreácií nášho veku. Výnimočnosť Enescovho Oedipa je skrytá predovšetkým v hudbe samej, v hudobnodramatickej koncepcii, ktorú môžeme považovať za ďalšie plodné rozvíjanie opernej línie, pri zrode ktorej stojí M. P. Musorgskij so svojm Borisom Godunovom (v tomto zmysle bola šťastná konfrontácia Oedipa s Borisom Godunovom a Debussyho Pelleasom, ktoré má bukureštská opera na repertoári). V Enescovom Oedipovi je pozoruhodná aj ústredná myšlienka, ktorou chcel skladateľ hudobne a dramaticky zdôrazniť vladárove životné krédo, že človek je silnejší než osud, že musí prinášať tie najväčšie obete, ak je to v záujme obce. Zhodou okolností patrilo predvedenie Oedipa aj po inscenačnej stránke k najsilnejším zážitkom tohoročných bukureštských hudobných slávností. Na scéne dominoval dramaticky strhujúci Oedip Davida Ahanesiana, umelca, ktorý dokonale vystihol ľudskú hĺbku a tragickú monumentalitu thébskeho kráľa. Réžia Jeana Rinzesca zaujala vnútornou logikou a účelnou prostotou, dirigentský výkon Mihaia Brediceana presnosťou a oddanosťou. Žiadna z Enescových skladieb nezanechala taký otrasný dojem ako jeho Oedip. Predsa však Komorná symfónia pre dvanásť sólových nástrojov, op. 33, skladateľov umelecký i ľudský závet, opäť upozornila na to, aký obrovský kus cesty urobil skladateľ od folkloristicky ladených orchestrálnych suít a rapsódií, neskorému romantizmu poplatnej II. symfónie, op. 21 (so zaujímavou treťou časťou), pôvabného dychového dixtuoru, op. 14, a iných skladieb. Dve oneskorené premiéry — Enescova symfonická báseň Vox maris, op. 31, a Klavírne kvarteto, op. 16 — nevrhli nové svetlo na umelecký vývoj zakladateľa rumun-

skej národnej hudby. Zato však obohatili programovú líniu festivalu o diela, ktoré bolo zaujímavé poznať.

Rumunská skladba posledných dvadsiatich rokov prešla vývojom, ktorý vo všeličom pripomína tendencie, ktorými sa vyznačoval aj náš nedávny hudobný vývoj, i keď tradičné predpoklady rumunskej a našej súčasnej hudby boli, sú a zrejme budú iné. Na súčasných rumunských skladateľov veľmi dolieha jeden zo špecifických problémov, nazdávam sa, že naliehavejšie ako kdekoľvek u nás: je to živá, štrukturálne a výrazove neobyčajne mnohotvárna folklórna hudobná tradícia, z ktorej ani dnes nie je ľahko vymaniť sa rumunskému skladateľovi, Niekoľko skladieb predvedených na festivale ukázalo, že nebezpečenstvo akéhosi primitívne chápaného folklorizmu môže byť stálou zábranou osobitého rozmachu vlastných tvorivých skladateľských síl (je príznačné, že ani taký skúsený skladateľ ako Mihai Jora celkom nezvládol recidívy tohto novodobého „národníctva" v hudbe). Predovšetkým skladateľská mládež v Rumunsku akoby najviac pociťovala toto nebezpečenstvo a s očividnými úspechmi sa pokúša premôcť stagnáciu slobodným používaním skladobných techník. Dosahuje tak technicky i výrazove oveľa univerzálnejší a — ako ukázalo živé predvedenie skladieb — i neobyčajne nosný účin. Anatol Vieru v Koncerte pre violončelo (skvele ho zahral Vladimír Orlov) presvedčil azda najviac, že touto cestou sa možno uberať bez toho, že by pritom utrpela osobitosť a národné cítenie. Pritom Vierov prípad nie je v dnešnej rumunskej hudbe ojedinelý. Aj skladby tých, ktorí sa dostali na festival akosi okrajove, napr. Tiberia Olaha, Theodora Grigoriu, Pascala Bentoiu, Cornela Taranu, dokumentovali veľké kvalitatívne zmeny rumunskej hudby v posledných rokoch.

Po reprodukčnej stránke mali tohoročné bukureštské hudobné slávnosti dokázať aj stúpajúce umelecké ambície usporiadateľov. Vystúpenie niekoľkých svetových špičkových sólistov zaistilo festivalu príťažlivosť a lesk. Arthur Rubinstein hral Beethovenov V. klavírny koncert a Chopina (recital), Henryk Szeryng Čajkovského husľový koncert a výber zo štandardného repertoáru (recital), André Navarra Dvořákov violončelový koncert (jediná naša skladba na festivale). Gaspar Cassadó Haydnov violončelový koncert a niekoľko komorných diel na recitale so svojou ženou japonskou pianistkou Cheko Hara, Li Min Cean III. Beethovenov klavírny koncert, Monique Haas Hindemithov koncert, op. 49. Spolupráca rumunských orchestrov a dirigentov nebola vždy ideálna, ale aj tak sa vo všetkých prípadoch dosiahli výsledky vysokej umeleckej úrovne. So zahraničnými umelcami s úplným úspechom súperili umelci domáci: čelista Vladimír Orlov, klavirista Valentin Gheorghiu, huslista Ion Voicu. Skutočným objavom pre cudzincov bolo vystúpenie komorného zmiešaného sboru Madrigal (sbormajster Marin Constantin), ktorý predniesol skladby majstrov polyfónie a rumunských skladateľov. Po smrti Georgea Georgesca a v takej silnej konkurencii, akú vytvorili hosťujúci zahraniční dirigenti — okrem Karajana ešte fascinujúci Zubin Mehta a André Cluytens — bola úloha rumunských dirigentov naozaj ťažká. Z viacerých priemerných výkonov vynikol azda len Iosif Conta, ktorý podal Stravinského Svätenie jari s veľkým zmyslom pre rytmus a stavbu diela.

O festivalovej súťaži len niekoľko údajov a postrehov. Súťažilo 104 mladých umelcov z 25 krajín, z toho iba jeden klavirista a jeden huslista z Československa. Konkurencia bola teda silná, a preto ušľachtilo a čisto hrajúci Josef Kroft (z triedy M. Hlouňovej) sa do záverečného kola nedostal. Prehliadka víťazov však ukázala, že tohto roku nebol v Bukurešti talent, ktorý by vedel spojiť prirodzené dispozície s vyspelou technikou a zrelým výrazom. Nositeľka prvej ceny v kategórii huslí sedemnásťročná Francúzska Claire Bernard zahrala prvú vetu z Chačaturianovho koncertu technicky síce bez kazu, ale i bez vnútorného zanietenia, ktoré vlastne robí z husľovej hry pravé umenie. O prvé ceny v speve sa rozdelili Rumuni, dvadsaťdvaročná Marina Krilovič a Ion Buzea, ale deväťnásťročná Grékyňa Agnes Baltza (tretia cena) ukázala oveľa viac techniky a výrazu než obaja protagonisti súťaže. Zlatá medaila v kategórii klavíra právom pripadla Jelizavete Ilinične Leonskej, i keď by sme od nej boli očakávali viac vnútorného precítenia v hre.

Tak videl defilé víťazov svedok záverečného koncertu. Laureáti mali za sebou ťažké dni súťaženia, o to azda ubralo na výkone tých, ktorý predtým dali do súťaže všetko, aby dosiahli najvyššiu métu.

Jiří Vysloužil

Budapešť — hudobné týždne

Budapeštianske hudobné týždne nemajú ešte dlhú tradíciu. Nie sú ešte v pravom zmysle slova ani medzinárodným festivalom organizovaným vo festivalovej asociácii v Ženeve. Nekonajú sa každý rok v rovnakom rozsahu, a predsa už začínajú mať určité typické črty. Predovšetkým v účasti veľkých zjavov interpretačného umenia súčasného i minulého a potom v prevahe niektorej skladateľskej osobnosti v koncepcii festivalu.

Tohto roku to boli: Yehudi Menuhin, Paul Klecki, Anni Fischer, Alexander Brailovsky, Rudolf Baršaj, Henrych Szeryng, Arvid Jansons, Igor Oistrach a Pablo Casals — tentoraz ako skladateľ. Zo skladateľov bola prevaha komorného diela Bélu Bartóka, najmä Bartóka mladého a menej známeho.

Mala som možnosť zúčastniť sa na koncertoch v týždni od 6.—12. októbra. Absolvovala som 6 koncertov rôznej úrovne, no napriek tomu zaujímavých.

Recital Alexandra Brailovského ma presvedčil o skutočnosti, že čas je ničiteľom mnohých hodnôt, ale súčasne, že sila veľkého umenia je voči času odolná. V preromantizovanom poňatí skladieb prvej časti koncertu (Bach—Busoni, Scarlatti, Beethoven) v prehnaní temp, viacmenej samoúčelnom, prejavili sa v detailoch veľké nedostatky. Zato v Chopinových 24 prelúdiách veľké umenie víťazilo nad časom. Tu človek nemal kedy sledovať detaily, lebo monumentálnym oblúkom skladby ako celku bol úplne podmanený. Je zaujímavé, že v Chopinovi ani v technicky najexponovanejších prelúdiách nebolo podstatných nedostatkov ako napr. v Beethovenovi.

Dva komorné koncerty boli odlišné programom i typom. Maďarskí umelci predviedli komorné diela mladého Bartóka: prvé kvarteto, klavírne drobnosti z cyklov Deťom a Deväť skladieb pre klavír, cyklus piesní Na dedine a trio pre klavír, husle a klarinet Kontrasty. Mladé kvarteto, ktoré nesie Bartókovo meno, získalo v medzinárodnej súťaži v Liège prvú cenu. Je to súbor zvukove veľmi vyrovnaný a Bartóka hrali znamenite. Rovnako štýlove so zmyslom pre ľudový kolorit stvárnila piesňový cyklus inteligentná speváčka Judit Sándorová.

Druhý komorný koncert patril Baršajovmu komornému orchestru z SSSR. Tento súbor rastie z roka na rok a dosahuje takú dokonalosť v súhre, dynamike i agogike, že človek nevie, či má obdivovať sólistov (znamenitá violončelistka!) alebo celok. Na programe okrem Vivaldiho a Corelliho sme počuli čarovné Bartókovo Divertimento a veľmi zaujímajú Spiridonovu kompozíciu s prostým názvom Hudba pre komorný orchester. Dojem z prvého počutia tejto vážnej, bolestnej, intímnej a emocionálne silnej hudby bol hlboký.

Orchestrálne koncerty nepriniesli nič pozoruhodné. Maďarská štátna filharmónia pod taktovkou Ervína Lukácsa v Prokofievovi (Klasická symfónia) a Bartókovi (Hudba pre sláčiky, bicie a čelestu) prezentovala priemerný výkon. No v Ravelovej II. suite Dafnis a Chloe ukázal dirigent svoje veľké predpoklady v suverénnom zvládnutí skladby (dirigoval ju spamäti) so zmyslom pre výstavbu diela a s brilantnosťou dirigentského gesta. O premiére Husľového koncertu s obligátnym klavírom a orchestrom Andrása Mihálya z jedného počutia ťažko hovoriť. Zdá sa, že je to hudba „mikrofónová" — tak rozdrobená do jednotlivých nástrojových detailov bez uplatnenia sólového nástroja, že celok vyznieva akosi šedivo. Ani takému znamenitému huslistovi, ako je Dénes Kovács, sa nepodarilo skladbou upútať.

Orchester Rumunského rozhlasu a televízie je ešte o triedu slabší. Je preto len samozrejmé, že Stravinského Svätenie jari nebol schopný zvládnuť ani zvukove, ani rytmicky, i keď mladý dirigent Josif Conta nie je bez talentu. Ukázal to na koncepcii Mahlerových piesní O mŕtvych deťoch s výborným výkonom speváka Dana Jardachesca.

Najväčšej pozornosti celého festivalu sa tešilo uvedenie premiéry oratória Jasle od svetového violončelistu Pabla Casalsa. Koncert sa konal v Erkelovom divadle a bol týždne vopred vypredaný.

Zvláštne slávnostné ovzdušie, zdôraznené televíznymi kamerami a nervózne pobiehajúcimi pracovníkmi televízie a filmu, vládlo v preplnenom divadle, v ktorom bolo vidieť všetky osobnosti maďarského hudobného života vrátane Zoltána Kodálya. Rozsiahle oratoriálne dielo pre 6 sólových hlasov (soprán, chlapčenský soprán, alt, tenor, barytón a bas), veľký spevácky sbor a veľký orchester má v librete 5 častí, hoci skladbu možno rozdeliť do troch veľkých celkov. Zachovávajúc všetky zákonitosti klasického oratória, volil Casals prostý, jasný štýl, typický pre rozhranie klasiky a romantizmu, vychádzajúci z ľudovej španielskej melodiky. Táto prostota a ľudovosť, blízka i našim koledám, potvrdzuje, že skladba vznikla ako nekonečná túžba po pokoji a mieri, po ľudskosti v období najkrutejšieho útlaku fašizmu. Casalsov únik zo skutočnosti do detských snových rozprávkových rovín, v ktorých nekonečná láska a prostota vianočných legiend bola najbezpečnejším útulkom, nie je však len pasívnym útekom pred skutočnosťou, pretože v mohutnom záverečnom sbore prechádza vo veľmi jasné a konkrétne volanie po mieri na celom svete. I keď táto hudba je dosť vzdialená človeku XX. storočia, pôsobí predsa práve pre svoju bezprostrednosť, s akou autor k nej pristupoval, zvláštnym dojmom.

Obdivuhodný je Casalsov dirigentský výkon vzhľadom na jeho vysoký vek, ktorý sa v porovnaní s jeho temperamentným gestom a energiou, s akou zvládol obrovský reprodukčný aparát, zdá celkom neuveriteľný. Je to ďalší dôkaz bezmocnosti času voči veľkosti umeleckého ducha.

Udivilo ma, že v priebehu piatich týždňov festivalu nevystúpil žiadny československý súbor ani sólista, čo je vzhľadom na vysokú úroveň nášho interpretačného umenia a bezprostrednú susedskú blízkosť dosť nepochopiteľné.

Anna Kovářová

* * *

K magnetom Budapeštianskych hudobných týždňov nesporne patrili koncerty dvoch huslistov, stojacich na svetovej špičke súčasného interpretačného umenia: Yehudi Menuhina a Henryka Szeryngа.

V pozadí vzrušeného očakávania ponúkala sa príležitosť aspoň letmo porovnať určité špecifické vlastnosti ich veľkého umenia. Už otvárací koncert Týždňov, v ktorom reprezentovali husľovú literatúru „najväčší" z baroka (Bach: Husľový koncert a mol) a jeden z pilierov hudby 20. storočia (Bartók: II. husľový koncert) zjavne odhalil jednu z najvýraznejších čŕt Menuhinovej osobnosti: schopnosť dramaticky a stmelene stavať veľké celky v ich ohromujúcej sile a prísnej jednoduchosti.

Dórické chrámy Menuhinovej tektoniky, zbavené bezvýznamných detailov huslistického „producírovania sa", vyrastali z bohatej škály premyslene diferencovaných tvárnych prostriedkov. Ich logický sled, usmerňovaný umeleckým intelektom a umocnený psychickou silou jeho tónu, vytváral priam sugestívne fluidum, v ktorom mohol tento veľký interpret presvedčivo uplatniť svoje tvorivé zámery.

Zatiaľ čo Menuhin servíruje svoje umenie v ovzduší maximálneho psychologického napätia, nevediac sa vymaniť z objatia všeľudských životných problémov, Henryk Szeryng so suverénnou ľahkosťou, jónskou uvoľnenosťou, pristupuje k riešeniu tých najzložitejších procesov husľovej hry. Jeho pestrá výrazová paleta hýri farbami, tónovým leskom a brilantnou virtuozitou. S vrcholne vypestovaným vkusom podriaďuje tieto prostriedky štýlovým požiadavkám a vnútornej logike interpretovaných skladieb. Miestami však vzbudzoval dojem, akoby stál, hoci technicky vyššie, ale nie v tej miere psychicky zainteresovaných na tvorivom procese, ako sme počuli u Menuhina.

Sumárne dojmy z výkonu oboch umelcov nevdojak nútia zamyslieť sa nad cieľmi súčasného interpretačného umenia, ktoré v honbe za mechanickou dokonalosťou hry a mnoho ráz i bezduchým — nefunkčným nástrojovým leskom zabúda na to primárne, na poslucháča s jeho vyvinutým psychickým potenciálom, hľadajúceho v počutom predovšetkým seba — človeka.

Ján Skladaný

Z MEDZINÁRODNÝCH KONGRESOV

BUDAPEŠŤ

Od 26. júna do 3. júla sa v Budapešti konala medzinárodná konferencia Medzinárodnej spoločnosti pre hudobnú výchovu (International Society of Music Education, skrátene ISME), na ktorej sa zúčastnilo okolo 1500 osôb, medzi nimi vyše 600 delegátov z 32 štátov sveta.

Konferencia, ktorej uznesenie 5. konferencie v Tokiu r. 1962 určilo za ústrednú tému heslo „Hudba XX. storočia a hudobná výchova", mala preplnený program, ktorý jednotlivec nemohol vôbec obsiahnuť. Pozostával predovšetkým z veľkého počtu prednášok a referátov. Väčšina z nich odznievala v súčasne snemujúcich pracovných skupinách. Podľa tematiky sa utvorilo 6 pracovných skupín: 1. Hudba v živote spoločnosti, 2. Hudba v škole, 3. Hudba vo výchove učiteľov, 4. Výchova profesionálnych hudobníkov, 5. Vedecký výskum v hudobnej výchove, 6. Technické prostriedky v hudobnej výchove. Medzi prednáškami, ilustrovanými i ukážkami, vystupovali predpoludním aj popoludní domáci i zahraniční interpreti niekoľkými číslami svojho repertoáru. Najbohatšie umelecké zážitky poskytli účastníkom konferencie celovečerné koncerty. K programu konferencie patrili tiež ukážkové vyučovacie hodiny hudobnej výchovy na rôznych typoch a stupňoch maďarských škôl, počnúc materskou školou až po vyučovacie solféže vo vyšších ročníkoch konzervatória. Zmienku si zasluhuje aj neveľká, ale výstižná výstava inštruktívnych hudobnín, pedagogickej a umeleckej literatúry a názorne spracovanej štatistiky hudobnej výchovy. Vystavovalo 8 štátov.

Veľké množstvo prednášok, referátov, ukážok a umeleckých vystúpení nie je možné komentovať v krátkom článku. Na konferencii sa nastolilo veľa problémov, a to nielen hudobnopedagogických, ale aj z oblasti psychológie, estetiky, hudobnej teórie a histórie atď. Odznelo veľa zaujímavých postrehov a cenných poznatkov. Tak napr. prednáška prof. Suchoňa, v ktorej demonštroval nové metódy pre vysvetlenie harmonickej štruktúry hudby XX. storočia, vzbudila veľký ohlas a záujem predovšetkým u prítomných skladateľov.

Na hlavné otázky, postavené ústrednou témou, nevedela však konferencia ISME dať uspokojivú odpoveď, hoci priniesla celé série podnetov, pokusov a čiastkových riešení. Išlo o tieto otázky:

1. *V akom rozsahu sa môže v hudobnej výchove uplatniť hudobná tvorba súčasnosti a čo bráni jej rozšíreniu?*
2. *Aké sú metódy novej hudobnej výchovy?*
3. *Má sa venovať pri výchove hudobníkov z povolania a hudobných pedagógov osobitná pozornosť džezovej a tanečnej hudbe? Aké sú metódy tejto výchovy?*

Na prvú otázku sa nenašla jasná odpoveď v žiadnom referáte. V rôznorodosti a určitej rozpačitosti navrhovaných riešení sa odzrkadľuje zložitosť postavenej otázky, čo zase súvisí so značnou rôznorodosťou hudobnej tvorby súčasnosti v jednotlivých krajinách. Väčšina súčasnej tvorby skladateľov západných krajín (čiastočne aj východných) je cudzia alebo aspoň veľmi nezvyklá pre masu hudobných pedagógov, odchovaných len tradičnými metódami a hudbou 17. až 19. storočia. Priblížiť a vyučovať možno však iba to — ako povedal k tejto téme riaditeľ pražského konzervatória dr. Holzknecht — čo človek ovláda alebo dobre pozná. Treba považovať za úspech konferencie, že zblížila predstaviteľov hudobnej pedagogiky mnohých národov s modernou hudbou, pričom diela veľkých majstrov XX. storočia, ako napr. Janáček, Bartók, Prokofiev, sa stávajú tak dôverne známymi, že pedagógovia budú považovať ich hudobnú reč za svoju materinskú reč. Poznávanie novej hudby je požiadavkou konferencie, ktorú musí splniť každý hudobný pedagóg, nech ide o hudbu hocijakého smeru. Učitelia musia byť prostredníkmi, a nie prekážkou dorozumenia medzi mládežou a skladateľmi, ktorí v niektorých prípadoch oprávnene vznášajú obžalobu skostnatenosti proti pedagógom. To, pravda, neznamená, že pedagógovia musia nekriticky prijímať a propagovať výsledky experimentov, ktorými sa zaoberá veľká časť dnešnej skladateľskej generácie. Väčšina výsledkov vedeckého výskumu ukazuje, že vývoj vnímania hudby u jednotlivca je takmer

súbežný s historickým vývojom hudby, ako to zdôraznil v rozbore detského vnímania profesor Chailley, riaditeľ hudobnovedného ústavu na parížskej Sorbonne.

Z moderných metód hudobnej výchovy sa vyzdvihla najmä dôležitosť výchovy k samostatnému hudobnému mysleniu pomocou improvizácie. Niet sporu o tom, že hudobná výchova, opierajúca sa výlučne o notový záznam a suchopárne teoretické poučky, môže zdegenerovať na mechanické školometstvo, ktoré so živým umením nemá nič spoločného. Improvizácia sa veľmi dobre hodí na zamedzenie takéhoto vývoja a je súčasne dôležitým prostriedkom rozvíjania aktívnej a tvorivej hudobnosti. Bez improvizácie niet kvalitnej hudobnej individuálnej výchovy. Niektoré ukážky skupinovej improvizácie však ukázali aj výstrelky jednostranne pestovanej improvizácie, ktorá sa v rukách nesprávne orientovaných pedagógov zvrháva v samoúčelné nezmysly. Také predviedla napr. rytmicko-melodická skupina Lilly Friedmannovej z NSR. Je však isté, že improvizácia a jej rôzne formy patria k metodickým problémom modernej hudobnej výchovy. Až ju vývoj zbaví diletantizmu, bude improvizácia dôležitým nástrojom modernej hudobnej výchovy.

Ukážkové vyučovacie hodiny na rôznych typoch maďarských škôl i v hudobných kluboch poskytli mnoho pre poznanie moderných metód hudobnovýchovnej práce. Jadrom vyučovania hudobnej výchovy na maďarských školách je osvojenie spevu z listu. O to sa usilujú učitelia všeobecnovzdelávacích škôl, na ktorých vyučujú odborníci vo väčších centrách už od prvej triedy, ako aj učitelia „solféže" na hudobných učilištiach všetkých stupňov. Jednotne zavedená metóda relatívnej solmizácie pred 30 rokmi, výborné učebnice a veľké množstvo intonačnej cvičnej literatúry priniesli bohaté výsledky. Na nich spočíva rozvetvené hnutie speváckych zborov školskej i pracujúcej mládeže. Početné ukážkové vystúpenia a koncerty týchto zborov presvedčili zahraničných účastníkov konferencie o veľkom rozšírení a vysokej kvalite zborovej kultúry v Maďarsku.

Osobitnou vymoženosťou hudobnej výchovy v Maďarsku sú všeobecnovzdelávacie školy s prednostným vyučovaním hudobnej výchovy. Prvú školu otvorili asi pred 15. rokmi, teraz je ich v celej krajine už 140 a záujem o ne stále rastie. Výsledky týchto škôl sú predmetom obdivu hudobných pedagógov i umelcov z cudziny. Nevychovávajú hudobníkov z povolania. Ich cieľom je v rámci všeobecného vzdelania prehĺbiť vzťah žiakov k hudobnej kultúre. V priebehu 15 rokov sa ukázalo, že žiaci týchto škôl prevyšovali svojich spolužiakov z iných škôl nielen v hudobných, ale aj v ostatných schopnostiach. Vedecký výskum dokázal, že v dôsledku prehĺbenej výučby sa mimoriadne rozvíjajú určité schopnosti a zručnosti. Hudobné diktáty napr. zlepšujú zručnosť v písaní už v najnižších ročníkoch, rytmické cvičenia vplývajú na rozvoj matematických schopností. Nácvik nových piesní a rôzne iné hudobné činnosti rozvíjajú pamäť, myslenie, vôľu. Hra na nástroji zlepšuje manuálne schopnosti žiakov. Sborový spev rozvíja zmysel pre osobnú zodpovednosť, pre kolektivizmus, vedie k sústredenej pozornosti a k aktivite. Pritom hodiny hudobnej výchovy poskytujú žiakom možnosť oddychu, čím sa ich pracovné schopnosti v nasledujúcich hodinách zintenzívňujú.

Je zaujímavé, že záujem týchto žiakov sa nesústreďuje len na oblasť hudby, ale aj na rôzne iné oblasti prírodovedných alebo spoločenskovedných smerov a pri voľbe povolania prejavujú taký istý záujem o rozličné povolania ako žiaci riadných všeobecnovzdelávacích škôl. Len 8—10 % si volí hudbu ako svoje budúce zamestnanie. Títo žiaci pokračujú v štúdiu na odborných hudobných školách, zatiaľ čo zostávajúcich asi 90 % pokračuje v štúdiách na školách II. cyklu (stredné alebo priemyselné školy). Získané hudobné vedomosti, zručnosti a návyky a pod ich vplyvom široko rozvinuté ostatné schopnosti, ako aj prehĺbené estetické cítenie im pomáhajú žiť krajším a plnším životom.

Zriadenie uvedených škôl prebojoval v Maďarsku veľký nestor maďarských skladateľov Zoltán Kodály, ktorého životným dielom (okrem skladateľskej tvorby) je vybudovanie hudobnej výchovy v Maďarsku. Kodály bol zvolený za čestného predsedu ISME a je považovaný za najväčšiu autoritu v odbore hudobnej výchovy v medzinárodnom meradle.

Na otázku vzťahu tanečnej, resp. džezovej hudby a hudobnej výchovy odpovedal na konferencii najkonkrétnejšie tiež náš delegát dr. Holzknecht vyhlásením, že konzervatóriá a hudobné učiliština musia venovať tejto oblasti hudobnej produkcie, tvoriacej neodmysliteľnú súčasť našej doby, sústavnú a väčšiu pozornosť ako doteraz. Nie je správne prenechať živelnosti vývoj na tomto úseku,

ktorý ovplyvňuje vkus mnoho miliónov ľudí.

Je potešiteľné, že okrem Sväzov skladateľov a školskou správou vyslaných zástupcov Československa v počte 20 osôb sa konferencie zúčastnilo 45 ďalších záujemcov z ČSSR, zväčša hudobní pedagógovia. Náš podiel na prednáškach bol vysoký (8), naše výkonné umenie veľmi úspešne reprezentovalo Komorné združenie bratislavského konzervatória a Lýskov brnenský detský sbor. Do nového predstavenstvo ISME bol zvolený za ČSSR národný umelec Eugen Suchoň.

6. medzinárodná konferencia ISME, na ktorú vyslala svojho zástupcu aj organizácia UNESCO, sa skončila prijatím rezolúcie s týmito najdôležitejšími návrhmi:

1. *zriadiť všeobecnovzdelávacie školy s rozšíreným vyučovaním hudobnej výchovy so 6-týždennými hodinami podľa maďarského vzoru;*
2. *zriadenie spoločného seminára s Medzinárodnou spoločnosťou pre súčasnú hudbu s témou „Hudba dneška s pedagogickým zameraním";*
3. *vytvoriť úzku spoluprácu pedagógov a skladateľov za účelom intenzívnejšieho zapojenia súčasnej hudby do výchovnej práce na školách.*

Najbližšia konferencia Medzinárodnej spoločnosti pre hudobnú výchovu sa plánuje podľa rozhodnutia predstavenstva v Spojených štátoch v r. 1967.

Mikuláš Strausz

* * *

V dňoch 17.—25. augusta 1964 sa v Budapešti konala 17. konferencia Medzinárodnej rady pre ľudovú hudbu (IFMC). Dovedna sa jej zúčastnilo 160 zahraničných delegátov z 24 európskych, amerických, afrických a ázijských štátov. Najväčšie zahraničné delegácie tvorili Američania — 33, Nemci (východní i západní uvádzaní v oficiálnych dokumentoch spolu) — 31, ČSSR — 21 a Angličania — 14 členov.

Program konferencie bol tradičný a pozostával z plenárnych zasadaní, sekčných rokovaní, samostatných, spravidla tematických alebo monografických zvukových a filmových prehrávok, z koncertov a exkurzií. Ťažisko konferencie malo byť *v plenárnych zasadaniach*, ktorých bolo dovedna 7 (jedna v rozpätí 4 hodín). I keď medzi viac ako 30 referátmi odznelo pomerne mnoho vynikajúcich príspevkov — medzi ne treba zaradiť referáty *Bencze Szabolcsiho, Waltera Wioru, Alaina Danialoua, Viktora Beľajeva* (o všeobecných vzťahoch medzi ľudovou a umelou hudbou), ďalej *Oskára Elscheka, Alexandra Ringera, Wolfganga Suppana, Edith Gerson-Kivi, Radmily Petrovičovej, D. K. Wilgusa a pod.* o konkrétnych vplyvoch folklóru na tvorbu individuálno-umeleckú), ako aj v zborníku konferencie v plnom znení otlačený príspevok *Alice Elschekovej* na tému Metódy klasifikácie ľudových melódií — treba konštatovať, že ani v Budapešti nemali plenárne zasadania želateľnú úroveň ani návštevnosť a trpeli azda viac ako inde na formálnosť a oficiálnosť. Diskusia na prednesenú tému bola výnimkou! Tento problém konferencií IFMC nie je nový a má svoje príčiny. International Folk Music Concil nie je organizáciou výslovne vedeckou, ale dobrovoľnou, záujmovou. V svojich radoch združuje popri vynikajúcich profesionálnych odborníkoch aj značný počet obdivovateľov a milovníkov folklóru, ochotníkov, pravdu povediac, i turistov. Kým sa v minulosti prezídium Rady uspokojovalo s popisnými a informatívnymi referátmi o ľudovom umení tej-ktorej lokality, mohli sa na rokovaniach konferencií aktívne zúčastniť aj nadšení ochotníci. No ako sa v posledných rokoch postavili požiadavky na príspevky komparačnej a syntetickej povahy, resp. ako sa rozšírili aj na oblasť systematiky a lexikografie ľudovej hudby, rozdelilo sa plénum na menšiu skupinu aktívnych špecialistov-profesionálov a väčšiu skupinu viac-menej pasívnych účastníkov. Okrem disproporcií v kvalite tohto druhu (tie bývajú aj v iných veľkých medzinárodných spoločnostiach) ovplyvňuje rokovanie v pléne aj rôznosť záujmov a špecializácií. Tie sa rozvrstvujú na oblasť hudby (sekcia ľudovej piesne, sekcia ľudovej inštrumentálnej hudby), tanca, propagácie a osvety (rozhlas, televízia, gramofónové spoločnosti), pedagogiky (výchova folklórnym umením) atď. Za takéhoto stavu, i keď témy referátov bývajú stanovené — pre 17. konferenciu boli stanovené dve, a to:

1. *Ľudová hudba a hudobná história.*
2. *Metódy triedenia a lexikografického usporiadania melódií v zbierkach ľudovej hudby —*

tie sú natoľko široké (orientačné), že pod formálne vyhovujúci názov tému sa dostane často problematika vzdialená a málo významná.

Budapeštianska konferencia mala ešte jednu zvláštnosť: bolo stanovené, že referáty musia byť prednesené buď v anglickom alebo francúzskom jazyku, pre diskusiu bol povolený aj jazyk nemecký a ruský. Tlmočnícke zariadenia k dispo-

zícii neboli. Ukázalo sa, že otázku jazykovej zrozumiteľnosti hostitelia dosť reálne nezvážili, čo otupilo počiatočný záujem domácich pracovníkov o priebeh konferencie a prekážalo dostať rokovania do užitočnej pracovnej a polemicky vzrušujúcej polohy.

Kladom budapeštianskej konferencie IFMC boli úspešné *rokovania v sekciách. Sekcia pre ľudovú pieseň* sa zaoberala metódami analýzy, triedenia a lexikografického usporiadania ľudových melódií. Najväčší záujem sa sústredil okolo metód mechanického kódovania a triedenia ľudových melódií za pomoci kybernetických strojov. Zaslúžené uznanie sa dostalo maďarským technikom a etnomuzikológom, ktorí sa podieľali na špeciálnej úprave elektrónkového generátora, schopného riešiť zápis (po nakódovaní pomocou elektronickej klaviatúry), evidenciu, triedenie a syntetizovanie prijatých melódií v nový „abstraktný" piesňový typ.

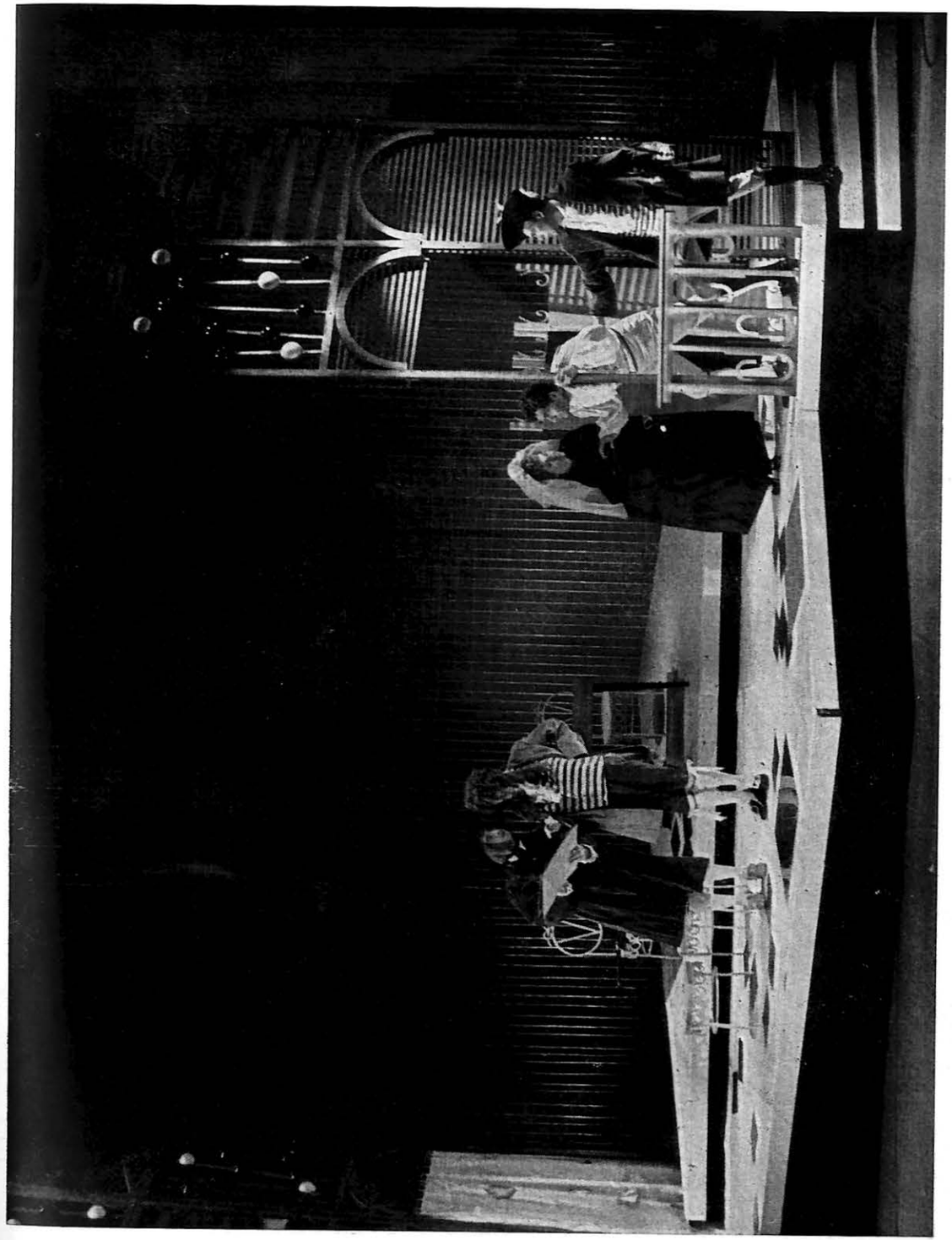
Na nové metodologické koncepcie bolo bohaté a zaujímavé pracovné zasadanie *sekcie ľudovej inštrumentálnej hudby.* K dvom stanoveným témam, a to: a) Dokumentácia technológie výroby a konštrukcie ľudových hudobných nástrojov, b) Metódy dokumentácie a transkripcie ľudovej ensemblovej hudby, odzneli po dva príspevky. Zhodou okolností sa stretli proti sebe vždy dve koncepcie — tradičná a progresívna. *C. Marcel-Dubois* predniesla príspevok o spôsoboch využitia obrazového (nákresy a fotografie) materiálu pri dokumentácii výroby, resp. už hotových francúzskych gájd, *Oskár Felschek* príspevok a film o technológii výroby slovenských trojzvukových gájd. *Benjamin Rajeczky* staval požiadavku exaktných metód pri transkripcii ľudovej ensemblovej hudby za iluzórnu (obťažnosť tohto procesu dokumentoval na vytlačených zápisoch ľudovej hudby zo Széku), *Ladislav Leng* popísal a predviedol ukážky metódy synchrónneho viackanálového analytického snímania pomocou extrémne smerovaných mikrofónov, umiestených na nástrojoch hráčov, ktorá umožňuje dokonalú subjektívnu, ako aj mechanickú, objektívnu transkripciu jednotlivých hlasov ľudovej hudby. Obe naše metódy, vypracované a overené v Ústave hudobnej vedy SAV v Bratislave, boli prijaté s neobyčajným vzrušením, vysoko cenené, hodnotené ako priekopnícky čin, ukazujúci exaktnému etnomuzikologickému bádaniu nové cesty.

V sekcii *ľudového tanca* sa dobre uviedli teoretici zo socialistických štátov, ktorí kolektívne pripravili a sekcii na schválenie predložili novú koncepciu tanečnej terminológie.

V programoch prehrávok a koncertov živého autentického folklóru dominoval zvukový autentický materiál z juhoslovanskej Skoplji, zachytený tesne po tragickom minuloročnom zemetrasení na čerstvých cintorínoch obetí katastrofy. Ďalej to boli ukážky maďarského autentického hudobného a tanečného folklóru, medzi ktorými mimoriadnu pozornosť vzbudilo sólové vystúpenie interpreta na trstinovej píšťalke a hra na organistrum (kolovrátok), z tancov spontánny a bohato variovaný čardáš. Aj ostatné umelecké programy boli veľmi starostlivo pripravené a mali vysokú úroveň.

Z neoficiálnych programov počas budapeštianskeho pobytu treba na prvé miesto zaradiť exkurziu do Maďarského ornitologického ústavu, ktorú nám umožnil *dr. Peter Szöke,* špecialista na tónové prejavy a spev vtákov. Prostredníctvom technicky upravených zvukových nahrávok (spomalená rýchlosť posunu mg. pásu 2 až 16x) spevu niektorých vtákov (sýkorka, slávik, škovránok a i.) sme sa presvedčili, že ich spev má v istom zmysle analogickú mikroštruktúru ako ľudské melódie („téma", jej opakovanie, variovanie, transponovanie) a že melodický prejav vtákov obsahuje intervaly vyplývajúce zo zákonitosti periodického kmitania tónových zdrojov. Bohatá diskusia vyústila v dohodu o spolupráci medzi Ornitologickým ústavom v Budapešti a Ústavom hudobnej vedy v Bratislave, ktorá sa týka najmä metodiky objektívneho merania a vyhodnocovania vtáčich tónových prejavov.

Záverečné plenárne zasadania IFMC schválilo niektoré nové opatrenia. Boli medzi nimi aj uzávery z rokovania sekcií, najmä na základe týchto návrhov sa rozhodlo, že pravidelné konferencie IFMC sa budú konať každý druhý rok (doteraz bývali každoročne) a „voľný rok" medzi nimi sa dáva k dispozícii pre medzinárodné zasadania sekcií pre presne určené problémy. Československý výbor IFMC ponúkol usporiadať v roku 1965 dve samostatné medzinárodné sympóziá venované otázkam terminológie ľudových tancov a problémov klasifikácie ľudových melódií. *Ladislav Leng*



Don Pasquale v DJGT (3. a 5. obraz) Foto: Pavol Herchl ▶



BRATISLAVA

V povojnovom období sa svetová muzikológia čoraz viac zameriava na výskum „nezmapovaných" oblastí dejín hudby. O to provokujúcejšia je skutočnosť, že tabuľka „Hic sunt leones" dodnes označuje veľké úseky najstarších dejín slovanskej hudby. Potreba stimulovať výskum počiatkov hudobnej kultúry starých Slovanov, koordinovať ho v medzinárodnom meradle a v neposlednom rade 1100 výročie príchodu byzantskej misie na Veľkú Moravu, ktorá tu položila základy slovanského liturgického spevu, podnietli Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied a Sväz slovenských skladateľov usporiadať medzinárodné sympózium „Počiatky slovanskej hudby". O aktuálnosti tohto podujatia svedčilo aj to, že pozvanie naň prijali najpoprednejší špecialisti nielen zo slovanských krajín, ale aj zo Západu. Na prvom medzinárodnom vedeckom podujatí, usporiadanom slovenskými hudobnými vedcami, sme preto mohli privítať napr. doyena sovietskej muzikológie prof. dr. V. Beľajeva, prof. dr. E. Kischmiedera (Mníchov) alebo z Američanov prof. dr. O. Strunka, hlavného editora Monumenta Musicae Byzantinae (Princeton) prof. dr. A. Swana (Haverford) a prof. dr. M. Velimirovića (Yale).

Prvotným cieľom bratislavského sympózia, formulovaným a zdôvodneným v úvodnom referáte prof. dr. J. Kresánka „Slovania v dejinách hudby ranofeudálnej hudby", bolo podať komplexný obraz všetkých stránok hudby starých Slovanov na základe terajších znalostí. Preto bol program sympózia zameraný na niekoľko tematických komplexov: hudobná kultúra veľkomoravskej periódy, hudba východoeurópskych a balkánskych Slovanov, problémy starého slovanského vokálneho štýlu a inštrumentára. Šestnásť prednesených referátov, prirodzene, prekročilo rámec informatívneho zhrnutia a prinieslo mnoho nových poznatkov a riešení. Zmieňovať sa o všetkých na tomto mieste nemožno; obmedzíme sa preto na najzaujímavejšie. E. Koschmieder rozvádzal svoju hypotézu o západnej proveniencii veľkomoravského slovanského liturgického spevu a bližšie charakterizoval ekfonetickú notáciu, vyskytujúcu sa v Kijevských listoch. J. Vašica prispel k objasneniu problémov vzniku veľkomoravského liturgického spevu tým, že objasnil charakter samotnej liturgie, najmä tzv. liturgie sv. Petra. Jeho zistenia Koschmiederovu hypotézu nepotvrdzujú, tým viac, že existuje závažná skupina veľkomoravských prameňov východného rítu. K nim patria aj doteraz málo preskúmané veľkomoravské kánony, o ktorých hovoril L. Mokrý. Tieto kánony, najmä kánon sv. Dimitrija, potvrdzujú existenciu dvoch vrstiev veľkomoravského spevu — kantilácie a sylabického spevu. O. Strunk oboznámil účastníkov sympózia s výsledkami komparačného skúmania najstarších ruských notácií, na ktorých pracuje s K. Levym. Traskripcie najstaršej znamennej a kondakarnej notácie, svojím spôsobom senzácie sympózia, napriek svojmu hypotetickému charakteru otvárajú nové perspektívy výskumu východoslovanského chorálu, ktorý má už v najstaršom štádiu výrazne autochtónne črty. Na túto skutočnosť na konkrétnych otázkach upozorňovali aj V. Beľajev, A. Swan a E. Arro (Kiel). D. Stefanović naproti tomu, rozoberajúc najstarší srbský (voči ruskému, prirodzene, mladší) liturgický spev, konštatoval značnú závislosť od byzantského chorálu. Z oblasti etnomuzikológickej mal pre svoj metodologicky premyslený charakter zásadný význam referát A. Elschekovej o štruktúre ranoslovanského vokálneho prejavu. W. Bachmann (Lipsko) a W. Kamiński (Poznaň) priniesli cenné poznatky o inštrumentári starých Slovanov, pričom i tu vystúpila do popredia relatívna samostatnosť vývoja v tejto oblasti.

Sympózium okrem snahy o súhrnný obraz našich znalostí ranoslovanskej hudby (referáty vyjdú v budúcom roku tlačou) sledovalo ako svoj ďalší cieľ koordináciu medzinárodného bádania. Touto úlohou poverilo komisiu, na čele ktorej je prof. dr. Velimirović a jej sekretariát je v Ústave hudobnej vedy SAV. Najbližšou úlohou komisie je pripraviť súpis prameňov starej slovanskej hudby pre Répertoire international des sources musicales. Vďaka tomu, že komisia získala pre svoje ciele podporu Medzinárodnej hudobnej rady UNESCO a Medzinárodnej spoločnosti pre hudobnú vedu, má toto podujatie reálnu bázu a predpoklady pre realizáciu. Treba dúfať, že na najbližšom stretnutí muzikológov-slavistov, ktoré sa uskutoční v Bydgoszczi v rámci festivalu a kongresu Musica antiqua Europae Orientalis roku 1966, sa bude môcť referovať o konkrétnych výsledkoch pri realizovaní tejto i ďalších výskumných úloh.

Sympóziu dodalo osobitú príťažlivosť účinkovanie Belehradského madrigalového súboru (dir. D. Stefanović), ktorý vystúpil s ukážkami starej slovanskej hud-

by na slávnostnom otvorení a okrem toho usporiadal samostatný koncert v Divadelnom štúdiu VŠMU, tešiaci sa veľkej — plne zaslúženej — pozornosti bratislavského publika. Mimoriadne pôsobivým — najmä pre zahraničných účastníkov — záverom sympózia bola exkurzia do Mikulčíc.

Bratislavské sympózium bolo presvedčivým dôkazom, že i naša muzikológia môže prispieť k riešeniu závažných otázok svojou iniciatívou i pracovnými výsledkami. Ohlas sympózia — najmä v zahraničí — a postoj najvýznamnejších reprezentantov vrcholných vedeckých orgánov k jeho uzneseniam to zreteľne akcentoval. *lv*

SALZBURG

Salzburg sa bezprostredne po skončení tohoročného hudobného festivalu stal dejiskom najväčšieho svetového hudobnovedeckého podujatia, akým bol v poradí 9. Kongres Medzinárodnej spoločnosti pre hudobnú vedu (IGMW), ktorý sa konal v priestoroch Mozartea od 30. 8. do 5. 9. t. r. Zúčastnilo sa ho do 500 muzikológov z 25 štátov, pričom ČSSR s dobrou tretinou stovky účastníkov patrila medzi najpočetnejšie zastúpené delegácie. Túto skutočnosť treba osobitne vyzdvihnúť nielen pre slušnú úroveň väčšiny príspevkov našich muzikológov na tomto vysokom fóre, ale aj preto, že prvýkrát bolo možné nadviazať v takom širokom meradle kontakty s medzinárodným hudobnovedeckým bádaním (i keď nejeden z ich popredných reprezentantov chýbal) a z toho plynúcimi podnetmi, ktoré si mohli naši hudobní vedci odniesť.

Samotný kongres bol rozdelený na dva druhy podujatí: sympóziá a tzv. round tables, čiže rozhovory okolo okrúhleho stola. Pri každom z oboch podujatí bol určený okruh odborníkov a vedúci diskusie, pri sympóziách sa okrem toho diskutovalo na podklade úvodných referátov, ktoré boli publikované ešte pred kongresom. Kým sa však sympóziá skladali z dvoch častí, kde napred referovali zmienení odborníci a potom sa mohli ozvať ďalší diskutujúci z radov poslucháčov, zatiaľ pri round tables rozhovorov rokovalo výlučne vybrané grémium. Aby sa umožnilo voľné diskutovanie na danú tému, nebol na rozdiel od sympózií a na rozdiel od praxe na poslednom 8. kongrese (New York 1961) publikovaný pri round tables úvodný referát. Ako však skúsenosť ukázala, nevyšlo to podľa predpokladov práve najlepšie, lebo okrem niektorých výnimiek väčšinou aj na round tables čítali určení špecialisti vopred pripravené referáty, na voľnú diskusiu ostal minimálny priestor a nadto sa k diskusii nemohli pridať ani prominentní záujemci z obecenstva, ktorí azda mohli čo-to dodať, čím tieto round tables podujatia mali neraz formálne skostnatenejší ráz ako sympóziá. Rokovacia reč bola nemčina, angličtina, francúzština, ojedinele aj taliančina, a nakoľko simultánne preklady nejestvovali, boli, pochopiteľne, v nevýhode tí, ktorí dostatočne neovládajú svetové reči. Súčasne sa konalo viac podujatí naraz (niekedy až 5!) a neraz sa bolo ťažko rozhodnúť, čomu dať prednosť; ale pri takomto mamutom kongrese to už tak býva. Na druhej strane však nebývajú účelom či výsledkom takýchto kongresov nejaké svetoborné objavy — aj keď sa nevylučujú — dôležitejšie sú skôr stretnutia a osobné kontakty vedcov rôznych krajín, a tak rozhovory pri čiernej káve v čase, ale mimo priestorov kongresu, neboli zriedkavé, pritom však podnetné a užitočné.

O samotných referátoch sa na tomto mieste nemôžem konkrétnejšie rozpísať, tieto beztak vyjdú tlačou, spomeniem však aspoň poniektoré z tém, ktoré boli na programe, ako napr.: Národné v hudbe prvej polovice 16. storočia; Funkcia a formy smútočnej a pohrebnej hudby čierneho byvateľstva Afriky; Analýza a syntéza hudobných štruktúr na základe informačnej teórie; Organum pred a mimo Notre-Damskej školy; Hudobný posluch z hľadiska psychologického; Idea a metóda „porovnávajúcej" hudobnej vedy; Hudobnovedecká metóda a hudobná prax; Hudobné nástroje v Európe od 9. do 11. storočia atď. V oveľa väčšej miere ako v minulosti sa bral ohľad aj na problematiku východnej Európy, ako o tom svedčia témy: Byzantské prvky v ranej slovanskej cirkevnej hudbe; Úloha slovanských národov v dejinách európskej hudby 18. a 19. storočia; Počiatky národnej opery 19. storočia vo východnej Európe atď. Ako vidno, zahrnuli témy rokovaní všetky možné oblasti hudobnovedných disciplín a bádateľských oblastí, pričom tie-ktoré témy boli úzko špecifikované na určitý čiastkový problém. Samotné diskusné príspevky boli väčšinou na úrovni zodpovedajúcej najvyššiemu muzikologickému fóru, no niektoré z referátov neboli oveľa lepšie ako dobrá seminárna práca, ba vyskytli sa aj príspevky výslovne malicherné, takže nie všetky podujatia boli rovnocenné, čo do obsahu i úrovne. Našinca azda najviac prekvapil veľký skepticizmus à la „pri tomto probléme sme iba v začiatkoch, to, čo sa dosiaľ na tomto poli urobilo, je nedostatočné, nespoľahlivé, chybné, treba to od základu revidovať atď.", a to pri takých otázkach, ktoré sa už dávno široko, hlboko a podrobne rozpracovali a kde zdanlivo už ťažko možno priniesť niečo nového. Uveďme aspoň jeden konkrétny prípad. Tak to bolo napr. pri sympóziu K súčasnému stavu mozartovského bádania (je len logické, že sa v Mozartovom rodisku takáto téma prediskutovala). Mozartovská literatúra je taká obrovská, že sa stala temer neprehľadnou, aj v najnovšej dobe sa objavujú základné i úzko špecializované práce, nedávno vyšiel nový prepracovaný Köchelov zoznam, ďalej všetky mozartovské dokumenty, poznámky, listy, ikonografia, každý rok vychádza Mozartova ročenka, no najmä vychádza v medzinárodnej spolupráci nové, vedecky skvele fundované vydanie jeho celoživotného diela, takže sa zdá, že tu je už skoro všetko urobené, o všetko postarané. Tým väčšmi prekvapil pesimizmus, keď sa na sympóziu konštatovalo, koľko je ešte neobjavených okolností v živote a ešte viac v diele majstra, koľko je neistých a nesprávnych vecí v základných prácach, tvoriacich piliere mozartovského bádania, akým sú Köchel, Einstein, alebo de Wyzewa a de Saint-Foix, kde dokonca celá polovica údajov je falošná, no ostatní autori potom tieto údajné fakty nekriticky preberali. Je isté, že nástroje hudobnoheuristickej a filologickej práce sa veľmi zdokonalili a zjemnili, a je taktiež nesporné, že práca s prameňom na exaktnej vedeckej báze je nevyhnutným predpokladom rozvoja nielen hudobnej historiografie, ale muzikologickej práce vôbec. Táto podstatná vec sa u nás v období dogmatizmu podceňovala, ba priamo proskribovala ako reakčný pozitivizmus. A tak sme ešte aj dnes svedkami toho, ako v našej vlasti musia zahraniční bádatelia objavovať nové, dôležité pramene k dejinám svetovej hudby, čo svedčí o tom, ako sme zaostali a koľko máme ešte doháňať. Veď v období kultu bolo akýmsi nepísaným heslom preč od faktov, preč od prameňov a výsledkom bolo materiálove nepodložené alebo prekrútené esteticko-ideové fantazírovanie alebo akýsi polodiletantizmus. Výsledky tejto činnosti sa medzitým aj u nás prekonali a pôsobia dnes už priam groteskne.

Na druhej strane vedie u západných muzikológov takto zameraná činnosť k akémusi uspokojeniu z výsledkov, docielených týmto spôsobom, vidia v tom neraz konečný a jediný cieľ a zmysel muzikologickej práce. Preto bolo namieste upozornenie vedcov z NDR, že je nebezpečné, keď sa celé bádanie uberá výlučne cestou pramennej práce, že treba pracovať aj na estetickom vyhodnotení Mozartovej hudby, jeho výrokov atď., a že treba zachytiť Mozarta ako duchovný fenomén. Takéto stanovisko je nesporne správne, nemožno čakať, kým sa heuristická práca skončí, lebo tam vždy budú vznikať nové problémy a to v takej miere, akou sa táto činnosť ďalej zdokonaľuje. Dosť sme však už pokročili, aby sme mohli okrem historicko-kritickej práce aj hodnotiť, utvoriť si celostnejší obraz o Mozartovi, pravda, musí sa to diať na základe exaktnej vedeckej metódy, prípadne aj s prihliadnutím na možnosti použitia poznatkov získaných z výsledkov informačnej teórie (napr. pri vypracovaní naozaj vedeckej metódy štýlovej kritiky). Zdá sa, že takéto komplexné mozartovské bádanie, ktoré by zahrnulo oba aspekty a pracovné postupy, dodnes vskutku ešte nejestvuje, čo bol dosť prekvapujúci poznatok. Je to cieľ, kam by mali smerovať muzikologické ašpirácie.

Obdobne to vyzeralo aj na iných podujatiach (napr. sa konštatovalo, ako málo vieme o predvádzacej praxi starej hudby, ktorú neraz znásilňujeme a komolíme, alebo napr. ako zle sme informovaní o počiatkoch viachlasu atď., atď.), záplava otázok padala takto vo všetkých smeroch. I keď, samozrejme, toto netvorilo výlučnú náplň kongresu, musíme si ako facit tohto javu klásť otázku my: je taká veľká skepsa skutočne opodstatnená? Zdá sa, že jednotlivé disciplíny hudobnej vedy sa dnes dostali na taký vývojový stupeň, že možno, ba aj treba znovu klásť otázky základného charakteru a že agnosticizmus nie je tu vôbec namieste, naopak, je to vlastne len prejav sily a úrovne modernej muzikologickej činnosti, že možno tak otvorene a nekompromisne odhalit nedostatky a neznalosti, nastoliť nový program, vytýčiť nové ciele, čo a koľko ešte treba urobiť a ako na to ísť v tej-ktorej oblasti bádania. Last not least je tu už nemálo závažných konkrétnych výsledkov. Toto všetko by si mala západná muzikológia uvedomiť. Zdá sa, že hudobná veda vstupuje do novej, vyššej etapy svojej existencie. A to bolo najcennejšie poučenie kongresu. *Pavol Polák*

Seminár o ľudovej piesni v rozhlase

Dnes možno rovnako hovoriť o kríze ľudovej piesne,* ako aj o jej znovuprebúdzaní. Prekonáva mnohé predsudky a rôzne protirečiace si názory, ktoré sú príčinou poznámok, ako napr.: ľudová pieseň sa udržuje s námahou ako pozostatok v menej vyvinutých krajinách, ako idol u oneskorených romantikov, nehodí sa do sveta televízorov ap. To, čo ešte počujeme, nie je vraj pravá podoba ľudovej piesne. Jedným sa proces „zániku" ľudovej piesne ukazuje ako fakt, iní veria v jej budúcnosť. Ďalší hovoria o jej zanikaní v súvislosti s technikou.

Prirodzene, to všetko sú iba jednostranné pohľady na mnohostranný stav vecí. Vhodné sú potiaľ, pokiaľ vyslovujú určité fakty, ale nesprávne, keď individuálne skúsenosti povrchne zovšeobecňujú. Isteže, pôsobia tu pozitívne i negatívne faktory. Práve preto je žiaduce odhaliť sociálne príčiny, ako aj nové pravdy, odstrániť zábrany, ktoré sa vytvárajú pri ďalšom rozvoji ľudovej piesne a jej využití pre novodobú hudbu.

Za týmto účelom uskutočnil Metodicko-výskumný kabinet Čs. rozhlasu v Bratislave dvojdňový seminár, cieľom ktorého bolo ozrejmiť problematiku ľudovej piesne vo vysielaní po každej stránke. Na seminári odznelo viacero zaujímavých príspevkov: Vývoj názorov na spracovanie ľudovej piesne u nás (I. Hrušovský, VŠMU), Autentický folklór a jeho miesto v rozhlase (L. Leng, SAV), Slovenská ľudová pieseň v nahrávkach BROLNu (J. Jurášek), Výchovný vplyv ľudovej hudby na poslucháčov (V. Fedor, FFUK) a ďalšie.

Účastníci seminára (v protiklade so zovšeobecňovaním čiastkových aspektov) sa snažili kodifikovať základné poznatky, ktoré charakterizujú dnešný stav ľudovej piesne, a zároveň načrtnúť možnosti reálneho rozvoja prostredníctvom rozhlasu. Domnievam sa však, že ľudovú pieseň (nemožno ju podceňovať ani preceňovať) nemáme skúmať ako neskutočnú nečasovú idylu, ale ako historický druh v jej prvej i druhej existencii. To znamená: hodnotiť ju nielen hudobne alebo textove, ale tiež ako prvok minulého kultúrneho života, ktorý má čo povedať dnešku, ktorý spája dokumentárnu vernosť so vzťahmi k prítomnosti. A keďže „rozdiel" medzi hudbou pôvodnou a sekundárnou v rozhlase zostane, treba starostlivo odlíšiť: *existenciu* ľudovej piesne v jej genetických funkciách od ľudovej piesne v rozhlasovom vysielaní. Rozhlas, pochopiteľne, sám novú ľudovú pieseň nevytvorí. Môže však byť príkladom, môže rozširovať tvorivé podnety. Jadro veľkej zodpovednosti voči tomuto žánru je *v umeleckej kvalite, v originalite* a v intenzívnejšom budovaní folklórneho zvukového fondu. Tu sa už spája ideálna rozhlasová činnosť s modernými prostriedkami výskumu ľudovej piesne. Notácia totiž nedovoľuje fixovať piesne dostatočne presným spôsobom. Reálny rozbor rôznych štýlov možno urobiť len na základe hudobnej sémantiky, kde zvuk nie je izolovaný od obsahu, významu a miesta, a tak umožňuje značnú diferenciáciu.

Zvláštnu pozornosť venovali účastníci seminára otázkam úprav a interpretácii ľudovej piesne. Dnes už nemožno „robiť" ľudové melódie adresnejšími tým, že ich jednoducho „zahalíme" farebným rúchom modernej harmónie alebo inštrumentácie. Štýl ich uvádzania a úprav je časťou síl latentne v nich spočívajúcich, a tie jej dávajú právo na miesto, aké si zaslúži. Preto je správne venovať mimoriadnu starostlivosť spôsobom spracovania ľudovej piesne od transkripcie originálu do notového písma cez rozhlasové aranžmán a majstrovské štylizácie až k najvyššiemu stupňu použitia folklóru skladateľmi vo veľkých kompozíciách.

Pri interpretácii je len prirodzené, že sa vedome odvraciame od takých foriem ľudovej hudby, ktoré vládnu v zábavnom sektore (nedomáce, pseudoštýlové interpretácie ap.). Napodobeniny, predstierajúce životnú náplň, nie sú vhodné na rozširovanie rozhlasom. Tu sa ukazuje nutnosť rozlišovať rámcove aspoň tieto základné druhy hudobnofolklórneho žánru: autentický, imitovaný, štylizovaný a prekomponovaný a venovať odbornú pozornosť otázkam vzťahu medzi 1. a 2., 3. a 4. vrstvou.

Sme presvedčení, že pracovné stretnutie odborníkov-špecialistov s rozhlasovými praktikmi a hlboký rozbor daných problémov pomôžu rozhlasu progresívnejšie spĺňať jeho úlohu: získať u poslucháčov kladný a aktívny vzťah k ľudovej piesni, ktorú budeme prezentovať v rozhlase predovšetkým vzhľadom na jej *estetické kvality.* *František Braniš*

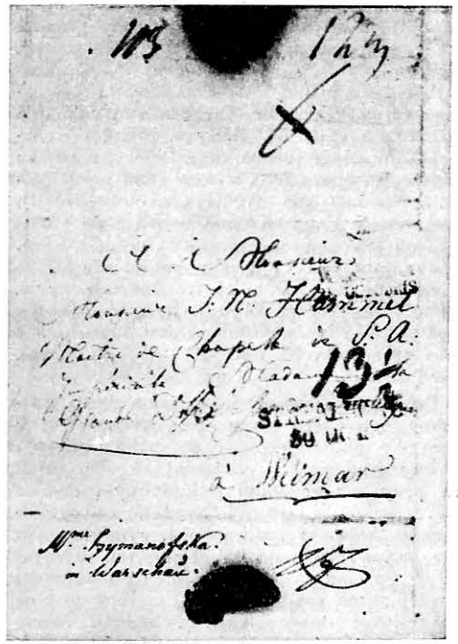
* *Pod slovami „ľudová pieseň" myslíme v širšom zmysle slova — súhrnný pojem „ľudová hudba".*

Neznámy list Márie Szymanowskej

Johann Nepomuk Hummel (1778—1837), ktorý bol v devätnástom storočí považovaný za jedného z najväčších skladateľov, udržiaval priateľské styky s mnohými predstaviteľmi hudobného a kultúrneho života. O tomto priateľstve svedčia listy a diela Josepha Haydna, Ludwiga van Beethovena, Nicolu Paganiniho, Carola Czerneho, Luigi Cherubiniho a Johanna Wolfganga Goetheho. Tieto archiválie sú uložené v rodinnom archíve J. N. Hummela vo Florencii.

Osobitnú pozornosť si zasluhuje vzťah J. N. Hummela k poľským predstaviteľom hudobného života. Tu treba spomenúť najmä Fryderyka Chopina (pozri môj článok „Hummel a Chopin", Slovenská hudba, roč. IV. 1960, č. 9., str. 448—450), a Josefa Elsnera (1769—1854), Josefa Javůrka (1756—1840), Tomáša Nideckého (1800—1852), Máriu Szymanowskú (1789—1831) a Zofiu Chodkiewiczovú.

Od panej Margarety Hummelovej, rod. Schwabeovej († 10. 6. 1952), získal som z Florencie fotokópiu neznámeho listu Márie Szymanowskej. Tento list neuvádza ani Karol Benyovszky v diele „J. N. Hummel — der Mensch und Künstler" (Bratislava 1934), ktorý študoval v hummelovskom archíve vo Florencii. List je formátu 233×185 mm, text je vo francúzštine. Na tretej strane je adresa „Pánovi, pánovi J. N. Hummelovi, kapelníkovi jej výsosti pani veľkovojvodkyne Saska Weimaru vo Weimare". Na tejto strane sa nachádza aj adresa odosielateľa „Mme. Szymanoľska vo Varšave", úradné šifry a pečiatka. Mária Szymanowska poslala svoj list Hummelovi z Varšavy 24 októbra 1822. V úvode svojho listu spomína na Hummelovu návštevu v Petrohrade a oznamuje mu, že ruský cár ju menoval prvou klaviristkou oboch cárovien. Mária Szymanowska vyjadruje nádej, že sa s Hummelom stretne vo Weimare, kde sa chce zastaviť na svojej ceste do Francúzska. Klaviristka uvádza, že na svojich koncertoch hrá iba Hummelove diela, a prosí skladateľa, aby jej venoval svoje dielo. V závere listu pripojuje pozdrav od kontesy Chodkiewiczovej, Hummelovej žiačky, a od Jawurka, ktorý Hummela dobre poznal vo Viedni. List je ukončený priateľským až intímnym pozdravom a podpisom „M. Szymanowska". Klaviristka na konci listu pripojila pozdrav od brata a sestry Kazimíry.



Spomínaná kontesa Chodkiewiczová je Zofia Chodkiewiczová, ktorej Mária Szymanowska venovala dielo „Dvadsať cvičení a preludií pre klavír..." (Vingt Exercices et Préludes pour pianoforte...). Jawurek je Josef Javůrek (1756—1840), českého pôvodu, ktorý študoval v sázavskom kláštore, kde pôsobil jeho brat. Javůrek bol od roku 1793 učiteľom hudby u kniežaťa Radziwilla. Od roku 1800 bol profesorom na varšavskom konzervatóriu, kde sa spriatelil s Mikulášom Chopinom — otcom Fryderyka Chopina. Mária Szymanowska bola roku 1823 so svojou sestrou Kazimírou Wołowskou v Mariánskych Lázňach, kde nadviazala priateľstvo so 74-ročným Goethem. Johann Wolfgang Goethe jej vtedy venoval verš „Aussöhnung" V Goetheho byte v Mariánskych Lázňach sa dodnes nachádzajú portréty Márie Szymanowskej a jej sestry Kazimíry Wołowskej.

List Márie Szymanowskej má pre nás a najmä pre poľskú muzikológiu mimoriadny význam, lebo svedčí o vrelom vzťahu slávneho bratislavského rodáka J. N. Hummela k Poľsku. Tu Hummel našiel verných priateľov, pochopenie a úctu k svojmu dielu.

Anton Klodner

BRNO ČI BRATISLAVA?

Často sa stáva, že viackrát uvedený omyl sa dostane do historických kníh ako pravda, ak sa včas neopraví. Tak je to dnes s prvým uvedením D. D. Šostakovičovej opery „Katarina Izmajlovová" na československých operných scénach. B. Karásek v Hudebních rozhledech (čís. 10, 1964) v referáte o brnenskom znovuuvedení tejto opery tvrdí, že „brněnská opera byla v roce 1936 první scénou, která u nás uvedla druhou operu D. Šostakoviče Kateřina Izmajlovová a po osmadvaceti letech je opět první čs. scénou, která znovu toto dílo... k nám znovu vrací".

Zabudlo sa, alebo sa vonkoncom nevie, že to nebola brnenská scéna, ale bratislavská opera, ktorá hrala Šostakovičovu operu u nás ako prvá, a to *23. novembra 1935*, teda rok pred Brnom.

Pred bratislavskou inscenáciou hrali Šostakovičovu operu iba v SSSR a koncertne v Amerike pod taktovkou poľského dirigenta Artura Rodzińského. Bratislavské obecenstvo sa prvý raz zoznámil s hudobným dielom D. Šostakoviča roku 1929, keď na symfonickom koncerte hrali jeho I. symfóniu. Na jar roku 1935 navštívil Bratislavu dirigent J. J. Šerman, a keď prednášal o súčasnej ruskej opere, predniesli sa aj ukážky zo Šostakovičovej opery „Lady Mackbeth Mcenského újezdu". (Ako vieme, operu začal Šostakovič komponovať r. 1930 a dokončil ju v decembri roku 1932.) Vedenie bratislavskej opery, vlastne jej vtedajší šéf Karel Nedbal a režisér činohry. Viktor Šulc, prejavili záujem o jej predvedenie. Súčasne vtedy, keď sa opera mala začať naštudovávať v Bratislave, vyšiel v Anglicku klavírny výťah s ruským a anglickým textom, ale do Bratislavy sa napriek urgenciám nedostal ani jeden exemplár, preto si vedenie opery vyžiadalo hudobný materiál zo Sovietskeho sväzu. Poslali im jeden exemplár ofotografovaný, ktorý v archíve SND rozpísali, aby mohli začať operu študovať.

Pri zaobstarávaní hudobného materiálu veľmi výdatne pomáhala Spoločnosť pre hospodárske a kultúrne styky s SSSR v Bratislave, ktorá každoročne najmä v mesiaci novembri usporadúvala v spolupráci s inými pokrokovými spolkami podujatia, na ktorých zoznamovali obecenstvo s kultúrnym vývojom v SSSR. Zavše navštívili Bratislavu aj sovietski spisovatelia, členovia baletu a hudobníci. Za ich prítomnosti sa usporadúvali akadémie a recitaly z diel sovietskych autorov. Okrem toho priami účastníci zájazdov do SSSR hovorili o svojich dojmoch, takže pôda pre uvedenie takej smelej hudobnej opery, akou bolo v prvom vydaní Šostakovičovo dielo, tu bola. Rozumie sa, že okrem pokrokových časopisov, ktoré prinášali nadšené zvesti, našli sa časopisy, ktoré písali o tom, že Šostakovič až príliš podľahol západnému smeru, že nenadväzuje na ruskú klasickú hudobnú tradíciu, ale usiluje sa o rozkladnosť hudby a hrubý naturalizmus, čo je znakom vyjadrovania sa západnej buržoázie, a nie nového sovietskeho života.

Vtedajšie Robotnícke noviny (v Bratislave) prinesli z pera dr. A. Hořejša úvahy o mladej sovietskej hudbe, kde sa nezakryte hovorilo aj o nedostatkoch, ale optimisticky vyznel záver o práve študovanej opere D. Šostakoviča v Slovenskom národnom divadle. Pred premiérou sa ozval v novinách nielen režisér V. Šulc, ale i K. Nedbal. Obidvom sa dielo nesmierne páčilo a iste našli vo výtvarníkovi arch. Fr. Tröstrovi veľmi blízkeho spolupracovníka. Na javisku im uprostred scény vystaval dom, v ktorom sa odohrával zhustený dej, rozdelený na obrazy otáčacím javiskom. K. Nedbal sa priznáva, že ako hudobník musel zápasiť s mnohými vecami a len pomaly sa vyrovnával so Šostakovičovou hudbou, lebo je „taká nová obsahom, taká nezvyklá a prekvapujúca, že treba o nej veľa premýšľať a uvažovať... Študovať a interpretovať toto dielo znamená vypätie všetkých síl, a to u všetkých účinkujúcich, lebo Šostakovič kladie na každého speváka i na hráčov v orchestri najvyššie a najťažšie technické požiadavky".

Pokiaľ sa pamätám, celý súbor, ktorý vystupoval v opere, pracoval so vzácnym záujmom Treba totiž uvážiť, že to bola naozaj výnimočná novinka pre spevákov, ktorí boli zvyknutí zväčša na veristické spevné prejavy v opere. Premiéra bola neobvykle slávnostná za prítomnosti sovietskeho vyslanca z Prahy, sovietskych, našich aj zahraničných spisovateľov (najmä z blízkej Viedne), hudobných kapacít, dokonca tu bol aj európsky korešpondent časopisu New York Herald. Kritiky svorne konštatovali, že naša opera prekonala zaťažkávaciu skúšku, hoci súbor opery bol počtom malý, práve tak ako orchester.

Nesmieme zabudnúť, že to bol aj veľmi dôležitý kultúrnopolitický čin, lebo išlo o prehĺbenie nových vzájomných československo-sovietskych stykov. Obecenstvo to ocenilo dlhotrvajúcim potleskom účinkujúcim, z ktorých okrem dirigenta, režiséra a výtvarníka vynikla najmä hlavná predstaviteľka Kataríny M. Formanová, A. Flögl ako starý Ismajlov, J. Jaroš ako Sergej a iní. Hralo sa v českom preklade dr. I. Urbana s poznámkou na plagátoch, že opera je pre mládež neprístupná. Na premiére chýbal iba autor, ktorého riaditeľstvo SND síce pozvalo, ale namiesto seba poslal telegram: „Vrelý pozdrav umelcom, dirigentovi a režisérovi. Želám úspech! Šostakovič."

Kto zaostal na reprízach, bolo obecenstvo, ktoré — ako to správne kritika už vopred konštatovala — dielu neporozumelo. Jednako to bola lastovička, ktorá predpovedala, že po rokoch prídu ďalšie diela, ktoré najdú svoje obecenstvo, a našli ho.

Považoval som za potrebné napísať tento článok, aby sa ďalej nešíril omyl, že v Brne uviedli u nás prvý raz „starú" verziu Šostakovičovej opery. Bola to bratislavská opera a ľutujeme, že sa tak nestalo opäť v Bratislave s novou verziou. *Štefan Hoza*

Chopinovské dni v Mar. Lázňach

V Mariánskych Lázňach usporiadali v lete t. r. už V. slávnostné dni Fryderyka Chopina. Program bol, ako každý rok, veľmi rozmanitý: koncerty: nokturná, výstavy sa striedali v bohatej následnosti. Význam týchto dní zvýšila aj klavírna súťaž, ktorá bola tohto roku súčasne celoštátnou výberovou súťažou pre Varšavskú medzinárodnú súťaž v r. 1965. Prehrávky boli na vysokej úrovni a laureáti súťaže (F. Kůda, R. Melmuka a M. Langer) budú zaiste dôstojne reprezentovať našu pianistickú školu v zahraničí.

Na verejných koncertoch sme mali možnosť porovnávať interpretáciu Chopinovho diela v podaní vynikajúcich klaviristov českých (Mirka Pokorná), sovietskych (J. Malinin), francúzskych (Eric Heidsieck) a poľských (Lydia Grychtolówna). Na podujatiach bola prítomná aj početná poľská delegácia na čele s prof. Drzewieckym a prof. Żurawlewom.

V rámci slávnostných dní sa konalo aj vedecké zasadanie hudobnovednej komisie Spoločnosti F. Chopina, tzv. Chopiniana bohemica et slovenica. V prvej polovici zasadania, venovanej interpretácii Chopinovho diela, odzneli referáty prof. Żurawlewa (História Chopinových klavírnych súťaží vo Varšave) a prof. Drzewieckeho (Myšlienky a úvahy o chopinovskej interpretácii v svetle tradícií poľskej klavírnej školy), ďalej príspevky dr. Holzknechta, I. Janíčkovej, J. Snížkovej, J. Fukača a dr. Pachovského o rôznych chopinovských interpretačných problémoch.

Druhá polovica zasadania bola venovaná hudobnohistorickým referátom (prof. Plavec, J. Procházka, dr. Hrabussay, dr. Košťál, K. Nejdl, M. Tarantová, inž. Malijevský) o vzťahoch významných osobností (Dessauer, Slavík, Litzt, A. Rubinstein, J. B. Förster) k Chopinovi a k jeho umeleckému odkazu. M. Šagiňanová prehovorila mimo poradia o problémoch bádania o Jozefovi Myslivečkovi. Dr. Vanický a K. Boženek referovali o organizačných problémoch hudobného muzejníctva, resp. o spolupráci Beethovenovej a Chopinovej spoločnosti.

Náladové „nokturná" (večerné prednášky spojené s hudbou a poéziou) pútavo približovali vzťahy H. Berlioza, B. Smetanu, J. Słowackého a Márie Wodzińskej k Chopinovi. — Na výstavách sme sledovali jednak Chopinom inšpirovanú tvorbu O. A. Klappera, jednak materiály z Ústavu dejín hudby v Brne o Janáčkovi v Poľsku. *Z. H.*

Beethovenovské dni v Tepliciach

Tohto roku otvorili v Tepliciach — v Čechách hudobný festival pod názvom Dni Ludwiga van Beethovena. Je problematické, či je účelné ešte rozmnožovať nekonečný rad našich festivalov, a tak trieštiť umelecký potenciál na úkor kvality programov, na druhej strane je však iste vítané takéto kultúrne podujatie v letnej sezóne pre miestne a kúpeľné obecenstvo i pre širšie okolie, nehľadiac na to, že Beethoven mal na začiatku 19. storočia osobné i umelecké vzťahy k týmto najstarším českým kúpeľom.

No z kultúrnych činiteľov nebol Beethoven jediný, ktorý sa zaslúžil o obohatenie umeleckých tradícií v Tepliciach. Meno týchto kúpeľov je spojené i s menom Wagnera, Liszta, Chopina, Goetheho a Nerudu.

Na Beethovenových dňoch sa vystriedali symfonické koncerty Severočeského symfonického orchestra (IX. symfónia pod taktovkou Bohumila Berku, sólisti Ruth Glowa Burgardt a Karl Friedrich Hölzke z drážďanskej opery, Viera Soukupová a Eduard Haken z ND v Prahe a záverečný koncert s programom Händel-Beethoven, dirigent Libor Pešek — sólistka Mayeko Muroi), klavírny recital (Frant. Maxián), otvorenie pamätnej siene L. v. Beethovena a výstavy historických hudobných nástrojov na zámku v Tepliciach a konferencia Beethovenovej spoločnosti v ČSSR. Na tejto konferencii odzneli referáty dr. J. Vanického, B. Plevku, R. Pečmana, dr. Hrabussayho, M. Tarantovej a K. Boženka a prijalo sa niekoľko zásadných uznesení o rozšírení beethovenovského bádania u nás.

Z. H.

Zo Sväzu slovenských skladateľov

Dňa 26. októbra t. r. zasadal v Bratislave Výbor Sväzu Slovenských skladateľov. V správe prvého tajomníka s. Očenáša o činnosti predsedníctva boli spomenuté hlavné úlohy a otázky, ktorými sa predsedníctvo Sväzu slovenských skladateľov zaoberalo od júla do novembra t. r.

Spracovali sa výsledky rokovania o problematike hudobného vysielanie Čs. rozhlasu v Bratislave na podklade pripomienkového pokračovania a diskusie jednotlivých sväzových sekcií a vedúcich pracovníkov hlavnej redakcie hudobného vysielania rozhlasu.

Predsedníctvo schválilo dohovor medzi Sväzom srbských koncertných umelcov a Sekciou koncertných umelcov SSS o vzájomnej spolupráci.

V priebehu prázdninových mesiacov júl — august prebehli dve veľmi úspešné akcie, na organizácii ktorých sa podieľal náš sväz. V spolupráci s Povereníctvom SNR pre školstvo a kultúru v dňoch 3.—14. augusta sa v Trenčianskych Tepliciach uskutočnila I. prehliadka mladého koncertného umenia na Slovensku — o ktorej už náš časopis podrobne referoval — a od 24. do 27. augusta bol sväz spolusporiadateľom medzinárodného sympózia „Počiatky slovanskej hudby" v Bratislave. Hlavným usporiadateľom bol Ústav hudobnej vedy SAV.

Skladateľská sekcia si všímala otázky tvorby k 20. výročiu oslobodenia ČSSR, sledovala tvorivé plány jednotlivých skladateľov, a to jednak na základe osobných kontaktov, ako i v spolupráci so Slovenským hudobným fondom. Pokračovala ďalej s oboznamovaním sa s novými dielami slovenskej a českej hudobnej tvorby z magnetofónových záznamov. Na svojich zasadnutiach sledovala úlohy vyplývajúce z uzáverov III. sjazdu Sväzu československých skladateľov a II. sjazdu Sväzu slovenských skladateľov a konkretizovala ich najmä v oblastiach zvyšovania umeleckej náročnosti, orientovanosti v svetovej hudobnej tvorbe, starostlivosti o štúdio syntetickej hudby, snahy o spoluprácu sekcií, spoluprácu vedenia sekcie SČSS a SSS a iné.

Sekcia hudobných vedcov a kritikov sa preorientovala na konkrétne akcie v prospech zlepšenia stavu hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách, na skvalitnenie práce svojej sekcie aktivizáciou členstva, na spoluprácu pri celosväzových podujatiach, na zlepšenie stavu hudobnej kritiky v dennej a odbornej tlači, ďalej na spoluprácu v sväzovom vydavateľstve, v Hudobnom informačnom stredisku a v rôznych inštitúciách a napokon sa orientovala na prípravu zriadenia inštitúcie pre komplexné spracovanie hudobnohistorických prameňov, dokumentáciu súčasného života a hudobných nástrojov.

Sekcia koncertných umelcov pripravila už spomenutú úspešnú prehliadku mladých koncertných umelcov na Slovensku v rámci starostlivosti o mladé kádre. Nateraz sa zaoberá prípravou závažných akcií na budúci rok, akými sú Prehliadka koncertného umenia a novej hudobnej tvorby.

Po správach o činnosti predsedníctva a sekcií vypočul výbor referát prvého tajomníka s. Očenáša o „Formách spoločenského uplatnenia sväzovej línie ako súčasti línie strany v oblasti hudby na Slovensku". Potom nasledovala diskusia k predneseným správam a referátu. V diskusii vystúpili súdruhovia: Parík, Mokrý, Šimai, Očenáš, Kardoš, Ďuriš, Mikula, Burlas, Šoltýs, Moyzes. Na záver zasadnutia prijal výbor SSS tieto uznesenia:

1. Schválil správu o činnosti predsedníctva za obdobie júl—október t. r. a vzal na vedomie správy sekcií o činnosti za toto obdobie.
2. Výbor odporúčal predsedníctvu:

a) urobiť potrebné kroky na vyriešenie umiestnenia krajských organizácií v Košiciach a Banskej Bystrici;

b) doorganizovať koncertný život v oblasti komornej tvorby a súčasne pripraviť v roku 1965 prehliadku najlepšej komornej tvorby za uplynulých 20 rokov. Súčasne preniesť realizáciu tohto plánu do krajov;

c) v spolupráci s Hudobným informačným strediskom nájsť spôsob informovania našich členov krajských organizácií o hudobných materiáloch a organizovať im prehrávky z našej i svetovej hudobnej tvorby.

3. Výbor poveruje prípravou založenia slovenskej odbočky Spoločnosti pre hudobnú výchovu jestvujúcu komisiu pre hudobnú výchovu v zložení: Suchoň, Leng, Fedor, Klocháň, Móži (tajomník Krajniak).
4. Výbor diskutoval o príprave Bratislavských hudobných slávností. Vzal na vedomie opatrenia predsedníctva v tejto veci.

SLOVENSKÝ HUDOBNÝ FOND
Hudobné informačné stredisko
Fučíkova 29
811 02 BRATISLAVA ČSSR

Na Silvestra s Diabolom

Končí sa rok Vášho prebývania v Slovenskej hudbe. Ako sa Vám u nás žilo?

Výborne. Po všetkých stránkach. Musím si pochváliť zvlášť výdatnú potravu, ktorú mi slovenská hudobná verejnosť poskytovala. Cítil som sa ako v rezervácii a niekedy ako v múzeu.

To myslíte na redakciu?

Trpíte azda na kult?

????

Prečo potom pracujete v redakcii v počte jeden a tri štvrte redaktora? Bojíte sa toho celého druhého?

Za kladenie otázok platia mňa.

Dúfam, že dobre. Ináč by ste ma asi tak nekŕmili.

So stravou to nebolo vždy také ľahké. Boli, milý môj Diabolus, časy, keď Vás chceli vyhubiť hladovkou.

Po našom — nebodaj administrovaním? Ale bol som už i za Fausta, prečo by som nemal byť za Sväzu?

Hlavne, že ste to prežili!

Niekto si stále myslí, že keby čertov poslali do čerta, zbavili by sa nedostatkov. Príčinou chýb nie sú však kritici, ale nedostatky, ktoré kritici kritizujú!

Vy ste metafyzik! Myslím, že príčinou chýb nie sú nedostatky, ale ľudia, ktorí majú rôzne nedostatky, a preto robia tie chyby. Ale keby tých nebolo...

...nezomrel by som od hladu. Dal by som sa na estetiku. Kritika aj tak nemá veľký zmysel. Kým sa chce zahubiť kritik, kým kritizovaní neodpovedajú na pozdrav a kypí im žlč, je to aspoň pozoruhodné. Myslím však, že i u Vás začína platiť Karvašova téza o „mierovej koexistencii kritiky a kritizovaného". Jedni kritizujú a druhí si z toho nič nerobia.

Už aj v pekle čítate Kultúrny život?

Už nie...

Máte aj v pekle nedostatky?

Tých, čo sme ešte nespálili, sme zvolili za funkcionárov; vytvorili sme celopekelný výbor, a tým sa u nás všetky nedostatky odstránili.

A predsa chcete od nás do toho sterilného pekla odísť?

???

Na poslednej redakčnej porade ste sa rozhodli venovať svoju pravidelnú rubriku slovenským skladateľom a interpretom.

Vraj sa tak málo hrajú a málo si zahrajú. Nech sa o nich aspoň píše.

Tak predsa neodídete?

I odídem, i neodídem.

Ste čert, a nie Hamlet. Nebuďte epigónom, lebo tých je i mimo pekla dosť.

Odchádzam z predposlednej strany, lebo pre moje účinkovanie v revíri slovenskej hudby je to malý priestor. Po roku som prišiel na to, že sa tam nezmestím. Budem Vám uzurpovať celé číslo: každú úvahu, každý článok, každú kritiku. Nie len pikantérie ako doteraz, ale i veci závažnejšie a podstatnejšie vyšľahám svojím dychom...

Kde ste sa naučili tak rečniť?

Prosím, neprerušujte. Chcel by som len dodať, že pokiaľ budete mať u Vás chyby a nedostatky, budem ich kritizovať, a to v každej oblasti, všade, kde si to zaslúžia. A to sa odzrkadlí i v Slovenskej hudbe.

Nemala by sa premenovať na „Diabola"?

Pripime si na Silvestra, aby sa tak volať nemusela!

Slovenský hudobný fond

INFORMUJE O UDELENÍ CIEN NA ROK 1964 V ODBORE SKLADBY, TEÓRIE A INTERPRETÁCIE

Cena Jána Levoslava Bellu

Dezider K a r d o š, laureát štátnej ceny, za Koncert pre sláčiky, op. 35. Umeleckú zrelosť tohto diela a obohatenie našej symfonickej tvorby potvrdila aj jeho úspešná premiéra na slávnostnom koncerte pri príležitosti 15. výročia založenia Slovenskej filharmónie.

Cena Mikuláša Schneidera-Trnavského

Gejza D u s í k za operetu Karneval na Rio Grande na libreto dr. Pavla Braxatorisa a za bohatú a úspešnú piesňovú tvorbu pri príležitosti 30-ročného jubilea jeho skladateľskej činnosti širokého spoločenského dosahu.

Cena za hudobné dielo

Oskár E l s c h e k za hudobnovednú štúdiu Súčasná hudba vo vzťahu k dnešnému hudobnému životu a hudobná výchova, a to vzhľadom na svojráznu interpretáciu faktov, týkajúcich sa vývoja súčasnej hudobnej výchovy u nás, s prihliadnutím na autorovu vedeckú činnosť v oblasti folkloristiky a pedagogiky.

Cena Frica Kafendu

Eva F i s c h e r o v á - M a r t v o ň o v á za objavnú interpretáciu Kafendových Variácií pre klavír a za príkladné naštudovanie a propagovanie slovenskej súčasnej hudobnej tvorby.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Svätu slovenských skladateľov
Cena Kčs 3.—