SLOVENSKÁ HUDBA

VEDÚCI REDAKTOR

Oskár Elschek

REDAKTORI

Igor Vajda, Peter Faltin (do č. 4/5) Štefan Klimo ml. (do č. 6/7)

REDAKČNÁ RADA

Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. dr. Oto Ferenczy, Juraj Hatrík, dr. Ivan Hrušovský, CSc., prom. ped. Marián Jurík, univ. prof. dr. Jozef Kresánek, dr. Ladislav Leng, CSc., prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, CSc., Rudolf Vanek, Pavol Zelenay, Eva Pensdorfová.

1969

XIII. ročník

BRATISLAVA

Zväz slovenských skladateľov

ČLÁNKY, ÚVAHY, ŠTÚDIE

Berger R.: Opus 69 51
Bose F.: Zmysel a význam tradičnej hudby pre Európu 3
Brincusi P.: Dnešná hudba v Rumunsku 350
Burlas L.: Hudba a kultúrna politika 49
Čížik V.: Neuverejnené listy B. Bartóka 214
Dille D.: Bartókov pobyt v Grlici a jeho objavenie ľudovej piesne . . 116
Donovalová V.: Slovenská hudba v rokoch 1949—56 295
Földváriová N.: Smútok sluší recesii 241
Fukač J.: Bohuslav Martinů v českej hudbe 281
Hrčková N.: Hudobná kritika . . 64
Hrušovský I.: Človek, umenie, hudba 336
Kaczyński T.: Krzysztof Penderecki 9
Klusák J.: Osobné vyznání . . . 1
Kolman P.: Experimentálne štúdio Čs. rozhlasu v Bratislave . . . 238
Kresánek J.: Cit a symbol . . . 97
Kriška B.: Opera spoza opony 58, 190, 209
Kupkovič L.: Kompozičný materiál dnes 228
Malovec J.: Text o mojich elektronických skladbách 234
Pandula D.: O práci umelca-interpreta 110
Stadrucker I.: História jedného zvukového pracoviska 342
Šafránek M.: Vývoj názorov na B. Martinů a osudy jeho diela . . 289
Špelda A.: Plzenské štúdio pre elektronickú hudbu, jeho vývoj a súčasný stav 305
Štědroň M.: Morava a Musica nova . 221
Vajda I.: Hra o láske a smrti — piata Cikkerova opera 329

INTERVIEW

Berman Karel (J. Horňáková) . . 70
Grúberová Edita (Š. Klimo ml.) . . 67
Hatrík Juraj (N. Hrčková) . . . 356
Kupkovič Ladislav (Š. Klimo ml.) — Darmstadt 68 14
Michalica Peter (I. Vajda) . . . 123
Režucha Bystrík (M. Potemrová) . 197
Vandra Richard (Š. Klimo ml.) . . 246

TVORBA

Andrašovan T.: Biela nemoc (J. Blaho) 71
Malovec J.: Elektronická hudba (P. Kolman) 247
Martinů B.: Variácie na slovenskú tému pre violončelo a klavír (J. Pospíšil) 309
Pospíšil J.: Villonská balada, op. 24 pre klarinet a klavír (B. Čuberka) 16

OPERA, MUZIKÁL, BALET

Bratislava

Andrašovan T.: Biela nemoc — Čapek v opere (ra) 73
Bellini V.: Norma — Výtvarná réžia (J. Pospíšil) 126
Beneš J.: Cisárove nové šaty — Nová slovenská opera (I. Vajda, Pospíšil) 248
Bock J.: Fidlikant na streche — Víťazné ťaženie NS pokračuje (A. G.) 75
Kráľovský balet z Winnipegu v Bratislave (M. Herényi) 81

Ostatné mestá

Bizet G.: Džamilé — Bodka za sezónou, DJGT Banská Bystrica (ra) . 363
Cikker J.: Juro Jánošík — Oneskorený Jánošík, DJGT Banská Bystrica -uy- 19
Kusser J. S.: Erindo — Rekonštrukcia baroka, DJGT Banská Bystrica (ra) 127
Puccini G.: Dievča zo Západu — Pucciniho western, ŠD Košice (M. Potemrová) 20
Suchoň E.: Svätopluk — Svätopluk v Olomouci, O. Stibora Olomouc (J. Pospíšil) 17
Verdi G.: Maškarný bál — V Košiciach opäť režisér, ŠD Košice (M. Potemrová) 252
Verdi G.: Traviata — DJGT Banská Bystrica (Š. Klimo ml.) . . . 78

KONCERTY

Bratislava

SF (V. Čížik, Š. Klimo ml.) 27, 83, 129, 204, 254
SOBR (J. Pospíšil) 87, 255
Komorné cykly (V. Čížik, Š. Klimo ml., I. Vajda) 32, 134, 202, 258
Týždeň slovenskej hudby (J. Hatrík, J. Pospíšil) 23
Matiné S. a R. Macudzinských (ik) . 35
Suchoňovský koncert II (J. Pospíšil) 36
Koncert mladých laureátov (V. Čížik) 89
Cyklus organových koncertov (-k) . 132
BHS (V. Čížik) 312
Hej, páni konšelé (a) 324

Ostatné mestá

Hudba dneška a Brno (M. Štědroň) 90
XI. celoštátny festival vokálnej tvorby v Jihlave (L. Fučík) . . . 91
IV. dni komornej hudby v Banskej Bystrici (T. Ursínyová) . . . 37
IV. prehliadka slovenského koncertného umenia (V. Čížik) . . . 39
Slovenská hudba v Prahe (K. Mlejnek) 42
L. Janáček et Musica Europaea (E. Čárska) 43
Expozícia experimentálnej tvorby v Brne (J. Bártová) 136
Košická filharmónia začala (V. Čížik) 257
Z pražského hudobného života (K. Mlejnek) 261
Brno v marci a apríli (J. Bártová) . 264
Východoslovenská hudobná jar (M. Potemrová) 317
Pražská jar (K. Mlejnek) . . . 319
Brno v máji a júni (J. Bártová) . . 320
Akordeónový recitál (MF) . . . 323
Mladí interpreti na Sliači (I. Vajda) 364

ZAHRANIČIE

Eugen Suchoň: Krútňava, ND Novi Sad (Ž. G.) 80
Festival súčasnej hudby v USA (J. Karas) 207
Palestrína v slovenských krajoch — Lúčnica v Amerike a vo Švajčiarsku (Š. Klimo ml., P. Michalica) . . 266
Dubrovačke ljetne igre jubilovali M. Potemrová, V. Žitná) . . . 368
Tretí festival v Persepolise-Širáze (I. Vajda) 373
Darmstadt 1969 (V. Lorberová) . 377

RÔZNE

Rozhlas v opere XX. storočia (BO) 95
Osobné vyznání (J. Klusák) . . . 1
Hudba a kultúrna politika (L. Burlas) 49
Margita Česányiová národnou umelkyňou (J. Blaho) 45
Diskusné príspevky z mimoriadneho zjazdu ZČSS a zakladajúcich zjazdov ZČS a ZSS 148
Vyhlásenie mimoriadneho zjazdu ZČS 161
Správa rehabilitačnej komisie pri ZSS 181
Uznesenie mimoriadneho zjazdu ZSS 188
Vyhlásenie mimoriadneho zjazdu ZSS k súčasnej politickej situácii . . 189
Zločin? (K. Hába) 199
Malá meditácia o typičnosti, netypičnosti a etike (J. Tvrdoň) . . . 200
117 + 2 = SF (Ž. Gaburová) . . 361

NEKROLÓGY

Jakubek Imrich (B. Kriška) . . . 326
Křička Jaroslav (J. Cikker) . . . 93
Schneiderová - Trnavská Ida (Ž. G.) 143

RECENZIE

Knihy, hudobniny

Bernstein L.: Hudbou k radosti (VLK) 328
Bormann K.: Die gotische Orgel zu Halberstadt (F. Klinda) . . . 139
Einestein A.: Od renesance k hudbě dneška (VLK) 275
Farga F.: Paganini — román umělcova života (VLK) 328
Fiala K.: Z hudební minulosti Severočeského kraje (tvr) . . . 383
Fruth K. M.: Die deutsche Orgelbewegung und ihre Einflüsse auf die heutige Orgelklangwelt (F. K.) . 140
Hammerstein R.: Die Musik der Engel, Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters (O. Elschek) 272
Janáček L.: Dopisy Zdence (VLK) . 208
Karbusický V.: Mezi lidovou písní a šlágrem (VLK) 275
Krähenbühl P.: Der Jazz und seine Menschen. Eine soziologische Studie (O. Elschek) 274
Malm W. P.: Music Cultures of the Pacific, the near East and Asia (O. Elschek) 141
Metzler W.: Romantischer Orgelbau in Deutschland (F. K.) . . . 140
Perrot J.: L'orgue de ses origines helénistiques à la fin du XIII. siècle (F. Klinda) 138
Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft. Red. H. Heckmann (O. Elschek) . . . 379
Hudba Vyškovska — katalóg regionální hudebněhistorické výstavy (tvr) 383
Musica viva historica. Editio Supraphon (D. Múdra) 382
Musikethnoligische Jahresbibliographie Europas (D. Múdra) . . . 381
Tanečná hudba a jazz. Editio Supraphon (VLK) 208

DISKOTÉKA

Operný recitál B. Hanáka, A. Malachovského, A. Martvoňovej, G. Pappa (er) 47
Slovenské koledy (VLK) 275
Nové slovenské orchestrálne skladby. Gramofónový klub 1967. — J. Cikker, D. Kardoš, E. Suchoň — (OE) 277
Gaudeamus Foundation 1968 (R. Berger) 384

VYOBRAZENIA

Podobizne

Krzysztof Penderecki 9
Edita Grúberová 67
Peter Michalica 122
Ferdinand Klinda 133
Bystrík Režucha 197
Jozef Malovec 235
Bohuslav Martinů 281, 288
Herbert von Karajan 319
Karel Černoch 325
Naďa Urbánková 325
Karel Gott 325

Inscenácie

Svätopluk — opera E. Suchoňa v Olomouci 18
Juro Jánošík — opera J. Cikkera v Banskej Bystrici 19
Zmätok v Efeze — opera I. Krejčího v Olomouci 58, 191
Gianni Schicchi — opera G. Pucciniho v Bratislave 59, 193
Krútňava — opera E. Suchoňa v Novom Sade 61, 80, 195
Orfeus a Eurydika — opera Ch. Glucka v Bratislave 63
Biela nemoc — opera T. Andrašovana v Bratislave 73
Traviata — opera G. Verdiho v Banskej Bystrici 79
Kráľovský balet z Winnipegu v Bratislave 81
Norma — opera V. Belliniho v Bratislave 191, 196
Maškarný bál — opera G. Verdiho v Košiciach 253

Rôzne

S. H. Strobel, C. Halffter, K. Penderecki 11
J. Šulista ako Svätopluk 17
A. Očenáš 22
Slovenské kvarteto 25
Sylvia a Rudolf Macudzinsky . . 34
V. Přibyl, I. Mixová, M. Máša — Zápisník zmizelého 43
J. Króner vo Fidlikantovi na streche 75
J. Króner, G. Veclová vo Fidlikantovi na streche 77
Žilinský miešaný zbor 91
Anna Fischerová 119
D. Rohová, O. Kobela v Erindovi . . 128
dr. Ivan Hrušovský 164
M. Hubová, A. Moyzes, J. Cikker . . 173
Pohľad do pléna mimoriadneho zjazdu ZSS 179
Ladislav Kupkovič v Darmstadte . 229
Peter Kolman a spolupracovníci v Experimentálnom štúdiu Čs. rozhlasu Bratislava 238
dr. Ladislav Burlas otvára II. medzinárodné semináre pre súčasnú hudbu v Smoleniciach 240
Účastníci smolenických seminárov 241-245
M. Abrahámová a M. Hájek v Maškarnom bále 252
Lúčnica v USA 269
Plzenské elektronické štúdio a jeho pracovníci 306, 307
I. Jakubek v Belliniho Norme . . 326
Gamelan v Persepolis 375
Balijský gamelan 375
Orchester francúzskej televízie v Persepolis 373
Ľ. Baricová, J. Kachel, J. Páleníček — v Persepolis 374
S. Zamborský, P. Kováč, Ľ. Záškodná, J. Bajer, T. Koutník na koncerte mladých interpretov na Sliači . . 367



SLOVENSKÁ HUDBA

Číslo 1/69 Ročník XIII.

vedie
OSKÁR ELSCHEK

s redakčnou radou
R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY, J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J. KRESÁNEK, L. LENG, E. PENSDORFOVÁ, M. POTEMROVÁ, I. PARÍK, P. POLÁK, J. SIVÁČEK, R. VANEK, P. ZELENAY

redaktori
IGOR VAJDA, PETER FALTIN, ŠTEFAN KLIMO ML.

návrh obálky
JÁN BERGER

◆

v čísle

F. BOSE sa zamýšľa nad zmyslom a významom hudby pre Európu
T. KACZYŇSKI oboznamuje s tvorbou K. Pendereckého
L. KUPKOVIČ sa rozpráva so Š. Klimom ml. o Darmstadte 68
B. ČUBERKA rozoberá Villonskú baladu J. Pospíšila
Hudobný život — recenzie — informácie

◆

v budúcom čísle

HR. BERGER: Opus 69
B. KRIŠKA: Opera spoza opony (II)
ROZHOVORY s K. Bermanom a E. Grúberovou

OBSAH

J. Klusák: Osobní vyznání 1
F. Bose: Zmysel a význam tradičnej hudby pre Európu 3
T. Kaczyński: Krzysztof Penderecki . 9
Rozhovor s L. Kupkovičom (Š. Klimo ml.) 14
Tvorba (J. Pospíšil: Villonská balada) . 16
Hudobný život 17
Recenzie — informácie 47

INHALTSÜBERSICHT

J. Klusák: Persönliche Konfession . 1
F. Bose: Der Sinn und die Bedeutung der traditionellen Musik für Europa 3
T. Kaczyński: Krzysztof Penderecki . 9
Gespräch mit L. Kupkovič (Š. Klimo j.) 14
Musikschaffen (J. Pospíšil: Villonsche Ballade) 16
Musikleben 17
Rezension — Information . . . 47

CONTENTS

J. Klusák: Personal Confession . . 1
F. Bose: The Meaning and Importance of the traditional Music for Europa 3
T. Kaczyński: Krzysztof Penderecki . 9
Interview with L. Kupkovič (Š. Klimo jun.) 14
Musical Works (J. Pospíšil: Villonic Ballad) 16
Musical Life 17
Reviews — Informations 47

JAN KLUSÁK

Osobní vyznání

Jak rád bych znal pravidla, podle ktorých se střídají v lidském životě období úrodná a neplodná, chvíle štěstí a doby smutku, plnost a prázdnota, zdárná činnost a krize! Neboť hvězdopravci tvrdí, že lidský život je rozdělován podobnou střídou časů, jaká vládne přírodě v ročních obdobích, a stejně tak že plyne život národů i dějiny všeho lidstva v jakýchsi odstavcích, členěných zářezy. Jak lákavé by bylo znát předem doby, příhodné k práci a úspěchu, i čas, kdy se nám nebude dařit a zařídit svůj život podle toho, vědět, kdy čekat sklizeň i kdy se uložit k zimnímu spánku! Měl bych pak útěchu v přesvědčení, že nezdatnost není zaviněna mou leností, nýbrž vyšší mocí, a že se tomu nezdaru nemohu vyhnout.

Ať už jsou však příčiny jakékoli, jisto je, že občas i ta nejlepší snaha a nejpevnější vůle a nejrozhodnější předsevzetí narazí na překážku nepřemožitelnou a působí-li ta překážka dost dlouho, může vyvolat v našem životě krizi, z které zmalomyslníme a ztratíme naději i víru v své příští. Stýskám si, protože i na mne dolehla hubená léta. Divím se, jak výdatně jsem dovedl kdysi pracovat, a rozpomínám se na sebe z těch dob jako na někoho cizího, koho bych rád napodobil; vybavuju si své tehdejší okolnosti

a namlouvám si, že navodím-li je znovu, přivolám zpět i bývalou zdárnost. To však je klam a proti běhu života není odvolání. Dílo každého jedince i každého společenství narazí časem na hlušinu a nezbývá, chceme-li se dostat dál, než tu hlušinu trpělivě odkopávat. Vždyť i duch světadílu, kde žijeme, jako by toužil po velké pospolitosti a bezpečné hlubině umění gotického, když dnes musí bezmocně pozorovat, jak neúprosně se zužuje šíře i hloubka řečiště tvořivé mohoucnosti od Leonarda přes Rembrandta až po Kleea, přes všechnu impozantnost těchto geniů. Skrátka nebydlíme dnes na výsluní, nýbrž ve stínu.

Jsou ovšem i jiná hlediska, která soudí, že člověk troskotá preto, že chce dosáhnout nedosažitelného. Jsem posedlý myšlenkou vynajít hudbu, která by byla stálou přítomností, která by neodplývala z budoucna do minula, která by byla stálým „teď", úplným a uzavřeným, jako je kruh či koule. Může však něco takového být? Forma, o kterou se pokouším a které říkám invence, to měla dokázat, zatím se však tomu ideálu nepřiblížila ani o píď blíž, než kterákoli jiná hudba. Doufám ještě v aleatoriku; náhodnost rytmů na některých místech může dát formě onen průběh a celkový tvar, který chci a který stále nemohu najít.

Naštěstí máme i hlediska praktická, podle nichž hledání kamene mudrců a vynalézání věčného samohybu je užitečné jinými objevy, učiněnými cestou při marné práci. Tedy aspoň to zbývá. Jinak lze jen odkopávat hlušinu a trpělivě odžívat svůj život.

Fritz BOSE

Zmysel a význam tradičnej hudby pre Európu

„Tradičná hudba" má iný význam pre Európu ako pre Orient a pre mimoeurópske národy. Hudba Orientu-Východu v nijakej epoche svojich dejín nemusela obhajovať hodnoty vlastnej tradície proti masívnemu útoku cudzieho hudobného sveta, úzko spojeného s materiálne prevažujúcou civilizáciou. Aj keď počas svojej dlhej histórie Orient-Východ prišiel do styku s mimoeurópskymi kultúrami, aj keď sa ázijským dobyvateľom opätovne podarilo zmocniť sa európskej pôdy a čiastočne ju aj na dlhší čas obsadiť, predsa sa v Európe nikdy neodohrával onen tichý a tvrdošijný boj svetových kultúr proti európskej kolonizácii a proti ovplyvneniu vlastných tradícií európskou kultúrou, ktorý trvá od čias objavenia Ameriky a morských ciest do Ázie, Indonézie, Juhomorských oblastí a Austrálie, až do dnešných čias, keď namiesto kolonizácie kupci, misionári, inžinieri a turisti sa snažia podkopávať a potláčať starodávne, no dôstojné a čiastočne aj obdivuhodne vyvinuté tradície zámorských krajín a nahradzovať ich európskymi formami a druhmi kultúry.

V dôsledku takých dobrovoľných alebo aj vynútených stykov s východnými kultúrami aj európska hudba bola opätovne vystavená cudzím vplyvom, no vždy ich vedela včleniť do siete vlastných hudobných tradícií. Rôznorodé cudzie vplyvy sa adaptovali a amalgovali tak, ako to badáme v dejinách čínskej hudby, ktorá tak ako európska sa vyznačuje silnou zotrvačnou schopnosťou a ktorá trpezlivo prijala mnohoraké impulzy cudzích hudobných slohov a spracovala a prepracovala ich v zmysle čínskych hudobných slohov, hudobných názorov a praktík.

Ak chceme v krátkosti naznačiť, akú úlohu zohrali mimoeurópske hudobné zložky pri stvárnení a vývine európskej hudby, môžeme sa vrátiť až do ranej histórie Európy. Pravda, nie tak ďaleko, že by sme už prvé objavenie sa technicky dokonalého, tak po stránke umeleckej ako nepochybne aj s námahou vytvoreného hudobného nástroja strednej nordickej bronzovej doby (2. tisícročie pred n. l.) považovali za dovoz zo súčasnej stredoázijskej bronzovej kultúry. Mám tu na mysli veľké, dvojmo stočené bronzové rohy, z ktorých do 50 exemplárov našli v okolí západnej oblasti Baltického mora. Až dvojmetrovou dĺžkou sú čo do rozmerov najväčšími známymi predmetmi spomenutého obdobia. Táto skutočnosť spolu s umeleckou stavbou a komplikovaným procesom výroby bola príčinou dohadu, že nemohli vzniknúť v rámci kultúry, ktorá zanechala iba malý počet prirovnania hodných pamätihodností, kultúry, ktorá zanikla dosť záhadným

spôsobom a ktorá sa v ďalšom — u nasledujúcich Germánov — prejavila značne skromnejšími hodnotami. Predpokladalo sa — a aj Curt Sachs zastával istý čas tento názor — že tieto lúry, ako ich zvykneme nazývať, dostali sa po starých obchodných cestách ako výmenný tovar za jantar a soľ z Orientu do pobaltských krajov, kde ich síce používali, no nevyrábali. To je nepochybne nesprávny dohad, vyvrátiteľný tak veľkým počtom zachovaných nástrojov, ako aj skutočnosťou, že na nich celkom jednoznačne badať postupné vylepšovanie a rozvoj typu. V nedávnej minulosti sa našli aj zlievacie formy a iné príslušenstvo dielní, čím sa jednoznačne dokázalo, že tieto nádherné hudobné nástroje sa vyvíjali a vyrábali v Európe. V Ázi nepoznáme nástroje z toho istého obdobia, ktoré by sa k nim mohli prirovnať. Dnes poznáme aj presný postup ich výroby. Moje vlastné skúsenosti pri rekonštrukčných pokusoch, o ktorých som referoval na kongrese v Kasseli r. 1962, pomohli rozptýliť posledné pochybnosti.

Teda hoci môžeme vylúčiť vplyvy Orientu na prvé rané historické obdobie severnej Európy, tým viac sa s nimi stretávame na juhu. Grécke antické obdobie prevzalo a spracovalo mnoho prvkov orientálnych vrcholných kultúr. Lýru poznali v prednej Ázii už v 4. a 3. storočí. Podľa gréckej tradície ju importovali cez malú Áziu. Najstarší európsky doklad kythary na rakvi zo 16. predkresťanského storočia je v paláci Hagia triada na Kréte. V samotnom Grécku sa nástroj — donesený pravdepodobne z Lesbie Terpandrom z Antisy — objavuje až v 7. stor. No prostá staršia lýra pochádza pravdepodobne z Európy, zo severogréckej, tráckej školy hudobníkov. Je spojená s mýtom o Orfeovi a počas dórskeho ťaženia — v čase rozvratu krétsko-mykénskej kultúry na konci 2. tisícročia pred n. l. — sa dostáva na juh. Stáva sa typickým nástrojom spevákov za čias Homéra. Harfy dokázané v Mezopotámii a v Egypte už v najranejších obdobiach, dostávajú sa do Grécka len v neskoršej dobe, a to obyčajne prostredníctvom orientálnych otrokýň a virtuózov. Na rozdiel od oboch lýrovitých typov — od lýry a kythary — nezačleňujú sa do tradičnej hudby. Gréci taktiež odmietali lutnu, ktorú si v starom Egypte veľmi cenili. Častejšie, no v porovnaní s kytharou a lýrou predsa len zriedkakedy sa vyskytuje na rímskych vyobrazeniach. Aj aulos, Grékmi rozvinutý na virtuózny nástroj, pochádza z Ázie, podľa gréckej tradície z Frýgie, ktorú považovali aj za vlasť Panovej flauty syrinx. Spolu s týmito a inými nástrojmi prevzali Gréci aj stupnice, spôsoby hry a melódie, aj keď nakoniec vytvorili nezávisle od Babylončanov, Asýrčanov a Feničanov vlastný hudobný systém na základe tetrachordovej sústavy, podobne ako aj ďalej rozvinuli a prispôsobili importované orientálne nástroje vlastným názorom a tradíciám. Mnohoraké preberanie štýlových prvkov a kultúrnych hodnôt z orientálnej antiky im slúžilo v podstate iba za podnet. Prevzali, čo vyhovovalo štruktúre ich vlastnej, a odmietali to, čo sa im nepáčilo.

Etruskovia, Rimania, Kelti a Germáni rozvíjali svoju hudobnú kultúru sčasti na základe podnetov a osvojenia si gréckeho hudobného sveta, sčasti z domácich tradícií. Do čias Karolingov sa súbežne vyvíjajú antické i nové formy hudby, hudobného života, nazerania na hudbu a hudobných nástrojov. Zatiaľ čo lýra z obdobia sťahovania národov zrejme pochádza z lýry antickej, teda z oblasti Stredozemného mora, harfa sa pravdepodobne samostatne vyvíjala v strednej a severnej Európe. Podľa interpretácie Friedricha Behna anglosaská a germánska harfa predstavuje iný základný typ ako egyptsko-ázijská. Oproti tomu lutna, ktorá má taký veľký význam v neskorom stredoveku a v renesancii, je importom z Orientu. Tamburový typ s dlhým krkom a malým korpusom — ktorý je príznačný pre Mezopotámiu a Egypt a ktorý sa rozšíril z Indie cez Mongolsko do Číny a Japonska — no v gréckej antike nezohral nijakú úlohu — dostal sa za čias Karolingov do Európy a tu sa vyvinul v sláčikovú lutnu. Typ rebabu s krátkym krkom a nalomenou kolíčkovou hlavicou z alexandrijského Egypta a z Byzancie, rozšírený taktiež až po Čínu a Japonsko, prevzali v stredoveku pod názvom

rebec a ďalej ho rozvinuli ako fidulu. Za renesancie tieto dva typy splývajú v lutnu s nalomeným krkom a so široko klenutým korpusom, dlhým hmatníkom a nalomenou kolíkovou hlavicou. Veľké rohy zo slonovej kosti, olifanty, treba už preto v Európe považovať za dovoz, že sa tu nevyskytol dodávateľ suroviny. U prirodzených trúbiek a túb to nie je celkom isté. Gajdy nachádzame iba v neskorej antike vo východných oblastiach okolo Stredozemného mora. Podľa Sachsovho predpokladu pochádzajú z Ázie, no nemáme na to skoršie dôkazy ako zmienku o nich v knihe Daniel zo Starého zákona. Spočiatku majú iba jednu znejúcu trubicu; bordúnová píšťala sa vyskytuje v Európe po prvý raz v polovici 14. stor. Organ, obľúbený už v starom Ríme ako dôležitý nástroj, používaný na voľnom priestranstve, zrejme zmizol z Talianska a tým aj z Európy počas sťahovania národov. Ťažko by sme ináč pochopili rozruch, ktorý nastal, keď cisár Konštantín z Byzancie daroval tento nástroj r. 757 franskému kráľovi Pipinovi Krátkemu. Roku 812 dostáva sa ďalší organ ako dar na francúzsky dvor a roku 828 zhotovili prvý európsky organ na rozkaz Ľudovíta Zbožného pre cisársky palác v Cáchach.

Nemusím zvlášť vyzdvihovať význam orientálnych popudov — menovite zo židovského rituálneho spevu — na rozvoj európskej ranej cirkevnej hudby a gregoriánsky chorál. Apoštol Pavol zakázal predovšetkým kresťanským obciam v Grécku a Taliansku preberanie a pestovanie inej hudby okrem tradičnej liturgiky Židov; ďalekosiahla zhoda gregoriánskej melodiky s liturgickými spevmi jemenitských Židov, považovaných za najvernejších strážcov starých tradícií, poukazuje na to — ako Idelsohn dokázal — že jednohlasá liturgická hudba stredovekej európskej cirkvi podliehala silným vplyvom orientálnych predlôh. Pravdepodobne iba v tomto jedinom prípade preberané hodnoty nikdy nemohli celkom splynúť so slohom európskej hudby. Vpád Arabov do Španielska a krížové výpravy poskytovali ďalšie príležitosti dostať sa do kontaktu s orientálnou hudbou. V Španielsku, ktorého južné oblasti od dobytia Arabmi r. 711 boli až do konečného oslobodenia r. 1492 pod maurskou nadvládou, zachovali sa orientálne hudobné prvky do dnešných dní. Arabi zohrali v Španielsku významnú úlohu pri rozvoji európskej hudby nielen v oblasti hudobných nástrojov, ku ktorým patril rebab a lutna alebo nimi rozvinutá gitara, ale aj pri sprostredkovaní antickej hudobnej teórie a zavedení orientálnych hudobných foriem a interpretačných návykov, ako je napr. lutnou sprevádzaná sólová pieseň s inštrumentálnym ritornelami. Aj spev trubadúrov a minesengrov vďačí arabským popudom za jeden z najvýznamnejších impulzov. Také popudy sa však vždy včleňovali do tradičného prejavového obrazu európskej hudobnej kultúry. Iba v juhošpanielskej ľudovej hudbe sa mohlo zachovať orientálne hudobné dedičstvo bez toho, že by splynulo s typickými slohmi národno-španielskej ľudovej hudby, hoci dnes — ako vidíme — sa rozvíja smerom k západoeurópskej ľudovej a umelej hudbe. Nemožno ani zamlčať, že na juhošpanielskej ľudovej hudbe — napríklad na flamencu — sa podieľali nielen maurské vplyvy, ale aj vplyvy židovského synagogálneho spevu, ktorý sa tu počas arabského panovania mohol voľne rozvíjať, kým v kresťanskom Španielsku židovstvo vykynožili.

Zatiaľ čo vpád ázijských jazdeckých oddielov Hunov a neskôr Avarov nezanechal temer nijaké stopy v hudbe indogermánskych európskych národov, pokojná invázia Cigánov, pochádzajúcich zo severnej Indie, trvalo ovplyvnila niektoré oblasti európskej hudby, najmä na Balkáne, v európskom Rusku a v Španielsku. Pritom v čase osídlenia v 15. stor. nevlastnili oveľa viac ako zvyšky vlastnej hudobnej kultúry, pretože už počas svojho sťahovania z Indie cez Perziu, predný Orient a Egypt, započatého v 10. stor., stratili mnoho zo svojich pôvodných hudobných tradícií a prijali ako výkonní hudobníci hudbu hostiteľských národov. V spôsobe interpretácie si však zachovali črty — a aj stále sa pridržiavajú čŕt orientálnych hudobných praktík, ktoré sa v južnom Španielsku stretli s príbuznými prejavmi maurských a židovských slohových prvkov.

Ďalší ázijský kultúrny národ — Turci, ktorí obsadili Balkán cez stáročia, vládli tu sčasti až do čias pred prvou svetovou vojnou. Ovplyvnili silne hudbu — aj výkonnú — podnes, a to nielen moslimských častí polostrova, ale aj kresťanských národných skupín tejto oblasti. Nástroje ako zurla a tupan, melódie a tance ľudovej hudby Balkánu predstavujú hodnoty prevzaté od Turkov. Turecký vplyv na ostatné oblasti Európy je nepatrnejší, popudy ku skladbám alla turca — ako sa s nimi stretávame v tureckých pochodoch viedenských klasikov alebo v tureckých scénach Rameauvho comédie-baletu Le Bourgeois Gentilhomme na textovú predlohu Molièra — majú skôr charakter ironických paródií. No európska vojenská hudba vďačí janičiarskym kapelám tureckých armád, s ktorými ustavične bojovali armády európske, nielen za zvonkohru s konskými chvostmi, ale aj za podstatné črty orchestrálneho obsadenia a organizácie.

V dôsledku vybudovania spojov pomocou železníc a parných lodí do Orientu a stále užšieho styku zámorských krajín s Európou dostávali sa koncom 19. stor. mnohí európski hudobníci do styku s hudbou Ázie a Afriky. Pri príležitosti koloniálnych a svetových výstav dostali sa hudobné a tanečné skupiny do Európy a berlínske pohostinské vystúpenie siamskej dvornej kapely podnietilo vedecké skúmanie zákonitostí ázijskej umelej hudby, a to výskumom siamskeho tónového systému Carlom Stumpfom. Zvukové farby a orchestrálna hudba jávskych a baliských súborov inšpirovali Debussyho k novým experimentom v oblasti inštrumentácie a tonality. Mohli by sme ľubovoľne pokračovať vymenúvaním príkladov podobného ovplyvnenia na základe impulzov z hudby mimoeurópskych národov.

Kým prisvojovanie a spracovanie ázijských a afrických slohových prvkov v umelej hudbe Európy sa uskutočnilo dovtedy — teda od začiatku 20. stor. — iba z hľadiska zvláštneho, kuriózneho a iba v detailoch interesantného a prijateľného, začína sa v polovici storočia v celej Európe prejavovať záujem, zameraný na mimoeurópske hudobné kultúry ako na celky. Moderná turistika, podmienená rýchlymi prúdovými lietadlami, sprístupňuje dnes aj menej zámožným ľuďom okružné cesty a dovolenky na Ďalekom východe alebo v Afrike, Mexiku a Južnej Amerike, ba dokonca v oblastiach juhomorských. Hudobníci a hudobní vedci letia na kongresy, koncerty a študijné cesty do krajín a kontinentov mimo európskeho kultúrneho okruhu, a hudobníci, tanečníci a vedci Východu prichádzajú k nám na Západ, aby tu študovali, vystupovali alebo vyučovali. V jeseni pred troma rokmi sme mali viaceré vystúpenia opernej skupiny kabuki a kyogen-súboru, ktorý vystupovali pred vypredanými hľadiskami. V Berlíne máme každoročne pri opätovných príležitostiach pohostinské vystúpenia indických umelcov-hudobníkov a tanečníkov — a afrických skupín. Dnes prakticky každý — najmä vo veľkých mestách — má možnosť poznať orientálnu a inú mimoeurópsku hudbu — koniec-koncov aj z nahrávok, ktoré tak ako napr. UNESCO-séria nášho inštitútu sú zamerané na tradičnú ázijskú umelú hudbu a ktoré v dobre komentovanom vydaní sprístupňujú aj laikovi tieto cudzie hudobné slohy. Inštitúcie, ako sú náš inštitút alebo Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients (Nemecká spoločnosť pre hudbu Orientu), umožňujú — pomocou kníh, ako je napr. séria Les traditions musicals (Hudobné tradície) alebo Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde (Ročenka pre hudobnú etnológiu a národopis), ako aj prednáškami a koncertnými podujatiami tak vedcom, ako aj zainteresovaným laikom — zoznámiť sa s dôležitými poznatkami hudobných kultúr mimoeurópskych kultúrnych okruhov.

Je jasné, že pre hudobnú vedu tieto priame i nepriame styky s vysoko vyvinutou umelou hudbou Orientu a originálnou a významnou hudbou Afriky sú veľmi užitočné. Treba sa však spýtať, aký význam môže mať táto konfrontácia s úplne odlišnými hudobnými slohmi pre neodborníka? Aký význam môže mať hudba ázijských a afrických národov pre európsku hudbu dnes a v budúcnosti? Môže tento otvorene sa prejavujúci záujem

širokej verejnosti o exotický hudobný svet, dokumentovaný početnou návštevnosťou našich koncertov s orientálnymi umelcami, osožiť našej hudbe a nášmu hudobnému životu? Je to náhoda, že tento pozoruhodný záujem o exotickú hudbu vzrastá práve v našich dňoch, keď sa hľadajú vždy nové cesty v hudbe? Zdá sa, že tu jestvuje kauzálna súvislosť medzi nespokojnosťou so starými európskymi tradíciami a experimentačným pudom súčasných skladateľov na jednej strane, a oduševnelým prijatím cudzích, celkom odlišných hudobných slohov širokým obecenstvom na strane druhej.

Európska hudba je od začiatku nášho storočia v permanentnej kríze. Rozklad tradičných väzieb na klasických formách a funkčnej harmónii predchádzal obdobiu experimentov, ktoré sa dotýkali melosu, tonality, metra, rytmu a napokon aj zvuku prirodzených nástrojov a ľudského hlasu. Počnúc Debussyho celotónovým radom po atonalitu a novovytváranie zákonitostí v dodekafónii, ktorá v seriálnej kompozícii uspôsobuje novým poriadkom aj harmóniu a metriku, aby sa ich v aleatorike opäť vzdala — počnúc použitím nezvyčajných zvukových farieb, aplikáciou doteraz nezvyčajných nástrojov až po vytváranie syntetických zvukov — pokúšala sa hudba 20. stor. vždy znova kráčať po nových a doteraz neznámych cestách. Nie vždy sa pritom stretla s pochopením a so súhlasom. Niet pochýb, že je oveľa nepopulárnejšia ako hociktoré najodvážnejšie nové prúdy v predchádzajúcich obdobiach európskej hudobnej histórie. Zatiaľ čo prekvitá súčasná literatúra, architektúra a dokonca i výtvarné umenie sa stretávajú so živým záujmom obecenstva, moderná hudba sa pohybuje viac-menej v prázdnom priestore.

A súčasne cudzie hudobné slohy vysokovyvinutej ázijskej umelej hudby, ako aj naivnej ľudovej hudby všetkých oblastí a kontinentov sa stretávajú s ochotným súhlasom obecenstva. Tá istá mládež, ktorá sa nadchýňa medzinárodným folklórom, ktorá sa hrnie k svojráznym vystúpeniam afrických a brazílskych tanečných skupín a načúva umeleckým interpretáciám indických alebo japonských hudobníkov, nemá prístup k dielam hudobnej avantgardy Európy a Ameriky, nenachádza v nich záľubu. Čo to môže byť, čo exotická hudba poskytuje modernému západnému obecenstvu a čo zároveň chýba súčasnej umelej hudbe Západu?

Predovšetkým tu ide asi o silnú dominantnosť melosu, o prizvukovanie čistých línií, primárne jednohlasej hudby a o jej jemné kolorovanie a ozdobovanie. Západná hudba, jej prízvukovaná viachlasovosť a harmónia, jej koncentrovaná aplikácia masívnych zvukových celkov je príčinou toho, že zakrpatel cit pre subtílnu pôsobivosť jednodimenzionálnej melodiky a pre jemné arabesky vokálnych, ako aj inštrumentálnych sólových hlasov. Umelá hudba Ázie, najmä Indie a predného Orientu, sprístupňuje zážitky neznáme v európskej hudbe od čias gregoriánskeho chorálu a minesangu. Čo sa v exotickej hudbe aj naďalej pociťuje ako nový a vzrušujúci faktor, je predominantná úloha jej rytmov. V európskej hudbe rytmický element postupne čoraz väčšmi ustupoval, čo malo za dôsledok silnú prevahu harmónie a polyfónie, ktorá nútila skladateľov používať jednoduché metrá a prosté rytmy. Bohaté množstvo zaujímavých, mnohotvárnych rytmov mimoeurópskej hudby spolu so súčasným použitím odlišných rytmov a dokonca odlišných metier napr. v africkej a stredoázijskej hudbe poskytuje Európanom celkom nové aspekty a dojmy. Zasvätenec naviac obdivuje aj umenie obmeňovania rytmických modelov napr. v indickej umelej hudbe a umelecké vrstvenie takýchto interpretácií v uvedomelej polyrytmike, ako ju nachádzame v Afrike a v Ázii. Melos v indickej umelej hudbe je síce jednohlasý, no metrum a rytmika sú viachlasé: oproti hráčom na tabla uplatnenému umeleckému výkladu a variáciám taly stojí umenie sólistu. Obaja sa nekryjú, iba ťažiská na začiatku každej periódy zahrňujúce štyri skupiny sa zhodujú. A k nim sa pripája ako tretí metrický a rytmicky voľný hlas burdonového nástroja. Africké súbory často zlučujú ešte oveľa väčší počet hlasov vo voľnej rytmickej polyfónii. K pôvabu voľne sa vznášajúceho melosu a mnohoznačnej rytmičnosti pristupuje pôvab

zvláštnych zvukových farieb nástrojov, ako aj ľudských hlasov a ich hudobné využívanie. U primitívnych národov je scudzovanie prirodzeného hlasového znenia prostriedkom na dosiahnutie magických účinkov, u ázijských kultúrnych národov prostriedkom umeleckého výrazu, a to predovšetkým vo východnej a prednej Ázii, menej v Indii. Taký odklon od európskeho belcanta môže pôsobiť veľmi pôvabne, práve tak ako nazálny zvuk orientálnych sláčikových nástrojov, tajuplné šepotanie juhovýchodných ázijských metalofónov, jemný a čistý zvuk gongových hier, svojrázne chvenie ankungu. Predovšetkým zvukové farby orchestrov jávskych, baliských alebo aj tajských a barmských súborov, veľkolepá technika zvukovej diferenciácie v orchestrálnych skladbách týchto kultúr môžu Európanom sprostredkovať zvukové zážitky jemnej krásy, ktoré v európskej hudbe nenachádzajú.

K tomu pristupuje zážitok práve tak cudzích ako zvláštnych tonálnych štruktúr, ucho Európana spočiatku šokujúcich, no čím ďalej tým pútavejších. Spočiatku vnímame aj tieto zvláštne inštrumentálne ladenie iba v zmysle cudzieho zvukového vnemu a stotožňujeme alebo spájame ich s cudzím inštrumentálnym zvukom, len dodatočne si uvedomujeme umelecký výber nám nezvyklých a neprirodzených tónových stupňov. Európsky poslucháč vníma spočiatku juhoázijský temperovaný sedemstupňový rad iba ako nečisté ladenie, kým nepochopí zamýšľanú rovnocennosť tónových stupňov a ich veľkú výhodu pri transponovaní a zmene módov. To isté možno povedať o rovnostupňovom päťtónovom rade použitom na Jáve, Salendre a o jemných diferenciáciách tónových stupňov indickej a arabsko-perskej hudby. Predpokladom poznania rôznych modálnych radových typov je, pravda, intenzívne štúdium tradičných štýlov umelej hudby Orientu, čo nesmierne obohatí zážitok tejto hudby.

Európski skladatelia, hľadajúci už cez tri generácie nové cesty hudobného stvárnenia, ktoré by viedli z tesnosti tradičných foriem a zvukov k novým spôsobom hudobného zážitku a pôsobenia, mohli by objaviť v tradičnej hudbe Orientu množstvo možností, ako hudbu stvárňovať a prežívať iným ako v Európe zaužívaným spôsobom. Len v oblasti tonálneho stvárnenia našli by tam výrazné, ideologicky a matematicky fundované systémy, ktoré by všetky poskytovali Európe nové systémy a mohli by podnecovať experimentovanie. Nenútene sa tu núkajú nové formy muzicírovania, mnohé nové nástroje s peknými novými zvukmi, nové spôsoby používania zvukových farieb v zmysle slohových činiteľov, nové možnosti spolupôsobenia, voľnosť interpretácie v ustálených rámcových modeloch, nové cesty rytmického a metrického obohacovania hudby, ako aj znovuobjavenie melódie ako rozhodujúcej funkcie.

Prirodzene, nemožno súhlasiť s jednoduchým preberaním a napodobňovaním orientálnych a iných exotických hudobných slohov. Bolo by to v každom prípade nevkusné a okrem toho prakticky neuskutočniteľné. Tak ako to už častejšie bolo v európskej histórii, takéto oboznámenie sa s cudzími slohmi a intenzívne zahĺbenie sa do ich zvláštností môže byť prínosom pre hudobný vývoj iba vtedy, ak môže pôsobiť ako popud, ak vedie k ďalšiemu rozvoju vlastných hudobných slohov, k sprostredkovaniu nových podnetov a k vytvoreniu nových hodnôt. V tom zmysle zapodievanie sa s tradíciami Východu môže byť výhodné pre Západ — a to tým viac, že by sa táto činnosť mohla spojiť so záujmami obecenstva o exotickú hudbu, zatiaľ čo doterajšie pokusy európskej avantgardy sa stretli iba vo výnimočných prípadoch a len u diel veľkých majstrov moderny s pochopením a súhlasom hudobných konzumentov. Už len táto skutočnosť by mala byť dostatočným dôvodom pre intenzívnejšie zasadzovanie sa o rozšírenie tradičnej ázijskej hudby v Európe a pre zachovanie spomenutých vynikajúcich umeleckých slohov v pôvodných krajinách, ak by si to nenárokovali a nezasluhovali už pre ich vlastnú krásu a veľkosť.

Preložila V. Neumannová



KRYSZTOF PENDERECKI

Život vôbec a život umelca obzvlášť je ustavičným bojom, a to bojom na mnohých frontoch súčasne. Boj umelca je tým ťažší, že víťazstvo na jednom fronte nie vždy praje dosiahnutiu úspechu na iných frontoch, ale často práve naopak – prekáža.

Prvý front prebieha na línii tvorca-publikum. Umelec malých ambícií môže ľahko dosiahnuť úspech na tomto fronte, no ambiciózny bojuje obvykle dlho a bez úspechov.

Druhý front tvorca-kritici. Na tejto línii umelec vedie z presvedčenia predovšetkým obranu. Úspechy na tomto fronte sú ťažšie dosiahnuteľné, no nie tak náročné ako na treťom fronte, prebiehajúcom na línii tvorca-ini tvorcovia, jeho vrstovníci-kolegovia. Najťažšou sa javí štvrtý front – vnútorný, na ktorom umelec zvádza boj sám so sebou. Dosiahnutie plného víťazstva na tomto fronte je nemožnosťou – bolo by to uspokojenie sa, ktoré je vrahom každej veľkej skutočnej tvorby.

Vystupujúc v úlohe dobrovoľného vojnového korešpondenta, považujem za povinnosť vopred upozorniť čitateľa, že moje spravodajské informácie obsiahnu len prvý a druhý front. Ak ide o štvrtý – hoci Pendereckého poznám už dlhší čas – osobne netrúfam si posudzovať jeho vzťah k vlastnej tvorbe, najmä ak ide o otázku, do akej miery jeho komponistické realizácie zodpovedajú zámerom. Na túto tému môže vypovedať autoritatívne len on sám.

Ak ide o tretí front, ktorý prebieha medzi tvorcom a jeho kolegami, člení sa na dva polfronty, kde prebiehajú dva odlišné boje: o umeleckú pozíciu a popularitu. Vzájomne sa nevylučujú, ale pravdivý umelec bojuje len na prvom polfronte. Na druhom dosahuje víťazstvo bez boja.

Tak to bolo práve v prípade Krzysztofa Pendereckého a tak je aj naďalej, hoci niektorí zastávajú názor, že autor Pašií podľa sv. Lukáša v poslednom čase vedie boj na obidvoch polfrontoch.

Zápolenie o umeleckú pozíciu je bojom tak eticky čistým ako v športových disciplinách. Jeho charakteristickým znakom je však aj stránka, ktorú šport naprosto postráda: na najvyššom stupni víťazov sú víťazi, no niet porazených. Pretože ak nejaký skladateľ dosiahne vysokú pozíciu neznamená to, že ten, ktorý dosiaľ na nej zotrvával, svoju pozíciu stráca. Táto situácia je analogická pri vzostupoch v armáde; menovanie nového generála nespôsobuje degradáciu starého – generálov môže byť viacej. Niekto tu môže poznamenať: generálov môže byť viac, no nemôže byť veľa maršalov! Súhlasím, ale táto okolnosť na ničom nemení – pretože maršali v umení bývajú len po smrti.

Na ceste tohto šľachetného súťaženia o generálske výložky bol Pendereckého vzostup rýchly. Najdôležitejšie skladby z obdobia pred r. 1960 sú svedectvom potyčiek (samozrejme jednostranných) so Stravinským (Dávidove žalmy pre miešaný zbor a bicie, 1958) a Xénakisom (Emanácie pre dva sláčikové orchestre, 1959). V týchto prvých potyčkách Penderecki nemohol dosiahnuť plné víťazstvo. Jeho veľkým úspechom je práve to, že ho dosiahol krátko nato. Tren pre 52 sláčikových nástrojov, ktorý ukončil r. 1960, a tohto istého roku skomponovaná Anaklassis pre sláčiky a bicie sú prejavy víťazstva nad Xénakisom a nad Stravinským. Víťazstva, samozrejme, taktiež jednostranného, ktoré neznamená však porážku týchto vynikajúcich tvorcov.

Roky 1960–1962 podľa navrhnutej nomenklatúry sú rokmi generálskeho obdobia v tvorbe Pendereckého; presnejšie začiatkom tohto obdobia spätým so vznikom prvoradých – popri už menovaných skladbách – Pendereckého avantgardných diel: Sláčikové kvarteto 1960, Polymorfie pre 48 sláčikových nástrojov (1961), Flourescencie pre veľký orchester (1961), Kánon pre sláčiky a magnetofónové pásy (1962). Už na začiatku tohto obdobia mal Penderecki svoju estetiku, ktorú možno najjednoduchšie nazvať formulou „kult nástroja". V praxi sa zakladá na snahe vyťažiť z každého nástroja jeho špecifikum komponovaním pre určitý nástroj takej hudby, ktorú je možné reprodukovať výlučne na danom nástroji. Napríklad: Penderecki často používa najvyšší zvuk na husliach, aký je možné vylúdiť len na tomto nástroji. Konzekventné používanie tejto zásady v spojení so zásadou zavrhnutia toho všetkého, čo bolo konvenciou a stereotypom vo vzťahu k danému nástroju, to dalo tvorbe Pendereckého z týchto rokov nezvyčajnú sviežosť a originalitu. Sviežosť a originalitu predovšetkým zvukovú, sonórnu, ktorú boli poslucháči náklonní prenášať aj na všetky hudobné elementy, vidiac v nej totálne novátorstvo, od ktorého sa dištancoval aj skladateľ. Poslucháči sa však mýlili len čiastočne, pretože Penderecki v snahe uvoľniť sa od všetkých starých schém odmietol úplne melódiu, rytmus a harmóniu. Spomedzi tradičných hudobných elementov nechal – vedome však – formu. Tu práve jej všeobecne nebadateľná prítomnosť tvorí novátorstvo, a preto v podstate ťažké diela Pendereckého sa stávajú jednoduchými v prijímaní. Treba uviesť, že tu nejde o nejaké konkrétne tradičné druhy formy, ako sonáta alebo fúga, ktoré Penderecki nepoužíva, ale vôbec o uzavretú formu, považovanú v súčasnej hudbe za anachronizmus. Podľa názoru Pendereckého forma „ako taká" je večná – pre každú epochu, pre každého skladateľa, pre každé dielo je nevyhnutná.

Za ony liet Penderecki nepoužíval konkrétne tradičné formy (výnimkou je kánon), ale robí tak teraz, dôkazom čoho sú Pašie a posledne opera. Používajúc naďalej generálsku analógiu, možno povedať, že od momentu, keď napísal Pašie, prešiel dobrovoľne z pozície „generála avantgardy" na pozíciu „generála široko chápanej súčasnosti", čo sa však nestotožňuje s pozíciou „generála v zálohe". Samotný návrat k dávnym hudobným formám nesplnomocňoval by na takéto stavanie veci, ale k tomuto návratu skladateľa sa pridružujú aj iné návraty: k melódii, k rytmu, k harmónii. Konajúc takto Penderecki však nezradil estetiku z mladosti. Keď píše niečo pre ľudský hlas alebo pre nástroj, myslí vždy na to, aby to bolo vhodné pre daný druh hlasu, alebo pre daný nástroj typické a že sa menej snaží o to, aby vec bola súčasne aj nová. To je už iná záležitosť. Nerezignuje teda na svoje skoršie sonoristické výdobytky opierajúce sa o artikulačné nápady, úspešne ich spája s takými, ktoré nie sú jeho objavom. Sú to však vždy silne pretavené, pretvorené veci, preto nemožno hovoriť o úpadku. Nemožno tiež –



S. H. Strobelom a C. Halffterom

s výnimkou niekoľkých starých majstrov – personálne poukázať na závislosť Pendereckého od akýchkoľvek skladateľov. Možno však vymenovať veľa mien skladateľov mladých i starších, ktorí sa dostali do závislosti od Pendereckého. Takí sú aj v Poľsku, aj v ZSSR, aj v ČSSR, ale tiež aj v západnej Európe. Niektorí sa k tomu hlásia otvorene, poddávajúc sa bez boja, iní bojujú vytrvalo v domnienke, že sa im podarí ísť ďalej, ako sa podarilo predchodcovi. Nakoniec sú aj takí, ktorým na bojisku, tvoriacom kedysi doménu Pendereckého, treba uznať víťazstvo. Tu mám predovšetkým na mysli Witolda Lutoslavského, ktorý vo svojej II. symfónii – používajúc techniku blízku Pendereckému – dosiahol lepšie zvukové efekty, v každom prípade bohatšie ako Penderecki v Trene a Polymorfii alebo v Kánone. Ťažko je tu hovoriť o definitívnom víťazstve, pretože Penderecki je ešte mladý, má pred sebou mnoho rokov tvorivej práce a môže sa stať, že znovu podnikne súťaženie. Iným druhom kamarátskej rivality medzi skladateľmi je snaha o popularitu, je to boj, ktorý Penderecki vyhral nie mimochodom, nie takým spôsobom, aby vystavil nebezpečenstvu svoju umeleckú hrdosť. Jestvuje ešte tretí druh priateľského boja, nie už „na skladby", ale „na jazyky". Klamal by som predstierajúc neznalosť tejto oblasti. Podobne ako na fronte umelec-kritik stranou útočiacou sú ti druhí; poznamenávam, že často vedú boj, zabúdajúc na zásady fair play. Je skutočnosťou, že obyčajne ti druhí sú nešťastní konkurenti Pendereckého, čo možno aj z hľadiska psychológie vysvetliť, ba niekedy aj ospravedlniť. Nie som však psychológom, aby som hlbšie analyzoval túto zložitú situáciu a nemienim ani vyvodzovať dôsledky zo zistenia, že vynikajúci skladatelia hovoria o Pendereckom dobre, a slabší zle . . .

Víťazstvo Pendereckého nad publikom sa zdá byť úplné, jeho skladby sa páčia všetkým, všade a rozdiel v ich prijímaní spočíva len v tom, že jedným sa páčia viac, druhým menej. Samozrejme, sú aj takí, ktorým sa hudba Pendereckého nepáči, tých však je primálo, aby mohli zavážiť. Pre upresnenie je potrebné dodať, že víťazstvo Pendereckého na tomto fronte nebolo úplné a bleskové. Jeho prvé skladby boli plne pochopené a prijaté niekoľkými kritikmi, na začiatku mali však skôr exkluzívny charakter a nestretli sa ihneď s pochopením širokej verejnosti. Medzníkom z tohto hľadiska sa stali Pašie podľa sv. Lukáša, ktoré boli po prvý raz predvedené 30. 3. 1966 v Münsteri a neskôr v ďalších mestách Európy a Ameriky. Priniesli Pendereckému svetový ohlas, ktorý si zaslúžil už skôr ako autor sérií tak novátorských skladieb, akými sú Tren, Anklassis, Polymorfia, Fluorescencie a Kánon. Časť kritikov považuje za najlepšie práve toto obdobie. Nemožno poprieť, že vtedy bol skladateľ tým, kto hľadá – boli to hľadania vzrušujúce preňho, ale aj pre náročné publikum. Začínajúc Pašiami, je už tým,

kto našiel. V posledných dielach skladateľ už neobjavuje pred poslucháčom nové zvukové svety, ale ukazuje z rôznych strán ten istý svet, ktorý už predtým objavil a ukázal. Ukazuje ho „naveselo" – Capriccio, pre hoboj a sláčiky (1965), alebo „nasmutno" Dies irae – zasvätené pamiatke obetí Osvienčimu (1967), závislé od záujmu či okolnosti bez ohľadu na názor kritikov. O tom, do akej miery na to nedbá, svedčí fakt, že hoci bol uznaný za popredného reprezentanta skladateľskej avantgardy, zriekol sa dobrovoľne tohto označenia a obrátil sa v poslednom čase k tradícii. Kritici nemajú radi, keď objekt ich záujmu zrazu mení kožu. Premena Pendereckého z „generála avantgardy" na „generála hudby 20. storočia" bola takouto zmenou kože, pretože vnútorne sa autor Trenu zmenil len nebadateľne. Ostal verný svojej estetike. Jeho hudobná reč je tá istá ako predtým, lenže teraz používa menej rafinované zvraty a stáva sa, že opakuje tie isté slová. Práve toto zjednodušenie reči stačilo, aby niektorí kritici oceňovali jeho aktuálnu tvorbu negatívne, konkrétne ti, čo v umení najvyššie hodnotia novátorstvo. Ti kritici, pre ktorých kritérium novátorstva nemá podstatný význam, hodnotia práve jeho poslednú tvorbu najvyššie. Kedysi prví, dnes druhí, sú jeho obdivovateľmi. Úlohy sa vymenili, ale všeobecná situácia na tomto fronte ostala bez zmien. V podstate je situácia totožná, no predsa lepšia. Pretože medzi kritikmi sú obdivovatelia jeho najnovších skladieb i skorších, avšak niet absolútnych odporcov. Takže aj na tomto poli zvíťazil. Víťazstvo v šľachetne pochopenej konkurencii so skladateľmi, víťazstvo v boji o publikum, ale aj v boji s ním, nakoniec podmanenie si skoro celej kritiky, to sú skutočnosti v dejinách hudby veľmi vzácne.

Rok 1965 prakticky uzatvára prvé zrelé obdobie tvorby Pendereckého – vyššie som ho nazval obdobím hľadania – a otvára druhé zrelé obdobie – obdobie využívania doterajších hľadaní, zároveň obdobie veľkých foriem. Aj tu nastal – podobne ako neraz už predtým – šťastný moment pre Pendereckého, ktorý ho priviedol k najlepšiemu z možných výberov. Ako vieme, prvým z cyklu monumentálnych diel Pendereckého boli Pašie s textom opierajúcim sa na evanjeliá podľa sv. Lukáša, sv. Jána a listov sv. Pavla. Dielo ospevuje útrapy a smrť Krista na kríži, chápané nie symbolicky alebo metaforicky, ale ako dielo sakrálne, o čom hovorí aj často opakované vyjadrenie skladateľa, že jeho Pašie sú skutočné. Nielen formou, ale aj duchom náboženské dielo v našom formou socialistickom a duchom materialistickom štáte spôsobilo nepokoje. Kultúrni pracovníci zrazu nevedeli, aké majú zaujať stanovisko, bolo to totiž v ľudovom Poľsku prvé dielo tohto druhu. Ukázalo sa, že Penderecki, ktorý sa dobrovoľne zriekol členstva v šíkoch avantgardy, je znovu prvý. A to prvý v dvojitom význame: ako autor prvého monumentálneho náboženského diela v povojnovom Poľsku, ale aj ako obnovovateľ monumentálnej hudobnej formy nepoužívanej niekoľko storočí nielen v Poľsku, ale aj na svete vôbec.

Fakt vzniku Pašií môže, ale nemusí byť pôvodom šťastnej náhody. Podistým je pravdepodobné, že skladateľ vedome a s predchádzajúcou meditáciou napísal dielo, ktoré nebude priliehavé k skutočnosti, v akej vzniklo. Vychovaný v materialisticko-socialistickom Poľsku bol „povinný" napísať skôr dielo zasvätené robotníckej triede v období kapitalistického útlaku, alebo martýrstvu národa. Túto spoločenskú „objednávku" splnil v ďalšej skladbe nazvanej Dies irae, venovanej pamiatke obetí Osvienčimu. Keby bol skomponoval Dies irae pred Pašiami, bolo by to z „ideologického" hľadiska lepšie, lež poradie zmeniť nemožno! Pravda, Penderecki rád prekvapuje. Posledne – neberúc ohľad na to, čo sa bude o tom hovoriť vo vlasti – presťahoval sa do NSR. Tým však neprestáva byť poľským skladateľom. Momentálne píše Penderecki paralelne pravoslávnu omšu a operu pod názvom Diabli z Loudun, opierajúc sa o známu stredovekú históriu, kde sa predstavenej kláštora zmocnia diabli. Charakter obidvoch diel, nezávisle od spôsobu ich realizácie, je veľmi „časový". Obe idú v ústrety aktuálnej umeleckej móde. V európskom umení už niekoľko rokov vedie móda „na starinu". Trvá naďalej, presúva sa iba v čase a priestore. Ešte nedávno bol v hudbe najmódnejší barok, teraz skôr stredovek s gregoriánskym chorálom. Vo výtvarnom umení pred niekoľkými rokmi bola najpopulárnejšia vzdialená exotika, teraz exotika omnoho bližšia: ikony. Obe módy majú spoločného menovateľa – náboženskú tematiku, tú istú tematiku, ktorá má v posledných dielach Pendereckého tak dôležité miesto. Načim spomenúť, že sú to módy pôsobiace nielen v prostredí tvorcov, ale tak isto u konzumentov. Znamená to azda, že Penderecki sa prikláňa ku vkusu publika, teda robí to, čo sme označili za menej šľachetnú formu súťaženia? Ťažko odpovedať na túto otázku s celkovou istotou „nie", ale keby aj tak bolo, nemá to podstatnejší význam dotiaľ, dokiaľ Penderecki píše dobré skladby. Spomenuté víťazstvá Pendereckého možno chápať

ako známky výnimočného šťastia, rafinovanosti, inteligencie, ale možno tiež – a je to potrebné – vidieť v nich aj niečo viac: súbor vecných znakov na vysokú hodnotu jeho diela. Či je to hodnota najviac aktuálna, časová, spätá so súčasnosťou, alebo hodnota trvalá, nadčasová – to nemožno dnes vyriešiť. Jedno je isté, že v knihe dejín hudby, v časti 20. storočie, v odstavci druhom alebo treťom, zahrnujúcom hudobné udalosti po druhej svetovej vojne, meno Pendereckého sa bude vždy nachádzať na jednom z prvých miest. Táto predvídavosť nie je v žiadnom prípade akýmsi intuitívnym proroctvom. Tvorba Pendereckého patrí k najcharakteristickejším prejavom nielen hudby, ale súčasného umenia vôbec a spolu s týmto umením prejde do histórie. Toto proroctvo sa nesplní len vtedy, keď sa tvorba šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia uzná za nehodnotnú. Ak aj hodnota druhová je menšia ako napr. v tvorbe roku 1910 až 1920, takáto absolútna devalvácia jej v budúcnosti nehrozí.

TADEUSZ KACZYŃSKI

Preložil: JB

DARMSTADT 68

Rozhovor s Ladislavom Kupkovičom

Úvodom by som chcel povedať, že hoci som Darmstadt neabsolvoval celý, taký celkový pohľad, ako to tam vyzeralo, môžem podať. Ako i v predošlé roky bežali tu semináre cez deň, boli aj večerné prednášky a boli koncerty.

Aká bola náplň tohoročných prednášok a koncertov?

K prednáškam: Becker prednášal o inštrumentácii a robil k tomu praktické cvičenia s výlučne inštruktívnym charakterom. Caskel mal cyklus o praxi komponovania pre bicie nástroje a Karkoschka cyklus o fenomenologických analýzach nového komponovania. Ligeti, Dalhaus, Helms a Stefan mali príspevky (to neboli prednášky) k téme: Je XIX. storočie mŕtve? To je dnes dosť aktuálna téma, lebo sa zdá, že začínajú ožívať ani nie tak romantické ako skôr tie pozdnejšie tendencie — povedzme secesia začína byť zaujímavou a podobne. Ďalej tam bola diskusia o tom, do akej miery sa môže hudba zaoberať aktuálnym dianím, do akej miery sa má angažovať. Niektorí hovorili, že vôbec, a niektorí tvrdili, že úplne, proste, ako to zvyčajne v diskusiách býva.

Z koncertov boli azda najzaujímavejšie tri: koncert, na ktorom odzneli Stockhausenove Hymny — boli predvedené v jednej basketbalovej hale — potom koncert Stockhausenovho kompozičného štúdia, ktoré sa snažilo podať svoj príspevok k diskusii o hudbe v priestore. Zaujímavý bol koncert z tvorby kolínskeho experimentálneho štúdia — na programe boli traja autori: F. Ötvös, Fritsch a Johanson. Záverom vystúpil nejaký maďarský súbor z Budapešti — ten som, žiaľ, nepočul.

Zaujímavosťou Darmstadtu sú kompozičné štúdiá, ktoré sa usporadujú každý rok. Vybraní skladatelia rôznych národností navštevujú triedu nejakého popredného skladateľa, ktorý tam s nimi pracuje na nejakej štúdii alebo skladbe. Tento rok bolo Stockhausenovo štúdio pred seminármi a jeho výsledky boli predvedené na spomínanom koncerte. Boulez mal mať štúdio po seminároch a výsledky tohto štúdia majú byť predvedené na otváracom koncerte Darmstadtu budúceho roku.

Aká bola atmosféra tohoročného Darmstadtu?

Hlavnou témou tohoročného Darmstadtu bolo Československo. Udalosti boli také šokujúce nielen pre nás, ale pre celý svet, že si myslím, že v tak krátkom čase po auguste sa nedalo hovoriť o ničom inom ako o Československu. Ľudia tam veľmi citlivo reagovali na to, čo sa u nás dialo, a mne osobne veľmi dobre padlo, že skutočne úprimným spôsobom vyjadrovali Československu svoje sympatie.

Prišiel som do Darmstadtu v ten večer, keď boli na programe Stockhausenove Hymny. Vstúpil som do sály tesne pred začatím koncertu. Účinkujúci už sedeli na pódiu za svojimi nástrojmi, Stockhausen už sedel za svojím „mischpultom", už-už mal koncert začať, keď však Stockhausen zbadal, že som vstúpil, vstal, veľmi obradne ma objal a až potom sa mohol začať koncert.

Zaznamenal už Darmstadt výmenu generácií?

Celkove sa dá odpovedať, že áno aj nie. Stará generácia, ku ktorej patrili Maderna, Gazelloni, Faber a iní, prenecháva miesto mladším. Dá sa povedať, že aj medzi interpretmi sa zjavujú nové mená. Aby som niektorého uviedol — napr. Vinko Globokar, Juhoslovan, ktorý vyrástol vo Francúzsku a žije teraz v Berlíne — trombonista — to je vyložený objav. Mali by sme ho podľa všetkého privítať aj v Smoleniciach.

Aký má Darmstadt ohlas v tamojšej verejnosti?

Darmstadt je bývalé sídelné mesto hessenského kniežaťa. Má pomerne vysokú kultúrnu tradíciu. Mám dojem, že samotné semináre — to je pre nich určitá udalosť. Dvere na týchto seminároch má otvorené každý. Ako hlboko kto nakukne, to je jeho vecou. Denné prednášky a kurzy sú síce iba pre návštevníkov seminárov, ale na koncerty má prístup aj verejnosť a o všetkom sa píše v novinách. Na koncerty chodia ľudia z mesta, experti, pracovníci z rozhlasu a iní. Vydavatelia pripravujú práve pri tejto príležitosti nové vydanie partitúr, ktoré sa vystavujú na medzinárodnej výstave hudobnín a pod. Všeličo sa tam, pochopiteľne, natočí a spravodajstvo potom letí ďalej.

Ako sa Vám javí Darmstadt v porovnaní s predchádzajúcimi?

S Darmstadtom to je totiž takto:

Od nás tam chodí každý rok nejaký múdry kritik, ktorý konštatuje asi toľko, že nám Darmstadt nemá už čo povedať, lebo už to nie je to ako pred dvadsiatimi rokmi . . ., že už dnes je toho viac a že Darmstadt je už prekonaný. To sú síce veľmi múdre konštatovania, ktoré však nemajú žiadnu praktickú hodnotu, pretože je samozrejmé, že dnes Darmstadt nemôže znamenať to, čo znamenal pred dvadsiatimi rokmi, keď to bola jediná akcia, o ktorú sa opierali všetci tí, čo sa takouto hudbou zaoberali. Dnes sa Nová hudba, možno povedať, hrá na celom svete, je to čosi oveľa širšieho, než by v Darmsadte mohol mať napríklad jeden takýto seminár vedúcu úlohu. Myslím, že to dnes ani nie je cieľom týchto seminárov. Samozrejme, program samotných seminárov dosť na seba nadväzuje, ale nejaké veľké novosti sa v tomto ročníku neobjavili.

Dnes však nemá Darmstadt takúto funkciu, pretože sme už zistili, že teoretické problémy sa dajú presadiť aj iným spôsobom ako tam. Čo sa týka môjho súkromného názoru Darmstadt má dnes viac-menej (ale to vôbec nie je niečo znehodnocujúceho, skôr naopak!) takú spoločenskú funkciu, že tí všetci ľudia, ktorí v Novej hudbe niečo nového a aktuálneho robia, tam proste prídu. Je tam program, koncerty atď., ale podstatné je, že sa zídu (napríklad v klube Scholskeller — je to taký príjemný dada klub, kde každý môže robiť čo chce), debatujú o tom, čo je v hudbe nového, a vôbec, stretnú sa zase rok čo rok — a to sa mi zdá v Darmstadte tým najcennejším.

Zhováral sa Štefan Klimo ml. (z mg. záznamu)

TVORBA

Juraj Pospíšil:

Villonská balada, op. 24 pre klarinet a klavír

Dokončené: 5. 10. 1966
Trvanie: 8' 55"
Premiéra: jeseň 1967 v Čs. rozhlase Bratislava

Po Sonatíne Milana Nováka, Sonáte Ivana Konečného a niekoľkých prevažne inštruktívnych skladbách Michala Vileca, Miloslava Kořínka, Tibora Frešu a Jozefa Sixtu prichádza Juraj Pospíšil s Villonskou baladou, op. 24 pre klarinet a klavír, venovanou bratislavskému klarinetistovi Antonínovi Hruškovi: v jeho interpretácii bola táto skladba nahratá v Čs. rozhlase v Bratislave.

Villonskou baladou sa Pospíšil neobracia v svojej doterajšej tvorbe ku klarinetu po prvý raz. Jeho Protirečenia, op. 20 č. 4 pre klarinet a sláčikový kvartet (tak isto nahraté A. Hruškom v bratislavskom rozhlase) spájajú celkom mimoriadnym spôsobom farbu klarinetového tónu so sláčikami a vytvárajú zvukové bohatú a obsahove webernovsky ladenú atmosféru. Kompozičná práca s klarinetom je pre Pospíšila predovšetkým vecou inšpirácie zvukovými možnosťami tohto nástroja. Preto nie je náhodné, že formu villonskej balady určil práve klarinetu.

Skladba je rozvrhnutá do štyroch častí s attacca prechodmi. Prvú časť otvára Allegreto, ktoré je postupne rytmicky zhusťované a vyúsťuje do súvislého prúdu Allegra agitata. Tu nastupujú tri synchrónne, navzájom súvisiace a dopĺňajúce sa línie, nekonzekventne dodekafonicky vedené, pričom jednotlivé pásma sú rozdelené medzi klarinetový hlas a obidve osnovy klavírneho partu. V rytmickom členení prvej a tretej časti balady sa prejavuje jedna zaujímavá črta, ktorú možno badať aj v iných Pospíšilových skladbách — občasné používanie rytmického ostináta, ktoré vzdialene pripomína janáčkovskú „sčasovku". Tento úkaz, ktorý je, zdá sa, pre Pospíšilov spôsob práce dosť typický, predstavuje, pravda, tieto krátke rytmické úryvky v inej funkcii, než majú u Janáčka. Prvá časť balady sa končí rytmickým sledom, ktorý sa vracia v závere druhej a v priebehu štvrtej časti a vnútorne súvisí s literárnou formou villonskej balady.

Celkom osobitnou atmosférou je poznamenaná druhá časť — Molto Lento, kde dominuje klarinet; skladateľ tu bohato využíva jeho farebné možnosti. Kompozičná štruktúra sa tu trocha približuje pomalým častiam skladieb raného Schönberga. Klavírna faktúra tejto časti je celkom priezračná a maximálne odhmotnená. Tvorí jasné pozadie klarinetovému partu, ktorý sa pohybuje často vo výškove značne exponovaných polohách.

Tretia časť, Allegro, prináša rad malých celkov. To by mohlo pôsobiť útržkovite, keby autorova koncepcia nebola horizontálna. Vôbec treba povedať, že horizontálna tendencia, vedená špecifickou logikou, v štruktúre Balady prevláda.

Záverečná časť, označená v zhode s literárnym typom villonskej balady Poslanie, je kompozične vrcholnou gradáciou celej skladby, jej stručným súhrnom, skutočnou formuláciou „poslania". Osemtaktový epilóg, ktorý uzatvára Baladu, svojím uzmierujúcim charakterom význam a presvedčivosť tejto časti ešte podčiarkuje.

Vrcholne náročný klarinetový part využíva bohato farebné možnosti všetkých nástrojových polôh a uplatňuje klarinetový tón v celkom neobvyklých náladách. Rytmické sledy a nekonvenčné vedenie hlasu dychového nástroja kladú na interpreta vysoké nároky. Široká škála dynamických možností klarinetu potvrdzuje vhodnosť skladateľovej voľby tohto nástroja práve na hudobné vyjadrenie vilonskej tematiky.

V kompozičnej štruktúre Villonskej balady, ktorej nositeľmi sú dva rovnocenné party — klarinetový a klavírny — a ktorá prináša mnohé celkom zvláštne osobné črty, javí sa Pospíšil ako skutočne originálny súdobý skladateľ s vynikajúcou znalosťou nielen kompozičnej techniky, ale i s porozumením pre nástroje, ktorými sa vyjadruje. Villonskou baladou, ku tvorbe ktorej autora v neposlednom rade inšpirovalo klarinetové umenie Antonína Hrušku, dostáva sa slovenská hudobná literatúra pre dychové nástroje do oblasti vyjadrovania závažných myšlienok európskej literatúry.

Branko Čuberka

Pozn. redakcie: Villonská balada, op. 24, je — podľa informácií autora — venovaná d u u A. Hruška — B. Čuberka.

Hudobný život

Svätopluk v Olomouci

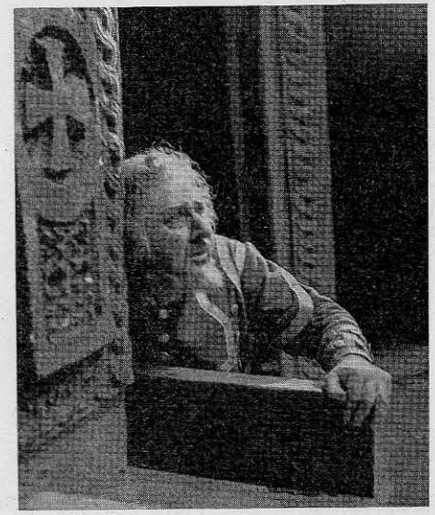
Eugen Suchoň: Svätopluk
Dirigent: Pavel Pokorný
Réžia: Emil F. Vokálek
Scéna: Ing. arch. Jiří Procházka
Choreograf: Josef Škoda
Zbormajster: Adolf Vozka
Divadlo Oldřicha Stibora Olomouc

K 50. výročiu vzniku Československej republiky uviedla opera Divadla O. Stibora v Olomouci druhé operné dielo národného umelca Eugena Suchoňa. Vo voľbe diela pre túto príležitosť mala dramaturgia divadla nesporne šťastnú ruku: dramatická koncentrovanosť v spracovaní látky úsvitu histórie obidvoch našich národov, ktorá má v ich kultúrnom povedomí svoje významné miesto, hlboké myšlienkové jadro a ľudskú aktuálnosť tohto diela predurčuje ho na podobné príležitosti.

Operný súbor, hudobne vedený Pavlom Pokorným za réžie Emila F. Vokálka, venoval naštudovaniu tejto opery mimoriadnu pozornosť. Presvedčila nás o tom úroveň premiéry tohto náročného diela. V slávnostnom ovzduší, za osobnej účasti autora, podal súbor výkon, ktorý pre umeleckú a ľudskú zaangažovanosť každého člena súboru na tomto predstavení iste patrí k tým najlepším. I keď sa vyskytli drobné kazy, vyplývajúce z napätia mimoriadne slávnostného premiérového ovzdušia a hoci k niektorým detailom — najmä v režijnej koncepcii — možno mať výhrady, predsa ide o predstavenie, ktoré má veľkú hudobnú i dramatickú gradáciu, narastajúcu od scény k scéne v jednoliatom a nepretržitom slede. Scéna Ing. arch. Jiřího Procházku úspornosťou vyjadrovacích prostriedkov vytvorila adekvátne ovzdušie.

Eugen Suchoň upravil toto monumentálne dielo drobnými korektúrami pre potreby menších scén, najmä v hlasovej mnohosti a technických nárokoch na zborový aparát. Možno miestami obetoval monumentálnosť jeho vyznenia, no na druhej strane tým azda viac vynikla sila jeho hudobnej reči, lebo sa trocha odvrátila pozornosť od vonkajších účinkov scény. Iba v prvom dejstve bol nástup zboru zvukove menej účinný, tu sme predsa len trocha postrádali väčší ansámbl. V priebehu predstavenia však i zvuk zboru adekvátne umocnil gradáciu predstavenia. V prvom dejstve bolo badať v réžii niekoľko trocha rušivých momentov: nástup konajúcich osôb po diagonále scény obracal často ich akciu k obecenstvu, a nie k dramatickým partnerom na scéne. Najnápadnejšie to bolo pri vstupe Blagoty, ktorej akcia sa niesla pomimo postavy Svätopluka v centre scény, čo možno viac zovšeobecňovalo ľudskú problematiku tejto scény, no určite jej to ubralo na dramatickej presvedčivosti. V takmer reprízovom riešení scény v záverečnom obraze sa však podarilo tieto rušivé prvky eliminovať.

Predstaviteľ titulnej úlohy Josef Šulista disponuje prekrásnym hlasovým fondom, pričom aj herecké stvárnenie postavy bolo presvedčivé. Jeho Svätopluk bol síce ladený viac do ľudskej psychologickej roviny, no nie na škodu kráľovskému majestátu tejto postavy. Vedľa neho boli jeho synovia (Mojmír — Stanislav Zajíček, Svätopluk ml. — Jan Pleticha) trocha menej dramaticky výrazní, no v ich výkone sa skrývala gradácia, ktorou sa v závere opery posunuli výrazne do popredia. František Šifta stvárnil postavu Záboja veľmi pekne spevácky, v dramatickej akcii však tro-



Jozef Šulista Foto: R. Zahradníček



Scéna z 1. dejstva Foto: R. Zahradníček

cha skromnejšie. Jeho dramatická partnerka Lutomíra v podaní Marie Hůrskej-Vozkovej bola zasa z hereckej stránky pravým stelesnením chladného intrigánstva, no hlasove jej nevyšli celkom plne niektoré detaily. Veľmi silný výkon, vnútorne dramatický, bez akéhokoľvek vonkajšieho efektu podala Milada Marková-Sochorová v úlohe Blagoty. Bol to azda najdokonalejšie vyvážený spevácky a silne disciplinovaný herecký prejav. Spevácky veľmi výrazná bola i Růžena Jelínková ako Milena, ktorej rola však neposkytuje väčšie herecké možnosti.

Nemožno obísť ani výkony predstaviteľov ostatných úloh (hlasove výborný Hynek Maxa ako Drahomír, Milan Křesťan ako pohanský kňaz, Konrád Tuček ako Vražec i Predslav, Miroslav Král ako Bogat, František Bartůněk ako vojak Turoň, Josef Vogl ako strážca obetišťa, Václav Eremiáš ako Nitrabor), spevácky i herecky pekne vypracované a dobre dramaticky odiferencované.

Výkon baletného súboru v druhom dejstve monotónnosťou použitých prvkov v smútočnom i mohutnou pohybovou gradáciou v orgiastickom tanci účinne dotváral atmosféru tejto scény. Vyrovnaný a farebne bohatý zvuk orchestra svedčil o dobrom zvládnutí vysokých nárokov suchoňovskej partitúry. Pokorného český preklad textu bol tak verný a natoľko citlivý k pôvodnej dikcii, že takmer nebolo badať jazykovú odlišnosť od originálu.

Vcelku treba olomouckým k tomuto predstaveniu blahoželať a popriať im veľa úspešných repríz tohto diela, ktoré sa v ich podaní stalo akoby symbolickou manifestáciou československej vzájomnosti.

Juraj Pospíšil

Oneskorený Jánošík

Ján Cikker: Juro Jánošík
Dirigent: Anton Buranovský
Výtvarník: Pavol Herchl
Režisér: Koloman Čillík
DJGT Banská Bystrica

Ján Cikker venoval operu Juro Jánošík svojmu rodnému mestu — žiaľ, diváci ho v Banskej Bystrici uvideli na javisku opery DJGT až 27. októbra 1968, teda 14 rokov od prvej premiéry na scéne Slovenského národného divadla.

Inscenácia Jura Jánošíka bola očakávaná v slávnostnej atmosfére osláv 50. výročia vzniku republiky a podpísania zákona o federácii, symbolický podtext diela podčiarkli aj posledné udalosti, isteže nie príliš radostné, isteže dosť silné na to, aby sme siahali do histórie a hľadali doklady o tom, že náš národ mal svojich hrdinov.

Snáď pre všetky vyššie spomínané fakty pristupoval súbor k naštudovaniu Jura Jánošíka s mimoriadnym oduševnením, ktoré by pravidelný návštevník banskobystrickej opery rád videl na všetkých premiérach a reprízach. Réžiu opery mal Koloman Čillík. Vychádzal z úpravy diela pre bystrické podmienky a vynechania pôvodného 5. obrazu (súdu), čím sa opera skrátila, ale nestratila nič na svojej logickej výstavbe (ária Jánošíka „Zasvitne deň, slobody deň...“ bola prenesená na záver opery). Mimoriadne treba oceniť spoluprácu režiséra s hosťujúcim choreografom, zaslúžilým umelcom Jozefom Zajkom, ktorý nesporne prispel nielen k naštudovaniu tancov, ale aj k pohybovej akcii zboru a sólistov. Snáď každý operný súbor podlieha časom určitým manieram v rozostavení, statickým „sošným“ zoskupeniam a je dobré, ak príde umelec, ktorý túto statičnosť a konvenciu rozbúra, hoci už preto, že má blízko k pohybu a tým aj k reálnu. Aj keď si nemožno nahovárať, že bys-



Záverečná scéna Foto: K. Miklóši

trický súbor dosiahol konečné možnosti v tejto stránke javiskového stvárnenia, predsa treba kvitovať s uznaním každú snahu vedúcu o krok ďalej, a teda aj o skúsenosť ďalej.

Orchestrálne náročná hudba prvej Cikkerovej opery — a nielen prvej — bola skúškou hráčov Divadla Jozefa Gregora Tajovského. Pod vedením Antona Buranovského sa orchester vypol k skutočne serióznemu výkonu, aj keď na niektorých miestach sa nezbavil ctižiadosti „znieť koncertne a nie operne" — a teda zákonite ohlušovať v akusticky nevhodnom prostredí Národného domu nielen poslucháčov, ale i spevákov. Slabo obsadená skupina sláčikov sa navyše nemohla na mnohých miestach vyrovnať silne znejúcim plechom. Dobudovanie orchestra — jeho kvalitné dobudovanie — je prvá otázka mladého súboru, ktorý sa pomaly stavia na nohy hlavne po stránke speváckosólistickej.

Pekný výkon v titulnej úlohe Jánošíka zaznamenal Jozef Konder, čerstvý nositeľ vyznamenania „Za vynikajúcu prácu". Až na niektoré výšky, ktoré pôsobia nie vždy uvoľnene, bol bezpečný na pôde hlasovej — ale aj, čo je zvlášť potešiteľné — čo sa týka charakterového stvárnenia hlavného hrdinu. V prvom obsadení opery bolo niekoľko ďalších pekných speváckych výkonov (František Caban, Helena Cihelníková, Dagmar Rohová, Mária Harnádková, Ladislav Longauer, ale aj Milan Schenko — ináč člen zboru opery).

Scéna Pavla Herchla si zakladala na jednoduchosti v kulisách (šťastnejšie mohol byť vyriešený obraz zásnub), ktoré vhodne doplňovali farebnosťou hýriace kostýmy.

-uy-

Pucciniho western

Giacomo Puccini: Dievča zo západu
Dirigent: Ladislav Holoubek
Režisér: Juraj Anton Benda a. h.
Scéna: Ján Hanák
ŠD Košice

Dve premiéry Pucciniho opery Dievča zo západu 9. a 10. novembra 1968 v košickom Štátnom divadle znamenali otvorenie opernej sezóny 1968/69 prvou novonaštudovanou operou. Na záver sezóny 1967/68 uviedla opera ŠD ako celoštátnu premiéru K. Hábov Kalibov zločin. Z toho vidieť, že dramaturgia košickej spevohry v snahe splniť všetky požiadavky kladené na naše spevoherné súbory zostavuje svoj plán nekonvečne. Celkový pohľad na činnosť dramaturgie košickej opery v posledných rokoch predsa len núti k zamysleniu nad tým, aké miesto má košická opera v košickom prostredí, ba i v celoslovenskom a celoštátnom kontexte. Ak obídeme ekonomické hľadiská, pre košickú operu zostanú ešte vždy povinnosti k slovenskej opernej tvorbe a ku košickému, resp. východoslovenskému divákovi sprostredkovaním toho najhodnotnejšieho zo svetovej opernej tvorby. Pri slovenskej i českej opernej tvorbe treba myslieť na to najhodnotnejšie a pri svetovom opernom repertoári myslieť na to najhodnotnejšie zo svetovej tvorby. Tak nejako sa formulovala ideovo-umelecká tvár košickej opernej scény. A práve z tohto hľadiska K. Hábov Kalibov zločin a G. Pucciniho Dievča zo západu znamenajú hraničné problémy v dramaturgii košickej opery. Hábov Kalibov zločin nemal pre svoje umelecké i mimoumelecké hodnoty nádej na úspech a je veľmi problematické, či patrí k základným úlohám košickej opery prebojúvať z českej opernej tvorby to, čo na českých operných scénach nenájde dostatočnú pôdu. K tomuto stanovisku ma vedie poznanie reálnych možností ohlasu takého diela v prostredí, v ktorom košická opera pôsobí. Z českej opernej tvorby možno privítať na košickej scéne už preverené hodnoty vo vynikajúcom naštudovaní. Toto v novej sezóne očakávame od pripravovanej inscenácie B. Smetanovho Tajomstva. Len o niečo je iná situácia pri inscenovaní svetového operného repertoáru. Aj tu najväčší úspech možno očakávať od naštudovania už medzinárodne uznaných hodnôt s tým, že aj tieto hodnoty v menej kvalitnom naštudovaní nemusia mať dostatočný spoločenský ohlas. Je preto vždy problematické v priemernom naštudovaní košického spevoherného súboru uvádzať menej známe diela svetového repertoáru. Bolo to tak pri inscenovaní Verdiho opery Luisa Miller a nemôže to byť ináč ani pri Pucciniho opere Dievča zo západu. Je síce pravda, že táto opera zožala svojho času veľký úspech v New Yorku, ale to má svoje špecifické dôvody. Nepopierame hudobné kvality tohto diela, ani jeho miesto v osobnom vývoji Giacoma Pucciniho, ba ani len miesto tejto opery vo vývoji svetovej hudby. V žiadnom prípade však nejde o také dielo, bez poznania ktorého by košický divák bol hudobne menej rozhľadený v svetovej tvorbe. Viem, že dramaturgovia našich operných scén majú veľmi ťažkú úlohu a viem aj to, že mali všelijaké dôvody pre uvedenie tohto skoro moderného a takmer muzikálového Pucciniho diela. Nakoniec však predsa len ostane pravdou, že už v minulosti inscenácia tohto diela bola všade predovšetkým dramaturgickým problémom. O čo viacej to platí v súčasnosti — a pre Košice!

Je potešiteľné, že pri všetkých týchto výhradách práve to najhodnotnejšie v Pucciniho opere — jej hudobná stránka — našla primeranú interpretáciu v orchestri ŠD pod taktovkou šéfa opery zaslúžilého umelca Ladislava Holoubka. Sluchové dojmy z tejto inscenácie prevyšovali všetky ostatné zložky, vrátane sólistov. Orchester ŠD znova ukázal, že pod prísnym a náročným vedením je schopný podať aj kvalitný výkon (treba tu aspoň kvôli histórii spomenúť, že rozšírený orchester ŠD mal celovečerný symfonický koncert 27. októbra 1968 pod taktovkou L. Holoubka).

Na pozadí funkčne naštudovaného mužského zboru (zbormajster Roman Skřepek) a množstva epizódnych postáv sa niesli výkony troch hlavných postáv: Eva Šmáliková svojím hlasovým fondom i herecký prejavom na prvej premiére sa podstatne zaslúžila o úspech predstavenia. Helena Gmucová ani intenzitou svojho hlasu, ani hereckým prejavom nevedela zabezpečiť podobný úspech druhej premiéry. Možno toto pričítať aj určitej únave všetkých účinkujúcich z celkového vypätia na skúškach a na prvej premiére. Július Regec ako Dick Johnson (9. XI.) znovu potvrdil svoju štandardnú výkonnosť tak zo stránky hlasovej, ako i hereckej. Alternujúci Jiří Olejníček z Brna na druhej premiére svojím zjavom i speváckym výkonom sa plne vyrovnal výkonu J. Regeca, ale zaostal za jeho výkonom po stránke hereckej. Miroslav Hájek v role šerifa Jacka Rancea podal na oboch premiérach rovnako dobrý výkon.

Napriek tomu, že samotná Pucciniho hudba stmeľuje v tomto diele viac štýlových prvkov, predsa nimi vytvára funkčne realistický hudobný obraz prostredia. Oscilácia scény J. Hanáka medzi realistickou a náznakovou koncepciou nemá také funkčné opodstatnenie.

Košická opera nemá toho času vlastného režiséra, a tak Dievča zo západu režíroval ako hosť pracovník košickej televízie, Juraj Anton Benda.

Zasvätení milovníci operného umenia sa iste radi zoznámia so scénickou podobou tohto málo známeho — podľa môjho názoru však právom obchádzaného — diela Giacoma Pucciniho. Boli by sme, pravda, radšej, keby dramaturgia košickej opery išla cestou najväčších hodnôt domáceho a svetového operného umenia.

Mária Potemrová



Andrej Očenáš pri otváracom prejave Roku slovenskej hudby. Foto: ČTK

Týždeň slovenskej hudby

29. októbra 1968. Koncert Hudby dneška. Umelecký vedúci: Ladislav Kupkovič. Program: Juraj Pospíšil: Sonáta pre kontrabas a klavír, Ivan Patrík: Hudba k vernisáži pre flautu sólo; Sonáta pre violončelo sólo, Jozef Malovec: Punctum alfa, elektronická kompozícia, Ladislav Kupkovič: Preparácia textu, Les Adieux.

Koncert Hudby dneška, tiež v rámci Týždňa slovenskej hudby, znepokojil mysle muzikantov, ktorí svoje názory nedržia pod zámkom, celým radom otáznikov. Býva to tak vždy na podujatiach tohto telesa a táto istota, že mnohé istoty budú sproblematizované je podľa mňa hlavnou hodnotou, ktorú vnáša kupkovičovská skupina do slovenského hudobného života. Je to totiž naozaj vyhranená skupina, v ktorej je istá štýlová orientácia postavená nad kvalitu predvedenia i nad pilovanie a systematické rozširovanie repertoáru. Je to akási „rozviedka" slovenskej hudby a chybou je iba to, že je jediná, pretože tak vypadávajú zo zorného poľa tie podnety a otázniky, ktoré sú mimo okruhu jej „pátrania" a nie sú ani dostatočne vzadu, aby sa viezli na „poľnej kuchyni" komerčnej prevádzky.

Napriek tomu bol program tohto koncertu veľmi rôznorodý, i keď nie nesúrodý. Pospíšilovu Sonátu pre kontrabas a klavír som už raz kladne hodnotil po jej premiére. Kontrabasista J. Illek a klavírista J. Mašinda ju podali veľmi sugestívne, a tak som si znovu potvrdil, že Pospíšilov prejav sa po emocionálnej stránke stáva čoraz plastickejším a zachováva si pritom vybrúsenosť techniky. Obidve jemne vycizelované skladby I. Paríka — Hudba k vernisáži pre flautu sólo (M. Jurkovič) a Sonáta pre violončelo sólo (J. Sýkora) dosť utrpeli svojím zaradením do tohto koncertu. Hukot demonštrujúceho zástupu študentov z ulice tvoril nevhodné pozadie pre

ich krehkosť a ani skladby Kupkoviča a Malovca neboli po tejto stránke najšťastnejším susedstvom. Paríkovo myslenie stojí na práci s tvarovými a sonoristickými mikroštruktúrami a cítiť v ňom až asketickú selekciu a autocenzúru. Sonáte som v inej kritike (hral ju vtedy J. Fazekaš) vyčítal fragmentárnosť. Suverénne podanie Sýkoru ma núti poopraviť toto tvrdenie v tom zmysle, že tie miesta, v ktorých Paríkovým skladbám chýba dynamizmus, pohyb vpred a tým i kontinuita zmien a nadväznosti, môžu interpretáciou tento dynamizmus získať a pravdepodobne sú vedome zanechaným bielym miestom ako príležitosť pre interpreta.

Elektronická kompozícia J. Malovca Punctum alfa je po Ortogenesis druhou veľkou skladbou tohto výborného a pracovitého skladateľa. V oblasti elektroniky je Malovec zatiaľ „kráľom bez poddaných", lebo ako jediný sa dostal na profesionálnu i myšlienkovú úroveň tejto hudby v európskom kontexte. V domácich podmienkach ho niet s kým porovnávať, i keď cítim, že toto tvrdenie nepreživie dlhý čas, pretože potenciálnych konkurentov Malovec zaiste má. Punctum alfa má s Ortogenesis spoločnú morfologickú čistotu i vysokú invečnosť materiálu, zaostáva však podľa mňa vo vyvážení inovačných a intencionálnych momentov. Prílišnou dĺžkou a zahmlievaním významov, ktoré nadobudli zvolené symboly v prvých fázach kompozície, prílišným preťahovaním záveru stráca táto skladba to, čo by v podstate mohla mať — formovú vyváženosť. I tak však obdivujem Malovcovo úsilie i perfektnosť jeho spolupracovníkov Ing. Janíka a I. Marku, ktorí skladbu zvukovo realizovali.

Kupkovič sa predstavil dvoma skladbami, veľmi rozdielnymi, čo do hodnoty, i keď index nápadnosti je u obidvoch vysoký. Les Adieux, skladba pre klavír (J. Mašinda) je zvukovou tapetou, na ktorej sa z bezútešnou pravidelnosťou a monotónnosťou opakuje zvuková vzorka niekoľkých taktov tonálnej hudby. To, čo malo v Morceau de Genre istý pôvab, tu ho celkom stráca a mení sa na niečo, čo zaiste i skladateľ nechápal vážnejšie, ako kulisu, pri ktorej môžu ctení návštevníci koncertu „Abschied nehmen", ako sa aj stalo. Osobne som si overil, ako čas nenaplnený udalosťami plynie pomaly, pretože nie je štrukturovaný, a hoci som sa od J. Mašindu dodatočne dozvedel, že hral len 8 minút, mám dodnes pocit, že som predčasne odišiel po štvrťhodine.

Oveľa vážnejším prínosom je Kupkovičova Preparácia textu, ktorú síce skladateľ v krátkom príhovore ozrejmil čisto z technického hľadiska ako pokus imputovať do organizmu overeného klasického diela názor a postoj súčasníka, pričom sa vyhol poukazu na filozofické a estetické východisko. To však je tým hlavným, o čom sa v súvislosti s danou skladbou oplatí hovoriť. Finále Beethovenovej IX. symfónie je základným textom, ktorý plynie v prirodzenom a nezmenenom časovom slede, no sú z neho vymazané celé úseky, ktoré sú vyplnené pauzami, záznamami reči, zvykmi domácich zvierat, mixážou upraveným úryvkom piesne „Zhasněte lampióny" a na niektorých miestach sa „na živo" pripájajú veľký bubon a činel. Vzniká koláž, ktorá má svoju stavebnú logiku, dokonca veľmi lapidárnu a prístupnú na prvý posluch. Z technického hľadiska mám výhrady jedine k prvým dvom veľkým pauzám, ktoré sú pridlhé, aby sa dali koncentráciou preklenúť a k nižšej úrovni zvukovej mixáže. Oveľa základnejšiu výhradu mám k filozofii, ktorú skladba v transformovanej podobe nastoľuje. Je to, bergmannovsky povedané, „negatívny odtlačok" života, krutá konfrontácia krásy a humanizmu so „smetiskom" našej dnešnej existencie, ktorá vrcholí zaradením autentického dialógu so sovietskym vojakom, ktorý na otázku, či je to správne, že prichádza na tanku do ČSSR, odpovedá „ja nemagu skazať" pričom Kupkovič mixážou umocňuje deprimujúci podtext tejto odpovede až do obludnosti a frašky.

Táto konfrontácia nepostráda otrasnosť a v prvej chvíli si vynucuje i emocionálny súhlas: veru, kde je ľudstvo od ideálov bratstva a lásky a keď pri slovách „objímte sa, milióny!" zakrochká sviňa, obecenstvo sa smeje s husou kožou na chrbte. Ak si však uvedomíme, že krása a láska, ktorú do kultúrnej histórie ľudstva vniesli veľké diela, nie je nedosiahnutou a nedosiahnuteľnou fikciou, ale jedinou skutočnosťou, jedinou reálnou existenciou, v ktorej sa veľké ideály zhmotnili, javí sa nám, teda aspoň mne, toto Kupkovičovo dielo ako filozofický naturalizmus. Je to dielo angažované, prinášajúce dobrý nápad i v oblasti vývoja hudobných prostriedkov, ale predsa v ňom nie je hĺbka skutočného poznania, je to len prenikavý postreh. Verím, že moje slová budú pochopené ako podnet a nie ako odmietnutie kupkovičovskej angažovanosti a skladateľskej hľadačskej odvahy. Nakoniec, myslím, že by nebolo zbytočné obnoviť diskusie o angažovanosti umenia, i keď, samozrejme, z iných pozícií, ako sa to robilo ani nie tak dávno.

Juraj Hatrík

30. októbra 1968: Komorný koncert. Program: Alexander Albrecht: Kvarteto D dur, op. 19, Dezider Kardoš: II. sláčikové kvarteto, op. 38, Oto Ferenczy: I. sláčikové kvarteto. Slovenské kvarteto (Aladár Móži, Alojz Nemec, Milan Telecký, František Tanenberger).

Tento koncert podal miniatúrnu prehliadku snáh slovenských skladateľov v oblasti sláčikového kvarteta; škoda len, že úplnosť obrazu utrpela vynechaním Kvarteta Ilju Zeljenku!

Hravé muzicírovanie v novoromantickom zvukovom rúchu charakterizuje Kvarteto D dur Alexandra Albrechta. Ukázala sa tu opäť sympatická tvár hudby tohto skladateľa staršej generácie: jeho zmysel pre zvukovú farbu v medziach štýlu jeho generácie, jemný humor, výrazná tematická kresba a vždy zanietený hudobný spád dali interpretom podklad pre peknú kreáciu so zmyslom pre štýlový detail. Naproti tomu silno expresívne Kardošovo kvarteto bolo úč nným kontrastom. Tu hráči so zápalom vyzdvihli zvukovú i rytmickú agresivitu okrajových častí i decentnosť meditatívnej strednej časti skladby. Azda iba záver finálového Allegra feroce vyznel trocha rozpačitejšie, než by sme očakávali. V diele Ota Ferenczyho hráči citlivo zdôrazn li konzekventnosť hudobného rozvíjania, zmysel pre architektúru formy a vyvážené zvukové kontrasty. Obraz výkonu doplnili i prídavky (Očenáš: 2. časť I. kvarteta, Suchoň: Gajdy z Obrázkov zo Slovenska), ktoré dokreslili lyrickú tvárnosť i technickú brilantnosť hry tohto nášho popredného komorného súboru.

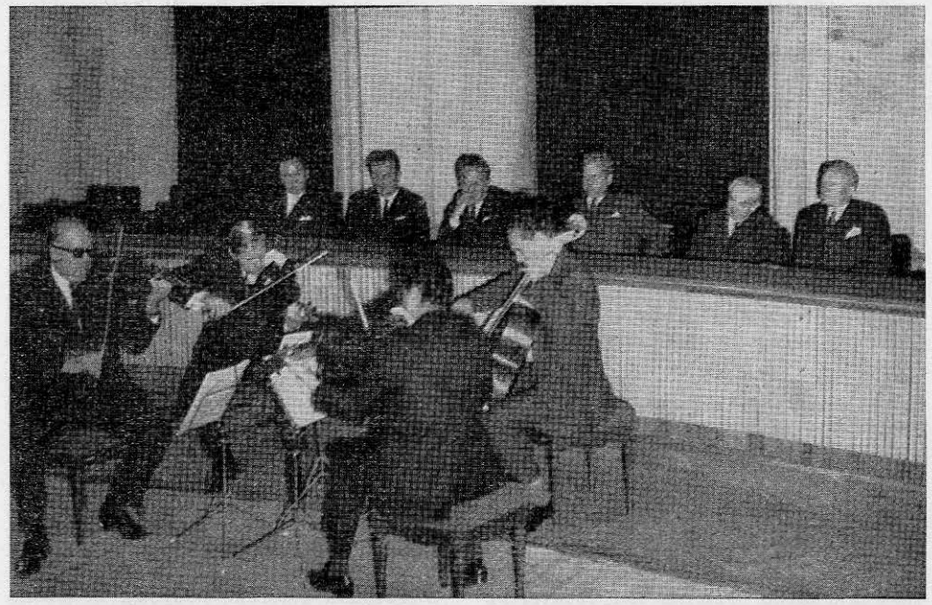
Juraj Pospíšil

1. novembra 1968. Koncert Sláčikového orchestra bratislavského konzervatória. Dirigent: prof. Ján Pragant. Program: Ladislav Burlas: 2 časti zo sexteta Spievajúce srdce, Miloslav Kořínek: Koncertantná suita pre sláčiky, Juraj Pospíšil: Hudba pre 12 sláčikových nástrojov, Juraj Hatrík: Concerto grosso facile, pre husle, čelo, klavír a sláčikový orchester.

Ako jedno z podujatí Týždňa slovenskej hudby predstavil sa bratislavskému publiku Sláčikový orchester Konzervatória pod umeleckým i pedagogickým vedením prof. J. Praganta. Ak uvážime programový kontext celého Týždňa, mohlo by sa na prvý pohľad zdať, že organizátori precenili interpretačnú úroveň tohto školského telesa. Koncert však dokázal opak. Mal po mnohých stránkach vyššiu úroveň ako niektoré z úvodných koncertov Roka slovenskej hudby, o ktorých som zhodou okolností referoval tiež ja. Nebolo by však, myslím, správne prikladať na výkon mladých bratislavských konzervatoristov iný meter, než im prislúcha. Vidím ho predovšetkým ako sympatický pedagogický výsledok práce prof. Praganta a talentu spojeného s úsilím a nadšením zo strany študentov. Obdivujem práve toto nadšenie, spontánnosť, prirodzené, profesionalizmom nezaťažené muzicírovanie. Akoby sa človek díval na svieži kvet, o ktorom vie, že pod ostrým závanom vetra prevádzky, rutiny, zárobkových problémov veľmi skoro uvädne.

Koncert bol zaujímavý a hodnotný i dramaturgicky. Neodznela síce ani jedna premiéra, väčšinu skladieb premiéroval však pred časom práve tento orchester, a tak bol výkon usadený, zrelý a kľudný. Burlasovo sexteto Spievajúce srdce, z ktorého odzneli dve časti, bolo svojho času skladbou vzpierajúcou sa konvencii, no dnes z jej pôvabu mnohé ohlodal čas. Kořínkova Koncertantná suita pre sláčiky svojou invenčnou sviežosťou, náladotvornou silou i dobrou kompozičnou technikou predstavuje skladateľov skutočný úspech. O hodnotách Pospíšilovej Hudby pre 12 sláčikových nástrojov nie je z mojej strany pochybností. Skladateľ narába s hudobným časom i s prevažne sonoristickým materiálom pružne, uvoľnene, spôsobom prezrádzajúcim vyzretosť základných čŕt jeho hudobného myslenia. Skladba má i silný emocionálny náboj, ktorého intenzita stála miestami nad citovými dispozíciami mladých adeptov. Ostatné skladby, včítane Hatríkovho Concerta grossa facile pre husle, čelo, klavír a sláčikový orchester, podal však orchester i po tejto stránke veľmi dobre.

J. H.



Slovenské kvarteto pri otvorení Týždňa Foto: ČTK

2. novembra 1968: Koncert Speváckeho zboru slovenských učiteľov, dirigent: dr. Juraj Haluzický. Program: umelé zbory a úpravy ľudových piesní.

Veľmi pekný koncert zapadol svojou dramaturgiou do osláv 50. výročia republiky. Prvá polovica programu priniesla prehľad tvorby od vlasteneckých zborov (Št. Fajnor) cez V. Figuša-Bystrého, J. L. Bellu, M. Schneidra-Trnavského až po zborové diela popredných súčasných skladateľov, národných umelcov Alexandra Moyzesa a Eugena Suchoňa, i Ota Ferenczyho v štýlove adekvátnej a pekne diferencovanej interpretácii. Zbor sa tu ukázal ako teleso s hutným a kompaktným zvukom, peknou dikciou i hlasovou tvárnosťou. I v úpravách ľudových piesní našich popredných skladateľov prejavil zbor širokú interpretačnú škálu i peknú hlasovú farbu a kultivovaný prejav niekoľkých sólistov. Na celom vystúpení badať obetavú a premyslenú prácu vedúceho dirigenta dr. Juraja Haluzického.

Rušivou stránkou pri tomto umelecky nevšednom podujatí bola však skutočnosť, že tento v Bratislave nie práve obvyklý koncert bol veľmi slabo propagovaný. Myslím, že jeho uvedenie iba na súbornom plakáte celého cyklu naprosto nemožno považovať za dostačujúci propagačný čin (na druhej strane rovnako slabú návštevnosť mal koncert Komorného orchestra konzervatória, ktorý vôbec nebol pojatý na tento súborný plakát). Rovnako nepriaznivým dojmom zapôsobila skutočnosť, že obecenstvo na rozdiel od ostatných koncertov nedostalo ani tie nanajvýš provizórne — podujatiu takejto váhy nezodpovedajúce — cyklostilované programové hárky (i keď ochorenie viacerých členov zboru nútilo k programovým zmenám), ktoré nijako nesvedčia o dobrom pomere slovenských usporiadateľských organizácií v Bratislave k slovenskej hudbe! A práve v týždni, ktorý vzhľadom na podpísanie zákona o federácii mal byť reprezentatívnym kultúrnym podujatím, jubilejným festivalom, prehliadkou toho, čo tu na Slovensku dokážeme! Sme naozaj takí „machri", že môžeme festivaly robiť „ľavou rukou"?

3. novembra 1968: Orchestrálny koncert. Program: Ilja Zeljenka: Štruktúry pre veľký symfonický orchester, Ján Zimmer: Koncert pre dva klavíre a orchestre, op. 57, Roman Berger: Transformácie – štyri skladby pre orchester. Sólisti: Eva Fischerová a Ján Zimmer (klavír). Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave, dirigent: Bystrík Režucha.

Záverečný koncert Týždňa sa opäť priklonil k najsúčasnejšej slovenskej tvorbe. Okrem Bergerových Transformácií možno ďalšie uvedené skladby počítať k novinkám: Zeljenkove Štruktúry sa vari ešte na koncertnom pódiu neobjavili, Zimmerov koncert bol premiérou. Napriek tomu i tento koncert ostal verný bratislavským „festivalovým" zvyklostiam: aj on bol poznamenaný zmenou programu, tak ako azda takmer všetky koncerty Týždňa; pôvodne mal na ňom zaznieť Kardošov Koncert pre orchester. Stáva sa, pravda, že i v najlepšie pripravenom festivalovom podujatí sa nie vždy podarí splniť všetky propozície; v Bratislave však už tradične býva percento zmien vysoké. Lenže zmeny vari na všetkých koncertoch? To už o starostlivej príprave nesvedčí, skôr o veľkej improvizácii a súhre nezodpovedností viacerých zložiek! Škoda tej premárnenej významnej príležitosti. Dúfajme len, že kým budeme oslavovať sté výročie republiky, naučíme sa konečne robiť festivaly!

Rozhlasový orchester a jeho dirigent Bystrík Režucha už tradične dokázali, že v štýle najsúčasnejšej hudby, novej hudby, sú dokonale doma. V ich podaní nejde o to, nejako tie nezvyklé partitúry rozozvučať, ale badať tu uvedomelý prístup s dobre pripravenou interpretačnou líniou. To ukázalo najmä predvedenie Bergerových Transformácií. Z podania tohto diela zmizla každá rozpačitosť; orchester sa už vie dobre koncentrovať na všetky detaily, a o to plastickejšie tieto detaily vystupujú. Takáto interpretácia je skutočným dotvorením diela a podčiarknutím jeho kvalít nielen zvukových, ale — a to predovšetkým — myšlienkových.

Práve takým sa javil i prístup k Zeljenkovej skladbe, ktorá na rozdiel od Bergera zrejme viac uplatňuje princíp hry a rozvíja pred poslucháčom bohatý kaleidoskop zvukových štruktúr, regulovaný skladateľovou logikou. Logická dôslednosť sa adekvátne javila i v dirigentovej koncepcii; pravda, nepodarilo sa mu odstrániť miestami trocha jednotvárne pôsobiacu orientáciu na zvuk žesťov, i keď sa usiloval čo možno najviac ich diferencovať.

Zimmerov koncert pre dva klavíre a orchester, hoci dielo dátom vzniku azda najnovšie, pohybuje sa oveľa bližšie k tradičnejším kompozičným sférám. Virtuózny part obidvoch sólových nástrojov, brilantne a suverénne interpretovaný Evou Eischerovou a autorom, pohybuje sa zväčša v príliš vysokej zvukovej hladine, čo neumožňuje rozvinúť bohatšiu škálu úderových možností a tým i zvukových nuansov. Vôbec zvuk celého aparátu je hodne hutný miestami až bombastický. Prvá časť sa navyše aj invenčne viaže na nie práve nosný rytmický prvok v dosť jednotvárnom traktovaní v klavíroch i orchestri. Najpresvedčivejšia je stredná časť (Moderato e cantabile), ktorá napriek hutnému zvuku je sympatická mužnou lyrikou a vydarenou širokou kantilénou, v Zimmerovom diele poslednej doby dosť vzácnou.

Juraj Pospíšil

SF

Nám ľuďom je typická vlastnosť, že často si začneme vážiť niečo len vtedy, keď si myslíme, že sme to stratili. V nervóznom ovzduší augustových dní sme s obavami sledovali osudy Slovenskej filharmónie, ktorá bola práve na zájazde v Taliansku. Držali sme palce, dúfali a dočkali sa návratu celého orchestra. S tým slávnostnejšími pocitmi, vlastenecky zapálení, plní dojatia i nadšenia po pezinskom predvedení Suchoňovho Žalmu privítali sme začiatok novej koncertnej sezóny.

3. a 4. októbra. Otváracl koncert sezóny. Orchester SF. Dirigent: Ladislav Slovák. Program: Bedřich Smetana: Moja vlasť, cyklus symfonických básní.

Po štátnych hymnách, po citovo dojímavom, vlastenecky vrúcnom prejave poverenika pre kultúru doc. Brenčiča rozozvučali sa velebné tóny Vyšehradu. Ťažko si možno predstaviť v danej situácii vhodnejšiu skladbu na prvý koncert sezóny ako práve Smetanov cyklus. Priliehavo zapadol do vtedajšej atmosféry, pomáhal burcovať vlastenecký zápal ako i pocit spolupatričnosti k českému národu.

Celková Slovákova koncepcia smerovala k zvýrazneniu slávnostnej monumentality. Tejto ústrednej idei podriadil výstavbu všetkých častí, pričom sa mu podarilo vytvoriť rovnováhu medzi racionálnou predstavou a emocionálnym stvárnením, čo je moment, ktorý sľubuje ešte ďalšie stupňovanie umeleckej úrovne jeho dirigentských vystúpení. Pravdepodobne je to aj výsledok rastu orchestra, ktorý dosiahol už taký stupeň pohotovosti, že dirigent sa môže viac sústreďovať na obsah a koncepciu stavby a nepremrhávať sily pri prekonávaní technických úskalí. Nadšenie a tvorivý zápal orchestra nestačili však pri štvrtej symfonickej básni, v ktorej sa žiadalo predsa len zvýšený dôraz na presnosť a väčšia homogénnosť v súhre i vo zvuku.

10. a 11. októbra. Slovenský komorný orchester. Umelecký vedúci: Bohdan Warchal. Program: Vivaldi: Sinfonia G dur, č. 2, Arcangello Corelli: Concerto grosso op. 6, č. 2, Vincenzo Manfrendini: Sinfonia č. 10, Tomasso Albinoni: Husľový koncert a Sinfonia č. 5 D dur.

Po vypredanom otváracom koncerte sezóny sa veľký záujem sústreďoval i na ďalšie podujatie. Ďalším súborom, o ktorého osud a budúcnosť sme sa obávali, bol SKO. I keď opäť došlo — už tretí raz — k personálnym zmenám v jeho obsadení, čo je iste moment spomaľujúci vývoj umeleckého majstrovstva ansámblu, B. Warchal sa s veľkou húževnatosťou, vytrvalosťou a trpezlivosťou pustil s novými členmi do naštudovávania kmeňového repertoáru, pričom dokázal udržať súvislú krivku vzostupnej úrovne, ba dokonca postúpiť so súborom na ceste k tým najvyšším métam reprodukčného umenia. Predpoklady k týmto výsledkom musíme hľadať i v celkovom raste sláčikového odboru bratislavského konzervatória, jednak v triedach jednotlivých pedagógov, jednak v skúsenostiach, ktoré poslucháči nadobúdajú v komornej hre pod vedením prof. Pragana, či v sláčikovom orchestri, alebo i v menších komorných súboroch. Okrem týchto momentov žiada sa nám podčiarknuť i nespornú veľkú dávku vlasteneckého entuziazmu. Je skutočne obdivuhodné, že súbor napriek všetkým prekážkam, brzdiacim jeho rast a navyše pri povinnostiach k zahraničným záväzkom, ktoré sa dojednávali ešte pri predchádzajúcom obsadení (teda i noví hráči museli urýchlene naštudovať kmeňový repertoár súboru), dokázal predstúpiť pred bratislavské obecenstvo v doteraz v Bratislave nepredvedeným programom.

17. a 18. októbra. Slovinská filharmónia (Ľubľana – Juhoslávia). Dirigent: Bogo Leskovič, sólo: Igor Ozim (husle). Program: Primoš Ramovš: Sinfonietta, W. A. Mozart: Koncert pre husle a orchester G dur (Köchel 216), Piotr Iľjič Čajkovskij: Romeo a Júlia (ouvertura), Richard Strauss: Till Eulenspiegel.

III. koncert vysielal priamym prenosom i Čs. rozhlas v rámci družby medzi mestami Ľubľanou a Bratislavou. Okrem názvu telesa, ktorý v slovinskom jazyku je totožný s názvom nášho orchestra, ďalším pojítkom je fakt, že tak zrod Slovenskej filharmónie r. 1949, ako i počiatky ľubľanského telesa spájajú sa s menom vynikajúceho českého dirigenta Václava Talicha. Tu začal svoju kapelnícku kariéru a viedol tamojší orchester od jeho založenia r. 1908 až do roku 1912. Juhoslovanský súbor má teda tradíciu staršiu o viac ako 40 rokov a svoj zájazd do ČSSR uskutočnil vlastne v jubilejnom roku svojej šesťdesiatky.

Význam vystúpenia tohto orchestra chápeme skôr politicky a emocionálne než umelecky alebo dramaturgicky.

Personálne obsadenie jednotlivých skupín nedosahuje technickú úroveň nášho orchestra. Slabší technický fond, intonácia, ladenie, zvuková kultúra i vyrovnanosť jednotlivých skupín sú potom brzdou pri presvedčivejšom budovaní koncepcie. Temperamentný dirigent Leskovič svojím naturelom inklinuje skôr k romantickému vynášaniu emocionálneho obsahu.

Ramovšova Sinfonietta zaujala po stránke invenčnej predovšetkým v rytmicky živších úsekoch, kde autor vychádzal z národného folklóru. V inštrumentácii opieral sa o výdobytky R. Straussa, i keď v niektorých kombináciách čerpá i z ďalšieho vývoja. Všeobecne v diele chýbala väčšia individuálnosť slohu a najmä výraznejšia priebojnosť harmonických spojov.

Igor Ozim je pedagógom na Hudobnej akadémii v Kolíne nad Rýnom. Vo svojom chápaní Mozarta zameral sa príliš na podčiarknutie klasickej vyváženosti až sklzol do pomerne šedého, dynamicky i tempove pomerne málo oddiferencovaného prejavu, ktorý sa dostával do rozporu s výbušnejším temperamentom dirigenta. Prejavovalo sa to v zvukovo prikompaktnom orchestrálnom sprievode a v nevyváženej agogike orchestrálnych medzihier.

Čajkovského predohra i Strauss mali stúpajúci umelecký trend, veľkorysú, presvedčivejšiu koncepciu najmä v tých miestach, kde sa orchestru podarilo vymaniť z prílišného sústredenia na technickú stránku interpreácie.

24. a 25. októbra. Orchester a Spevácky zbor Slovenskej filharmónie. Dirigent: Zdeněk Bílek. Zbormajster: Ján Mária Dobrodinský. Sólisti: Jan Panenka (klavír) – Praha, Elena Kittnárová, Ľuba Baricová, Jiří Záhradníček, Ján Kyzlink (spev), dr. Ferdinand Klinda (organ). Program: Giuseppe Verdi: Quattro pezzi sacri, Edvard Grieg: Koncert pre klavír a orchester a mol, op. 16, Leoš Janáček: Glagolská omša.

Panenkov Grieg je známy našim diskofilom z vynikajúcej nahrávky. Treba zdôrazniť, že ani výkon na koncertnom pódiu v ničom nezaostal za priam vzorovou koncepciou i technickou precíznosťou gramoplatne. Príznačnou črtou tejto koncepcie je zásadné vyhýbanie sa romanticky uvoľnenej agogike. Je vybrúsená i v detailoch, pričom však vytvára súvislý, jednotliaty celok, do ktorého pianista logicky vtesnáva i skvelé budovanie gradácií (spomeňme napr. kadenciu v 1. časti). Zaujímavé bolo napr. stvárnenie finále, kde v prvom i treťom dieli zameral sa umelec predovšetkým (i v kantabilných úsekoch) na podčiarknutie tanečnosti.

Šťastným obohatením kmeňového repertoáru SF bolo nesporne uvedenie majstrovskej štvorice Verdiho duchovných skladieb. Náročná, krásne vypracovaná partitúra, geniálna hĺbka výrazu, nevšedný harmonický šat, dávajú zborovým spevákom príležitosť demonštrovať stupeň úrovne ich majstrovstva. Výkon zboru pramenil zo dôrazňovania obsahovej a dynamickej stránky jednotlivých skladieb. V otázke technického zvládnutia istejšie a presnejšie vyšli časti s orchestrom (Stabat mater, dvojzborové Te Deum). Ak odhliadneme od slabšieho dôrazu na zvukovú jednoliatosť harmónií, na menšiu intonačnú istotu vysokých ženských hlasov, s dirigentovou koncepciou Verdiho štyroch posledných diel môžeme byť spokojní.

Bílkov výkon v prvej polovici programu bol nesporne úspešný a presvedčivý. Najväčší zážitok pripravil však „pre export" do Talianska naštudovanou reprízou Janáčka, ktorého monumentálne dielo svojou vierou vo veľkosť a nezničiteľnosť národa priam manifestačne zapadalo do poaugustovej atmosféry. Bílek budoval jednotlivé časti ako veľké kvádre s pomerne hladko otesanými hranami. Výdatným spojencom pri realizácii tohto zámeru bol mu Spevácky zbor, ktorý sa vypäl k vysoko presvedčivému i technicky solídne zvládnutému výkonu. Zo sólistov popri vynikajúcej Ľ. Baricovej prekvapila novoobsadená E. Kittnárová, ktorej sýty hlas s veľkým rozpätím bol doteraz temer nevyužitou rezervou nášho koncertného života.

31. októbra 1968. Slovenská filharmónia (abonentný koncert cyklu A v rámci Roku slovenskej hudby). Dirigent: Ladislav Slovák, sólista: Dušan Trbojevič (klavír) – Juhoslávia. Program: Alexander Moyzes: Jánošikovi chlapci, predohra op. 21, Eugen Suchoň: Rapsodická suita pre klavír a orchester, Ján Cikker: 2 symfonické básne z cyklu „O živote".

Na programe tohto koncertu boli tri diela reprezentujúce tvorbu našich národných umelcov v určitých obdobiach ich skladateľského vývoja. Moyzesova ouvertura je prvou koncertnou predohrou programového charakteru na Slovensku, s prvým použitím ľudového tanečného prvku v symfonickom diele. Predstavuje akýsi historický dokument snáh a zápasu formujúcej sa národnej hudby 30. rokov o modernú orientáciu. Cikkerov triptych symfonických básní O živote (škoda, že nemohol odznieť kompletne) je po stránke obsahovo-ideovej charakterizovaný koexistenciou subjektívnych emócií skladateľa s objektívnou skutočnosťou, v ktorej žil. Pravda, táto dve zložky sú v jednotlivých symfonických básňach v rozličnom pomere. Dnes, pri „obnovenej premiére" sme skonštatovali, že pred štvrťstoročím spoločný ideový námet (vzťah skladateľa k vojnovým hrôzam) si vyžiadal aj u Cikkera podobné riešenie pri výstavbe mohutných gradácií ako u Šostakoviča v Leningradskej symfónii — výrazné použitie bicích nástrojov. Slovák, majster rozvíjania široko koncipovaných symfonických plôch, mal takto opätovnú príležitosť v účinnom svetle uplatniť túto svoju schopnosť. Pohotovosť, s akou orchester naštudoval najmä Cikkera, je dokumentom všeobecného zvýšenia technickej úrovne, umeleckých kvalít, kultúry a plastiky jednotlivých nástrojových skupín.

Juhoslovanský pianista Trbojevič podal Rapsodickú suitu v úplne novom, technicky suverénnom, dramaticky sýtom a pestrom šate s príkrymi kontrastami s veľkou dávkou interpretačnej invencie. Sólový klavír v jeho koncepcii skutočne dominoval, a pokiaľ to tak nebolo, príčinu treba hľadať i v sprevádzajúcom dirigentovi. Tieto výsledky môžu ospravedlniť i fakt, že svoj part zatiaľ nenaštudoval spamäti.

Vlado Čižik

7. a 8. novembra 1968. Symfonický orchester hlavného mesta Prahy, dirigent Dr. Václav Smetáček, sólista Zdeněk Jílek. Program: Svatopluk Havelka: Pěna, symf. báseň, Igor Stravinskij: Concerto pre klavír, dychy a kontrabasy, Antonín Dvořák: III. symfónia Es dur.

Už v úvodnej skladbe koncertu dokázal orchester i dirigent svoj zmysel pre vystihnutie základného charakteru skladby a tak Pěna Svatopluka Havelku interpretačne zaujala svojím neustálym napätím a vnútornou skĺbenosťou, ako i akcentáciou jej zvukovosti, ktorá je v tejto skladbe jedným z formotvorných elementov.

Suverenita, interpretačná prepracovanosť i najmenších detailov a výborná hudobná charakteristika jednotlivých častí — to boli podstatné klady interpretácie Concerta I. Stravinského. Sólistom bol v tejto skladbe klavirista Zdeněk Jílek, na ktorého sa tiež v plnej miere vzťahuje predchádzajúce hodnotenie.

Interpretácia Dvořákovej symfónie sa niesla v znamení zdravej muzikality. Mala dostatočnú zvukovú hĺbku a pritom jej kontúry boli jasné a zreteľné počas celej skladby.

Štefan Klimo ml.

14. a 15. novembra. Slovenský komorný orchester. Umelecký vedúci: Bohdan Warchal. Sólista Petr Messiereur (husle). Program: Antonio Vivaldi: Concerto grosso d mol, op. 3, Johann Sebastian Bach: Koncert pre husle a orchester a mol, Eugen Suchoň: Serenáda pre sláčikový orchester op. 5, Leoš Janáček: Suita pre sláčikový orchester.

Po vynikajúcom, i po programovej stránke objavnom októbrovom vystúpení znamená tento koncert Warchalovcov krok dolu. Chápeme postavenie umeleckého vedúceho, ktorý musí s novoobsadeným súborom naštudovať i celý kmeňový repertoár, s ktorým figuruje toto teleso u zahraničných agentúr. No ak sa sústavne opakuje ten istý program i na domácom pódiu, má to prirodzený následok — stratu dôvery poslucháčov. Komu však obecenstvo prestane raz veriť, ten si ťažko vydobyje predchádzajúcu prestíž. Tento program nesporne vykazoval takéto tendencie. Stačilo sa pozrieť na pomerne slabo navštívenú koncertnú sálu. Myslím, že pri všetkej vynikajúcej úrovni, akú dosahujú výkony súboru, bude potrebné viac sa venovať aj dramaturgii domácich koncertov.

Technická brilancia nie je doménou Petra Messiereura. Jeho sila, ale i slabosť spočíva skôr v jeho naturele inklinujúcom k lyrike. A tak, napriek nespornej inteligencii a umeleckej rozvahe, je potom tento huslista v Bachovi presvedčivejší skôr v andante ako v allegrách, ktoré postrádajú priebojnejší zvuk a miestami i stavebné napätie. Navyše ani inštrumentálny sprievod súboru nebol technicky na takej výške ako ostatné čísla programu.

21. a 22. novembra. Wiener solisten. Husle: Günther Pichler, Lynn Blakeflee, Paul Roczek, Peter Katt, Ernst Kovacic, Irmgard Schuster, viola: Hatto Beyerle, Jürgen Geise, violončelo: Wilfried Tachezi, Dankwart Gahl, kontrabas: Heinrich Schneikart. Program: Henry Purcell: 2. suita z hry Kráľovná víl, Anton Webern: Päť častí pre sláčikový orchester op. 5, Wolfgang Amadeus Mozart: Divertimento F dur, Köchel 138, Felix Mendelssohn-Bartholdy: Sláčikové okteto Es dur, op. 20.

Zloženie tohto súboru je v počte hráčov totožné s naším SKO. Odlišné je však číselné zastúpenie jednotlivých skupín. Viedenskí sólisti majú početnejšie zastúpené continuo. Odzrkadľuje sa to i v odlišnom výslednom zvuku, ktorý nedosahuje homogénnosť, priebojnosť i lesk Warchalovcov. Diskant huslí je pomerne málo prierazný, zvuk čiel a kontrabasu však vyčnieva. Priemerný vek súboru podobne ako u SKO je pomerne nízky, no pri interpretácii najmä baroka hráči inklinujú skôr k opatrnosti vo voľbe temp i dynamických prostriedkov ako k bezprostrednej radosti z muzicírovania, ktorá je stálym sprievodcom výkonu nášho súboru, warchalovci kladú veľký dôraz na plastiku a kantabilitu fráz, viedenčania na vyrovnanosť a miernosť (i v kontrastoch). Intonačne je to pomerne zdatný súbor, no v súhre postráda stupeň jednoliatosti celkového zvuku a dynamického rozsahu, ktorý by dokázal výraznejšie upútať.

Purcellova suita niesla znaky potláčania mladistvého elánu hráčov. Zaujala zvýšeným dôrazom na dynamické kontrasty, škoda však, že v poslednej časti continuo intonačne zaostávalo. Webern bol nesporne dramaticky zaujímavý, no hráči nedosiahli ešte taký stupeň majstrovstva, aby dokázali precíznym farebným tieňovaním (a to je v tomto prípade prvoradé) vystihnúť expresivitu tohto majstra. Akosi bližší vzťah našli k Mozartovi práve tým, že zvýraznili pohodu a svetlý jas jeho hudby, ktorá v tomto prípade má nesporné romantické zafarbenie. Sklon k romantickému celkovému poňatiu (alebo prístup k tomuto slohu bez zábran) najlepšie dokumentoval záverečný Mendelssohn. Vášnivo vypätá, mladistvo vzrušená, vrúcne spevná reč jeho okteta stala sa mladým hráčom príležitosťou na demonštrovanie tých najlepších kvalít svojho majstrovstva. I pri rozsiahlosti skladby (vyplnila celú 2. polovicu večera) zásluhou rozvinutia širokej palety umeleckej fantázie ich výkon nikdy neunavoval. Dokonca i odlišné obsadenie skladby znamenalo zlepšenie vyrovnanosti celkového zvuku súboru.

28. a 29. novembra. Orchester SF. Dirigent: Ľudovít Rajter. Sólista: Alexander Jenner (Rakúsko – klavír). Program: Ludwig van Beethoven: V. koncert pre klavír a orchester Es dur, op. 73, Jozef Suk: Serenáda pre sláčikový orchester Es dur, op. 6, Richard Wagner: Tristan a Isolda – predohra a smrť Izoldy.

Z uvedeného programu vyplýva, že právom ho môžeme pokladať za oddychový. Pokiaľ by táto skutočnosť bola vyvážená vynikajúcou úrovňou celého koncertu, nebolo by možno niečo namietať. V tejto súvislosti obstál jedine Jennerov Beethoven. Tento rakúsky pianista sa už viac ráz, najmä v 2. polovici 50. rokov, osvedčil pred bratislavským obecenstvom ako perfektný pianista (Schumannov klavírny koncert, celovečerný recitál). Jeho fantasticky suverénne podanie Beethovenovho koncertu hodnotíme ako udalosť sezóny. Temer bez preklepov, krištáľovo čistá hra, nikdy nezlyhávajúce stavanie gradácií, dokonalá štýlová čistota, klasicky jednoliata agogika, zvonivé a zreteľné pianissimá, vyrovnané trilky, ohybnosť fráz a mimoriadna hĺbka výrazu, zvuková vyváženosť i súhra s orchestrom stavajú tento výkon po boku nezabudnuteľnej Annie Fischerovej.

Populárna Sukova Serenáda je známa bratislavskému obecenstvu predovšetkým zásluhou SKO najmä v komornom obsadení. Znenie veľkého sláčikového orchestra mohlo byť zaujímavé, vďaka porovnávaciemu momentu, ktorý sa ponúkal. Jeho prednosť sa však zväčša zúžila iba na plnší, mäkší zvuk, navyše väčšie obsadenie v rýchlejších častiach nemalo tu tak brilantný spád a jednoliaty zvuk ako napr. u SKO.

Pri všetkej kultivovanosti poňatie Wagnera bola skôr prísne nemecké, so značým sklonom k akademizmu bez výraznejšieho dramatického napätia, ku ktorému práve na svoju dobu novátorské harmonické pletivo priam ponúka.

Vlado Čížik

I. komorný cyklus

V súvislosti s priebehom a výsledkami prvého cyklu komorných matiné, ktoré v Bratislave usporaduje Koncertná a divadelná kancelária v spolupráci s Kruhom priateľov komornej hudby, nakopili sa niektoré problémy v takej miere, že si pokladám za povinnosť úvodom k vyhodnoteniu jednotlivých podujatí zastaviť sa najprv pri nich.

V prvom rade je to problém usporiadateľa. KDK trpí v súčasnosti veľkým nedostatkom organizačných pracovníkov. Plní však funkciu ústrednej (a zatiaľ i monopolnej) koncertnej agentúry s celoslovenskou pôsobnosťou, ktorá má za úlohu i propagáciou slovenských umelcov v zahraničí. Okrem týchto prvoradých i ďalších úloh musí KDK i organizovať komorné koncerty v Bratislave, čím vlastne supluje úlohu, ktorá by mala náležať príslušnej osvetovej organizácii slovenskej metropoly.

Ďalší problém je v tlačení programov. I keď sa na jednotlivé akcie zadávajú programy s mesačným predstihom, nepodarilo sa KDK doteraz zmluvne zaviazať k pravidelnej spolupráci ani jednu tlačiareň, a tak sa neraz stáva, že bulletin sa tlačí raz v Skalici, raz v Prahe, v Bratislave atď. Situáciu komplikujú temer pri každom koncerte i samotní umelci, ktorí neraz i v poslednej chvíli menia od základu celý program. I po niekoľkoročnom sústavnom úsilí nepodarilo sa KDK zabezpečiť presné plánovanie programu umelcov. Tento v súčasnej situácii neriešiteľný problém odzrkadľuje sa v konečnom dôsledku v tom, že programy bývajú niekedy cyklostylované alebo rotaprintované, pričom často chýba rozbor alebo komentár k hraným dielam.

Pálčivý je i problém koncertnej siene. V súčasnosti stánok komornej hudby — Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca je temer jedinou finančne prístupnou i centrálne položenou, i keď nie práve najideálnejšou koncertnou sálou v Bratislave vhodnou pre podobné podujatia. Patrí do správy Mestského múzea, ktoré chce od 1. janára používať túto sieň len pre mimokoncertné účely — akcie MsNV. Spomenutá inštitúcia nemá väčší záujem vyjsť usporiadateľom komorných koncertov v ústrety. Len výnimočne, na jedinom koncerte bola sieň riadne vykúrená, ináč prítomné obecenstvo i účinkujúci musia sústavne znášať chlad.

Je pochopiteľné, že súhrn toľkých nepriaznivých momentov negatívne ovplyvňoval i návštevnosť, ktorá i pri všetkej námahe organizátorov, za stálej propagačnej spolupráce bratislavského Večerníka, neraz i zásluhou nie práve najvydarenejšej umeleckej úrovne výkonov bola veru naozaj trápna.

Augustové udalosti prejavili sa i v podiele, i v kvalite zahraničných hostí. Jediný súbor zo zahraničia Gensler-Winkler trio sotva možno pokladať za umelecký prínos. Ostatné koncerty vyplnili hostia z Čiech a Moravy. Myslím, že poaugustová situácia sa mohla využiť aspoň na 2 polrecitály domácich, slovenských umelcov. Toto želanie nechce byť netaktnosťou voči účastníkom z historických zemí (tobôž, keď za umelecký vrchol cyklu vďačíme práve im), ale vyjadrením túžby stretávať na koncertnom pódiu i v Bratislave viac slovenských umelcov.

Nesvedomitosťou bolo by zaujať kritickejší postoj voči výkonu pianistky Dagmar Baloghovej, ktorá 6. októbra otvárala komorný cyklus. Svoje vystúpenie musela absolvovať za priam frontových podmienok (v šere — elektrické svetlo nefungovalo — a v chlade). Nemožno pochybovať, že tieto momenty rušivo vplývali aj na kondíciu (skrehnuté prsty) a psychickú vyrovnanosť pianistky najmä v prvej polovici matiné (Transkripcia Bachovej Toccaty a fúgy d mol pre klavír, 12 variácií C dur pre klavír od W. A. Mozarta a 32 variácií c mol od L. van Beethovena), takže čiastočne pozmenenú 2. časť programu zahrala Baloghová radšej z not (Ivan Řezáč: Sonatína C dur, 6 častí z cyklu: Nálady, dojmy a upomínky, op. 41 od Zdeňka Fibicha a Koncertní fantasie na české národní písně od B. Smetanu).

Vlado Čížik

Dňa 20. októbra 1968 vystúpilo v malej sále Reduty Genser-Winkler trio s týmto programom: L. van Beethoven: Klavírne trio B dur, op. 97, F. Skorzeny: Klavírne trio in A, J. Brahms: Klavírne trio C dur op. 87.

Posluchači koncertu však boli výkonom tohto komorného telesa sklamaní. K Beethovenovi len toľko: interpreti boli veľmi vzdialení duchu jeho hudby (nehovoriac o hudbe tria) a navyše miestami viazla aj súhra a slabý výkon podala hlavne klavíristka. Bola to iba akási Hausmusik alebo školský výkon, s ktorým by sme ani v našich hudobných učilištiach asi neboli spokojní. O štýlovosti a koncepcii je v tomto prípade pochopiteľne ťažko hovoriť.

Výkon v Skorzeného skladbe bol lepší (vďaka tiež kompozične prístupnejšej skladbe), ale z tejto skladby sa dá rozhodne vyťažiť viac. Interpretácia Brahmsovho tria (hoci tomuto ansámblu najlepšie vyhovovalo) nejavila nijaké známky osobitosti.

Záverom ostáva len otázka: Prečo vlastne angažujeme takéto telesá? Nikto nepochybuje, že povedzme v domácich pomeroch môžu znamenať slušný priemer, ale náš posluchač je rozhodne náročnejší.

Štefan Klimo ml.

3. novembra privítali sme v rámci komorného cyklu jedinečné Smetanovo kvarteto z Prahy v zložení: Jiří Novák, Ľubomír Kostecký, dr. Milan Škampa a Antonín Kohout. Koncert náhodou zapadol i medzi podujatia Týždňa slovenskej hudby. Pravda, svojou dramaturgiou sa do Týždňa nezačleňoval. Z komorných koncertov bolo to už tretie, žiaľ, dovtedy zo všetkých stránok iba prvé vydarené podujatie. (Miestnosť vykúrená, návštevnosť i výkony umelcov na stopercentnej úrovni.)

V porovnaní s komornými matiné predchádzajúcich rokov označujem tento koncert za jeden z vrcholov novo sa rozbiehajúcej sezóny. Všetky zložky interpretácie Smetanovho kvarteta predstavujú špičku. Fakt, že českí umelci celý svoj repertoár ovládajú a aj na pódiu hrajú spamäti, je nielen na slovenské, ale aj na európske pomery ojedinelým a závideniahodným zjavom. Je však súčasne základňou, z ktorej vyrastajú: precízna súhra, priam seizmograficky vyrovnaná a citlivá zvuková vyrovnanosť vo všetkých dynamických odtienkoch, zmysel pre citlivé a vyhranené štýlové uchopenie diela.

Prejav Smetanovho kvarteta je akousi syntézou českej vrúcnej spevnosti a jeho odvrátanej strany — živého, plnokrvného, no dokonale sputnaného temperamentu, obrovskej tvorivej fantázie, s neprehľadným množstvom a bohatstvom dynamického spektra. I pri tých najexponovanejších dynamických gradáciách, i v tom najnežnejšom pianissime hráči nikdy nestrácajú zo zreteľa vzorovú sýtosť a guľatosť tónu. Neskĺzavajú do násilnej hrubosti, prejemnelosti, či nabubrelého pátosu. Ich výkon i pri všetkej zvukovej rafinovanosti a technickej precizite nestráca nič z peľu tvorivého okamžiku, z bezprostrednej muzikantskej prirodzenosti a nenútenosti. Takisto neobyčajne vypestovaný zmysel pre celkovú zvukovú harmóniu súboru nijako nezatláča do úzadia vynášania farebnej plasticity jednotlivých inštrumentov.

Technická brilantnosť, sviežosť, jas a pohoda, široko rozospievaná kantiléna Loveckého kvarteta B dur (Köchel 458) od W. A. Mozarta upútala práve tak ako dramatický vzruch, elán i kontemplatívna lyrika IV. sláčikového kvarteta Bohuslava Martinů. I keď tejto prvej časti programu sotva možno niečo vyčítať, nesporným vrcholom bol záverečný Beethoven (Sláčikové kvarteto F dur, op. 135). Hráči sa v ňom dokázali povzniesť do „vyšších sfér" a skutočne adekvátne vyjadriť sústredenosť výrazu a filozofickú hĺbku „posledného Beethovena".

17. novembra vystúpila v rámci cyklu ďalšia pianistka z Prahy Lidia Majlingová. V rozsiahlom, fyzicky veľmi náročnom programe sa veľmi sympaticky uviedla v prvej polovici, ktorú vyplnila temer hodinovým klavírnym cyklom „Ludus tonalis" (moderný pendant Bachovho „Temperovaného klavíru") od Paula Hindemitha. Okrem toho, že toto dielo doteraz ešte v Bratislave nezaznelo a právom ho pokladáme za dramaturgicky šťastný čin, domnievam sa, že by bol býval pre koncertné účely azda šťastnejší výber iba niektorých častí. I napriek tomu pianistka rozvinula v Hindemithovi široké spektrum nálad, zaujala plastickým vedením hlasov a vytvorením osobitej, tvorivej atmosféry. Znamenitý dojem z prvej polovice koncertu značne však zoslabili Musorgského Obrázky z výstavy, ktoré značne utrpeli početnými pamäťovými lapsusmi (vynechané celé takty, „plávanie" ľavej ruky) i nedostatočným technickým zvládnutím — málo vystupňované gradácie dvoch posledných častí, pripomalé tempá rýchlych úsekov (Trh v Limoges, Baba Jaga). Osobitná muzikalita umelkyne sa už šťastnejšie uplatnila v záverečnej skladbe V mlhách od Leoša Janáčka.

Prvý cyklus komorných matiné uzavrelo 1. decembra matiné Janáčkovho kvarteta z Brna, nositeľa Radu práce, laureáta štátnej ceny v zložení: Jiří Trávníček,

Adolf Sýkora, Jiří Kratochvil a dr. Karel Krafka.

Po svetoznámych smetanovcoch brnenskí hostia nemali priam najzávideniahodnejšiu situáciu. K tomu treba prirátať i ľadovú sálu, ktorá zrejme zapríčinila i povolenie strún u violistu (uprostred 2. časti 1. skladby musel prelaďovať nástroj).

Janáčkovo kvarteto môžeme charakterizovať ako súbor, pre ktorý skutočnosť, že hrá spamäti, nie je vždy spoľahlivým spojencom pri živej a po všetkých stránkach premyslenej pestrej a vyváženej interpretácii. Spontánnosť, radosť z muzicírovania kladú títo hráči nad zvukovú vyrovnanosť, tónovú ušľachtilosť, plastiku a široké dynamické spektrum. Súhra je solídna, intonácia spoľahlivá, nie však krištáľovo čistá. Kvalita jednotlivých nástrojov u janáčkovcov zdá sa byť nižšia, pretože krajné hranice dynamických registrov často strácajú nosnosť a kultivovanú sýtosť, a fortissimo nie je prosté vedľajšieho šelestu a pazvukov.

Úvodný Dvořák (Sláčikové kvarteto Es dur op. 51) niesol znaky menšieho sústredenia, nerozohranosti a nervozity (malér violistu). Iba finále zažiarilo svojím spádom, presvedčivým, priebojným temperamentom.

Zlatým klincom programu bolo nesporne I. sláčikové kvarteto Leoša Janáčka, jeden z vrcholov komornej tvorby tohto majstra. Dravá expresívnosť, hlboká presvedčivosť, široká paleta výrazových odtienkov ukázali moravský súbor z tej najlepšej stránky.

Záverečné Sláčiková kvarteto č. 13 B dur, op. 130 — posledné z tzv. Galitzenových kvartet od L. v. Beethovena — nenašlo svojich interpretov práve v takej kondícii, aby sa mohli plne oddať jeho filozofickému podtextu. Niektoré úseky — prekrásna kavatína, geniálne, démonicky humorné Scherzo vyzneli presvedčivejšie. Škoda však, že celok postrádal napätie a vystihnutie osobitej atmosféry Beethovenovho štýlu. Tento nedostatok by tým vypuklejšie vystúpil do popredia, keby sme boli chceli porovnať úroveň Beethovena Janáčkovcov so Smetanovým kvartetom.

Po jarnom úspešnom vystúpení znamenitého francúzskeho flautistu Patera, ktorý je nadšeným propagátorom slovenskej tvorby vo svojej krajine, sme oprávnene očakávali, že i Švéd Ake Bergström, ktorý vystúpil 2. decembra na mimoriadnom večernom koncerte v Zrkadlovej sieni, podá podobný výkon. Veľmi sme sa však sklamali. I keď návštevnosť a temperatúra v sále boli veľmi nízke, sotva možno niečo namietať proti tomu, lebo boli priamo úmerné voči umeleckým kvalitám švédskeho hudobníka. Bergström reprezentuje typ, ktorý azda aj má predstavu o správnej koncepcii interpretovanej skladby, no pre nedostatočný technický fond nie je schopný dôslednejšie ju realizovať. Jeho tón v kantiléne nie je prostý nadmerného vibráta, aj intonačne je značne labilný. V pasážach postráda zreteľnosť, brilantnosť a čistotu. Dynamicko-farebné spektrum, ktorým Bergström narába, je veľmi chudobné. Jediné pekné „piano" sme počuli v závere Debussyho Syrinxa pre sólovú flautu. Na jeden celovečerný koncert je toho trochu primálo.

S takýmto chudobným arzenálom nedokázal potom švédsky hosť presvedčivejšie vybudovať ani úvodnú Sonátu h mol od Johanna Helmicha Romana, ani Očenášovo Concertino.

Za prínos večera môžeme pokladať vari len dramaturgiu — dve tretiny patrili dielam československých autorov. V druhej polovici večera sa flautistovi podarilo povzniesť nad svoje technické nedostatky (lepšie povedané ignorovať ich) najmä v invenčne sviežej, romanticky vzrušenej Šimaiovej Sonatíne, v miniatúrnych Duettínach od Petra Ebena rozvinúť i kus priebojnejšieho a angažovanejšieho prejavu. Švédsku hudobnú avantgardu reprezentovalo Postlúdium od Svena Erica Bäcka.

Vynikajúci, priam vzorový výkon Heleny Gáfforovej pri klavíri s bohatstvom dynamických odtienkov, technická precíznosť, šarm, individualita podania iba podčiarkovali do neba volajúcu disproporciu umeleckých kvalít tohto dňa.

Musí sa slovenská hudba v zahraničí propagovať prostredníctvom aj takýchto „umelcov"?

Vlado Čížik



10. novembra. Koncertná sieň Čs. rozhlasu. Matiné Sylvie a zasl. umelca Rudolfa Macudzinských (klavírne duo). Spolupôsobkovali: Jozef Sikora a Libor Pokojný – violončelo, Jozef Koša – horna, Komorný orchester VŠMU - dirigent Ján Pragant. Program: Robert Schumann: Andante con variazioni, op. 46 pre dva klavíre, dve violončelá a hornu, Max Reger: Variácie a fúga na Beethovenovu tému, op. 86, Ján Cikker: Dve časti zo Slovenskej suity, op. 22: Moja milá kde si?, Sivé očká, Pavol Šimai: Passionato (prvé predvedenie), Rudolf Macudzinski: Tri kusy pre 2 klavíre a sláčikový orchester, op. 55 (prvé predvedenie).

Z umeleckej stránky aj krásnu návštevnosť patrilo toto podujatie nesporne k aktívnym bilanciám roka. Po pomerne šedom, málo uvoľnenom výkone na žilinskej prehliadke výkon tejto pianistickej dvojice plne zaujal početné obecenstvo muzikantskou vervou, elánom, tvorivým napätím, dôrazom na štýl. V Schumannovi obaja pianisti plne zaujali vyváženým poetickým, zbytočne nepresentimentalizovaným, fantázijne bohatým a vysoko účinným stvárnením. U čelistov žiadalo by sa lepšie rešpektovanie vyváženého komorného prejavu. Kryli jednak duo i hornistu. Rozsiahly, technicky náročný, a interpretačne málo vďačný Reger stal sa pre interpretov prostriedkom na rozvinutie reprodukčnej vynachádzavosti, pestrého dynamicko- farebného spektra a účinnej dynamickej formy. V závere fúgy bolo by sa žiadalo ešte rozvážnejšie rozloženie mohutných akordických gradácií, najmä pianistky.

Slovenskú polovicu programu začali Cikkerom, ktorého klavírna verzia jestvuje ako výsledok inšpirácie a popudu práve tohto dua. 2. a 3. časť suity stala sa umelcom príležitosťou na demonštrovanie širokej palety bohato odtieňovaných klavírnych farieb, vkusného zdôrazňovania rytmického toku.

Šimaiova premiérová skladba dosť jednostranne, na pomerne širokej ploche využíva bravúrnu, bombastickú klavírnu techniku. Podobne i Macudzinského triptych nevzal si za cieľ riešiť nejaké závažné obsahové problémy, autor kladie však väčší dôraz na kontrast a má vyvinutejší zmysel pre únosnosť a pre mieru rozvíjania formovej schémy.

Sprevádzajúci orchester vedený prof. Pragantom podal skvelý výkon a zaujal krásnym, spevným, ušľachtilým a vyrovnaným výkonom.

-ik-

Suchoňovský koncert II.

24. 11. 1968. Program: Poème macabre pre husle a klavír, Kontemplácie pre recitáciu a klavír, Ad Astra – päť piesní pre soprán a klavír, Metamorfózy – variácie na vlastné témy vo forme suity pre klavír. Účinkovali: zaslúžilá umelkyňa Drahomíra Tikalová – soprán (Praha), Klára Havlíková – klavír, Mária Szökeová – husle, Helena Gáfforová – klavír, zaslúžilá umelkyňa Eva Kristinová – recitácia.

Jubilejný komorný koncert z diela národného umelca Eugena Suchoňa, usporiadaný Zväzom slovenských skladateľov spolu so Slovenským hudobným fondom a Koncertnou a divadelnou kanceláriou, priniesol zaujímavý prierez Suchoňovou tvorbou v tejto oblasti v povojnovom čase.

Poème macabre vyznel v podaní mladej talentovanej huslistky Márie Szökeovej s nespornou dramatickou silou a veľkou presvedčivosťou dobre a premyslene diferencovaného výrazu. Mária Szökeová je jedným z najsľubnejších talentov mladej slovenskej huslistickej generácie; podaním tejto skladby dokázala, že oprávnene môžeme do nej vkladať veľké nádeje. Helena Gáforová s citlivo a naprosto adekvátne vypracovaným klavírnym partom bola jej výbornou partnerkou.

Mnohostrannosť a sila Suchoňovej skladateľskej osobnosti sa prejavila i ojedinelým dielom pre recitáciu a klavír — Kontempláciami. Tieto hudobnobásnické zamyslenia sú plné silno koncentrovaného dramatizmu i hlbokej, hĺbavej lyriky. Túto stránku diela veľmi citlivo zachytila Eva Kristínová, svojím v podstate civilným, no vždy náležité dramaticky vyhroteným recitátorským prejavom, citlivejšie než Klára Havlíková v klavírnom parte; jej vyhranene dramatický prejav v lyrických úsekoch sa v tvárnosti a dynamickom pokoji nechal predsa len trocha zatieniť recitátorkou.

Značne verbálne básne Štefana Žáryho, ktoré sú podkladom cyklu piesní Ad astra, umocňuje Suchoňov skladateľský prejav do novej, myšlienkove obsažnejšej polohy, hoci dosť rýchlo prchajúca poetická sila textu je príčinou rozpačitosti, ktorá sa nie vždy podarí interpretom prekonať. I toto predvedenie bolo poznačené touto črtou: hlasove perfektný a výrazove tvárny prejav sólistky Drahomíry Tikalovej sa v minulosti oveľa účinnejšie uplatnil v orchestrálnej verzii týchto piesní; v nej farebná paleta orchestra je oveľa silnejším doplnkom hlasu než dosť jednostranný tón klavíra. Klára Havlíková, pravda, strhujúcim podaním záverečných Metamorfóz v klavírnej verzii dokázala, že je rozhodne výraznejšou osobnosťou ako sólistka. Tu sa jej fantázia, nespútaná podmienkou spolupráce s partnerom, prejavila v celej šírke a výraznosti. Jej podanie zahrnulo tak širokú paletu výrazových prostriedkov klavírnej techniky, že i to podstatne jednoduchšie, „čiernobiele" zvukové rúcho klavírnej verzie skladby si v ničom nezadalo s verziou orchestrálnou.

Juraj Pospíšil

IV. dni komornej hudby v Banskej Bystrici

Uskutočnili sa už po štvrtý raz. Skromné — ani nie tak menami interpretov (i keď aj tými), ale hlavne malým počtom štyroch koncertov, ktoré súčasne tvoria v krajskom stredoslovenskom sídle takmer polovicu ročných koncertných podujatí. (Okrem Dní komornej hudby je tu pravidelná Hudobná jar pracujúcich a sporadické koncerty tzv. hudobných piatkov, ktoré organizuje Krajská pobočka Zväzu slovenských skladateľov — priamy patrón oboch spomínaných akcií.)

Tohtoročné Dni komornej hudby boli zamerané na slovenskú hudobnú tvorbu (prezentovanú v tomto prípade však iba dielami jubilujúceho E. Suchoňa) a domácich interpretov. Okrem Kláry Havlíkovej so suchoňovským recitálom sa predstavil mladý huslista Peter Michalica, Bratislavskí komorní sólisti na čele s Aladárom Móžim a banskobystrickí speváci — Dagmar Rohová a Oskár Kobela, sólisti opery DJGT.

Ak by som mala robiť rebríček najkvalitnejších koncertov z tohto strohého počtu — čo nie je veľmi populárne a možno ani taktné, no azda nevyhnutné — asi by som medzi najsilnejšie zážitky postavila klavírny recitál Kláry Havlíkovej a bratislavského ansámblu. V koncerte slovenskej umelkyne dominovali predovšetkým vynikajúco interpretované Metamorfózy a Malá suita s passacagliou, op. 3 — odkrývajúce nové, alebo aspoň v určitých situáciách nové hodnoty hudby skladateľa. Suverénna technika, dokonalá znalosť štýlu autora — toho, čo chcel a prípadne chce svojimi dielami povedať, zmysel pre gradáciu — i to, čo vždy u K. Havlíkovej obdivujeme: určitú umeleckú odvahu, „guráž" do štúdovania diela náročného, vyžadujúceho takmer mužnú drsnosť, triezvosť a nesentimentálnosť. No napriek tomu je každá nota v jej podaní plná svojho vlastného života a vnútorného opodstatnenia. Škoda, že banskobystrickí poslucháči nemali možnosť uvítať na koncerte národného umelca Eugena Suchoňa — bolo pôvodne avizované — a ešte väčšia škoda, že všetky štyri koncerty boli na rozdiel od minulých rokov ignorované bratislavským Zväzom slovenských skladateľov i prípadným kritikom z niektorého slovenského denníka.

Zaujímavým koncertom bol aj recitál mladého slovenského huslistu Petra Michalicu. Prekvapila najmä odvaha, s akou staval vedľa seba skladby L. van Beethovena, J. S. Bacha, E. H. Griega, A. Moyzesa a B. Smetanu. Čo skladateľ — to odlišný štýl a teda aj spôsob pochopenia diela a rôzny prístup k interpretácii. Výborná technická pripravenosť, potrebný rozmach a šírka tónu, robustnosť a mladícka nespútanosť našli svoje uplatnenie — napodiv — nielen v diele A. Moyzesa (Balada z Poetickej suity), ale i J. S. Bacha (Sólová sonáta C dur) a B. Smetanu (Z domoviny — 2 duá pre husle a klavír). Ale na dokonalé vnútorné pochopenie Beethovena a Griega (od oboch Sonáta c mol) zrejme treba mladučkému interpretovi dozrieť aj ľudsky. Mladosť, najmä tá dnešná, najradšej sa zrkadlí v triezvosti, čo je pre ňu synonymom modernosti. Ale všetkého príliš škodí a myslím, že zdôrazňovať tieto známe veci do budúcnosti práve u P. Michalicu veľmi netreba — veď už napr. v Smetanovi spojil podivuhodný citový rozmach a šírku s prehľadom a ovládaním diela nepochybným intelektom. Výborným partnerom — doslova partnerom — mu bol Miloš Starosta.

Dvaja banskobystrickí sólisti opery DJGT — Dagmar Rohová a Oskár Kobela

mali koncert dňa 22. októbra. Uviedli sa (až na Piesne z hôr od E. Suchoňa) romantickým repertoárom (B. Smetana, Fr. Schubert, E. H. Grieg, Kafendove piesne na básne Sv. H. Vajanského, V. Novák...). Treba uvítať skutočnosť, že konečne dostali príležitosť závažnejšieho vystúpenia (za čo nemôžeme považovať série výchovných koncertov — a žiaľ, v Stredoslovenskom kraji je len takáto možnosť pre spevákov s koncertnými ambíciami) aj sólisti bystrickej opery. V tomto prípade dvaja z popredných spevákov. Že tých vystúpení bude potrebné oveľa viac, dokázal napokon svojou slušnou úrovňou aj spomínaný koncert. Škoda, že nebolo viac možností a času na prípravu repertoáru (hlavne u O. Kobelu, kde spev z partu zabraňoval hlbšie stvárnenie skladieb) a napokon aj väčšieho porozumenia u vedenia divadla, ktoré vyžadovalo od oboch interpretov niekoľko hodín pred koncertom účasť na skúške v pripravovanej inscenácii Jura Jánošíka. Už len tento fakt, napokon nie zanedbateľný pri preorientovaní sa z hudobného myslenia Cikkerovej opernej hudby na krehkú stavbu diel spomínaných skladateľov, pôsobí nežiadúco. A tak sme napokon na pódiu Robotníckeho domu videli a počuli síce od oboch spevákov slušný výkon, ale vari všetky spomenuté okolnosti zavinili, že to nebol zážitok vrcholný. Budeme si naň asi musieť počkať pri najbližšej príležitosti. Azda to nebude len o niekoľko rokov . . .

Baroková hudba v skutočne „sólovom" podaní zaznela na koncerte mladého súboru Bratislavských komorných sólistov. Členovia orchestra grupujúci sa zo Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave predniesli — až na Suchoňovu Serenádu pre sláčiky — napospol diela skladateľov baroka. Už samotná hudba týchto majstrov, bez ohľadu na interpretáciu, je výrazom čistoty a akéhosi vertikálneho, priameho hudobného myslenia, v duchu ktorého už dnešný človek nie je schopný tvoriť a možno — ani myslieť. A preto každé stretnutie s podobným umením je pre súčasníka uisťovaním sa o večnosti prostých a nekomplikovaných línií, myšlienok, tónov — čistých a priezračných. Interpretácia môžiovcov len podčiarkla prosté hudobné pravdy, očistila ich od zbytočných sentimentalít a presvedčila, že mnohé veci, po ktorých voláme, tu už vlastne boli veľmi dávno. Hovoriť o technike prednesu je po všetkom, čo som už spomenula, vari zbytočné.

Tereza Ursíniyová

Štvrtá prehliadka slovenského koncertného umenia

Zväz slovenských skladateľov usporiadal ako jednu z akcií k Roku slovenskej hudby aj IV. prehliadku slovenského koncertného umenia. Akcia sa uskutočnila v dňoch 4. až 8. novembra v divadelnej sále Domu odborov v Žiline. Na piatich koncertoch prehliadky vystriedali sa interpreti vybraní podľa dvojakých kritérií: 1. Umožnilo predstaviť sa žilinským umelcom — profesorom tamojšieho konzervatória. 2. Pre výber bratislavských sólistov bolo kritériom najmä uskutočnené alebo očakávané vymenovanie za zaslúžilého umelca. Koexistencia takýchto kritérií, pochopiteľne, nemohla vyznieť priam najpriaznivejšie pre žilinských účinkujúcich. Na druhej strane však konfrontácia ich výkonov s výkonmi bratislavských interpretov je dôvodom pre zintenzívnenie ich prípravy.

Za klad prehliadky pokladáme myšlienku usporiadať ju práve v 38-tisícovej Žiline, ktorá má akusticky nosnú sálu, vyhovujúci klavír a najmä pozorné, vďačné a vnímavé obecenstvo. V tejto súvislosti treba vyzdvihnúť znamenitú spoluprácu usporiadateľov s konzervatóriom, ktoré zabezpečilo pravidelnú účasť svojich poslucháčov. Význam podujatia treba vidieť ani nie tak v úrovni výkonov účinkujúcich, ktorí väčšinou nedosahovali zenit svojich možností, ale predovšetkým v zintenzívnení záujmu žilinského publika. Žilinská prehliadka stala sa tak akýmsi úvodným signálom ohlasujúcim tradíciu každoročného reprízovania podobnej akcie (i keď nie vo forme koncertnej prehliadky) na spôsob dní komornej hudby v Banskej Bystrici. Ak sa to podarí, bude to z hľadiska celoslovenského skutočne ten najkrajší výsledok.

4. novembra 1968. Komorný koncert žilinských umelcov. Program: G. F. Händel: Suita e mol pre klavír, Franz Liszt: Petrarcov sonet č. 104, Vodotrysky vo vile d'Este, Ján Zimmer: Rysy (z klavírnej suity Tatry, op. 11), Rudolf Macudzinski: Meditácia a fúga, op. 35 (Dagmar Dubenová – klavír), Paul Hindemith: Sonáta pre klarinet a klavír 1939 (Pavol Bienik – klarinet, V. Kellyová – klavír), Ludwig van Beethoven: Kvinteto Es dur, op. 16 (Dychové kvinteto konzervatória – D. Stankovský – klavír, M. Direrová – hoboj, P. Bienik – klarinet, I. Gončák – lesný roh, K. Krajčí – fagot).

Dubenová je pianistka s vyspelou, najmä prstovou technikou. Jej prejav je muzikálny, často výbušný a pri svojej osobitosti nie prostý sklonov k rapsodickej uvoľnenosti agogiky, zavše úplne bez jednotiaceho tempového nadhľadu. Jej výkon býva miestami značne ochudobňovaný nedostatočným racionálnym zdôvodnením dynamickej formy, pri vytváraní ktorej sa riadi skôr inštinktom. Žiadalo by sa takisto citlivejšie narábať s kultúrou tónu a účinnejšie rozmiesťovať fyzické sily.

Škoda, že pomerne disciplinovaný Händel utrpel pamäťovými lapsusmi. Lisztov klavírny štýl sa zasa stal pre interpretku klzkou plochou prílišného popustenia uzdy umeleckej rozvahy, ktorú podčiarkovalo navyše neodôvodnené vyhadzovanie rúk. Zimmer postrádal jednotnejšiu stavbu a rozvážnejšie rozloženie gradačného vrcholu.

Tento trochu okázalý polrecitál vystriedala druhá polovica programu, otočená zo stránky umeleckého naturelu priam o 180 stupňov. Bienikov Hindemith sa vyznačoval disciplínou, technickou vyspelosťou, súčasne aj akademičnosťou a pomerným malým uplatnením fantázie. V. Kellyová zaujala precíznym, solídne vypracovaným i kultivovaným klavírnym sprievodom.

Kvinteto žilinského konzervatória je vývojaschopný súbor, slušnej technickej úrovne, zvukovej vyrovnanosti a disciplíny. Sympaticky pôsobila v tomto ansámbli spolupráca žiakov s profesormi. Ich podaniu Beethovena chýba ešte punc muzikantského švihu, uvoľnenia a širšej dynamickej palety.

5. novembra. Komorný koncert. Účinkovali: zasl. umelec Aladár Móži (husle), zasl. umelec Michal Karin (klavír). Program: G. F. Händel: Sonáta g mol pre husle a klavír, C. Franck: Sonáta A dur pre husle a klavír, A. Moyzes: Duettino, Johannes Brahms: Sonáta A dur, op. 100.

Tento večer husľových sonát bol najlepšie navštíveným koncertom prehliadky. Repertoár vystúpenia na žilinskej prehliadke bol reprízou programu, s ktorým sa Móži predstavil bratislavskému obecenstvu v apríli lanského roku.

Móži zaujal sýtym, šťavnatým, niekedy až sladkastým husľovým tónom, ktorý by zodpovedal skôr romantickej časti programu. Jeho prejav je osobitý, sugestívny, dominuje v ňom však skôr muzikantská verva, bezprostrednosť nad racionálnou rozvahou. Tento znak jeho naturelu sa najviac dostal do rozporu v úvodnej Händlovej sonáte — najmä v rýchlejších pasážach. Pomalšie časti oslabovalo prílišné používanie vibráta. Moyzes zaujal švihom, eleganciou a účinným spádom.

O Karinovi treba konštatovať, že zo všetkých pianistov prehliadky (tak sólistov, ako komorných hráčov) preukázal najviac zmyslu pre kultúru tónu a vytváranie tvorivej atmosféry. Škoda, že pre technickú indispozíciu najmä v rýchlejších úsekoch poľavoval v náročnosti na intonačnú čistotu. Miestami, najmä v Brahmsovi, dá sa množstvo kazov ospravedlniť poukázaním na prílišný „ťah" partnera, ktorý nezvládol dostatočne gradačné napätie a neodôvodnene zrýchľoval tempo.

6. novembra. Komorný koncert. Program: 1. Johannes Brahms: I. sonáta pre violončelo a klavír, op. 38, 2. Max Reger: Variácie a fúga na Beethovenovu tému, op. 86 pre dva klavíre, 3. Jozef Suk: Balada a Serenáda, op. 3 pre violončelo a klavír, 4. Ján Cikker: Slovenská suita, op. 22 pre dva klavíre. Jozef Sikora (violončelo: 1, 3), Duo Macudzinski – Sylvia (2, 3, 4) zasl. um. Rudolf – (1, 2, 4).

Sikorova koncepcia Brahmsa smerovala — miestami až preforsírovaným sýtym, mužným tónom, prostým akéhokoľvek sentimentálneho nánosu — k podčiarknutiu celkovej romantickej stavby v akademickom šate, ktorý zosilňoval ešte i farebne dosť plochý klavír R. Macudzinského. Kým Brahmsa interpretoval Sikora z nôt (podobne ako Móži všetky sonáty!), čo bolo azda brzdou pre rozlet jeho umeleckej fantázie, Sukovu baladu hral už spamäti. A tak svojím bohatstvom náladových i farebných odtienov, vrúcnosťou, romantickým vzletom i vkusom patrila k tomu najkrajšiemu, čo sme na IV. prehliadke počuli. Primerane sa na tom podieľal i citlivý klavírny sprievod S. Macudzinskej.

Je zaujímavé skonfrontovať vystúpenie dua Macudzinských na tejto prehliadke s ich vystúpením v Bratislave (viď samostatnú recenziu!). V Žiline sa ich výkon niesol v znamení opatrnosti, miestami i technickej neistoty, čo brzdilo aj výraznejší umelecký rozlet.

7. novembra. Vokálny koncert. Program: 1. Ján Cikker: 2 piesne z cyklu O mamičke, 2. M. Schneider-Trnavský: 3 piesne zo zbierky Slzy a úsmevy (Prsteň, Guslar, Nôžka), 4. Jaroslav Křička: Albatros z cyklu Severní noci, 4. A. Dvořák: A les je tichý, Struna naladěna, Dejte klec jestřábu, 5. A. Moyzes: Dve piesne z cyklu Ranná rosa, E. Suchoň: Povedzže mi, povedz, 6. Frico Kafenda: Tri piesne na slová J. Smreka, 7. Ladislav Holoubek: Dve piesne z cyklu Dcérenka moja, 8. Ján Cikker: Monológ Jánošíka a pieseň pod šibenicou z opery Juro Jánošík. Účinkovali: Nina Hazuchová, sólistka opery SND (1, 3, 5, 7), zasl. umelec dr. Gustáv Papp, sólista opery SND (2, 4, 6, 8), pri klavíri: prof. Eva Pappová-Záleská.

Tento koncert sa ako jediné podujatie prehliadky celou dramaturgiou zameral na Rok slovenskej hudby. Obaja umelci preukázali muzikantsky vrúcny postoj k repertoáru, istotu pamäti i intonácie. Vyčítať im možno jedine miestami menšie rešpektovanie typicky komorného piesňového prejavu s množstvom nuansov. Túto pripomienku adresujeme predovšetkým dr. Pappovi, ktorý sa akosi nevedel vymaniť z hlasovo sýteho operného prejavu najmä pri Schneiderovi a Dvořákovi.

Nina Hazuchová je skúsená a mnohoráz osvedčená koncertná speváčka. Paleta jej dynamických odtienkov je bohatá. No práve pri porovnávaní jej žilinského výkonu s bratislavskými nemôžeme povedať, že by bola na vrchole jej možností. Vydarili sa jej predovšetkým lyrické piesne.

8. novembra. Orchestrálny koncert. Orchester mesta Žiliny. Dirigent: B. Urban, sólisti: Miloš Jurkovič (flauta), Eva Fischerová (klavír). Program: J. L. Bella: Slávnostná predohra, W. A. Mozart: Koncert pre flautu a orchester, L. v. Beethoven: III. koncert pre klavír a orchester, c mol, op. 37.

Úroveň žilinského orchestra bola prekvapujúca. Upútala najmä skupina znamenitých sláčikárov. Vyspelé sú tiež niektoré dychy. V celkovom zvuku súboru majú však málo jasný zvuk, podobne ako tympány (zrejme nekvalitný nástroj!).

Muzikálny B. Urban osvedčil sa najmä pri inštrumentálnych koncertoch ako pohotový a pomerne citlivý dirigent. S určitými výhradami hodnotíme koncepciu Bellovej predohry, ináč po technickej stránke dobre zvládnutej. Urban v snahe zvýrazniť kontrast myšlienok volil cestu prílišných agogických zmien, čo pôsobilo dosť rušivo.

Znamenitý Jurkovič upútal v štýlovo vyhranenom, technicky zdatnom podaní Mozarta. Jeho výkony majú stúpajúci trend. Pre koncertnú kariéru predurčuje ho disciplína, rytmická pregnantnosť, nie však strohosť, pokoj a rozvaha. Rezervy jeho umenia treba vidieť v rozšírení zvukovofarebnej palety a v ešte brilantnejšom vypracovaní pasážovitých úsekov.

Aj Eva Fischerová zachovala v Beethovenovi rozvahu. No pomerne málo dôrazu kládla na výrazné odlíšenie dynamických kontrastov, najmä smerom nadol. Pri bezprostrednejšom tempe (priopatrné finále!) by sa bol účinok pokiaľ ide o výkon ešte vystupňoval.

Vlado Čížik

Slovenská hudba v Prahe

Je priam symbolické, že prvou akciou Českého hudobného informačného strediska v tejto sezóne bol komorný koncert slovenskej hudby (8. 10.). Znamenal viac než len priateľské gesto; po prvé nebol to jedný koncert tohto druhu v Klube Zväzu čs. skladateľov — ten prvý sa uskutočnil koncom uplynulej sezóny a mal skvelý ohlas — a po druhé: výkony českých umelcov, ktorí zaradili do svojho repertoáru slovenské súčasné kompozície, hovoria za všetko, pretože väčšinou sa vyznačovali osobnou angažovanosťou interpretácie, v ktorej nešlo len o plnenie akéhosi oficiálneho, objednaného výkonu, ale o blízky vzťah interpreta k dielu.

Po krátkom úvode skladateľa F. Kovaříka, ktorý privítal slovenskú delegáciu — boli v nej i dvaja autori večera A. Očenáš a I. Hrušovský — zaznela hudba. O prekvapenie sa postaral klavirista Z. Jílek, ktorý spamäti predniesol Hrušovského klavírnu sonátu. Dielo samo môže nadhodiť rôzne otázky; zdá sa, že je koncipované výrazne na zvukovej báze. Využíva najrôznejšie polohy klavírnej techniky vo veľkom dynamickom rozpätí — a často pôsobí dojmom nie uzavretej kompozície, ale voľnej improvizácie, čo je iste v súlade s povahou kompozičných techník, ktoré skladateľ použil. Za dobré vyznenie možno ďakovať interpretovi, ktorý sonátu svojím zaujatým prístupom doslova dotvoril. Sonáta pre flautu sólo od I. Paríka je už vecou natoľko osvedčenou, že vstúpila do „klasického" arzenálu slovenskej Novej hudby; konštatujeme teda len to, že P. Kotík sa s ňou čestne vyrovnal — pokiaľ mu to dovolili dosť svojrázne akustické pomery sály Klubu skladateľov. Rovnako sopranistka H. Tattermuschová spolu s klaviristkou Z. Zíchovou podali čistý výkon v troch piesňach z cyklu Deň clivo dohára od M. Nováka. Stará čínska poézia, na ktorej krehké a poetické texty M. Novák svoje piesne písal, je častým zdrojom inšpirácie hudobných diel, možno už od čias Mahlerových; lenže Novákovo piesňové spracovanie nezapôsobilo tým najhlbším dojmom, možno preto, že prevládajúce impresionistické postupy nedokážu ani prekvapiť, ani pritiahnuť pozornosť. Očakávali by sme osobitejšiu invenciu, obzvlášť u skladieb, ktorých lyrika sa pohybuje v rovnakom výrazovom okruhu.

Po prestávke sa predstavili člen Českého noneta — huslista M. Vítek a klavirista Z. Kožina Kardošovými Troma skladbami pre husle a klavír, op. 15 a Očenášovými Freskami, op. 37. Obidve kompozície sú zaiste prínosom pre slovenskú súčasnú tvorbu — starší Kardošov opus snahou o samostatné formálne riešenie a výrazovou intenzitou, novšie Očenášové Fresky opätovným príklonom k zdrojom ľudovej hudby, ktoré sú už pevnou súčasťou Očenášovho skladateľského prejavu a ktoré autor vie užívať bez okázalosti a formálnosti. Zdá sa však, že obe skladby do istej miery utrpeli istou ležérnosťou sólistického prejavu, ktorú ešte znásobili už spomenuté nepriaznivé akustické pomery sály.

Priali by sme si viac podobných večerov, najmä tých, na ktorých by sme boli včas informovaní o najnovších dielach súčasnej slovenskej tvorby. Užšie vzájomné kontakty — to je dosiaľ hudba budúcnosti.

Karel Mlejnek

Leoš Janáček et Musica Europaea



Zápisník Zmizelého v podaní V. Přibyla, I. Mixovej (spev) a M. Mášu (klavír)

Foto: S. Ševčík

V dňoch 28. septembra m. r. konal sa v Brne už po tretí raz Medzinárodný hudobný festival. Prvý, r. 1966, bol venovaný výlučne dielu Bohuslava Martinů, druhý, r. 1967, konal sa pod názvom Musica antiqua a posledný, zameraný na skladby Leoša Janáčka a jeho európskych súčasníkov, niesol názov „Leoš Janáček et musica Europaea". Festival sa uskutočnil pri príležitosti 40. výročia smrti Leoša Janáčka. Úlohou festivalu mala byť konfrontácia Janáčkovho diela s vývojom európskej hudby do 30-tych rokov nášho storočia, mala osvetliť Janáčkov prínos do dejín hudby prvých troch desaťročí 20. storočia a demonštrovať súvislosť tvorby Janáčka a jeho veľkých súčasníkov. Žiaľ, všetky predpokladané úlohy festivalu sa nesplnili v dôsledku augustových udalostí. Vzhľadom na súčasnú situáciu bolo odložené hudobno-vedné kolokvium Leoš Janáček et musica Europaea, pripravované v rámci festivalu na tri a pol denné zasadanie, na ktorom sa malo so svojimi referátmi zúčastniť približne 30 muzikológov z celej Európy. Aj medzinárodná rozhlasová súťaž domácich i zahraničných staníc „Prix musical de Radio Brno 1968", ktorá sa každoročne koná v rámci festivalu, bola odložená. A tak zostali iba koncerty a operné predstavenia; uskutočnili sa s programovými zmenami výlučne v domácej interpretácii.

Napriek sťaženým podmienkam, za akých sa festival konal, bolo možné počuť niekoľko peknych umeleckých výkonov a obo-

známiť sa s radom mladých nadaných interpretov, ktorým súčasná situácia vlastne umožnila vystúpenie v rámci festivalu.

Medzi niekoľkými podujatiami, na ktorých som sa zúčastnila, zaujal ma hneď prvý koncert s veľmi pekným výkonom mladého brnenského dirigenta Jana Štycha. Jeho program bol kombinovaný dielami Janáčka a Stravinského. Odznelo Concertino a Říkadlá od L. Janáčka a Concerto in Es a „burleskná história" — bájka Líška od Igora Stravinského. Na výkone dirigenta je cenné to, že dokázal vystihnúť podstatu diel s výrazným zmyslom pre rytmus a dynamiku. Spolu so sólistami Janáčkovej opery v Brne a členmi Štátnej filharmónie Brno pripravili pre festivalové obecenstvo pekný večer.

Výlučne dielu Leoša Janáčka boli venované tri koncerty, v rámci ktorých odznel výber z tvorby symfonickej, komornej a vokálnej. Na komornom koncerte, v prvej polovici, opäť sa predstavili publiku mladé talenty. V Sonáte pre husle a klavír František Veselka a Milena Dratvová a v náročnom Capricciu pre klavír ľavú ruku a dychový súbor mladý pražský klavirista Radoslav Kvapil s veľmi kultivovaným a štýlovým prednesom. Obzvlášť zaujala druhá polovica koncertu, v ktorej odznel cyklus zdramatizovaných piesní Zápisník zmizelého podľa básní J. Misárka vo vynikajúcom podaní sólistky ND Praha Ivany Mixovej a sólistu Janáčkovej opery v Brne Viléma Přibyla s klavírnym sprievodom Milana Mášu.

Ďalší pekný festivalový večer pripravilo vystúpenie Janáčkovho kvarteta, ktoré v priebehu koncertu predviedlo tri sláčikové kvartetá — Sláčikové kvarteto g mol, op. 10 Clauda Debussyho, Sláčikové kvarteto č. 6 Bélu Bartóka a Sláčikove kvarteto č. 2 „Listy důvěrné" Leoša Janáčka. Výkon kvarteta charakterizovala precíznosť, zvuková plastičnosť, veľké muzikálne zaujatie a perfektná znalosť diel príslušných skladateľov.

K vrcholným zážitkom festivalu patril koncert venovaný dielu Arthura Honeggra. V podaní brnenskej Štátnej filharmónie, Českého pěveckého zboru a sólistov Libuše Domaninskej, Ivany Mixovej, Iva Žídka a recitátorov Milana Friedla z Prahy a Heleny Kružíkovej z Brna, ktorých viedol Václav Neumann, odznela II. symfónia „Tragická" a symfonický žalm v troch častiach podľa románu René Moraxa — Kráľ Dávid.

Festival programoval aj prierez opernou tvorbou Leoša Janáčka.

Etela Čársk a

Margita Česányiová národnou umelkyňou

Nie je nezaujímavé – hoci ide ozaj iba o zhodu okolností – že veľká časť významných slovenských operných speváčok – sopranistiek je miestom narodenia, či pôvodom spojená so spevavým krajom západoslovenského Záhoria. Ako doklad môžeme uviesť mená národnej umelkyne Márie Hubovej, Anny Polákovej, Gity Abrahámovej, súčasnej medzinárodnej opernej star Lucie Poppovej, či nádeje bratislavskej opernej scény Marty Nitranovej. Z kraja piesočných dún a borových lesov pochádza aj nová národná umelkyňa, sólistka opery SND a azda najväčšia slovenská operná speváčka vôbec – Margita Česányiová.

* * *

Margita Česányiová prišla do SND v období šéfovania významného českého dirigenta Karla Nedbala, s ktorého érou sa spája impozantný nástup mladej generácie slovenských operných speváčok na bratislavskú scénu. Česányiová sa stala členkou divadla v roku 1933, hneď po absolvovaní štúdia na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave. Hlavný predmet – spev študovala v speváckej triede prof. Egema, ktorého zásluhy nie sú dodnes docenené. Len málokto dnes už vie, že Egem okrem M. Česányiovej a H. Bartošovej vychoval celý rad ďalších významných speváčok, ako bola neskoršie sólistka pražského ND Ž. Napravilová, alebo medzinárodná operetná diva J. Kšírová.

Česányiová prišla do divadla v čase, keď v ňom, najmä zásluhou súkromného podnikateľa Drašara, prekvitala opereta. Tento fakt sa dnes z historického hľadiska nehodnotí pozitívne, treba však priznať, že pre mladú, nastupujúcu gardu bola opereta dobrou školou a že najmä predstavenia klasických operiet mali vysokú úroveň hudobného naštudovania (veď v nich spievali kvalitní operní speváci!) Aj Margita Česányiová si obliekala spočiatku hlavne efektné kostýmy operetných hrdiniek Straussa, Lehára, Kálmána, Frimla. Súčasne, pravda, spievala aj v operných inscenáciách (operný debut v Halévyho komickej opere Blesk) a po niekoľkoročných skúsenostiach s ľahkou múzou natrvalo zakotvila v opernom súbore, kde hneď od počiatku patrila k najplatnejším umeleckým silám.

Na opernom javisku vytvorila Česányiová okolo osemdesiat postáv, ktoré svedčia o tom, že rokmi svojho umeleckého pôsobenia prešla veľkým, no jednako len prirodzeným a pri správnom vedení hlasu priam zákonitým vývojom. Začínala lyrickými úlohami, ktoré neraz vyžadovali i koloratúru (Margaréta vo Faustovi, Manon v rovnomennej Massenetovej opere), postupne sa prepracovávala k úlohám mladodramatického charakteru, až dospela k vzácnemu hlasovému odboru dramatického sopránu. Mimoriadne pozoruhodné je, že umelkyňa sa obdivuhodne dlho drží na speváckom zenite, že nie je teda iba pominuteľnou hviezdou, ale oslňujúcou stálicou.

Tajomstvo speváckeho majstrovstva Margity Česányiovej sa skrýva

- *v schopnosti perfektne hudobne naštudovať part, čo v dôsledku znamená odbúranie primárnej závislosti na dirigentovi, odbúranie prílišného sústredenia sa na úskalia partu, čo otvára voľné pole vytváraniu dramatického výrazu, ktorý robí so speváckeho remesla spevácke umenie,*
- *v speváckej technike znásobenej veľkou skúsenosťou. Preto sa Česányiová, napriek dramatickému timbru, s úspechom vyrovnávala aj s úlohami technicky nezvyčajne náročnými (Donna Anna), preto ešte i dnes dokáže interpretovať postavy, ktoré si vyžadujú ľahší, svetlejší a ohebnejší materiál,*
- *v zmysle pre štýlovosť podania, ktorý sa spolu s najvlastnejšími speváckymi predpokladmi a výrazovým inklinovaním k typu romantických operných hrdiniek najplnšie prejavil v kreáciách Verdiho ženských postáv (Alžbeta z Valois, Desdemona, Leonora, Abigail, Macbeth, ale najmä Aida a Amélia),*
- *v prekrásnom tmavom hlasovom sfarbení, v prieraznosti a nosnosti hlasu, v schopnosti vynikať aj vo veľkých zborových ansámbloch (napr. vo veľkých zborových scénach Aidy),*
- *v akejsi speváckej dravosti, ktorá robí jej výkony obzvlášť strhujúcimi a expresívnymi; a tu sme vlastne u Česányiovej majstrovstve vo vytváraní presvedčivého dramatického výra-*

zu. Imponuje na ňom to, že ho docieľuje výsostne speváckymi prostriedkami.

Česányiová bola prvou Katrenou i Milenou zo Suchoňových opier i prvou Zuzou z Cikkerovho Jura Jánošíka, dlhé roky výbornou Marienkou i Miladou. Za postavu Leonóry v Beethovenovej opere Fidélio (i Katreny v Krútňave) dostala v roku 1952 štátnu cenu. Ťažko zabudnúť na jej Sentu, Manon Lescautovú, či nezvykle spontánne ovácie hľadiska po premiére Halévyho Židovky.

Uplynulých dvadsať rokov ťažko ubližilo i umeniu Margity Česányiovej. Pri rôznych pohostinských vystúpeniach zahraničných spevákov sme si vždy znovu a znovu uvedomovali, že v Česányiovej máme speváčku vysokej medzinárodnej triedy. Žiaľ, príležitostí v zahraničí dostala minimálne – a mohla to byť práve ona, ktorá by na cudzích javiskách bola dokumentovala, že československí umelci nie sú len výbornými interpretmi Smetanu a Janáčka, ale i Verdiho, Wagnera, Beethovena. Dúfame, že pre nastupujúcu spevácku generáciu bude situácia v tomto ohľade priaznivejšia. A veríme, že Česányiovej sa ešte podarí konečne nahrať svoju profilovú gramoplatňu. Je paradoxné a prinajmenšom čudné, že počet gramofónových nahrávok našich troch národných umelcov – Česányiovej, Hubovej a dr. Blahu – sotva prevyšuje počet nahrávok ktoréhokoľvek poprednejšieho speváka pražského ND, tých priemerných nevynímajúc. Myslím tu, samozrejme, na nahrávky operné, pretože názor, že slovenskí umelci sú iba dobrými predstaviteľmi a interpretmi národného folklóru mal by byť – ešte stále nie je – predhistóriou.

Napokon aj na najvyššie a neodškriepiteľne zaslúžené vyznamenanie čakala Česányiová akosi pridlho. Ak tu zohrali rolu nejaké faktory, tak to boli momenty malicherné, neraz prestižne a nemajúce so skutočnými umeleckými kritériami celkom nič spoločné. Na naše šťastie „prvú dámu" slovenskej opernej scény neznechucovali a nezabraňovali jej v tom aby rozdávala svoje veľké umenie plným priehrštím.

JAROSLAV BLAHO

Recenzujeme

OPERNÝ RECITÁL BOHUŠA HANÁKA A ANDREJA MALACHOVSKÉHO — DV 6215

OPERNÝ RECITÁL ANNY MARTVOŇOVEJ A Dr. GUSTÁVA PAPPA — 042 0101

B. Hanák:

W. A. Mozart: DON JUAN. Finch'han dal vino, Juan— 1. d. Deh, vieni alla finestra, Juan — 2. d.

G. Verdi: RIGOLETTO. Cartigiani, vil razza dannata, Rigoletto, 2. d.

R. Wagner: TANNHÄUSER. Blick ich umher, Wolfram 2. d.

B. Smetana: DALIBOR, Krásny to cíl, Vladislav — 3. d.

G. Bizet: CARMEN. Auf in den Kampf, Horero, Escamillo — 1. d.

Orchester Slovenského národného divadla diriguje Tibor Frešo.

A. Malachovský:

G. Verdi: DON CARLOS. Ella giammai m'amo, Filip — 4. d.

R. Wagner: TANNHÄUSER. Gar viel und schön, Hermann — 2. d.

M. P. Musorgskij: BORIS GODUNOV. Dostig ja vyššej vlasti, Boris — 5. obr.

G. Rossini: BARBIER ZO SEVILLY. La calunnia e un venticello, Basilio — 1. d.

Orchester Slovenského národného divadla diriguje Tibor Frešo.

Dr. G. Papp:

R. Wagner: TANNHÄUSER. Inbrust im Herzen, Tannhäuser — 3. d.

P. I. Čajkovskij: PIKOVÁ DÁMA. Čto naša žizň? — Igra! Hermann — 3. d.

G. Bizet: CARMEN. La fleur que tu ávais jetée, Don José — 1. d.

R. Leoncavallo: KOMEDIANTI. Mentre preso dal dalidio, Canio.

E. Suchoň: KRÚTŇAVA. Vrav dievča, kde si krásu vzalo? Ondrej — 4. d.

Orchester Slovenského národného divadla diriguje Ladislav Holoubek.

A. Martvoňová:

A. Dvořák. JAKOBÍN. Na podzim v ořeší, Terinka — 2. d.

G. Verdi: MAŠKARNÝ PLES. Saper vorreste, Oscar — 3. d.

G. Puccini: TURANDOT. Signore, ascolta, Liu — 1. d. Tu che di gel sei cinta. Liu — 3. d.

G. Puccini: MADAME BUTTERFLY. Un bel di, vedremo, Butterfly — 2. d.

L. Janáček: JEJ PASTORKYŇA. To je její jizba . . . Zdravás, Královno, Jenufa, — 2. d.

Orchester Slovenského národného divadla diriguje Tibor Frešo.

O nevšímavosti Supraphonu voči slovenským interpretačným umelcom sa toho prednedávnom v rámci diskusie prebiehajúce na stránkach Smeny popísalo dosť. Zdá sa, že kritika sa neminula účinkom; aspoň gramofónová produkcia z posledných 2—3 rokov s účasťou slovenských umelcov tomu nasvedčuje. Konečne sa dostali k slovu (či spevu) tiež najpoprednejší sólisti opery Slovenského národného divadla, na ktorých sa v nahrávacích plánoch Supraphonu v minulých rokoch obzvlášť nespravodlivo zabúdalo. Dve platne s polorecitálmi štyroch umelcov patriacich do prvej speváckej garnitúry opery SND sú síce iba prvým krokom, no dúfajme, že príležitosť dostanú aj ďalší.

Okolnosťou, že obe tieto polorecitálové platne sú prvými svojho druhu na Slovensku, možno si asi vysvetliť niektoré sprievodné (a zbytočné) nedostatky znižujúce celkový dojem z nahrávky, ktoré by sa pri budúcich podobných nahrávkach nemuseli opakovať.

a) Predovšetkým v technickej úrovni platní nahrávaných v pražských nahrávacích štúdiách a medzi nahrávkami realizovanými v Bratislave je značný kvalitatívny rozdiel. O nevhodných akustických podmienkach a nedostatočnom technickom vybavení bratislavských nahrávacích „štúdií" sa dobre vie, no zatiaľ sa pre zlepšenie podmienok n i č n e u r o b i l o. Za takéhoto stavu je podiel hudobnej i zvukovej réžie na zabezpečení technickej i umeleckej úrovne nahrávky značne obmedzený. Táto poznámka sa týka nielen recenzovaných platní, ale zhruba všetkých n a h r á v o k realizovaných v Bratislave. Dokiaľ sa tento stav nezmení, budú slovenské nahrávky oproti českým vždy v nevýhode a ťažko možno rátať s výraznejším úspechom na svetovom trhu.

b) Je rozdiel spievať na javisku, a nahrávať na gramofónovú platňu. Platňa chce po hlasovej stránke oveľa viac než javisko. Tento rozdiel si zúčastnení umelci len akosi málo uvedomili. Z nahrávok nadobudne poslucháč dojem, že sa ocitli pred mikrofónom s minimálnymi nahrávacími skúsenosťami, bez predchádzajúceho poučenia, no najmä bez pedagogickej a technickej po-

moci. Najmä mužskí sólisti prenášajú na platňu veľa zo svojho divadelného prednesu. Ich podanie je miestami príliš živelné, predramatizované a hlasovo preforsírované, čo pôsobí neesteticky a neštýlovo. Gramofónová platňa si pritom žiada i pri opernom speve oveľa decentnejší, premyslenejší a komornejší prejav. Nemilosrdne tiež odkrýva všetky intonačné a rytmické nepresnosti. Nedostatky tohto druhu sa vyskytujú tiež, aj keď ich nie je veľa.

Zvolený repertoár je pre jednotlivých umelcov vcelku typický a charakteristický. Všeobecne možno povedať, že najúspešnejší výsledok sa dosiahol tam, kde spevák spievané číslo dokonale ovláda z mnohoročného predvádzania na javisku. A opačne, sporadické stretnutia napr. s Wagnerom majú za následok nedostatok štýlového cítenia, čo sa dosť zreteľne prejavuje i na recenzovaných platniach. Preto sa mi zdá voľba Wagnera, s ktorým majú naši speváci len malé skúsenosti, dosť neuvážená.

Za najzdarilejší považujem recitál A. Martvoňovej pre najvhodnejší výber i bezpečné technické zvládnutie jednotlivých čísiel. Typickou ukážkou jej speváckeho umenia sú menovite Puccini a Dvořák. Hanákov recitál má najsvetlejšie stránky v Bizetovi a Smetanovi. Jeho Mozart a Verdi sú už trocha preakcentovaní a predramatizovaní. Veľký repertoár spieva Malachovský. Najpriaznivejší dojem zanecháva v Musorgskom. V jeho Verdim sú občasné intonačné zakolísania, nepresvedčivo, až matne vyznieva Wagner. Pappa zastihla nahrávka v období zrejmej hlasovej únavy, až vyčerpanosti. Zračí sa to najmä v Čajkovskom i Wagnerovi, kde výsledný dojem je značne rozpačitý. Spoľahlivé je jeho podanie Bizeta, výborný je v Suchoňovi.

Martvoňovú, Hanáka a Malachovského sprevádza pri ich recitáloch orchester SND pod vedením Tibora Frešu, Pappov recitál sprevádza Ladislav Holoubek. Škoda, len, že orchester pod ich vedením si nekladie vyššie interpretačné nároky, ale obmedzuje sa len na vytváranie nevyhnutnej zvukovej kulisy. Na úroveň orchestra i v sprievodnej funkcii kladieme dnes predsa len vyššie nároky.

Prvé gramofónové platne s opernými recitálmi sólistov opery SND máme teda na trhu. I napriek určitým nedostatkom treba ich uvítať a snažiť sa v sľubne započatej akcii ďalej pokračovať. Treba sa len v budúcnosti postarať o to, aby podobné platne stali sa významným edičným a umelecky presvedčivým činom a aby v momente svojho zrodu neplnili iba len akúsi funkciu dokumentačného materiálu.

(— er)

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Zväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori prom. hist. Igor Vajda, dr. Peter Faltin, CSc., Štefan Klimo ml. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. dr. Oto Ferenczy, Juraj Hatrík, dr. Ivan Hrušovský, CSc., prom. ped. Marián Jurík, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. Ladislav Leng, CSc., prom. hist. Eva Pensdorfová, prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, CSc., dr. Ján Siváček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay. — Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičova ul. č. 11, telefón 301-88. — Tlačia Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, odlúčená prevádzka Trenčín. — Vychádza 10 ráz do roka. — Vydávanie povolené PSK, číslo HSV-19521 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo námestie č. 48. Možno tiež objednať na každej pošte, alebo u doručovateľa. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48/VII. Cena Kčs 3,-. Čís. 1 zadané do tlače 10. 1. 1969.

Informácie

17. decembra 1968 odovzdal prvý tajomník Zväzu slovenských skladateľov pamätné plakety Ústredného výboru Národného frontu pri príležitosti 50. výročia vzniku ČSR týmto členom Zväzu: prof. dr. Jozefovi Kresánkovi, Prof. Jánovi Strelcovi, Doc. dr. Jozefovi Šamkovi, dr. Ernestovi Zavarskému, národnému umelcovi Jánovi Cikkerovi, zasl. umelcovi Deziderovi Kardošovi, zasl. umelcovi Gejzovi Dusíkovi, Karolovi Elbertovi, zasl. umelcovi Michalovi Vilecovi, prof. Štefanovi Némethovi-Šamorínskemu, Jozefovi Grešákovi, Zdenkovi Mikulovi, zasl. umelcovi prof. Tiborovi Gašparkovi, zasl. umelcovi prof. Štefanovi Hozovi, zasl. umelkyni Zite Frešovej-Hudcovej, zasl. učiteľke prof. Anne Kafendovej, zasl. umelcovi Michalovi Karinovi, zasl. umelcovi prof. Rudolfovi Macudzinskému, Sylvii Macudzinskej a Elene Smidžárovej.

* * *

Pri príležitosti životných jubileí pripadajúcich na obdobie marec — december 1968 odovzdal Zväz slovenských skladateľov čestné uznanie s litografiou akad. maliarky M. Želibskej — dr. Vojtechovi Wickovi, Andrejovi Lieskovskému, Deziderovi Nágelovi, Jozefovi Švenkovi, Štefanovi Kantorovi a Albínovi Berkymu.

* * *

Západoslovenská krajská organizácia Zväzu slovenských skladateľov spolu s Koncertnou a divadelnou kanceláriou usporiadala dňa 11. decembra 1968 jubilejný koncert z príležitosti 50. narodenín zaslúžilého umelca Bartolomeja Urbanca. Na koncerte, ktorý bol v hale PKO v Nitre, účinkovali E. Papová, M. Hájossyová, dr. G. Papp, I. Ježo, O. Šebesta a Slovenské dychové kvinteto. Úvodné slovo predniesol dr. M. Palovčík.

* * *

Zo slovenských umelcov koncertovali v decembri 1968 v zahraničí: Bratislavské kvarteto, ktoré realizovalo rozhlasovú nahrávku v Klagenfurte, manželia Sylvia a Rudolf Macudzinski na dvoch koncertoch v NSR, kde tiež spoluúčinkovali s violončelistkou Anjou Thauerovou ako aj Slovenský komorný orchester B. Warchala.

* * *

Do funkcie riaditeľa a umeleckého vedúceho SĽUK-u bol vymenovaný zasl. umelec Tibor Andrašovan.

Slovenská filharmónia bola v novembri 1969 na zájazde v Taliansku. Vo významných hudobných centrách usporiadala 15 koncertov. Spevácky zbor a orchester SF spolu so sólistami pražského ND a bratislavského SND hosťovali v Miláne, Neapoli, Messine, Parme, Bari a ďalších mestách. Turné malo veľký ohlas u talianského publika.

* * *

Hudobnému informačnému stredisku prišla veľmi milá správa od koncertného zástupcu Franza Kesslera zo Švajčiarska. Píše: „Slovenský komorný orchester — vedúci Bohdan Warchal, absolvoval v čase od 13. do 30. októbra 1968 koncertné turné po Švajčiarsku. 12 koncertov patrilo Hudobnej mládeži Švajčiarska (Jeunesses musicales Suisse) v sekciách: Genf, Nyon, Sierre, Sion, Bellinzona, Lugano, Bévilard, Le Locle, Porrenttruy, Delémont, Payern, Martigny. Koncerty v Genfe a Lugane vysielal priamym prenosom rozhlas. V medzinárodne zameranom programe odznela aj Serenáda pre sláčikový orchester E. Suchoňa. Ďalej boli koncerty v Zürichu a Baseli spolu so Scola Cantorum z New Yorku. Koncerty v Berne k 50. výročiu ČSR a ďalšie v Bazileji a Zürichu sa uskutočnili pod patronátom československého vyslanca v Berne dr. Pavla Winklera. Všetky koncerty prijalo obecenstvo aj tlač s oduševnením a hlbokým obdivom".

* * *

Slovenská hudobná kultúra získala nadšeného propagátora slovenskej hudby vo francúzskom flautistovi Jeanovi Paterovi, profesorovi na konzervatóriu v Troyes. Bol iniciátorom tamojšieho koncertu, kde dňa 16. novembra odzneli Terceto pre 3 nástroje od Júliusa Kowalského (flauta, lesný roh, klavír) a Sonatína pre flautu a klavír od P. Šimaia.

* * *

Záujem zahraničných flautistov o slovenskú tvorbu v novembrových dňoch dovŕšil Alexander Podutiu z Kluže. Prišiel k nám so želaním vypočuť si slovenskú hudbu z oblasti Novej hudby, diela komorné, v ktorých by boli zastúpené najmä dychové nástroje, a skladby pre flautu v rôznych kombináciách. Pán Podutiu bol jednak v úlohe sprostredkovateľa koncertu českej a slovenskej hudby, ktorý by sa mal uskutočniť v jarných mesiacoch v Kluži, jednak ako zanietený obdivovateľ Novej hudby, ktorá vraj do hudobnej kultúry v Kluži ešte neprenikla. Pre jej realizovanie si chce vytvoriť vlastný komorný súbor. Na prehrávke mg. záznamov (HIS) si vypočul početné diela skladateľov M. Bázlika, Bergera, Bokesa, Malovca, Kupkoviča, Očenáša, Paríka, Šimaia.

SÚŤAŽ

Redakcia hudobného vysielania v Plzni vyhlasuje súťaž o najlepšiu skladbu v odbore konkrétnej a elektronickej hudby a k tejto súťaži stanovuje tieto pravidlá:

1. Do súťaže sa prijímajú skladby z odboru konkrétnej alebo elektronickej hudby.
2. Kompozície sa prijímajú v partitúre alebo inom predbežnom autorskom zázname (projekte), detailne vypracovanom, s priloženým popisom prác predpokladaných na realizáciu.
3. Partitúra je napísaná s ohľadom na možnosti Laboratória pre konkrétnu a elektronickú hudbu v Plzni. Informácie o vybavení laboratória zašle na požiadanie hudobná redakcia Čs. rozhlasu v Plzni.
4. Predpokladaná stopáž skladby nesmie byť kratšia než 3 minúty.
5. Do súťaže sa neprijímajú skladby, ktoré sa už v niektorom štúdiu v ČSSR alebo v zahraničí realizovali.
6. Autor môže prihlásiť do súťaže až tri skladby, ktoré sa budú hodnotiť nezávisle na sebe.
7. Súťaž nie je anonymná.

PRAVIDLÁ ÚČASTI A PRIEBEH SÚŤAŽE.

a) Za prihlášku do súťaže sa pokladá partitúra (pozri bod 2 predchádzajúceho odseku) s menom a adresou autora, zaslaná do 31. 3. 1969 na adresu: Čs. rozhlas, hudobná redakcia, súťaž MUSICA NOVA, nám. Míru 4, Plzeň.

b) Prijaté skladby sa realizujú v Laboratóriu pre konkrétnu a elektronickú hudbu v Plzni za prítomnosti autora.

c) Laboratórium a technický personál sú autorovi k dispozícii zdarma.

d) Autor má právo vyžiadať si kópiu vyrobenej skladby.

e) Originál vyrobenej skladby a partitúra ostávajú majetkom Čs. rozhlasu.

f) Redakcia hudobného vysielania si vyhradzuje právo vysielať súťažné skladby.

g) Realizované kompozície sa posúdia odbornou komisiou, menovanou redakciou hudobného vysielania a odmenia sa štyrmi peňažitými cenami.

Ceny súťaže: I. 4.000 Kčs, II. 3.000 Kčs, III. 2.000 Kčs, IV. 1.000 Kčs. Výsledky súťaže sa vyhlásia do konca roku 1969.

h) Usporiadatelia súťaže si vyhradzujú právo niektorú z cien neudeliť.

i) Okrem súťažnej poroty bude realizované skladby posudzovať i hudobná dramaturgia Čs. rozhlasu a vybrané diela odmení autorským honorárom.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Zväzu slovenských skladateľov

Číslo 1, ročník XIII. **Cena Kčs 3,—**



SLOVENSKÁ HUDBA

Číslo 2/69 Ročník XIII.

vedie
OSKÁR ELSCHEK

s redakčnou radou
R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY, J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J. KRESÁNEK, L. LENG, E. PENSDORFOVÁ, M. POTEMROVÁ, I. PARÍK, P. POLÁK, J. SIVÁČEK, R. VANEK, P. ZELENAY

redaktori
IGOR VAJDA, PETER FALTIN, ŠTEFAN KLIMO ml.

návrh obálky
JÁN BERGER

●

v čísle

L. BURLAS hovorí o hudbe a kultúrnej politike

R. BERGER uvažuje o starej a novej štruktúre Zväzu

B. KRIŠKA uvádza druhú časť svojho cyklu Opera spoza opony; ďalej prinášame rozhovor s E. Grúberovou, interview s Bermanom, spomienku na J. Křičku

Tvorba — Hudobný život — Rozhlas a televízia — Informácie

●

v budúcom čísle

J. KRESÁNEK: Cit a vášeň

D. PANDULA: O práci interpreta

D. DILLE: Bartókov pobyt v Grlici

OBSAH

L. Burlas: Hudba a kultúrna politika 49
R. Berger: Opus 69 51
B. Kriška: Opera spoza opony (II) 58
N. Hrčková: Hudobná kritika . . 64
Rozhovory s interpretmi (E. Grúberová) 67
Tvorba (T. Andrašovan: Biela nemoc) 71
Hudobný život — Rozhlas a televízia — Nekrológ — Informácie . 73

INHALTSÜBERSICHT

L. Burlas: Musik und Kulturpolitik 49
R. Berger: Opus 69 51
B. Kriška: Die Oper hinter dem Vorhang (II) 58
N. Hrčková: Musikkritik . . . 64
Gespräche mit Interpreten (E. Grúberová) 67
Musikschaffen (T. Andrašovan: Die weisse Krankheit) 71
Musikleben — Rundfunk und Fernsehen — Nekrolog — Information 73

CONTENTS

L. Burlas: Music and Kulture Policy 49
R. Berger: Opus 69 51
B. Kriška: Opera behind the Curtain (II) 58
N. Hrčková: Music Criticism . . 64
Talks with the Performers (E. Grúberová) 67
Musical Works (T. Andrašovan: White Sickness) 71
Musical Life — Radio and Television — Obituary — Information . 73

Ladislav Burlas

HUDBA A KULTÚRNA POLITIKA

Slovenskú hudobnú kultúru zasahujú čoraz intenzívnejšie charakteristické symptómy industriálnej spoločnosti popri nedostatkoch zdedených z minulosti: z priškrteného vývoja národného romantizmu 19. storočia a z enormne rýchleho (ale i neúplného) konštituovania profesionálnej bázy za posledných päťdesiat rokov. Dostávame sa do križovatky, v ktorej sa stretávajú nové problémy s mankami minulosti. Máme napr. vynikajúce reprezentatívne osobnosti, ale tzv. dobrý štandard je u nás neprimerane málo početný. Slovenská hudba sa právom chce vyrovnať s novšími a najnovšími vplyvmi európskej a svetovej kultúry, súčasne však doma nachádza príliš úzke sociálne zázemie, najmä málo pripravené obecenstvo.

Iba pred našimi očami — i to veľmi pomaly — rozpadáva sa monocentrálny charakter slovenskej hudobnej kultúry. Ako je známe, v medzivojnovom období zrodila sa moderná slovenská hudba na pôde viacnárodnostnej Bratislavy a rozdiel medzi Bratislavou a vidiekom, najmä čo sa týka inštitucionálnej vybavenosti, bol veľký. Dnes získavajú Košice, Banská Bystrica, Prešov, Žilina, Nitra a azda aj Trnava niektoré predpoklady prebudovať slovenskú hudobnú kultúru v **polycentrálnu.** Žiaľ, medzi týmto procesom a rozmiestnením potenciálnych ľudských síl je neproporcionálny vzťah. Do Bratislavy gravitujú skladatelia, teoretikovia a azda aj koncertní umelci. Mentalita Bratislavčana nie je vždy schopná správne chápať geografický rozmer slovenskej hudobnej kultúry. Obávam sa, aby sa analogicky nezopakovalo známe napätie medzi Prahou a ostatným územím štátu vo federalizovanej podobe: medzi Bratislavou a ostatným územím Slovenskej socialistickej republiky.

Z posledných rokov máme nie najlepšie skúsenosti a predstavy v súvise s pojmom riadenia kultúry. Administratívne zásahy do tvorby boli azda najnepríjemnejšie a diali sa na základe preferencie politických aspektov nad kategóriou estetična. O takéto „riadenie" hudobnej kultúry dnes očividne nik nestojí. Je však otázne, či zanikla potreba koordinačného centra, a či sa možno obísť bez funkcie mecenáša kultúry, ktorú u nás prevzal štát (investičné skutky a zámery) a ktorú postupne preberá na seba štát temer v celosvetovom meradle.

Pokiaľ ide o potrebu koordinačného centra, vychádzame z poznatku, že hudobná kultúra tvorí celistvý organizmus, v ktorom ak prestane dobre pôsobiť čo len jeden článok, prejavia sa dôsledky v celom organizme. Naše nové Ministerstvo kultúry má v starostlivosti viaceré hudobné inštitúcie (napr. Slovenskú filharmóniu, SND, SĽUK, Koncertnú a divadelnú kancelá-

riu, Supraphon, Slovenský hudobný fond a i.), no pre hudobnú kultúru nášho veku najcharakteristickejšie: rozhlas a televízia tam nepatria. Masové komunikačné médiá urobili z hudby v našej súčasnosti všadeprítomný fenomén, ale na ne Ministerstvo kultúry nemá bezprostredný vplyv. Nie je potrebné rozvádzať, aký význam má pre našu hudbu hudobné školstvo a postavenie hudobnej výchovy v systéme všeobecného vzdelávania. Táto oblasť patrí zasa do pôsobnosti ministra školstva. Napokon umelecké zväzy sú zložkou Národného frontu, a to očividne z iných dôvodov než odborno-umeleckých.

Kým sa Zväz skladateľov snažil byť malým „ministerstvom hudby", ukázalo sa, že disponuje potrebným odborným potenciálom, nemal však dostatočný mocenský vplyv presadiť zmeny stojace mimo oblasť jeho bezprostrednej kompetencie. Napokon v procese demokratizácie našej spoločnosti nemal by to byť ani „mocenský vplyv". Žiada sa skôr vytvoriť Národnú hudobnú radu ako platformu, na ktorej by sa schádzali zástupcovia hudobných inštitúcií dobrovoľne a bez pocitu podriadenosti iným hudobným inštitúciám. Tu by sa mala posúdiť diagnóza súčasného stavu hudobnej kultúry a mali by sa prijímať odporúčania pre činnosť hudobných zariadení i pre príslušné štátne a stranícke orgány.

V systéme administratívne riadenej hudobnej kultúry narušili sa niektoré na seba bezprostredne nadväzujúce procesy, ako je napr. vydávanie notových materiálov, predaj hudobnín, agentáž, vývoz kultúrnych produktov. Niektoré oblasti činnosti celkom zanikli (agentáž pre súčasnú tvorbu) a niektoré sa diali celkom nedostatočne (vývoz kultúrnych produktov do zahraničia, zahraničná informačná služba). Bolo by teda čo naprávať a vylepšovať.

Najslabším článkom našej hudobnej sústavy je však otázka hudobného vzdelania a hudobnej výchovy obyvateľstva. Naša spoločnosť vykazuje stále nedostatočnú pripravenosť pre prijímanie najnáročnejších umeleckých hodnôt. Chronicky sa prejavujú problémy návštevnosti, otázky vzdelaného hudobného obecenstva. Vzrastá napätie medzi stále náročnejšou, ťažšie vnímateľnou tvorbou a zanedbávanou estetickou a múzickou výchovou občanov. Ťažko by bolo vymenovať, koľko memoránd, článkov, intervencií spísali a podnikli naši hudobní predstavitelia v snahe odstrániť tento vážny spoločenský a kultúrnopolitický problém; žiaľ, bez pozoruhodnejšieho efektu. Kategória múzického nie je len odbor alebo študijný predmet, ale životný princíp! Žiaľ, zodpovednosť za vývin našej hudobnej kultúry z nás nik nesníme a všetci, čo pracujeme na tomto poli, sme spoluzodpovední za súčasný stav i za budúcnosť nášho hudobného umenia a za kultúrnosť spoločnosti.

Kultúrna politika v oblasti hudby teda nie je prázdny pojem. Ale, aby bol tým, čím má byť, treba všeličo usilovného a premysleného podniknúť.

LADISLAV BURLAS

OPUS 69

Roman Berger PRELÚDIUM??? INTERMEZZO?? KÓDA?

Predsedovi českej Komisie pre novú štruktúru Zväzu Jarmilovi Burghauserovi a jeho spolupracovníkom ako symbolický prejav úcty.

Redakcia SH chcela uverejniť úvod do diskusie o návrhu nových stanov Zväzu, ktorý som predniesol na aktíve Zväzu 20. januára t. r. Zriekol som sa tejto v istom zmysle lákavej ponuky: odovzdať hotový elaborát a „nerobiť si s tým problémy". Preto, lebo sa nazdávam, že interné zväzové záležitosti nie sú pre väčšinu čitateľov SH natoľko fascinujúcou témou, aby sa dal predpokladať záujem o takýto spis. Na druhej strane, pravda, SH je zväzovým časopisom. Vychádzam preto z týchto dvoch faktov so snahou dostať sa niekde na terén týkajúci sa tak členov, ako nečlenov Zväzu. Teda: príslovečná „stredná cesta", ale sotva „zlatá".

„A na počiatku bolo slovo." (Čo bolo predtým? Čo bolo pred počiatkom? Je počiatok momentom, bodom na časovej osi — alebo intervalom?)

Na počiatku prebúdzania z letargie, oživovania konštruktívnej aktivity — bolo slovo kritiky. Slovo kritiky toho, čo bolo pred počiatkom života — kritiky chaosu. Na zväzovom (ako vždy slávnostnom) otvorení pracovného roku 1968 mal som tú česť povedať „novoročný prejav". Použil som vtedy takéto podobenstvo: Kompozičná prax avantgardy 50-tych rokov ukázala, že totálna organizácia hudobných elementov vedie k výsledkom takmer analogickým ako metóda opretá na princípe náhody — k útvarom chaotickým, vyvolávajúcim u laikov nevôľu, odpor, namiesto pozitívneho estetického zážitku.

Pojanuárová kritika týkala sa chaosu vyplývajúceho z hypertrofie organizovanosti, pseudoorganizovanosti, nezladenej **nadradeným organizačným princípom**, organizovanosti vyhovujúcej azda jej autorom, ale produkujúcej u „laikov" (normálnych občanov) pocity neistoty, stavy úzkosti — jed-

ným slovom frustráciu s celou paletou jej sprievodných znakov. Teda tak ako v hudbe.

Zväz ako výplod predchádzajúceho „kultistického" (okultistického?) obdobia bol nevyhnutne poznačený dobou zrodu. Ukázalo sa, že je konglomerátom rozporov, ktoré pretrvávajú vďaka zotrvačnosti, čiže princípu, ktorý má pramálo spoločného so zákonmi života.

Predovšetkým — analogicky všetkým celoštátnym organizáciám — bol usporiadaný asymetricky: vnútri ZČSS existoval ZSS bez paralelnej českej organizácie.

Jeho usporiadanie bolo odzrkadlením štruktúry masovej organizácie, napriek tomu, že išlo o organizáciu výberovú s malým počtom členov.

Poskytoval pôdu pre uplatňovanie mocenských ambícií, hoci sa hovorilo o demokracii.

O závažných otázkach rozhodovali orgány, o ktorých nebolo zmienky v jeho stanovách.

Bol aparátom na „korigovanie" názorov odlišných od tých, ktoré vymysleli laici v oblasti umenia.

Zaoberal sa všetkým — a vo veľkej miere tým, kde nesiahala jeho kompetencia.

Bol miestom, kde ľudia trávili čas na nekonečných debatách, ktorých výsledky vo veľkej miere nepresiahli fascikle zápisníc — aj tak zápisníc torzovitých — neúplných.

A takto by sa dalo pokračovať . . .

To bola tá zväzová príslovečná „troška do mlyna" — do toho super-mlyna, ktorý vytrvalo mlel a rozleptával ľudskú aktivitu, iniciatívu, zodpovednosť a dôveru; výsledkom tohto procesu je stav, ktorý v oblasti hudobnej kultúry na Slovensku odborníci označujú ako havarijný.

Havária je tvrdé slovo. Ale iste nepostihuje celú „realitu". Podobne ako v hudbe: veta „to čo bolo pred Schönbergom patrí do starého haraburdia" má rovnakú poznávaciu hodnotu ako tvrdenie, že „Schönbergom sa skončila hudobná kultúra". Avšak písať o pozitívach mi pripadá luxusné. Jednak preto, že bol čas — a dlhý, keď slovo „písať" bolo synonymom „písať o pozitívach" — tých skutočných aj tých vydumaných; jednak preto, že túto úvahu píšem z titulu funkcie, ktorá mi prischla v onom, dnes už legendárnom „pojanuárovom období", funkcie predsedu Komisie pre novú štruktúru Zväzu. Ponurý tón vyplýva preto tak nejak aj zo služobných povinností.

„A na počiatku bolo slovo."

Slová kritiky odzneli aj na predminulom zjazde aj na minulom. Aj medzi nimi. Takže napokon — ak ich nestihol vždy a výlučne osud príslovečného hrachu (toho „na stenu") — zaplať pánboh; ak tu vzniklo medzitým dobré to alebo ono — zaplať pánboh. Neoprávňuje to, pravda, nikoho k diagnóze, že život prebiehal normálne.

Zväz je organizácia a organizácia je mechanizmus. Dovolím si preto také malé podobenstvo: Na stene visia staré pondusovky. Keď závažia dorazili až dolu, bol zvolaný zjazd, alebo také niečo, tam závažia opäť zdvihli. Pondusovky šli zas. Vynorila sa však otázka, či by nebolo lepšie nahradiť ich niečím adekvátnejším našej milej revolučno-technickej dobe, niečím, čo by spoľahlivejšie ukazovalo čas.

Na tento účel bola ustanovená naša komisia. Okrem balastu problémov dostala však do vena aj niečo veľmi cenné, niečo, čo už — alebo ešte? — pokladáme za samozrejmosť: samotnú možnosť vecne a kriticky rozpitvať

status quo a pri určovaní diagnózy používať slová jednak zrozumiteľné pre suseda, jednak plniace viac-menej presne signifikantnú funkciu (myslím tu, samozrejme, na hudobnú sféru a zväzovú problematiku).

Diagnóza, ako som už naznačil, vyznela negatívne —

a) zlý stav hudobnej kultúry na Slovensku vôbec,
b) rozpory v štruktúre Zväzu,
c) vysoký stupeň apatie, nespokojnosti a nevraživosti medzi členmi Zväzu,
d) pokles autority Zväzu, vyplývajúci z predchádzajúcich javov (založenej pôvodne dobou na prekonaných princípoch).

To bolo jedno z východísk práce komisie.

Druhým bol prieskum zväzovej verejnej mienky; len pre ilustráciu: na prvú otázku rozoslanej ankety „vyhovuje vám doterajšia štruktúra Zväzu?" odpovedali, pokiaľ sa pamätám, všetci n i e.

Okrem týchto záporných boli tu však aj nové skutočnosti — pozitívne alebo — azda presnejšie: potenciálne pozitívne. Myslím najmä na dnešné postavenie zväzov v kontexte iných spoločenských organizácií a štátnych inštitúcií (členstvo v NF a partnerský vzťah k MK) a taktiež na možnosť vytvorenia samostatných národných zväzov na báze federalizovanej republiky.

Riešenie úloh, pred ktoré bola komisia postavená, bolo najmä v počiatočnej fáze sťažené tým, že na niektoré zásadné problémy boli diametrálne odlišné názory. V priebehu dlhých diskusií vykryštalizovala sa však vedúca idea, viac než motto — skôr imperatív: vytvoriť predpoklady pre mobilizáciu a integráciu, pre nevyhnutnú i n t e g r á c i u s í l.

Medzi strohými formuláciami jednotlivých paragrafov stanov a organizačného poriadku je skryté niečo, čo pokladám za podstatné: tendencia k rozlišovaniu, diferenciácii, vymedzovaniu. V tejto tendencii — v snahe odlíšiť a ohraničiť je azda prvoradý predpoklad pre realizáciu spomenutej idey integrácie, idey vytvorenia jednoty. (Je to len zdanlivý paradox, lebo bez rozlišovania a ohraničovania je mysliteľný len chaos a jeho produkty: degenerácia zvyšku pozitívnych vzťahov a neorientované tápanie.)

Medzi strohými paragrafmi je latentne prítomná ešte jedna tendencia: rešpektovanie psychológie človeka. Nie je však, nazdávam sa, účelné robiť tu akúsi exegézu stanov z uvedených aspektov. Chcel by som len stručne zdôrazniť, že komisia si uvedomila, že:

a) ani diferenciácia profesií a jej odraz v navrhovaných a **rovnoprávnych** sekciách,
b) ani ohraničenie právomoci centrálneho voleného orgánu a z neho vyplývajúca **autonómnosť** sekcií — a napokon,
c) ani samotné poskytnutie priestoru pre osobnú iniciatívu a sebarealizáciu v rámci **tvorivých skupín** a s tým súvisiaca forma mimoriadneho členstva nestačí na to, aby sa zaseknutý stroj pohol z miesta.

To si komisia v plnej miere uvedomovala.

Bude preto prvoradou úlohou nového predsedníctva Zväzu premeniť lakonický paragraf týkajúci sa **aparátu zväzu** v živú, optimálne fungujúcu skutočnosť: kolektív zainteresovaných profesionálov v príslušných disciplínach. Bude taktiež dôležitou úlohou doviesť do žiadúcej podoby vzťahy k ustanovizniam napojeným bezprostredne na Zväz. Len potom bude možné oprávnene očakávať od členstva živý záujem o veci prekračujúce hranicu o s o b n ý c h záujmov. Z psychológie totiž vieme, že s ľudskými potreba-

mi a cieľmi je to tak, že až po uspokojení potrieb nižšieho radu, až po dosiahnutí bližších cieľov — dostávajú sa k slovu potreby vyššie, zvyšuje sa ašpiračná úroveň.

Tak nejak sa o tom píše v knihách.

Tak, že . . . snáď?

Otázka integrácie, jednoty, pocitu spolupatričnosti a spoluzodpovednosti — to všetko sú nesporne primárne morálne problémy. Vieme však — a nielen z kníh, že spoločenské štruktúry môžu tieto postoje a potreby jednotlivca stimulovať alebo pôsobiť na ne retardačne.

K tomuto bodu sa ešte o chvíľu vrátim, keď sa pokúsim formulovať pre našu komisiu alibi. Áno, alibi.

Predtým však by som chcel ešte povedať niekoľko slov o tom, čo v stanovách **nie je.**

1. Nevyriešená je otázka názvu Zväzu. Podľa nielen môjho názoru otázka neznie tak, že si budeme môcť na zjazde vybrať jednu z viacerých alternatív, ale či nazveme to, čo tu je, to čo sa z pôvodného Zväzu skladateľov vyvinulo — adekvátne, či dáme prednosť pravde alebo subjektívnym pocitom. Túto otázku zjazd buď vyrieši, alebo o nej rozhodne.

2. Ak pre skladateľov a zďaleka nielen pre nich (a súčasne — och tie paradoxy! — nie pre všetkých tých, čo na označovanie svojej profesie používajú slovo „skladateľ") — je niekde nebezpečenstvo v istom zmysle hudobné, tak nevyplýva zo vzťahov medzi sekciami Zväzu, či z takého či onakého pomenovania našej organizácie, ale vyplýva odinakiaľ: zo záplavy šlágrov. Nie tých vynikajúcich — tých je jednak strašne málo, a tie máme radi, tie si ceníme, ale tých priemerných a podpriemerných — z tej nezadržateľnej lavíny svinstva.

Tu sme bezradní.

Môže niekomu napadnúť, že to je demagógia, že priemer nájdeme všade, v každej profesii, a nielen profesii — proste všade.

Nazdávam sa však, že priemer nie je v každej oblasti rovnako nebezpečný. Priemerná skladba z oblasti tzv. „vážnej" hudby — nemá šancu: unudí a zhasne. Priemerná interpretácia — nechá poslucháča ľahostajným alebo ho pobúri, môže ublížiť súčasnému autorovi, Beethovenovi vôbec nie, ale nikoho nezabije. Mizerný výrobok z kuchyne pop-songového kšeftára (zdôrazňujem, že majstrov a serióznych skladateľov tohto žánru sa nedotýkam!) rozmnožuje však zlo: nachádza otvorenú náruč plytkého hedonizmu, nahráva priamo všeobecnému trendu k povrchnosti, korešponduje s neochotou a neschopnosťou sa sústrediť, vnímať hlbšie a vzdialenejšie súvislosti.

Priemer v tomto žánri — zabíja príjemcu.

Priemer v tomto žánri objektívne rozmnožuje zlo.

Priemer, podpriemer, priemer, podpriemer . . .

3. Žiadne stanovy — ale ani sto zjazdov nevyriešia skutočný problém — problém hodnôt, ich poznávania, oceňovania a primeraného uplatňovania. „Hodnotenie" tvorby bolo a iste aj naďalej bude jednou zo základných funkcií Zväzu; nemusíme si však zastierať, že je to také odhadovanie „od oka", meranie bez metra.

Stretol som sa s názorom, že nakoľko estetická hodnota je proces. . . môže sa odhadovať a posudzovať len ex post, z historického odstupu.

Len úžas mi nedovolil zvolať: „Pre krista pána!"

Čo nie je proces?!

(A čo rakovina? A Vysoké Tatry — ich nemý zápas s bleskami? A čo ruža — ruža tiež nie je proces?)

Je slovo „proces" zaklínadlo zbavujúce zodpovednosti za priestor, v ktorom žijem, ospravedlňujúce nebyť zvedavý na hodnoty dneška? Kde sú kolumbovia, röntgenové lúče, bol starý Mendel „cvok", že sa snažil preniknúť tajomstvo najväčšie: tajomstvo života, zákonitosti — už nie toho „v čom žijem", ale toho samotného „žijem". Mám obrovskú úctu ku každej vede. Chvalabohu, že máme v hudobnej vede prominentov svetovej úrovne; nedáva mi však pokoj otázka: kto má školiť vedca, ktorý by bol zvedavý na dnešnú hudbu, kto má školiť pedagóga, ktorý by bol posadnutý hľadaním ciest medzi skladbou dnešného autora a uchom žijúceho človeka?

Kde je tá katedra Netrpezlivej hudobnej vedy? Máme niekoľko „osamelých" bežcov (bežia vďaka škole, alebo napriek? . . .) — bežia a hľadajú mieru a váhu pre ovocie dneška s vedomím, že keby neboli žili tí, čo nečakali na „historický odstup" — tak by sme sa asi dodnes pásli na lúkach Neandertalu.

Neviem, či spoločné úsilie vedcov a umelcov, smerujúce k objektívnemu odstupňovaniu hodnôt vznikajúcich dnes — môže vytvoriť účinnú hrádzu pred záplavou priemeru, či môže prispieť k orientácii v labyrinte; táto neistota však nezbavuje zodpovednosti: nebol dokázaný opak!

Priemer nie je heslo dňa — je heslom epochy. Štatistika je jej bibliou. „Usmievavý robot", prízračný — číha za dverami . . .

4. Brain-washing (pranie mozgu) je súbor metód, ako pozmeniť psyché človeka tak, aby uveril, že napríklad spáchal zločin. Boli sme svedkami menej nápadného procesu, symetrického, komplementárneho: isté skupiny ľudí — medzi nimi aj umelci — boli spracovávaní tak, aby uverili, že žijú v eldoráde. Uviedol sa do chodu mechanizmus udeľovania rôznych cien, poskytoval sa veľký sortiment vyznamenaní a titulov. Mať niektorý z týchto talizmanov, znamenalo prakticky všeličo, napokon aj to, že hranice nie sú drôt s elektrinou, ale predsa len korzo, etc., etc. Stanovy sľubujú členom Zväzu ochranu ich práv — takých a onakých. Zväz nemôže poskytnúť členstvu ochranu pred prípadnou renesanciou prvého mechanizmu; mohol by však azda ochraňovať pred nástrahami mechanizmu druhého; v záujme **realizmu**, ktorý sotva môže nájsť pôdu na stupňoch kastovnej pyramídy.

* * *

A aby som zhrnul (to, čo mi chýba v preambule stanov): idú . . .
tupý, ľahostajný ROBOT — ten usmievavý
ubitá a ustrašená OBEŤ
a vznešený SLEPEC — so zlatou paličkou
. . . idú, idú spoločne, kŕčovite zakvačení do seba.

Idú pomaly? Spomaľuje sa ich krok, či zrýchľuje? Nie som historik, nie som dosť vzdelaný, nemám odstup — aby som to mohol posúdiť. Ja viem „len tak", c í t i m to na celej koži, že sú tu — že sa zjavili na horizonte — a idú!

Traja králi dneška . . .

Tak ich zdravím: Česť práci!

* * *

5. A napokon: v stanovách nie je to podstatné! Nie je tam ani slovo o **dôvere.**

Dôvera je vzťah nepostrádateľný pre to, čo je síce komplikované, ale čomu sa jednoducho hovorí „zdravé ovzdušie“. V stanovách nie je paragraf, ktorý by ukladal členom Zväzu a jeho orgánom a aparátu navzájom si dôverovať. Je to, pravda, zdanlivý rozpor. Lebo každý, komu sa ešte nezasekli „mozgové závity“ vie, že dôvera je niečo, čo sa nedá naordinovať. Stanovy sa týkajú formálnych vzťahov. Dôvera k nim nepatrí. Okrem toho: dôvera nie je vzťah primárny — jej vznik a krehká existencia závisí od podmienok rôzneho druhu a kalibru.

Len nevinné a nikdy neoklamané dieťa je schopné dôverovať a priori;
a len blázon môže dôverovať nie „na základe toho a toho“, ale „napriek tomu a onomu“.
Len demagóg môže požadovať takúto „truc-dôveru“;
a len pokrytec môže vyhlásiť, že ju má, že ju cíti.

Preto nie je v stanovách o tom reči. Preto je tam reč o veciach druhého rangu: To je azda skromný príspevok k tomu, aby sa zjavila prostá — a preto pre naše hriešne oči tak zázračná — dôvera.

A tu sa vraciam k načrtnutiu sľúbeného alibi.

a) Každá organizácia, každý mechanizmus, každý predmet vidíme z hľadiska kybernetiky ako systém. Systém je daný nielen štruktúrou, ale samozrejme aj množinou elementov — štruktúra vyjadruje ich vzťahy. V prípade organizácie vyjadruje formálne vzťahy. Pravda, elementmi tohto systému (v našom prípade Zväzu) ako každej spoločenskej organizácie sú živí ľudia.

b) Vyplýva z toho fakt, že členstvo vo Zväze je len jedným, často ani nie druhoradým „parametrom“ človeka, že každý člen Zväzu ako každý iný človek je súčasne členom veľkého počtu najrozličnejších spoločenských útvarov, organizácií, inštitúcií, skupín formálnych aj neformálnych, z ktorých každá pôsobí naňho v istom zmysle ako „nátlaková skupina“.

c) Znamená to toľko, že elementy nášho systému (zväzu) — členovia sú jednotkami premenlivými, z čoho vyplývajú pri konfrontácii so zafixovanou v stanovách štruktúrou nepredvídateľné komplikácie; prakticky máme do-činenia s „čiernou schránkou“.

d) A nakoniec: Zväz nie je izolovaným celkom, také v skutočnosti neexistujú — je len relatívne uzavretým systémom, spojeným mnohými vstupmi a výstupmi s veľkým počtom iných systémov. Vyplýva z toho všetkého asi toľko, že zodpovedne predvídať čo prinesú zmeny v štruktúre našej organizácie sa jednoducho nedá. Bola by to úloha ak, tak pre proroka, a pre takúto funkciu nemáme systemizované miesto.

Aby som sa vrátil na začiatok:

Je síce pravda, že podobne ako celé, stále rastúce kvantum organizácií, sme členom NF. Sotva by sa však dalo povedať, čo z toho — iste čestného faktu — bude prakticky vyplývať. Je síce pravda (aspoň tak si to hovoríme), že náš vzťah k Ministerstvu kultúry je vzťahom partnerským, že prestal byť vzťahom podriadenosti; pravda, súčasne vieme, že umelecké zväzy majú byť ministerstvom dotované — ide teda o partnerstvo sui generis. Je taktiež nanajvýš pravdepodobné, že návrh na kolektívne členstvo národných zväzov českého a slovenského v ich Ústredí bude jednomyseľne prijatý ako základ pre rozvíjanie úprimných, nekamuflovaných bratských vzťahov, na ktorých konkrétnej živej podobe iste zdrvujúcej väčšine všetkých nás záleží. Tieto vzťahy by sa mali zakladať na výmene hodnôt; iste by sme „z fleku“ vedeli vyrecitovať, čo všetko by sme od nášho partnera potrebovali, ale

bude treba sakramentsky sa zamyslieť nad tým, čo sami budeme môcť poskytnúť — last but not at least, kto si trúfne urobiť „pragnóz na závtra“, pokiaľ ide o vzťah k straníckym orgánom — najvyššími počnúc, internými končiac.

Tieto poznámky treba spätne pochopiť aj ako komentár k úvodnému, iste nie vyčerpávajúcemu zoznamu nedostatkov, ktorými bol Zväz postihnutý. Pravda, ako komentár, nie ako ospravedlnenie.

A podobne pro futuro: tieto poznámky sú akýmsi „alibi“ len a len pre komisiu, ktorej členovia s prekvapujúcou obetavosťou sa snažili rozlúštiť... v podstate nerozlúštiteľné. Z uvedených determinant nebude však nikdy možné vykonštruovať alibi pre budúce orgány a funkcionárov Zväzu. Lebo — o budúcnosti je možné koniec-koncov — iba snívať. Ale budúcnosť sa stane súčasnosťou a tá v zápätí minulosťou — a za tú ľudia chtiac-nechtiac sú zodpovední. Vždy.

August ukázal, že nie sme ešte všetci úplne rozleptaní. Že v ľuďoch je aj zmysel pre zodpovednosť, že nás nespájajú len formálne vzťahy, že ešte v nás čosi žije. August vytisol z očí, ktoré slúžili dovtedy podozierajúcim alebo vypočítavým, hroziacim alebo ustrašeným pohľadom na blížneho — slzy. Slzy roztavili hrádze, múry, zátarasy. Drvivá väčšina nosičov občianskych a všelijakých iných legitimácií sa zrazu stala ľuďmi. Bol to úkaz, ktorý ohromil všetkých — „postihnutých ľudskosťou“ aj divákov zvonku.

Druhá stránka tejto cennej mince ostala však nepovšimnutá: Ako pokročilý bol stav dehumanizácie, že bol potrebný až taký „cisársky rez“, aby sa zrodilo to, čo malo byť permanentne živé?!

Ostáva otázka, či naše poľudštenie — to čudné, zázračné a zároveň tragické nemluvňa — dostalo do vena dostatok síl, alebo zdedilo chorobu, ktorá tak urputne vzdorovala jeho zrodeniu.

Preložené do našej zväzovej reči znie táto otázka asi tak: Či formálne predpoklady dané novou demokratickou štruktúrou našej organizácie dokážeme naplniť našou ľudskosťou, naším životom, či dokážeme spoločnými silami premeniť aspoň ten kúsok zeme, na ktorom je nám súdené šafáriť, na oázu rodiacu zdravé n e z a k a z o v a n é ovocie? Kiež by!

Redakcia SH chcela uverejniť úvodné slovo do diskusie o návrhu nových stanov Zväzu, ktoré som prečítal na aktíve Zväzu 20. januára t. r.

Priebeh aktívu bol, podľa mňa, symbolický. Po idylickom otvorení prišlo zrazu ticho — ticho pre Jana Palacha.

Toto ticho, ktoré nebolo v programe — lebo nepredvídateľné nie je možné naprogramovať — bolo citlivo zakončené pauzou. Po tejto cezúre nasledovala programová diskusia o stanovách, ktorá prirodzene spontánne vyústila do rozpravy o veciach závažnejších, palčivejších, aktuálnejších, sformulovaných napokon v rezolúcii. Táto spontánne vytvorená symetria: „neprogramované — programované — neprogramované“ namiesto programovanej monotematickej amorfnosti prezradila dve veci: že ľudia majú cit (A_1 a A_2), ktorým odhadnú hierarchiu hodnôt a problémov, a že ľudia majú rozum (B), ktorým odmerajú proporcie svojich citov. Že majú zmysel pre dôstojnú formu života.

Dúfajme, že táto kolektívne skomponovaná „malá trojdielna piesňová forma“ (A_1 B A_2) nebola labuťou piesňou našej ľudskosti, ale výrazom veľkej túžby.

Možno?!

ROMAN BERGER

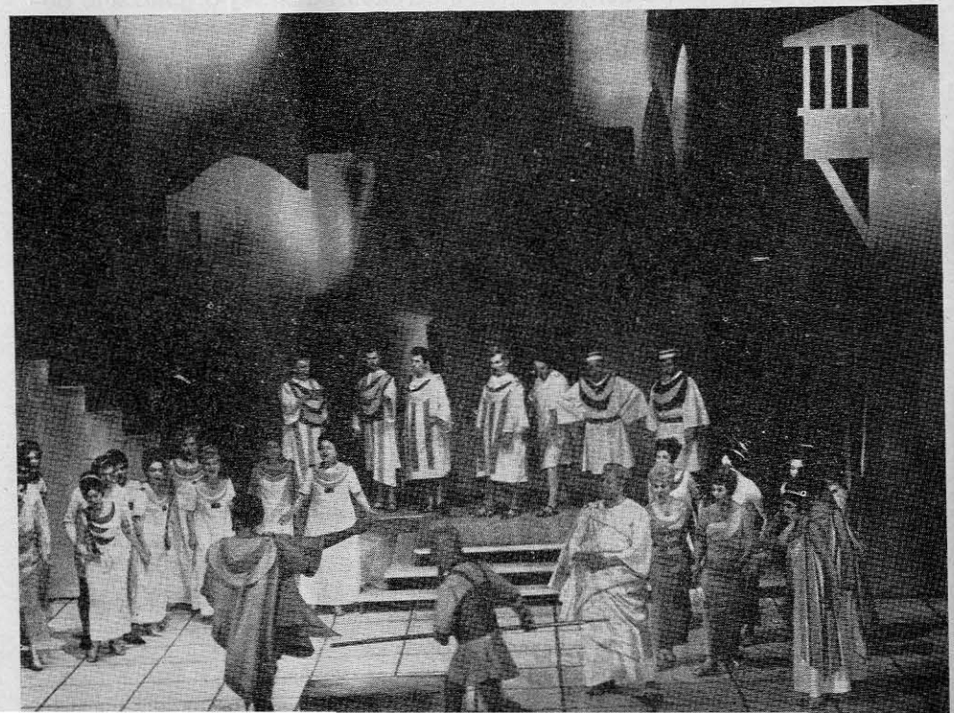
Branislav Kriška

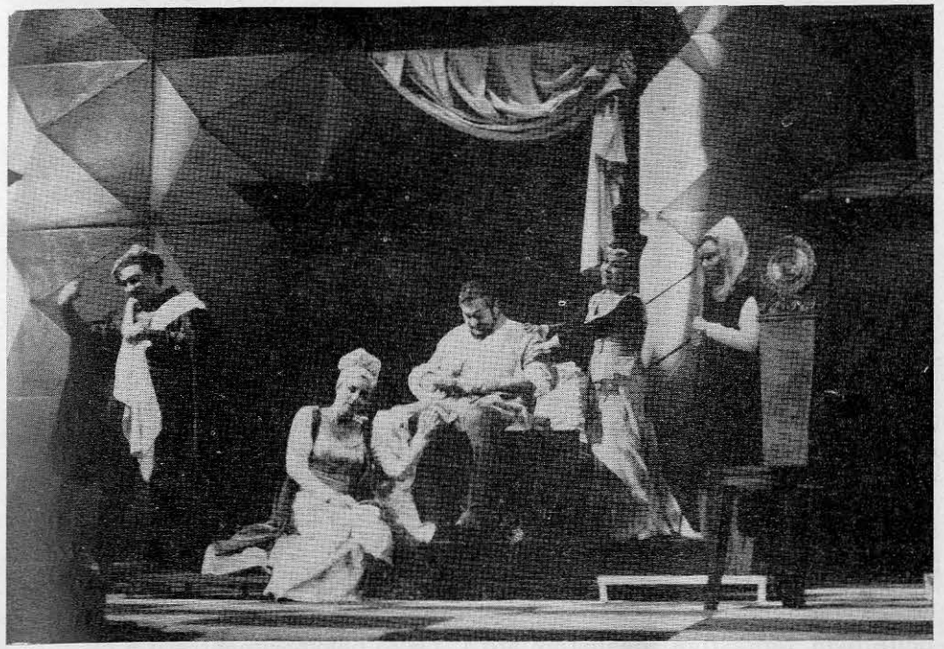
Opera spoza opony II.

Od dramaturgického plánu do premiéry je ďaleko.

Niekedy tak ďaleko, že sa všetkým vidí, akoby tvorcovia inscenácie načisto zabudli na dôvody, pre ktoré dielo do repertoáru zaradili. Na šťastie divák nevie nič o problémoch a úskaliach, ktoré museli inscenátori prekonať a obísť, aby dorazili k happy-endu premiéry. Lebo u nás premiéry — čo ako tragických diel — končia sa zásadne šťastne. Aspoň vo výslednici kontaktu divadlo - obecenstvo. Existujú súbory, ktorým premiéra dopadne buď „vynikajúco, obrovský úspech", alebo „ani sme nečakali, že to tak zaberie". Pravda, tento dojem zainteresovaných umelcov býva vo veristickom kontraste s mienkou nezúčastnených kolegov, ktorí jasnozrivo a skalopevne presvedčení tvrdia, že „takú katastrofu táto budova dávno nezažila". Tieto výroky kolujú po chodbách divadla i mimo neho už pár dní pred premiérou. Ale ustálený mechanizmus našich (t. j. československých) premiér končieva

Iša Krejčí: Zmätok v Efeze (Olomouc). Foto: R. Zahradníček





Giacomo Puccini: Gianni Schicchi (Bratislava). Foto: J. Vavro

tvrdohlavo kompromisom medzi dvoma krajnosťami. Viac-menej početné príbuzenstvo a priatelia účinkujúcich v hľadisku, spolu s hŕstkou nezainteresovaných, ale úprimných ctiteľov opery nedokážu vyvolať taký spontánny úspech, o akom snívajú divadelníci a na aký nostalgicky spomínajú v súvislosti s operami vo svete. Na druhej strane, nespokojní (s dielom, s interpretáciou) nedajú najavo svoj nesúhlas natoľko, aby sa mohlo konštatovať fiasko, výbuch, prepadnutie. Prázdne kreslá v hľadisku nesvedčia natoľko o zápornom postoji obecenstva k dielu, autorovi či interpretom, ako o zásadnej, oveľa vážnejšej letargii, o závoze nezáujmu, do akého sa žáner opery a baletu v našej spoločnosti dostal. Jeden Nabucco a tí druhí zahraniční hostia-speváci nestačia vytvoriť permanentnú opernú jar. Ale vec je naozaj vážna — preto poďme dnes radšej ďalej. Len poznámka kvôli objektívnosti: ani veľký úspech, ani prázdne hľadisko — čo ako závažné faktory — nemôžu byť jedinými a jedine správnymi kritériami pre kvalitu diela a jeho interpretácie.

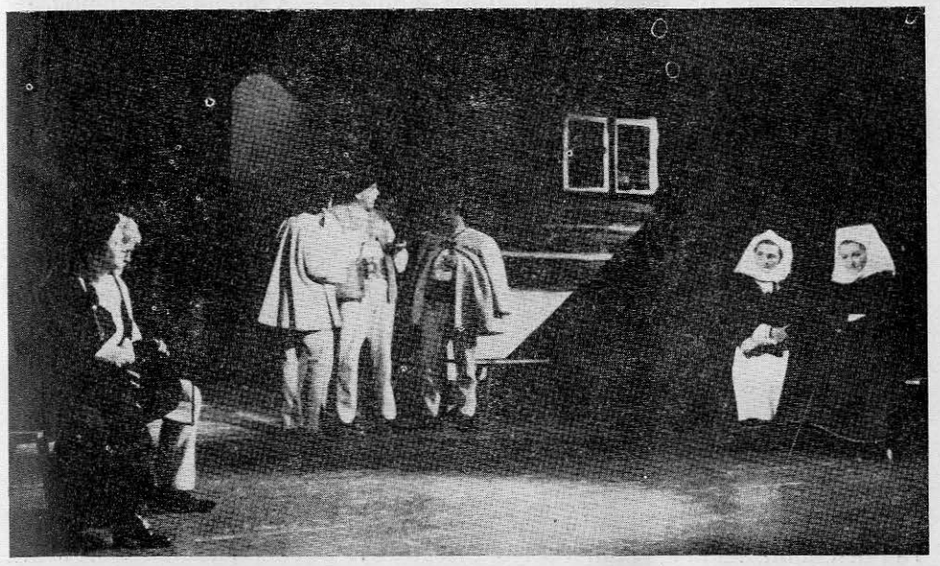
Čo ako sa zdá nepravdepodobné, divadelník občas rozmýšľa o problémoch svojich neúspechov. Jeden viac, iný menej, skôr či neskôr. Občas ho tieto meditácie privedú až k pochybnostiam o zmysle jeho profesie, o správnosti voľby a cesty. Večné otázky: prečo, ako a komu!

Pretože sa oprávnene traduje, že písať treba o tom, čo človek pozná, ve-

nujeme túto stať zákulisiu opernej réžie a cez ňu sa azda dostaneme do prepadlísk komplexov inscenácie, do „točien" a ťahov žánru.

Preskočíme menej honosné začiatky tejto profesie v tom význame, aký jej pripisujeme dnes, pretože — niet sa čím chváliť. Ešte pred pár desaťročiami bol divadelník vykonávajúci funkciu režiséra (t. j. vtedy organizátor a aranžér) na celkom nízkom stupni hierarchie. Často ho ani neuviedli na plagáte. Asi vedeli prečo. Zato v našich časoch, to je už čosi iného! Režiséri sa dostali do stredu pozornosti (nepochybujeme, že v záujme vývoja a perspektív divadla oprávnene). Tu určujú profil súboru, tam vychovávajú a vedú, inde neočakávane prebudia neznáme a driemajúce sily ansámblu. Pokiaľ sa to nepodarí, na vine býva súbor alebo zle volená opera. Poznám človeka, ktorý tvrdí, že réžia opery môže byť najpohodlnejším a najľahším zamestnaním v divadle. Stačí vraj byť pár rokov v divadle, odpozorovať niektoré zásadné „grify", dostať šikovných výtvarníkov a schopných osvetľovačov a predovšetkým hercov-spevákov, ostrieľaných kozákov, čo si nerobia priveľké problémy s psychológiou a štylizáciou a raz-dva je opera pokope! Pre ambicióznejších pridáva aj pár receptov: neriskovať v repertoári a vyberať si opery vopred zaručujúce úspech; moderné opery a tzv. „vykopávky" predklasických epôch prenechať iným (t. j. mladým, naivným, nepoučiteľným, fantastom, idealistom atď.). Ďalej neexperimentovať s obsadením a spoliehať sa na osvedčené typy známych a obľúbených interpretov. A v tomto duchu ďalej. Pre zahraničné hosťovanie odporúča bez rozpakov aktualizovať populárnu romantickú, klasickú, alebo veristickú operu v scéne a kostýmoch a zapojiť do inscenácie prvky, ktoré práve hýbu svetom (systém laterna magica, erotika a sex atď.). Výsledkom môže byť buď spontánna pochvala pokrokovej kritiky: konečne sa pohli stojaté vody našej opery, svieži vietor v starom žánri, aj hudobné divadlo môže byť súčasné, a obecenstvo veľkomiest sa k úspechu pripojí (občas mysliac si svoje), alebo kritika napíše o dávno nevídanom škandále, o zneuctenom oltári umenia a obecenstvo sa hrnie zblízka sa pozrieť na tú bezbožnosť (v akej sme my len doma výhode: u nás, aby sme to poriadne sprofanovali, by mohol prísť hoci aj Jánošík na volge, alebo Svätopluk smútiť nad krajinou medzi Čiernou a Bratislavou — aj tak by sa dokopy nič nestalo). V každom prípade obidva výsledky sú prepotrebné pre úspech „vonku" a zaručujú ďalšie kontakty, záujem a pozvania. Aspoň tak hovorí môj známy, o ktorého úprimnej irónii k opere netreba pochybovať.

Pre menej ctižiadostivých, ktorí počítajú s pokojným dožitím na dedičnej roli domáceho javiska, ktorú tak dlho a tak poctivo orú, odporúča Veľký Ironik úlohu skromného, úctivého režiséra s nesmiernou úctou k tradícii vediac, že za pietu k autorovi a dielu sa dajú virtuózne skryť niektoré azda chýbajúce vlastnosti, o ktorých je vo verejnosti zakorenený predsudok, že by ich režisér mal vlastniť. Napr. fantázia, radosť z opery a jej mož-



Eugen Suchoň: Krútňava (Novi Sad). Foto: G. Grujič

ností, odvaha pokúšať sa o niečo, čo za to stojí, pochybnosti o ceste, ktorou ide, atď., atď. Takýto typ môže naisto počítať so spoluprácou mienky, reprezentovanej heslami: Za Toho a Toho sa to robilo tak a škoda sa vyvyšovať nad také osobnosti, ako boli Ten a Ten, pre starú operu netreba vymýšľať moderné inscenácie, obecenstvo chce vidieť konkrétne vykreslené pekné prostredie, na javisku má byť všetko pekné a tak podobne. Nevyčerpateľné možnosti divadla dovoľujú použiť nejednu zo spomínaných právd, poloprávd a teórií, záleží zase len na zmysle, polohe a štýle predstavenia.

Celkom iste by bolo zaujímavé dočítať sa raz o umeleckej morálke, o etike v oblasti tvorivej interpretácie. Lenže pri chúlostivosti problému a intimite, s ktorou sa ani tí najzhovorčivejší neradi zverujú, sa ani nedivíme, že sa aj táto otázka obchádza taktným mlčaním. Pod pojmom etika máme na mysli — v opernej réžii — problémy súvisiace so vzťahom medzi trojuholníkom komponentov: dielo (žáner, doba, kvalita) — inscenácia (prečo, kedy, ako) — obecenstvo, spoločnosť (kde, kedy). Tento trojuholník skrýva v sebe skoro všetko podstatné, čo súvisí s profesiou opernej réžie, jej zmyslom a poslaním. Pravda, otázky vyplývajúce z pomeru a vzťahu jednotlivých zložiek narastajú donekonečna a receptu niet. Každý z meniacich sa komponentov (dielo, divadlo, spoločnosť) si vynucuje zmeny (názorov, postupov, možností, metódy) — a to je vari na tom všetkom najsympatickejšie. Aspoň pokiaľ vidíme zmysel.

Nadsadzujúce predošlé riadky sú len jednou — vedome skreslenou — stranou problémov tejto profesie, ktorá v skutočnosti kladie na adeptov a skúsených borcov oveľa viac a väčších nárokov, akoby sa zdalo. Ťažko povedať, čo je dôležitejšie, pretože len súhrn mnohých vlastností tvorí predpoklady — ešte zďaleka nezaručujúce perspektívy — pre uplatnenie sa v tomto žánri, plnom problémov a otáznikov.

V každom prípade má byť režisér jedným z teamu vedúcich inscenátorov, v ktorom by otázka priority mala byť podriadená vzájomnému rešpektovaniu a zhode. Spolupráca tvorcov budúcej premiéry sa začína obsadením hercov-spevákov (dirigent-režisér) a prácou na scénických a kostýmových návrhoch (výtvarníci-režisér). Sem, do tejto etapy patria aj problémy prekladov a dramaturgických úprav. Hoci sa to zasväteným zdá samozrejmé, musím zdôrazniť zásadnú dôležitosť týchto prvých krokov, lebo vo veľkej miere ovplyvňujú a udávajú základný tón a smer ďalšej práce. Nemenej zásadnú a niekedy aj prvoradú úlohu zohrajú možnosti a kvalita súboru (vhodnosť hlasov, herecké i spevácke typy, ich výber a rozsah schopností) i podmienky (dostatok času a finančných prostriedkov, pracovná atmosféra i disciplína súboru, vzťah k dielu, priestorové a technické možnosti atď.).

Na túto spoluprácu režiséra s partnermi (ku spomenutým pripočítajme často ešte choreografa a technický štáb!) tiež niet všeplatného receptu ani čo do potrebného času, ani čo sa týka systému a metódy postupov. Vieme, že prvý nápad režiséra, alebo výtvarníka môže ostať najlepším, tak isto ako rýchlo „vymyslená" a súverénne realizovaná výprava môže niesť všetky znaky povrchnosti, nedostačujúceho zmyslu pre javiskové požiadavky atď. Preto sa skôr prikláňam k dlhšej, obťažnejšej spolupráci, plnej vzájomného podnecovania, hľadania inšpirácie a zdrojov, neistoty, schvaľovania a vzápätí vzdávania sa už dosiahnutých výsledkov. Až kým nepríde okamžik, v ktorom sa treba definitívne rozhodnúť pre relatívne najvyhovujúcejšie riešenie s ohľadom na všetky umelecké, technické i spoločenské (doba, obecenstvo) otázky.

Občas sa tvorcovia inscenácie dožijú prekvapení, keď zistia, že „ich" princíp, nápad sa zjavil v tom istom čase aj vo výsledkoch práce iných divadiel, hoci nemôže byť ani reči o vzájomnom vplyve či umeleckej krádeži. Vyvoláva to pocity od detskej ľútosti až k bezmocnej zlosti a márne sa postihnutý divadelník snaží utešiť konštatovaním, že aj to patrí k symptómom divadelných zázrakov a prekvapení. Malý príklad: v bratislavskej inscenácii Gluckovho Orfea a Eurydiky použil výtvarník L. Vychodil ako jeden z výtvarných princípov horizontálne „šrafovanie" priestoru (vzdialená inšpirácia zo spoločnej návštevy výstavy svetovej grafiky). Približne v tom čase — bez možnosti ovplyvnenia — uplatnil režisér V. Kašlík v spracovaní pre nemeckú a rakúsku televíziu tej istej opery čiastkové vertikálne „šrafovanie" a o niečo neskôr som videl na festivale v Belehrade hosťujúci švédsky balet na orfeovský námet, v ktorom sa choreografka a výtvarník inšpirovali dánskym grafikom, ktorého podstatným znakom bolo: grafické šrafovanie priestoru, scénických znakov!



CH. W. Gluck: Orfeus a Eurydika (Bratislava). Foto: J. Vavro

Aby sme mohli byť naďalej konkrétnejší, vrátime sa k tejto prvej etape inscenačnej práce a ako príklady pre teoretické zdôvodnenia nám poslúžia štyri posledné režisérske práce autora týchto statí. Zhodou okolností dávajú dostatok možností a široký rozptyl: dve z nich sú komédie, dve tragického charakteru, dve boli inscenované na domácom javisku a dve pohostinsky, pričom jedna z nich v zahraničí. Spoločným menovateľom je v tomto prípade aj trojica inscenátorov (režisér Kriška, výtvarník Vychodil, navrhovateľka kostýmov Bezáková) — vo všetkých štyroch prípadoch nemenná!

1. Divadlo O. Stibora v Olomouci, Iša Krejčí: Pozdvižení v Efesu 1968. Základný problém: syntéza shakespearovského námetu (libreto dr. Bachtík), komédie-opernej buffy, hudby I. Krejčího so všetkými znakmi pražskej avantgardy z čias Ježka, V+W i autorovho skratkovitého, príjemne gaminského neoklasicizmu s vkusom dnešného diváka, jeho zmyslom pre humor, jeho nárokmi a očakávaním.

2. SND v Bratislave, G. Puccini: Gianni Schicchi 1968.
Danteho plnokrvná a roztopašná Florencia, geniálna Pucciniho buffa a dnešní umelci-herci speváci. Zladenie výtvarných i hereckých prostriedkov na podklade určujúcej partitúry.

3. Srbské národné divadlo v Novom Sade (Juhoslávia), E. Suchoň: Krútňava 1968.
Prvý a hneď tak závažný reprezentant slovenskej opernej tvorby v Juhoslávii. V prostredí vrcholne priateľskom a prajúcom, ale predsa inom, kde sa inscenátori snažili spojiť presvedčujúci, realistický herecký výraz, zbavený veľkooperného pátosu so scénickou syntézou „slovenskosti" rôznych prvkov a znakov (prelínanie interiéru a exteriéru, najpotrebnejšie konkrétnosti — ako rekvizita, nábytok — so symbolicky pôsobiacimi detailami: ikona, ornament, veža a pod.).

4. SND v Bratislave, V. Bellini: Norma, pripravovaná na február 1969.
Jedno z najstarších a najtypickejších diel talianskeho belcanta (prvý raz po slovensky) v našom, dnešnom výtvarnom a vôbec scénickom pohľade. Vyriešiť problém rozporu medzi dramatickou a monumentalizujúcou témou a lyrizujúcim, belcantovským hudobným stvárnením.

(Pokračovanie v č. 4.)

BRANISLAV KRIŠKA

NAĎA HRČKOVÁ: HUDOBNÁ KRITIKA

Pretože snahou hudobnej vedy (ako každej inej vedy) je prinášať objektívne, všeobecne platné poznatky o hudobných javoch, zaoberá sa táto najmä analytickým skúmaním v historickom procese už vytriedených hudobných hodnôt. Úlohou hudobnej kritiky je zase určovanie hodnôt na samom počiatku tohto procesu, v živom kontakte s publikom, so spoločnosťou v čase vzniku diela, zúčastňovanie sa na vytváraní tohto vzťahu. Napriek tomu, že je takto vystavená omylom, pretože v ďalšom procese sa tento vzťah až po vytvorenie historickej, objektívnej hodnoty často mení, ostáva pre nás a pre hudobnovedné bádanie dokumentom živej spoločenskej dobovej existencie hudobných diel a ich tvorcov. Okrem toho obsahuje popri omyloch často aj veľmi presné predpovede, potvrdené neskorším vývojom, ktoré nám umožňujú vidieť v nej do určitej miery aj spoznávaco-spoluurčujúci faktor hudobného rozvoja.

V rámci muziologického bádania sa však doposiaľ hudobnej kritike venovalo len málo miesta, a to viac-menej náhodne, len ako súčasti bádania na špeciálnych úsekoch hudobnej histórie. Na rozdiel od iných oblastí nebola zatiaľ oživená ani v hrubom reprezentatívnom výbere. Knižne vyšli doposiaľ iba kritiky niektorých píšúcich skladateľov, ako Schumanna, Webera, Wagnera, Wolfa, Berlioza, E. T. A. Hoffmanna a iných, ktoré sú však skôr príspevkom k poznaniu ich vlastnej umeleckej a ľudskej osobnosti alebo prebojúvania istého umeleckého programu, nedávajú nám však celistvý obraz o hudobnej kritike a verejnej mienke zároveň. Činnosť ostatných, v svojej dobe často veľmi vplyvných kritikov, ostáva neznáma a jej spoznanie vyžaduje namáhavé hľadanie po rôznych časopisoch, často neprístupných. Existuje len pár monografií významnejších kritikov, hlavne nemeckých. Táto situácia úzko súvisí s tým, že aj v muzikologickom bádaní prevažuje opätovné a opätovné analyzovanie hodnôt, platiacich v živom kontakte aj dnes, čím sa ešte viac prehlbuje hodnotený rozdiel v pomere k ostatnej dobovej tvorbe, ktorý v skutočnom kontakte s dobou (a tu by mala povedať svoje aj hudobná kritika) vyzeral inak.

Podobne nebola doposiaľ venovaná pozornosť hudobnej kritike ako celku, jej histórii, zákonitostiam. Práce, kde je hudobná kritika samotným predmetom a nielen prostriedkom iného cieľa, temer neexistujú. Prvé práce vôbec o hudobnej kritike sa objavujú začiatkom tohto storočia. Súvisí to s tým, že v 19. storočí sa hudobná kritika stáva v hudobnom živote veľkou mocou a vzniká potreba zaujať k nej postoj a objasniť jej vlastnú úlohu. O kritické zhodnotenie hudobnej kritiky sa ako prvý pokúša Hellonin Frédéric v r. 1906 v knižke Essai de critique de la critique musicale (vyšla v Paríži), viac vo forme kritických esejí ako vedeckého zhodnotenia. Z všeobecno-estetického hľadiska je riešený pohľad na zásady kritickej činnosti u Friedricha Mahlinga v štúdii Musikkritik (zborník univerzity v Münstern, 1930). Rozprava o zásadách kritickej činnosti v tejto všeobecnej forme neprináša však k otázke skutočného historicko-muzikologického zhodnotenia kritiky nijaké poznatky. Skutočne ojedinelou prácou je v tomto smere knižka H. Andresa — Beiträge zur Geschichte der Musikkritik (Heidelberg 1938), ojedinelou doposiaľ o hudobnej kritike vôbec! Na dejinách kritiky v kolíske jej zrodu — v Nemecku — objasňuje funkcie a typy hudobnokritickej tlače z jej vlastného, teda sociologického hľadiska, z hľadiska sprostredkovania vzťahu medzi tvorbou a spoločnosťou svojej doby. Jeho práca je dôkazom, aké podnetné uzávery môžu z takéhoto skúmania histórie hudobnej kritiky vyplynúť aj pre súčasnosť.

Novšie práce o hudobnej kritike majú opäť skôr esejisticko-kritické ako vedecké zameranie. Akousi ilustráciou dejín hudby hudobnými kritikami je obsiahla publikácia Maxa Grafa (dlho aktívneho kritika), vydaná 1946 v New Yorku pod názvom Composer and Critic. Paul Mies v kratučkej štúdii Die Musikkritik z r. 1949 prináša krátky prehľad po historických typoch hudobnej kritiky bez hlbších ambícií. Nedostatočná znalosť dejín hudobnej kritiky viedla postupne k jej ďalšiemu zaznávaniu zo strany muzikológie, a tým aj k častému nepochopeniu, takže na hudobnú kritiku sa dnes väčšinou hľadí ako na sled omylov a nedorozumení alebo ako prostriedok obveselenia. Tento dojem podporujú aj výbery z dejín kritiky vydané v poslednom období, ktoré sa pri výbere priam špecializujú práve na vyhľadávanie najkrikľavejších omylov. Sú to od I. Ormayho — Sie irrten sich, Herr Kritiker (Leipzig. 1963), a N. Slonimského Lexicon of Musical Invectives (NY, 1965). Trocha objektívnejší je H. Seeger vo výbere Der kritische Musikus, Leipzig 1964. Pred niekoľkými rokmi vyšla výpravná a obsiahla talianska publikácia Della Corteho La Critica musicale e i criticci, prinášajúca neuveriteľné množstvo kritického materiálu, ktoré sa však autorovi nepodarilo uviesť

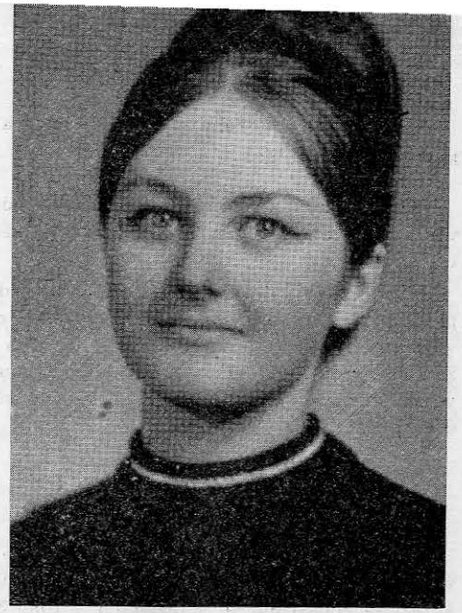
pod spoločného menovateľa, a knižka, ktorá mala zrejme vedecké ambície, ostáva často podivne komentovanou zmesou (okrem toho je v taliančine aj menej prístupná).

Nedávno sa objavila práca, ktorá chce byť začiatkom sústrednejšieho bádania v oblasti hudobnej kritiky na istej úrovni vedeckého myslenia. Sú to Beiträge zur Geschichte der Musikkritik in 19. Jhd. (Regensburg 1965) pod redakciou Heinza Bekkera, ktoré prinášajú niekoľko štúdií od okruhu pracovníkov združených okolo témy hudba a tlač a podporovaných Stift-Thysenovou nadáciou, zameranou na účely bádania v hudbe 19. stor. Beiträge vyšli ako prvý zväzok práce na tomto úseku, čo je súčasne aj dôkaz, aký význam sa pripisuje pre poznanie tohto úseku dejín hudby dôkladnému vyhodnoteniu hudobnokritickej tlače v denníkoch i odborných časopisoch v celom rozsahu. Editor zdôrazňuje v úvode túto potrebu, ktorá môže prispieť aj k vyriešeniu takých otázok, ako sú sporné anonymá a pseudonymá, otázky pôvodného a druhotného znenia (v neskorších knižných vydaniach, o ktoré sa bádanie väčšinou opiera, došlo často k podstatným zmenám, ktoré vyvolávajú skreslený obraz vzhľadom na pôvodnú skutočnosť), otázky odhaľovania pozadia trendov určitej skupiny kritikov, jednotlivých časopisov alebo kritík a pod. (je poučné aj pre dnešok, ako často skresľovala objektivitu kritiky závislosť kritikov od záujmov hospodárskych, od politických trendov atď.).

Beiträge sa dotýkajú niekoľkých tém: k rehabilitácii hudobnej kritiky smeruje úvodná stať H. Stuckenschmidta o prognózach a omyloch hudobnej kritiky, nové materiály k dejinám beethovenovskej polemiky od r. 1827 sú v štúdii H. Kirchmeyera a k Brahmsovmu obrazu v hudobnej kritike v stati I. I. Fellingera. Niektoré stránky vzťahu Nietzcheho a Wagnera opäť osvetľuje M. Vogel v štúdii Nietzche a Bayreuther Blätter. Krízový stav hudobnej kritiky na prelome storočia skúma Ursula v. Rauchhauptová na rozbore kritík k Straussovej opere Frau ohne Schatten. V knihe nájdeme však i niekoľko dôkazov toho, že aj vyhodnocovanie kritiky popri všetkej úplnosti a dôvere v jej význam si vyžaduje kritický odstup (platí to najmä pre štúdiu o vplyve pozitivizmu na francúzsku hudobnú kritiku 19. stor., i iné).

Naďa Hrčková

Rozhovory s interpretmi



Edita Grúberová

Narodená v Rači 23. decembra 1946. Tu vychodila aj základnú deväťročnú školu. Po jej absolvovaní v roku 1961 odchádza na bratislavské konzervatórium študovať spev k prof. Márii Medveckej. Po absolutóriu konzervatória r. 1968 prijíma angažmá v Divadle J. G. Tajovského v Banskej Bystrici.

Kedy si sa rozhodla študovať spev?

Ešte počas štúdia na základnej škole som chodila do detského speváckeho zboru Československého rozhlasu, kde môj spevácky talent podchytil zbormajster Ondrej Francisci a on mi aj navrhol študovať spev. Na základe toho som sa na to odhodlala, hoci s určitými obavami, lebo akékoľvek hudobné vzdelanie mi do toho času chýbalo.

Kde si pôsobila počas štúdia na konzervatóriu a na akých významnejších podujatiach tejto školy si sa zúčastnila?

Zúčastnila som sa na súťaži — dvakrát v Karlových Varoch. Prvý raz som získala diplom a druhý raz tretiu cenu a cenu Československého rozhlasu Praha za najlepšiu interpretáciu súčasnej piesne. Okrem toho som vystupovala na koncertoch: na výmennom koncerte v Pösneku, ďalej v Krakove a v Katoviciach a vo Viedni na koncerte súčasných rakúskych skladateľov.

Popri tom som nahrávala v Československom rozhlase, väčšinou ľudové piesne — podobne v televízii a okrem toho som v treťom ročníku konzervatória začala chodiť do Lúčnice, kde som bola až do konca svojho štúdia sólistkou.

V jeseni minulého roku si sa zúčastnila na speváckej súťaži v Toulouse. Ako si sa tam kvalifikovala?

Najprv som bola v Prahe na prehrávke, kde nás bolo šesť — štyria speváci a dve speváčky. Spievala som tam áriu z Bachovej kantáty a áriu Konstance z Mozartovej opery Únos zo Serailu.

Na túto prehrávku som šla nie s veľkou dôverou (v duchu som sa so súťažou už vopred rozlúčila), súc poučená skúsenosťami z predchádzajúcich súťaží, ktoré som absolvovala (Pražská jar, Karlove Vary). Predsa som však postúpila. No i tak pevne verím, že v novom štátoprávnom usporiadaní sa budú podobné prehrávky konať aj v Bratislave a dúfam, že sa viacerým mladým spevákom — hlavne zo Slovenska — (a nielen im) otvorí cesta do zahraničia.

Ako vyzerá súťaž v Toulouse?

Medzinárodná spevácka súťaž v Toulouse je určená pre absolventov konzervatórií a vysokých škôl, ako aj pre členov divadiel. Veková hranica je 33 rokov. Na poslednej súťaži sa zúčastnilo 46 súťažiacich, z toho 30 súťažilo v prvom kole a až do semifinále prišlo ďalších 16, ktorí boli laureátmi iných medzinárodných súťaží a nemuseli preto absolvovať prvé kolo. Netreba zdôrazňovať, že celková úroveň súťaže sa tým značne pozdvihla, lebo išlo väčšinou o spevákov z divadiel, s divadelnou rutinou a boli to práve oni, ktorí obsadili v kategórii ženských hlasov prvé tri miesta. Prvú cenu získala speváčka z Bulharska, druhú cenu rumunská speváčka.

Aký bol Tvoj postup v tejto súťaži?

Mojím veľkým prianím hneď od začiatku súťaže bolo dostať sa aspoň do semifinále, pretože konkurencia bola veľká (11 koloratúrnych sopránov, 14 dramatických sopránov, 2 mezzosoprány a jeden alt). Ceny sa delili do kategórie ženských a mužských hlasov bez ohľadu na hlasové odbory.

Dobré ohodnotenie v prvom kole a postup do semifinále mi zaručila interpretácia krásnej, no technicky náročnej árie z Bachovej kantáty, hlavne všakária Lakmé z rovnomennej opery Lea Délibesa, ktorú som spievala vo francúzštine. Veľmi pekné a pre mňa veľmi povzbudivé boli prejavy sympatie obecenstva počas súťaže i pri vyhlasovaní cien. V Toulouse som získala III. cenu a delila som sa o ňu so speváčkou z Juhoslávie.

Aké dojmy si prinášaš z Toulouse?

Celá súťaž bola pre mňa veľkým zážitkom. Bolo to moje prvé (a dúfam, že nie posledné) vystúpenie na medzinárodnom fóre a k tomu získanie tak krásnej ceny ... prostredie, v ktorom súťaž prebiehala — pekná toulouská opera a výborný orchester vedený mladým dirigentom, ktorý spoluúčinkoval vo finále súťaže a ktorý sa vyznačoval veľkou pohotovosťou ... a mnohé iné.

Mne osobne dodala súťaž veľa chuti a energie do ďalšej práce — chcem, pochopiteľne, súťažiť ďalej, na ťažších súťažiach, a to aj preto, že účasť na súažiach nedá človeku možnosť stagnovať a núti ho sústavne a stále viac a viac pracovať. Pre rok 1969 som si vyhliadla súťaž v Mníchove. Podmienky zhruba poznám, ale vopred vidím, že je to súťaž veľmi náročná, lebo vyžaduje veľký repertoár čerpajúci zo všetkých vokálnych žánrov.

Bratislavské obecenstvo Ťa malo možnosť vidieť aj na scéne SND v úlohe Rosiny v Barbierovi sevillskom. Nebola v tejto súvislosti aj ponuka angažmánu v SND?

Moje krátke, no neblahé skúsenosti s bratislavským divadlom ma presvedčili o tom, že získať angažmán v Bratislave nie je také jednoduché. Po úspešnom konkurze do SND (6. I. 1968) som na základe rozhodnutia vtedajšieho vedenia opery začala s plnou chuťou a so všetkými silami študovať úlohu Rosiny v Barbierovi, ktorú som vo veľmi krátkom čase hudobne i herecky zvládla (začínali prvé aranžovačky na javisku, keď som dostala do rúk úplne čistý klavírny výťah bez textov, ktoré som si musela najprv sama odpísať). Aranžovať so mnou na javisku nebolo kedy, takže som Rosinu zdolala asi tak za 5—6 skúšok. Aj napriek tomuto krátkemu času, ktorý som mala na prípravu, som robila už tretie predstavenie (premiéra bola 11. II. 1968).

Po veľkom nadšení z vydareného debutu — keďže sa blížilo moje absolutórium a tiež preto, že som chcela byť na istom — zašla som za vtedajším šéfom opery Tiborom Frešom. Jeho odpoveď vyznela asi v tom zmysle, že tri koloratúrne soprány na takéto divadlo je veľa, že je nadpočet sólistov, financie nedostačujú ... proste niet miesta. Súčasne mi však odporúčal ísť študovať do zahraničia, čím by sa získali 1 až 2 roky a potom by sa snáď niečo uvoľnilo.

Podala som si žiadosť — pochopiteľne každý spevák chce ísť študovať do Talianska, ale nepodarilo sa to (zdá sa mi, že sa to podarí iba zopár „vyvoleným"). Spomedzi ZSSR a Bulharska som si vybrala ako lepšiu možnosť ZSSR. Napokon žiadosť sa „vybavila" sama, vzhľadom na tragické augustové dni, ktoré mi znemožnili aj túto príležitosť. Na záver som podpísala zmluvu do Banskej Bystrice.

Čo spievaš, resp. budeš spievať v Bystrici, čo by si si rada zaspievala?

V Bystrici spievam v Barbierovi a v Jurovi Jánošíkovi Jána Cikkera Zuzu, ako aj Violettu vo Verdiho Traviate. Súkromne naštudúvam Gildu z Rigoletta.

Začiatkom roku 1969 sa chystá v Banskej Bystrici premiéra Kusserovej opery Erindo, kde naštudujem úlohu Ammarilis a v budúcej sezóne budem spievať Musettu v Pucciniho Bohéme. Mám tiež spievať i hrať Lízu Doolitlovú v musicale My fair Lady.

Mám rada Mozartove opery, už aj preto, že poskytujú koloratúrnemu sopránu dosť možností uplatnenia i výberu.

Rada by som spievala Donizettiho Luciu de Lamermoor a — ale to je zatiaľ iba ďalekým snom — Straussovu Zerbinettu z Ariadny na Naxe.

Zhováral sa Štefan Klimo ml.

Interview s Bermanom

Nesporne Vám za postavu dr. Galéna v novej slovenskej opere Biela nemoc patrí najväčšia pozornosť. Ako člen súboru pražskej opery, aký máte názor na bratislavské Národné divadlo?

Určite je to súbor, ktorý má veľké možnosti uplatnenia. Už dlho sa mi tak pekne a priateľsky nepracovalo ako v Bratislave.

Aký je Váš názor na najnovšiu slovenskú operu?

Hneď od začiatku som si uvedomoval, že pracujem na svetovej premiére. Podľa úspechu, aký toto dielo dosiahlo, je to opera, ktorá si zaslúži zvýšenú pozornosť. Priznám sa že som jej spočiatku nedôveroval. Študoval som ju päť mesiacov. A čím viac som ju študoval, tým väčšmi mi prirástla k srdcu. I keď mnohé kritiky vyzdvihujú na tejto opere dramatický dej nad hudbu — a ako vieme, na rozdiel od činohry, my, operní speváci, musíme vychádzať z hudby skladateľa — môžem povedať, že pri hľadaní vnútorných vrcholov postavy dr. Galéna mi pomohol nielen námet, ale predovšetkým hudba.

S ktorými slovenskými kolegami sa Vám najlepšie pracovalo?

Skôr by som povedal, ktorým sa najlepšie pracovalo so mnou. Váž.m si starostlivý prístup dirigenta Málka k realizácii partitúry, zaujímavú scénickú realizáciu režiséra Fišera — čo určite patrí ku kladom tohto predstavenia. Aj moji kolegovia na scéne — popri svojich speváckych kvalitách — sú vynikajúcimi hercami. Myslím si, že tomuto dielu sme všetci dali to najlepšie, čo sme mohli dať.

V posledných mesiacoch sa aktívne praktizuje priateľská výmena pražských a bratislavských divadiel. Čo by sa dalo z tejto praxe využiť?

V poslednom prípade išlo o politickú akciu, ale ja mám aj iný návrh na formu výmeny divadiel. Povedzme, jedna divadelná scéna by naštudovala určité dielo a navštívila by s ním iné priateľské scény. Myslím, že by to malo jednak určitý ekonomický efekt pre tú-ktorú scénu, jednak by sa s ňou oboznámili diváci vo viacerých mestách, čo by spestrilo program divadiel.

Čo podľa Vás dr. Galén hovorí súčasnosti?

Dôležité je, aby si ľudia uvedomili, že veta — „keď nebudú útočné zbrane, nebudú ani útoky — bude mier" — je veľmi aktuálna i pre dnešné časy. A riadiac sa podľa dr. Galéna — zachovať si za každých okolností čistý štít.

Zhovárala sa Jana Horňáková

TVORBA

Jaroslav Blaho

Otázniky nad Bielou nemocou

V dennej tlači sa po premiére Andrašovanovej opery hodnotila predovšetkým jej myšlienková, spoločenská adresnosť, politická aktuálnosť, hlboký humanizmus diela. A práve v tomto konštatovaní, v skúmaní jeho oprávnenosti, spočívajú korene celej problematiky opernej Bielej nemoci.

Všetky spomínané myšlienkové a občianske kvality nachádzame v maximálnej miere koncentrované už v slávnej predlohe Karla Čapka. Notoricky známe činoherné (filmové, ba aj literárne) diela sú v opernom prepise opodstatnené — a teda schopné plnohodnotne obsiahnuť svoju spoločenskú funkciu — iba vtedy, ak je skladateľ schopný svojou hudbou predlohu dotvoriť, prípadne rozšíriť aspoň niektorý z jej výrazových komponentov. Najväčšie hudobné drámy inšpirované činoherným javiskom sú geniálne práve v tom, ako hudobnými výrazovými prostriedkami rozširujú citové zázemie príbehu, umocňujú jeho atmosféru a dotvárajú charaktery v tej oblasti, v ktorej je bez nádeje na úspech racionálne slovo. Taký je Verdiho Othello a Fallstaff, Mozartova Figarova svadba a Don Giovanni, Musorgského Boris Godunov. Zámerne nespomínam diela Glucka a Wagnera, pretože v nich vzťah príbehu, slova a hudby leží v inej sfére, pričom spokojnosť s raz vyslovenými a tradovanými súdmi vytvorila okolo operného diela majstrov nekritický, legendarizujúci opar. Obom chýba základný dramatický moment, negujú fakt, že dramatický účinok hudby a slova spočíva na kvalitatívne i kvantitatívne odlišnej platforme. Ak by bol Wagner zhudobňoval povedzme Goetheho, alebo Schillerove drámy, presvedčili by sme sa o tom asi jednoznačne. Zato opery Verdiho, Mozarta, Musorgského sú kongeniálne s drámami Shakespeara, Beaumarchaisa, Moliera, Puškina a Debussyho Pélleas dokonca presahuje kvalitnú Maeterlinckovu predlohu, pretože citovosť a pocitovosť sú hudbe zo všetkých umeleckých druhov (azda okrem výtvarníctva) najvlastnejšie.

Ak je kritériom možností hudobného umenia poslucháč, konzument, potom je hudba oveľa viac umením evokujúcim pocity a pôsobiacim na cit, než provokujúcim intelekt. Ak je hudba najšpecifickejším a najurčujúcejším prvkom hudobného divadla, platí toto konštatovanie teda aj pre operu. Iná je východisková situácia v slovesnom dramatickom umení. Nepomerne viac konzumentov sa stotožní a prenikne do jednoznačného filozofického názoru Camusových drám, než do filozofického pocitu Beethovena, zašifrovaného a štylizovaného v hudobnej reči jeho symfónií, ak, pravda, nezamieňame filozofiu s obsahizmom. A preto geniálne operné prepisy vznikajú z tých dramatických diel, ktorých umelecká sila sa presadzuje v rovine citového vnímania. Racionalita, intelektuálnosť predlôh je pri prepisoch námetov do operného žánru prekážkou. Môžeme smelo tvrdiť, že žiadny minulý a ani budúci operný Hamlet (hoci by ho napísal ten najgeniálnejší skladateľ) neprekoná, ba ani sa len nepriblíži ku kvalitám Shakespearovej verzie. Nie pre titanskú nedosiahnuteľnosť alžbetínskeho génia, ale prosto preto, že špecifická operná reč nie je schopná vyjadriť hlboké, zložité a mnohostranné filozofické jadro Shakespearo-

vej tragédie. Opäť tu ide o nemerateľnosť racionality hudby a slova.

Preto pokým zostane opera operou a nebude sa snažiť suplovať iné, v istom zmysle schopnejšie žánre, ostanú pre ňu povedzme Sartrove Muchy vždy len, alebo v prvom rade otrasným príbehom dvojice mytologických súrodencov. Filozofické podobenstvo a v texte zašifrované existencialistické tézy nebude schopná svojimi najvlastnejšími výrazovými prostriedkami postihnúť. Vznikne „zhudobnený" dej.

Iná je, pravda, racionalita Sartrových drám, ktoré sú akýmisi filozofickými čítankami a iná je miera racionailty povedzme v Čapkových podobenstvách, kde filozofický pohľad na svet vyplýva viac v príbehu, než z formulovania téz v texte. Tento druhý typ dáva možnosť, ako zachytiť aj v opernom prepise racionálne jadro námetu — použiť v maximálne možnej miere autentický dramatický text. K úspechu diela to však nestačí. To, čo sa stratí z básnika, musí skladateľ dotvoriť v hudbe. Andrašovanovi v Bielej nemoci sa to nepodarilo. Zostal preriedený, okliešťený Čapkov text so scénickou hudbou, ktorá sa k samostatnej výpovedi prakticky nedostane. Preto môžeme opernú Bielu nemoc posudzovať skôr činohernými, než opernými kritériami — a v nich celkom pochopiteľne neobstojí. A pre trochu skúsenejšieho divadelného návštevníka je len reminiscenciou na činohernú, filmovú, či textovú podobu Čapka, nie plnohodnotným umeleckým zážitkom.

Voľba námetu je rozhodujúcim momentom v oblasti opernej tvorby. Zdá sa, ako by si to skladatelia neuvedomovali. Dôsledkom je potom to, že zostávajú bezradne stáť pred sizyfovskými úlohami. Miera talentu nie je ani tak rozhodujúca. Podstatnejšie je mať jasne v otázkach špecificky výrazových možností a nosnosti operného žánru.

Jaroslav Blaho



Čapek v opere

Tibor Andrašovan: Biela nemoc

Dirigent: Viktor Málek

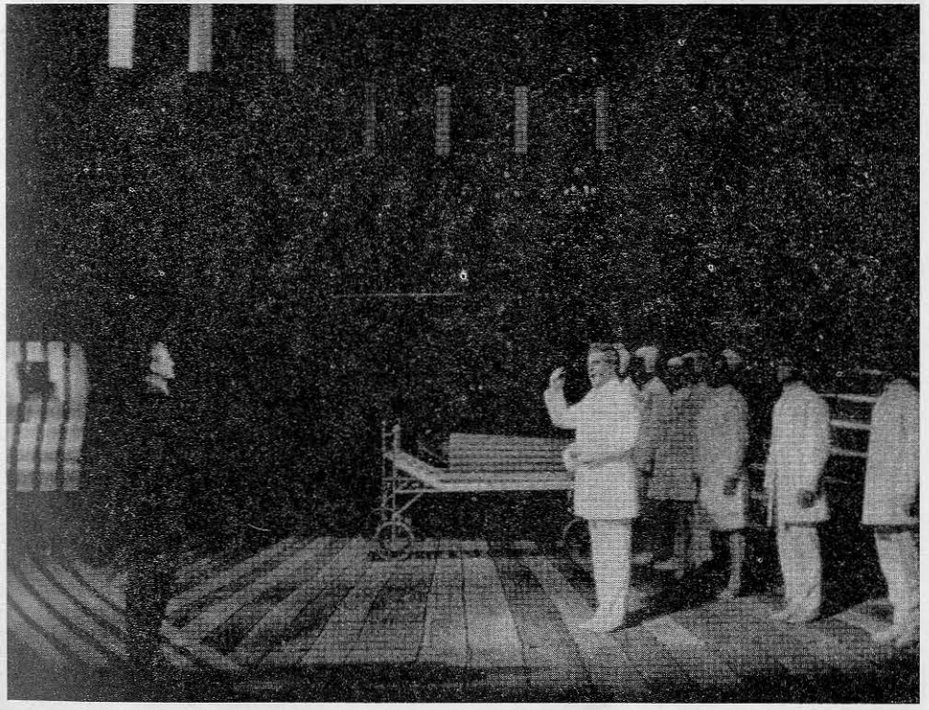
Režisér: Miroslav Fischer

Výtvarník: Pavol M. Gábor

SND Bratislava

Medzi obrovským množstvom umeleckých diel je rad takých, ktorých aktuálnosť je trvalá — aspoň do tej miery, do akej ľudstvo sa bude tvrdošijne (ponímajúc ho ako celok) pridržať všetkých svojich vlastností tak, ako sa ony prejavili v jeho dejinách; mám konkrétne na mysli používanie násilia ako prostriedku na vnútenie názorov a predstáv. Pritom je isté, že popieranie alebo aspoň obmedzovanie slobody nemusí vždy prameniť z vyslovene agresívnych chúťok; mnohí ľudia sú totiž úprimne presvedčení, že iných urobia šťastnými, keď ich „presvedčia" o svojej „pravde". Kam tento tragický omyl vedie, netreba rozvíjať — a predsa sa zdá, že určité skupiny ľudí sa stále nevedia alebo nechcú poučiť, žiaľ, sú to najmä tí, ktorí majú v rukách moc.

Medzi diela, ktorých platnosť s priebehom času sa nezmenšuje, patrí o. i. rozhodne Čapkova Biela nemoc. Každý, kto videl Budského inscenáciu v druhej polovici 50-tych rokov v divadle SND, musel pocítiť, ako toto nesmrteľné dielo pôsobí vyslovene burcujúco „hic et nunc". Nie div, že pod jej vplyvom sa Tibor Andrašo-



Scéna z 1. dejstva opery Biela nemoc. **Foto: J. Vavro**

van rozhodol pokúsiť o jej zhudobnenie. Ako sa bolo možné dočítať z interview v dennej tlači, vytvoril niekoľko verzií, až dal zhudobneniu ten tvar, ktorý uzrel „svetlo sveta“ na javisku opery SND v predvečer 50-teho výročia trvania Československej republiky, v okolnostiach všetkým čitateľom dobre známych a silu Čapkových myšlienok ešte viac umocňujúcich.

Autor libreta — opäť režisér Jozef Budský — totiž dokázal zachovať základné myšlienky Čapkovej drámy — i keď, pochopiteľne, nebolo možné ponechať v opernom librete všetky jej závažné dialógy. To je ale napokon problém každého operného libreta podľa literárnej predlohy — a to opravdu nemožno Budskému vyčítať. Zato však je diskutabilný záver. Dr. Galén síce umiera zastrelený vojakom, ale maršal postihnutý bielou nemocou odvoláva vojenské akcie rozhodnutý rokovať s ostatnými štátmi o možnom mieri. Opera sa končí vízou úsvitu nových nádejí ľudstva, v ktorej dôležitú úlohu hrá práve postava vynálezcu lieku proti bielej nemoci.

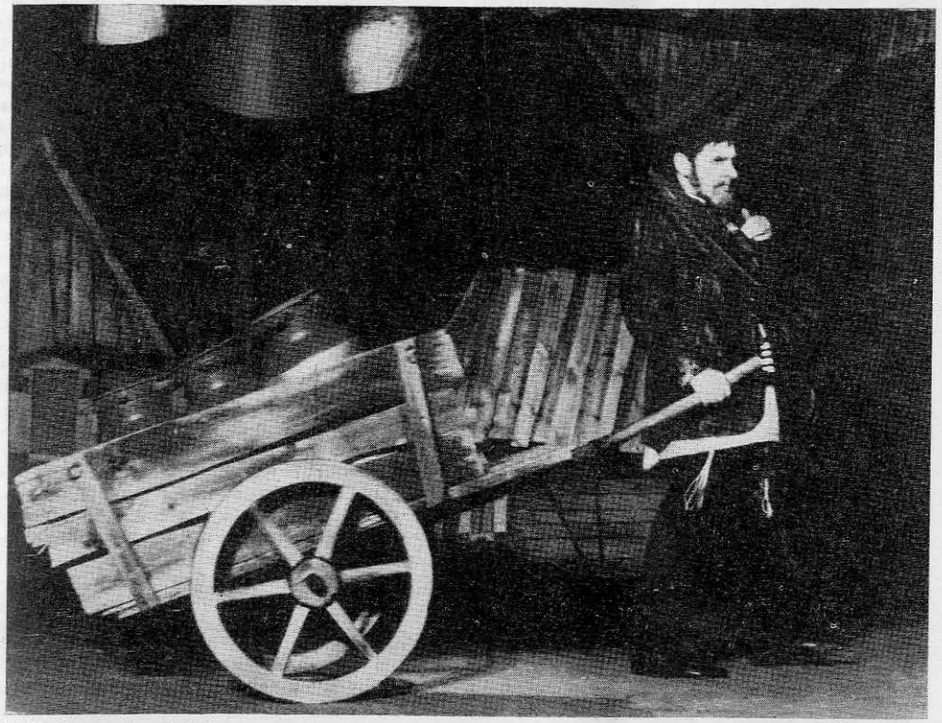
Napriek tomuto zakončeniu niet sporu o tom, že Budského libreto je jedným z najlepších slovenských hudobnodramatických predlôh — o. i. rešpektovaním zákonitostí javiskového diania a štylizovaného hudobného tvaru, nenásilnou aktualizáciou (dej je prevedený do súčasnosti, alebo dokonca až do budúcnosti) a zvýraznením kontrastu komorných interiérových scén s masovými exteriérovými (pouličnými).

Ostáva ľutovať len jedno: skutočnosť, že choroba znemožnila Budskému ujať sa režijného stvárnenia tohto diela. Kvôli nemu sa premiéra odložila o rok — no i tak nebolo možné Budskému prianie uskutočniť. Napokon sa stvárnenia diela ujal kolektív vedúcich pracovníkov, uvedený v preambule tohto článku. A premiéra i reprízy sa uskutočnili v období, ktoré im automaticky zaručilo omnoho väčší ohlas než by to bolo bývalo za „normálnych“ (nie normalizovaných!) okolností.

Prácu týchto troch vedúcich umelcov i celého kolektívu opery SND treba vysoko oceniť — predovšetkým nápad priestorového rozmiestenia orchestrov: symfonický orchester hrá za javiskom, ukrytý pred očami divákov, čím je na únosnú mieru tlmená hustá inštrumentácia, podobne ukryté sú jazový orchester (v orchestrišti, nad ktorým sa rozvíjajú herecké akcie a ktoré zároveň v pouličných scénach znázorňuje bar) a dychový orchester. Keď k tomu pripočítame reprodukciu niektorých úsekov z reproduktora nad lustrom v hľadisku (žiaľ, technicky neveľmi kvalitnú), je zrejmé, že vzniká efekt určitej stereofónnosti, ktorý mal Andrašovan na mysli. Všetky 3 orchestre hrajú na veľmi dobrej úrovni; koordináciu medzi nimi zaobstarávajú obrazovky priemyslovej televízie, sledujúce ústredného dirigenta Viktora Málka — pôvodcu revízie partitúry; je pravdepodobne „spiritus agens movens“ celého predstavenia. Nemožno tiež nespomenúť dirigenta jazzového orchestra a hlavného koordinátora (najmä usmerňovateľa) — Ondreja Lenárda. Výtvarník dokázal maximálne využiť pomerne obmedzený a technicky nepríliš vybavený priestor už dosluhujúceho javiska opery SND; jeho scéna je veľmi pôsobivá, v dobrom slova zmysle efektná — i keď sa nevyhne (v pouličných scénach) určitým analógiam javiskových realizácií iných námetov. Režisér nechal mnoho výjavov vyznieť v pološere, čím zintenzívnil celkovú ponurosť atmosféry diela; najväčším kladom jeho práce sú však civilné — až činoherné výkony spevákov; celkové vyznenie inscenácie vytvára dojem akejsi modernej melodrámy, striedavo spievanej a recitovanej, za temer ustavičného sprievodu hudby (hoci v niektorých miestach by vari bolo lepšie nechať ju odmlčať sa).

A tu je príčina, prečo až teraz prechádzam k niekoľkým poznámkam o hudbe, hoci pri opere by to vlastne malo byť naopak. Lež ešte stále — po niekoľkonásobnom zhliadnutí a vypočutí — nie som si istý či si Andrašovanova Biela nemoc tento epiteton zaslúži. Nepopieram, že od Figliara Geľa sa Andrašovanova technická zdatnosť značne prehĺbila; niektoré fragmenty sú celkom zaujímavé (najmä v masových scénach) — ale hudobné pretlmočenie geniálnej Čapkovej predlohy skladateľ jednoducho nemohol dokázať — jeho naturel je zameraný iným smerom. Jeho hudba pôsobí dojmom nesúrodej hudobnej kulisy — nad ktorou sa vznáša deklamovaný recitatív, prechádzajúci miestami v parlando. Andrašovan je vo svojej podstate romantik, resp. novoromantik; snaží sa však byť za každú cenu moderným a tak často hromadí mnohonásobné superpozície viacerých pásiem, znásobované neraz hukotmi, šumami a inými zvukmi, no na druhej strane upadá do simplifikácie až priveľmi konzervatívnej (napr. vzlykové koloratúry Maršála a jeho dcéry), ba naivnej (intímnosť sa znázorňuje — v rozhovore Maršála s Kriegom a Galénom — salónnou klavírnou hudbou). Celok nie je syntéza, ale konglomerát rozmanitých štýlových podnetov, naviac invenčne neveľmi výrazný.

(ra)



J. Króner ako Tojvje. **Foto: A. Šmotlák**

Víťazné ťaženie NS pokračuje

Fidlikant na streche

Réžia: Bedřich Kramosil

Choreografia: Boris Slovák

Výprava: Oto Šujan

Kostýmy: Stanislava Vaníčková

Dirigent: Zdeněk Macháček

NS Bratislava

Na umeleckom vývine Novej scény možno najlepšie vidieť, čo pre jeden súbor a jeho umeleckú prácu znamená team vedúcich umeleckých osobností spätých jednotným umeleckým a inscenačným názorom. Len tak mohlo prísť k dosť paradoxnej skutočnosti, že ešte donedávna podceňovaný a málo na vedomie braný súbor zásluhou niekoľkoročného cieľavedomého úsilia režiséra Bedřicha Kramosila, dirigentov Zdeňka Macháčka a Bohuša Slezáka, choreografa Borisa Slováka a rozhľadeného dramaturga Dalibora Hegera sa stal najprogresívnejším divadelným súborom v Bratislave! Pôdu, na ktorej súbor opätovne získal svoje stratené sebavedomie a vydobyl si terajšie úctu vzbudzujúce postavenie, je americký muzikál. O tom, čo vlastne muzikál je, sa v tomto časopise už písalo. Tiež o tom, že muzikál je v súčasnosti najvyhľadávanejším divadelno-zábavným žánrom sa netreba zoširoka rozpisovať, stačí ak poukážeme na skutočnosť, že slávi skvelé úspechy na mnohých európskych javiskách, ako o tom svedčia desiatky a desiatky nových inscenácií.

Vďaka na naše pomery obdivuhodnej pohotovosti dramaturgie spevoherného súboru Novej scény mohli sme sa s najvýznamnejšími americkými muzikálmi oboznámiť aj v Bratislave. V priebehu posledných sezón videli sme také vynikajúce muzikály, ako sú Pobozkaj ma Katarína, My Fair Lady, Hello Dolly, Man of la Mancha, pričom najprekvapujúcejšie je to, že inscenácie týchto muzikálov patrili umelecky i návštevnosťou k najúspešnejším predstaveniam Novej scény v poslednom období. Povzbudená týmito úspechmi rozhodla sa Nová scéna uviesť ďalší príťažlivý muzikál Fidlikant na streche (premiéra 14. XII. 1968), ktorého obrovský úspech na amerických i európskych javiskách pripomína celosvetový úspech muzikálu My Fair Lady.

Muzikál Fidlikant na streche napísali americkí autori Joseph Stein (text), Jerry Bock (hudba) a Sheldon Harnick (text piesní) podľa poviedok ruského ľudového humoristu židovského pôvodu Šolema Alejchema. Dej sa odohráva okolo roku 1905 v ukrajinskej židovskej dedinke Anatievke žijúcej svojím pokojným, tradičným životom. Ústrednou postavou muzikálu je jeden z jej vážených obyvateľov, chudobný ale statočný mliekár Tojvje, ktorého najväčšou starosťou je dobre vydať svojich päť dcér, ktoré sa však vzpierajú jeho vôli. Idylický život dedinky naruší pogrom, po ktorom židovskí obyvatelia Anatievky musia do troch dní opustiť svoje domovy. Tojvje so svojou ženou a zbývajúcimi nevydatými dcérami odchádza do Ameriky.

To je v krátkosti dejová kostra tohto muzikálu vystihujúceho jedinečným spôsobom atmosféru starého Ruska, jeho tradície, folklórne bohatstvo i ľudový mysticizmus. Nech však slúži ku cti americkým autorom, že im nešlo iba o čiré vykreslenie dojemného obrazu cárskeho Ruska so všetkými špecifickými zvláštnosťami života a myslenia jeho židovských obyvateľov, ale že dokázali i prostredníctvom hudobno-zábavného žánru vysloviť závažnú myšlienku boja proti antisemitizmu, rasizmu a diskriminácii každého druhu.

Bratislavské predstavenie Fidlikanta vychádza práve z uvedomenia si tohto dôležitého momentu. Emocionálne pôsobivé predstavenie jednak dýcha pravou patriarchálnosťou starého ruského života, má priliehavú dobovú atmosféru, poskytuje v hojnej miere potešenie pre zrak i sluch, jednak v pestrej zmesi duchaplného slova, tanca a spevu vyjadruje silnú myšlienku divadelne účinným spôsobom.

Na celkový výzor bratislavskej inscenácie Fidlikanta nepochybne inšpirujúco pôsobilo dielo slávneho ruského maliara Marca Chagalla, žijúceho od roku 1920 v emigrácii. Mnohé jeho slávne obrazy ruskej dediny s neodmysliteľným huslistom na streche, zachytávajúce širokú škálu typických postavičiek, akoby ožili pri javiskovej realizácii tohto muzikálu. Najviac sa z atmosféry Chagallových obrazov preniesllo, pochopiteľne, do práce výtvarníka Ota Šujana, ktorý vytvoril milú scénu evokujúcu spomienky na staré Rusko, ako i do kostýmov Stanislavy Vaníčkovej. Súčasne duch Chagallových obrazov prenikol i do znamenite koncipovanej choreografie Borisa Slováka — najmä veľkolepá pantomíma zvierat! — ktorá napokon popri výkone hlavného predstaviteľa najviac zaujala. Slovákovo nápadité choreografické stvárnenie, spájajúce prvky ukrajinského a židovského folklóru s modernými tanečnými postupmi, zanecháva skutočne silný dojem. Aj napriek malým rozmerom javiska dokázal Slovák z rytmicky pregnantnej i melodicky bohatej partitúry Fidlikanta vytvoriť celý rad pôsobivých tanečných čísiel plniacich navyše v tomto predstavení s množstvom obrazov integrujúcu funkciu. Baletný zbor dobre zvládol priestor a mal solídnu pohybovú kultúru takmer vo všetkých náročnejších tanečných číslach, čo sa Slovákovou zásluhou na Novej scéne stáva už temer pravidlom.

Slová chvály možno vysloviť i o réžii Bedřicha Kramosila. On sa najviac zaslúžil o to, že inscenácia Fidlikanta sa nestala iba pikantným obrazom zo života ruských Židov, okoreneným židovským humorom a rázovitým folklórom. Snažil sa v príbehu akcentovať predovšetkým humánnosť, ľudskosť, spolupatričnosť a iba potom venoval rovnako veľkú starostlivosť i všetkému vonkajškovému a okrajovému. Kramosilova réžia zaujala takto nielen zdôraznením hlavnej myšlienky, ale i priliehavou atmosférou, svižným tempom, starostlivým aranžmámom hlavne komparzových scén, pohybovou plastičnosťou; k najväčším prednostiam jeho réžie patrí však vzácna vyrovnanosť všetkých na inscenácii sa podieľajúcich zložiek, čo je výsledkom tesnej spolupráce režiséra s výtvarníkom, choreografom i dirigentom. Len tak sa mohla dosiahnuť štýlová čistota tohto vynikajúco urobeného predstavenia, ktoré má nesporne pôvab a šarm.

Úspech Fidlikanta závisí však v značnej miere od hereckých, speváckych a pohybových schopností predstaviteľa hlavnej postavy Tojvjeho. Vedenie Novej scény angažovalo do tejto postavy zaslúžilého umelca Jozefa Krónera zo SND. Myslím, že by sa v Bratislave ťažko našiel iný herec, ktorý by vedel náročnú úlohu zvládnuť takým spôsobom, akým sa to podarilo Krónerovi. Svojím komediálnym a o tragické tóny obohateným herectvom jedinečne charakterizoval svojho smutného hrdinu, pre ktorého našiel širokú paletu presvedčivých až dojemných herecko-vyjadrovacích prostriedkov. Hlboko ľudskú postavu Tojvjeho obdarenú životnou rozvahou, ľudovou múdrosťou i humorom stvárnil Krónerneodolateľným spôsobom nielen po stránke hereckej, ale na veľké prekvapenie i po stránke speváckej a tanečnej, čím nás presvedčil o svojich doteraz nevyužitých možnostiach. I keď Krónerov výkon bol, celkom pochopiteľne, stredobodom pozornosti, treba vyzdvihnúť i dobré výkony ďalších, menovite Gizely Veclovej (Golde), Ivana Krajíčka (Perčik), Jarmily Vašicovej (Cajtla), Oľgy Gallovej (Hodla) i Márii Schweighofferovej, Ladislava Moskovicsa, Jaroslava Rozsívala a Karola Ostára. Nemožno však nespomenúť technicky dokonalé, výrazovo bohaté hudobné naštudovanie Zdeňka Macháčka, aké sme na Novej scéne už dávno nepočuli. Hádam tomu bola na príčine vďačná a dobre inštrumentovaná partitúra obsahujúca ukrajinské i židovské intonácie. Najviac si však v tomto predstavení cením Macháčkov cit pre sprievod, v ktorom hudobný prúd sa bezvýhradne podriaďuje spievanému slovu.

Novej scéne k úspešnej premiére Fidlikanta treba otvorene blahoželať. Celý súbor vydarenou inscenáciou opätovne dokázal, že mu žáner muzikálu výborne sedí. Fidlikant je ďalším ohnivkom v rade úspešných muzikálových inscenácií Novej scény, je objavom, prísľubom, ale i záväzkom do budúcna!

A. G.



J. Króner a G. Veclová. **Foto: A. Šmotlák**

Traviata v divadle J. G. Tajovského v Banskej Bystrici

Dňa 14. decembra 1968 uviedla bystrická spevohra Traviatu Giuseppe Verdiho. Ak by sme chceli zhodnotiť naštudovanie tohto známeho a populárneho diela talianskej opery jedným slovom, označili by sme predstavenie za úspešné. Samozrejme, toto konštatovanie je len celkovou výslednicou dojmov, ktoré si odnáša z predstavenia napr. aj fundovanejší divák. Kritikovi však prichodí svoje hodnotenie doložiť a odôvodniť, pričom sa nevyhne poukázať tak na kladné, ako i záporné momenty inscenácie, vrátane režijnej koncepcie, hudobného naštudovania i jednotlivých spevácko-hereckých výkonov.

K réžii — režisérka D. Bargárová

Na režijnej koncepcii Bargárovej Traviaty ma zaujali dva momenty:

1. Poňatie celého príbehu Traviaty ako spomienky jednej z hlavných postáv opery Alfréda Germonta, a v dôsledku toho orámcovanie opery prológom a epilógom. Obzvlášť prológ realizovaný počas predohry je účinný, pretože je v súlade s hudbou. V rozpakoch som pri hodnotení epilógu — mal som totiž možnosť vidieť počas troch predstavení jeho dve varianty, na treťom predstavení sa (z priestorových dôvodov?) nerealizoval.
2. Rovnako kladne hodnotím režijnú koncepciu druhého dejstva, ktorá sa, podľa môjho názoru, režisérke najlepšie vydarila, hlavne čo sa týka kontaktu s hudbou. Spomínané dejstvo má patričný ťah, logiku hereckej akcie a spolu s hudbou vytvára kompaktný a pôsobivý celok.

Toto už, žiaľ, nemožno povedať o záverečnom dejstve opery, ktoré hudobne i predlohou patrí medzi najpôsobivejšie. Tu sa objavila disproporcia medzi hudobnou a hereckou akciou. Týka sa to hlavne režijného vedenia hlavnej postavy — Violetty, ktorá vzhľadom na stav, v ktorom sa nachádza (je smrteľne chorá) sa príliš veľa pohybuje. Súčasne však nechcem tvrdiť, že predstaviteľka titulnej úlohy musí svoju partiu odspievať ležiačky v posteli. Myslím si len, že jej pohyb i akcie s Alfrédom (časté omdlievania) by bolo možné obmedziť, prispelo by to k účinnosti tohto dejstva. Samotná dráma a Verdiho hudba sú dostatočne účinné, preto netreba ich pôsobenie na diváka zosilňovať nadmernými hereckými akciami.

Menšie pripomienky by som mal k práci so zborom (komparzom) v nepárnych dejstvách. I keď z hľadiska operného deja je zbor vedľajším elementom, resp. iba dokresľovateľom celkovej situácie, atmosféry a pod., predsa sa mi zdá byť koncipovaný príliš staticky. Podobne problematická sa mi vidí aj realizácia bakchanálií v poslednom dejstve. I keď je to dosť podstatný kontrast v rámci tohto dejstva a realizuje sa iba náznakove, javí sa mi vzhľadom na celkový zámer i celkovú koncepciu režisérky ako dosť odťažitý. Za úvahu stojí aj, či zaradiť, či vynechať tanečné scény v treťom dejstve (choreograf J. Zajko a. h.), i keď Verdi ich do opery zaradil. Nazdávam sa, že by sa mohli škrtnúť.

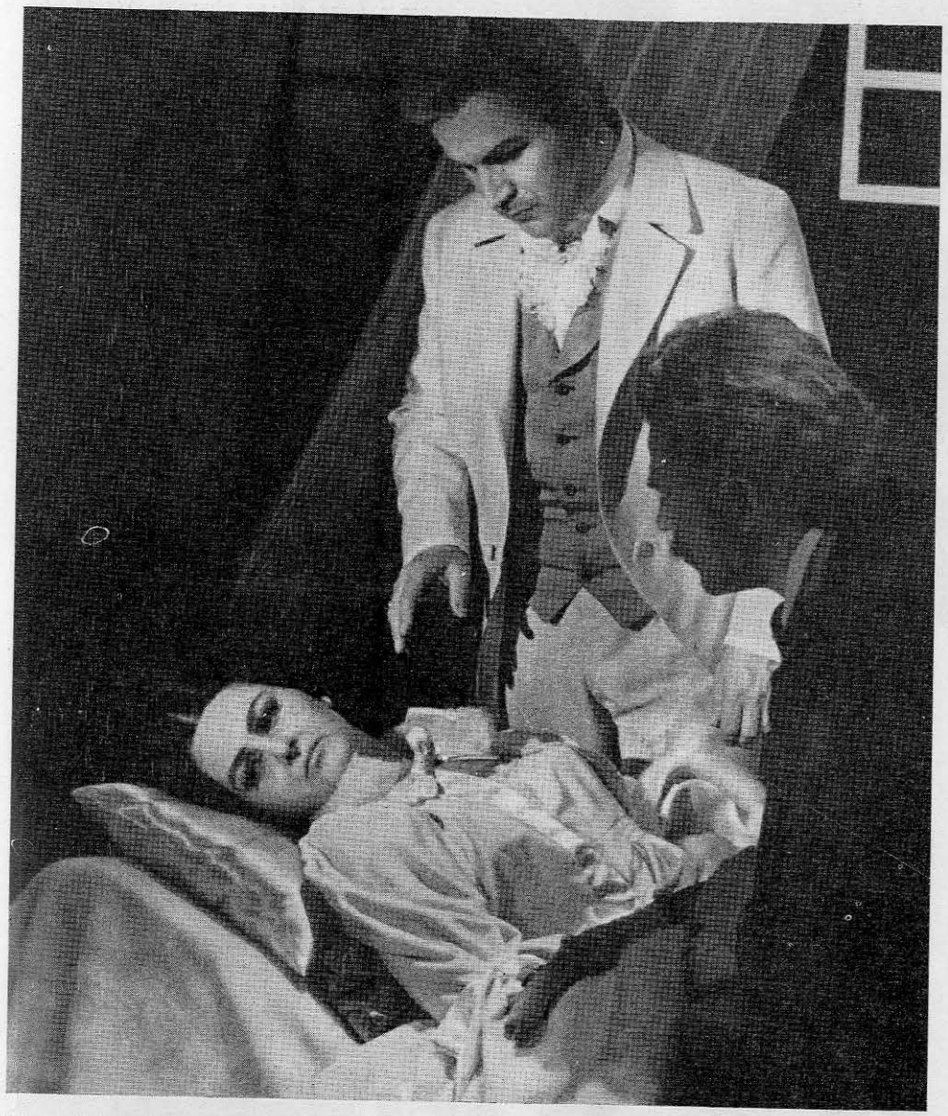
Hudobné naštudovanie — dirigent: V. Javora

Ak by sme mali hodnotiť výkon orchestra v tomto predstavení podľa premiérového výkonu, vyznelo by hodnotenie slabšie. Avšak kto mal možnosť vidieť minimálne tri predstavenia Traviaty (vrátane reprízového i po ňom nasledujúceho), musel zaznamenať stúpajúcu úroveň výkonu orchestra, čo do „čistoty" reprodukcie aj čo do prepracovanosti výrazovej zložky celkového výkonu. Oproti premiére postupne vymizla väčšina intonačných kazov a celková koncepcia, s ktorou dirigent predstúpil pred orchester, javila sa oveľa zreteľnejšou. Rozhodne však nemožno prepáčiť zvukovú rozbitosť úvodných taktov opery i predohry k tretiemu dejstvu. Kladom dirigentovej práce je, že citlivo pracuje pri vedení sólistov a „nepúšťa" orchester do neprimeraných silových hraníc, takže neprehlušuje spevákov.

Jednotlivé sólistické výkony: Violetta Valéry (E. Grúberová), Alfréd Germond (O. Kobela, J. Zemko), Georges Germond, Alfrédov otec (F. Caban, Š. Babjak).

Grúberovej výkon, čo sa týka techniky spevácketo naštudovania i muzikantského prístupu k hudobnej stránke partu, zasluhuje si absolutórium. Jedine z hereckej stránky potrebuje jej Violetta trochu viac vyzrieť v tragickej polohe (hlavne posledné dejstvo) a väčšmi sa uvoľniť v niektorých scénach prvého a tretieho dejstva.

Partneri Grúberovej Kobela a Zemko vytvorili dve pomerne odlišné kreácie Alfréda. Mne sa vidí lepšia tá druhá — Zemkova. Hlavne z hlasovej stránky bola rozhodne lepšia a sviežejšia (u Kobelu prekvapovali rôzne vzlyky a nadmerné tremolo). Z hereckej stránky zdá sa mi Zemkov výkon vzhľadom na postavu Alfréda disciplinovanejší, i keď miestami trochu meravý (v niektorých momentoch prvého a záverečného dejstva).



Záverečná scéna z opery Traviata. **Foto: K. Miklóši**

Cabanove a Babjakove herecké poňatie postavy Alfrédovho otca sa veľmi neodlišovalo. Azda Babjakov otec dominoval svojou vážnosťou a Cabanov ľudskosťou. Hlasový part tejto postavy stavia oboch interpretov pred úlohu zvládnuť pre barytonistu nepríjemne vysoko posadenú záverečnú kavatínu v druhom dejstve. Jeden i druhý sa s ňou vyrovnal svojským spôsobom. Caban nadmerným tlakom a Babjak tým, že prešiel do slabšieho silového registra. Inak odidva výkony boli po hlasovej stránke bez väčších zakolísaní.

Scéna: arch. T. Lužinský

Lužinského scéniské stvárnenie Traviaty sa nieslo v duchu tradičných scénických realizácií tejto opery. Vyčítať mu možno v niektorých scénach preexponovanie kvetinovej výzdoby, nie vždy šťastné farebné kombinácie, ale najviac veľmi rušivé riešenie posledného dejstva.

Štefan Klimo ml.

Krútňava v Juhoslávii

Nie náhodile začalo Národné divadlo srbské v Novom Sade svoju jubilejnú sezónu operou slovenského skladateľa národného umelca Eugena Suchoňa — Krútňavou.

Tento počin manifestoval len staré, naše skoro 200-ročné vzájomné kultúrne styky s týmto mestom, ktoré sa v minulosti rozvíjali prostredníctvom Matíc — srbskej i slovenskej, ako aj výrazným kultúrnym pôsobením nášho kobeliarovského rodáka Pavla Jozefa Šafárika v tomto prostredí.

Šťastným a dôstojným nadviazaním na túto bohatú kultúrnu minulosť bolo uvedenie opery Krútňava, za osobnej účasti autora, 18. X. 1968, z iniciatívy dirigenta novosadskej opery Mariána Fajdigu. Tradičnú spoluprácu dokumentovalo aj hosťovanie bratislavských: režiséra Branislava Krišku, choreografa Karola Tótha, výtvarníka Ladislava Vychodila a návrhárky kostýmov Heleny Bezákovej, ktorí odovzdali nanajvýš serióznu prácu ocenenú novosadskou, beogradskou i petroveckou kritikou. — Atmosféra predstavenia v centre jedného z najväčších a kultúrne vynikajúco organizovaných ostrovov zahraničných Slovákov, dá sa charakterizovať ako spontánne nadšenie publika aj interpretov. Je na chválu celému ansámblu novosadskej opery prístup k dielu a nadšenie pri jeho naštudovaní. — Ďakujem vám, Rudolf Nemet — Štelina, Olga Bruci — Katrena, Vladan Cvejič — Ondrej, Anica Čepe — Zimoňka, Mira Vrčevič Buta — Školnica, Matija Skenderovič — Zalčička, Zdenka Nikolič — pastierik, Kosta Marcikič — Zimoň a ostatným. — Bol to sviatok dolnozemských Slovákov, odraz života ich starej vlasti, pretavený do umeleckých polôh — sujetom tak blízky všetkým, ako i folklórnym prejavom — široká škála hudobnej reči prijatá s uznaním odborníkov — a bol to sviatok mocne zvýraznených pocitov nadviazať na ohnivko histórie šafárikovských novosadských tradícií v jeho čírom a hlbokom ponore.

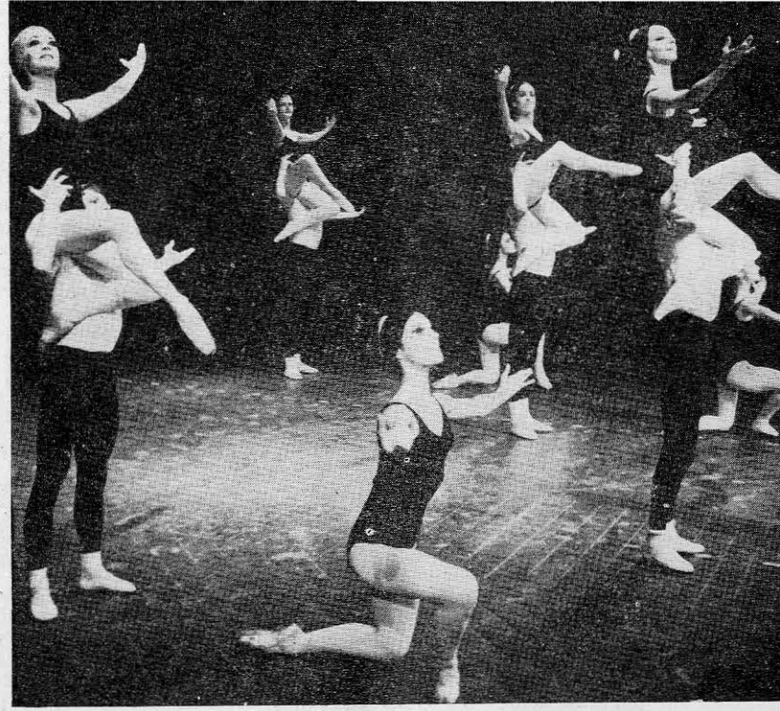
Nadšený a umný vykladač tohto vzájomného historického dedičstva Luka Dotlič, zástupca riaditeľa novosadského divadla, otvára v svojej živej kronike novú, vďačnú kapitolu, ktorej ouvertúrou je nesporne tento umelecký čin dramaturgie divadla. — Želáme si, aby tento prvý krok nebol posledným vo vzájomnom poznávaní umeleckých hodnôt našich kultúr.

(Ž. G.)



Scéna zo VI. obrazu opery Krútňava. Foto: G. Grujič

Kráľovský balet z Winnipegu v Bratislave



Milovníci baletného umenia aj obdivovatelia hosťujúcich baletných súborov zaplnili v stredu 18. 12. 1968 celé hľadisko Slovenského národného divadla, aby častým dlhotrvajúcim potleskom, vo viacerých prípadoch aj pri otvorenej scéne, odmenili výkony hosťujúceho súboru Kráľovského baletu z Winnipegu — Kanady. Táto neveľká baletná skupina v porovnaní s európskym poňatím klasického baletu dovŕšila min. roku 30 rokov svojho trvania. Skupina sa dnes ešte neráta medzi špičky západných baletných súborov. Krátky článok v bulletine okrem drobných informácií o vzniku súboru, o jeho zakladateľoch a zoznamu štátov a miest, v ktorých kanadskí umelci hosťovali, obsahuje aj dva dôležité riadky. V nich je vyjadrené umelecké krédo súboru: „Snaha členov súboru je udržať ‚klasický' štandard pri maximálnej slobode experimentu."

Treba plne súhlasiť s týmto progresívnym predsavzatím. Je to naozaj jediná cesta rozvoja a rastu baletného umenia. Tvrdenie, že balet má natoľko obmedzené vyjadrovacie možnosti, že nestačí na umelecké stvárnenie širokej škály ľudských citov, vzťahov a zložitých psychologických problémov možno vyvrátiť, ak sa bude vedome praktizovať táto v skratke vyslovená teória — dať v baletnom umení voľný priechod uváženému experimentu. Toto krédo znamená renesanciu baletného umenia, vymanenie sa z tém nadprirodzených a rozprávkových baletov. Je to prechod od baletnej tradície k modernému poňatiu tohto umenia. Veľa západných baletných súborov aj niektoré naše s väčším-menším úspechom pracujú už týmto systémom. Treba povedať, že umelci z Winnipegu sú na najlepšej ceste dosiahnuť pozitívne výsledky takejto umeleckej práce. Súbor má na toto najlepšie predpoklady. Je mladý, rozvojaschopný, dnes už fundovaný technikou klasického i moderného tanca na profesionálnej úrovni, disciplinovaný v tanečnom aj hereckom prejave, personálne obsadenie súboru je proporcionálne zladené, ansámbl je muzikálny a čo je najdôležitejšie, má možnosť spolupracovať s výbornými choreografmi. Hostia z Kanady sa nám predstavili v štyroch krátkych baletoch rôzneho žánru.

V prvej ukážke Máte radi Bacha? blysol

sa súbor allegrovou technikou a muzikalitou. Presné nástupy na melódie jednotlivých hudobných nástrojov, najmä vo fúge Bachovho Concertina, boli priam obdivuhodne muzikálne. Toccata a fúga d mol bola tanečnou vizitkou perfektného ovládania moderného tanca, rytmickou a výrazovou kreáciou vysokej umeleckej úrovne.

Ladenie tanečných prvkov, ich pestrosť, väzba a gradácia, hudobná nadväznosť, to sú schopnosti choreografického umenia, ktoré sa vytvárajú šiestym zmyslom. To sa nedá naučiť, s tým sa choreograf už rodí. A Brian Macdonald, šéfchoreograf súboru sa s týmito schopnosťami už narodil. Tento dar choreografie rozohral aj v druhom krátkom balete Pas d'Action. Na náladovú, melodickú hudbu Franza von Suppého vytvoril komickú zápletku s rozprávkovým „politickým" obsahom — príprava revolúcie na zámku za účasti princeznej a jej spojenca socialistického agitátora a troch odporcov zo šľachtického stavu. Paródiou na klasický tanec, pohybovou a hereckou drobnokresbou — na akú v našich komických baletoch a v baletoch vôbec nie sme navyknutí — vytvoril tanečnú komiku par excellence. Každý zo štyroch sólistov udržiaval tanečný a herecký prejav v presne vymedzenom charaktere. Situáciu výborne rozohrávala primabalerína Christina Hennesyová v úlohe princeznej Naissy, tajnej revolucionárky. Interpreti ovládli scénu s množstvom choreograficky dômyselných a vtipom sršiacich sólových tancov, pas de deux a pas de trois. Choreograf Brian Macdonald staval tance na technickú vyspelosť tanečníka — po hranicu možností presného zvládnutia obťažných a efektných tanečných krokov a figúr.

(Takáto choreografická práca zdá sa byť samozrejmosťou, no v našich baletných predstaveniach sa stretávame často s nerešpektovaním technických kvalít tanečníka. Sme potom svedkami neistých tanečných výkonov a tým aj podpriemerných baletných predstavení.)

Choreograficky aj interpretačne bola zaujímavá baletná jednoaktovka Todda Bolendera Mŕtvy bod. Baletní odborníci na Západe toto dielo považujú za jeho najlepšiu prácu. Mŕtvy bod je parafráza na báseň amerického modernistu z 80. rokov minulého storočia T. S. Eliota — Burnt Norton. Premyslenými, hudobne vyváženými tanečno-výrazovými prostriedkami dokázal choreograf vytvoriť na javisku psychózu pesimizmu, dezilúzie, nedôvery v človeka, náladu, v ktorej dominovalo finálne adagio — (Dueto Ch. Hennessyová a Dick Foose). Bola to harmónia pohybu a hudby, ladená z prostých, ale výrazove pôsobivých tanečných prvkov s obsažnou citovou náplňou, ktorou interpreti prezentovali divákovi nezvyčajný umelecký zážitok. Choreografické dielo T. Bolendera Mŕtvy bod prevzali po jeho prvom uvedení v roku 1955 svetoznáme baletné súbory západných metropol — New York, Kolín, Mníchov a iné.

Na záver predviedli kanadskí umelci namiesto pôvodne programovaných tanečných variácií na hudbu Tea Maceroa Opus 65 jednoaktový balet Krutý osud. Bola to ukážka štylizovaného škótskeho folklóru na ľudové motívy, ktoré hudobne upravil Frederick Lowe a choreograficky spracovala Agnes de Mille, odchovaná svetoznámou školou Marty Grahamovej. Agnes de Mille spracúva v tomto diele tému lásky a žiarlivosti troch mladých ľudí — ženíchа, nevesta, sok — situovanú na škótsky vidiek. Opäť choreografia, hýriaca vtipne, efektne a náročne postavenými tancami, ktoré logicky, plynule vytvárali priebeh udalostí okolo zásnub a sobáša s jeho tragickým zakončením. Prevládali najmä mužské tance, pre diváka zaujímavé novou, u nás neznámou krokovou a figurálnou kompozíciou. Scéna opitých svadobčanov, ktorá sa doslova núkala pre tanečné a herecké extempore, bola zatancovaná s vkusom, bez vulgárnej komiky, precízne a ľahko, hoci technická obťažnosť tanca bola nemalá.

Výtvarné riešenie scény prispôsobili podmienkam zájazdového divadla. Všetky balety sa tancovali na voľnom javisku pri svetelných efektoch a zmenách len zadného horizontu podľa toho, ako to vyžadoval charakter jednotlivých baletov, s minimálnym počtom rekvizít. Kostýmovanie taktiež zodpovedalo potrebám toho-ktorého diela — cvičný úbor Máte radi Bacha — civil Mŕtvy bod — štylizované kostýmy feudálnych pánov a balerína v Pas d'Action a pre tanec upravené škótske kroje v Krutom osude. Farebnosť aj strih kostýmov boli doplnkom javiskového obrazu aj obsahu.

Baletný večer Kráľovského baletu z Winnipegu bol nielen umeleckým zážitkom pre milovníkov baletu, ale aj ukážkou a možnosťou porovnať si s kanadskými hosťami prácu našich profesionálnych tanečných umelcov a hlavne choreografov. Videli sme, ako sa dá aj iným štýlom robiť balet, nielen preorávať stále starú brázdu.

Milan Herényi

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

5. a 6. decembra 1968. Orchester SF. Dirigent: Zdeněk Bílek, sólista: Jesus Gonzales Alonso (klavír). Program: Jiří Benda: Sinfonia F dur, Wolfgang Amadeus Mozart: Koncert pre klavír a orchester d mol, Köchel 466, Peter Iljič Čajkovskij: VI. symfónia h mol, op. 74.

Toto podujatie bolo poslednou z mála príležitostí, ktorých sa dostávalo Bílkovi v rámci pravidelných abonentných koncertov SF. I jeho rozlúčka s bratislavským obecenstvom na vystúpení v januárovom koncerte cyklu pre závody je typickou ukážkou toho, akého „rozletu" a akých možností sa dostávalo Bílkovmu umeniu v Bratislave. Nanajvýš provokujúci je i vzťah bratislavského rozhlasu, ktorý radšej volil obdobie „interregna" bez šéfa i 2. dirigenta (B. Režucha odišiel do Košíc), ale Bílka neprijal. A tak tento dirigent napokon prijal miesto šéfdirigenta v Gottwaldovskej filharmónii pracujúcich.

Nepoznáme pozadie, ktoré diktovalo práve takúto zostavu programu, musíme však konštatovať, že v kontexte ostatných filharmonických podujatí tento koncert dramaturgicky nemohol veľa zavážiť.

Mladučký Španiel Alonso v Mozartovi prekvapil na svoj vek príkladnou, priam železnou disciplínou, vyrovnaným štýlovým prístupom. Zriedkakedy tiež počujeme na koncertnom pódiu také technické zvládnutie, takú priam dokonalú zretelnosť a vyrovnanosť pasáží. Kľud, istota, suverenita i elegancia, ktorá z výkonu tohto pianistu priam vyžarovala, pôsobili nanajvýš imponujúco. I keď azda v spevnosti, v hĺbke výrazu i v dynamických odtieňoch Alonso nedosiahol ešte taký stupeň ako napr. u nás obľúbený Katchen, Alonsovo vystúpenie patrilo rozhodne k tým, na ktoré budeme ešte dlho s obdivom spomínať.

12. a 13. decembra. Orchester SF. Dirigent: Paavo Berglund (Fínsko), sólista: Miloš Sádlo (violončelo). Program: J. Kokkonen: Symfonické skice, A. Dvořák: Koncert pre violončelo a orchester, Johannes Brahms: III. symfónia.

19. a 20. decembra 1968. Orchester a Spevácky zbor SF. Dirigent: dr. Ľudovít Rajter, zbormajster dr. Štefan Klimo sen., sólisti: dr. Ferdinand Klinda (organ), Helena Tattermuschová (soprán), Hilda Maršálková (alt), Ľudovít Buchta (tenor), J. Horáček (bas). Program: Oskár Moravec: Passacaglia na Bachovu tému, J. S. Bach: 3 sinfonie pre organ a orchester, Jozef Haydn: Slávnostná omša „Nelsonova".

Aj keď uznáme, že nie každé vystúpenie SF môže znamenať tak programový, ako i umelecký prínos, tento koncert, i keď neservíroval práve samotnú modernu (skôr naopak), priam vzorovo spĺňa naše predstavy o dramaturgickej vynachádzavosti, akú od reprezentačného národného orchestra očakávame.

Úroveň vystúpenia stupňovala ešte aj skutočnosť, že tento program vhodne korešpondoval s umeleckým naturelom dirigenta a znamenal tak úspešnú bodku za koncertnými podujatiami orchestra SF v kalendárnom roku 1968.

S mimoriadnym záujmom sme sledovali hindemithovsky ladenú, meditatívnu Passacagliu od českého emigranta Oskára Moravca, odchovanca pražského konzervatória, ktorý sa usadil a žije v Kanade. Skladba je venovaná pamiatke zavraždeného amerického prezidenta J. F. Kennedyho, a aj keď nie je priam najvýbojnejšia, prezrádza skúseného skladateľa osobitnej invencie.

Hoci J. S. Bach nevenoval sa tvorbe samostatných koncertantných diel pre organ s orchestrom, do niektorých rozsiahlejších vokálno-inštrumentálnych diel vkladal sinfonie, samostatné inštrumentálne časti, v ktorých má organ koncertantnú

funkciu. Vynikajúci organista dr. Klinda sústredil za sebou tri takéto časti — z toho dve sinfonie z kantáty „Geist und Seele sind verwirrt" a jednu zas z kantáty „Wie danken dir Gott". Sinfonie zaujmú svojou invenciou a sú vhodným poľom pre demonštrovanie nástrojovej virtuozity, ktorou umenie tohto organistu priam oplýva.

Haydnova slávnostná skladba popri vynikajúcom podaní dr. Rajtra zaujala ešte aj z inej príčiny. Naštudovanie zborovej partie zverili hosťujúcemu — dr. Štefanovi Klimovi, ktorý so speváckym zborom Lúčnice zaznamenal rad významných medzinárodných úspechov. Dr. Klimo dokázal i s početne zoslabeným zborom (poloangažovaní členovia zboru v Haydnovi tentoraz neúčinkovali) dosiahnuť obdivuhodnú intezitu, plastičnosť a guľatosť tónu. Prejav zboru bol istý, vrúcny a dobre korešpondoval so sprievodom orchestra. Na úspešnom prijatí diela sa nemalou mierou podieľali i štyria sólisti, ktorí svoje náročné party (najmä H. Tattermuschová) zvládli spoľahlivo.

26. decembra. Vianočný koncert. Madrigalisti pri Slovenskej filharmónii, Sláčikový komorný súbor, Slovenské kvarteto, dirigent: Ladislav Holásek, sóla: dr. Ferdinand Klinda (organ), Magda Hajóssyová (soprán), Eva Blahová (alt), Jiří Záhradníček (tenor), Jozef Špaček (bas). Program: Ján Cikker: Tichá noc, Josef Myslivečeek: Sláčikové kvarteto C dur, Jan Křtitel Kuchař: Fantázia pastoralis, František Adam Míča: II. kvarteto, Bohuslav M. Černohorský: Toccata a fúga, Anton Zimmermann: Missa pastoralis (revidoval a upravil Jaroslav Meier).

Usporiadanie vianočného matiné stáva sa už tradičným darom pre abonentov a priaznivcov SF. Je to iste chvályhodné, no pre usporiadateľov vynára sa každoročne problém dramaturgie týchto podujatí. Na Vianoce 1967 uskutočnili sa dokonca dve takéto podujatia (okrem matiné i abonentný koncert), takže potom muselo nevyhnutne dôjsť k repríze časti repertoáru. Pri riešení vianočného koncertu r. 1968 sledovala sa predovšetkým štýlová jednota programu, pričom kontrastnosť jednotlivým číslam automaticky dodávalo striedanie účinkujúcich.

V temer nevykúrenej koncertnej sieni SF nepodarilo sa však vytvoriť nijakú vianočnú, tobôž nie umeleckotvorivú atmosféru, akú by sme od podujatia tohto druhu očakávali. Podieľala sa na tom nesporne aj sviatková pohoda a z nej vyplývajúce poľavenie na kvantite umeleckej prípravy. Toto konštatovanie týka sa predovšetkým vystúpenia Slovenského kvarteta, ktoré najmä v Myslivečkovi akoby sa len rozohrávalo a nepodalo výkon, aký od ansámblu jeho úrovne právom očakávame. Väčšou oporou programu boli dve sólové čísla dr. Klindu.

Uvedenie Zimmermanna je ďalším prínosom hudobnovedných výskumov pre koncertné pódium. Nie v každom prípade podarí sa však objav, ako boli Roskovského Nešpory. Missa pastoralis je skôr dokumentom bežného dobového priemeru s nijako osobitou invenciou. Navyše je dosť rozsiahla a najmä prvé tri časti sú príliš zdĺhavé. Z pomerne vyrovnaného výkonu sólistov treba vysoko vyzdvihnúť štýlovo čistý, bezpečný prejav Magdy Hajóssyovej, ktorá je vyloženým koncertným typom speváčky.

Koncert SF 9. 1. 1969. Dirigent: L. Rajter. Sólista: Fausto Zadra (Taliansko). Program: O. Ferenczy: Partita, F. Chopin: Klavírny koncert f mol. R. Strauss: Alpská symfónia.

16. a 17. januára. Dirigent: Ladislav Slovák, sólista Alfred Brendel (Rakúsko – klavír). Spoluúčinkoval: Speváčky zbor SF, zbormajster J. M. Dobrodinský. Program: Gioachino Rossini: Semiramis, predohra, L. v. Beethoven: IV. klavírny koncert G dur, op. 58, Maurice Ravel: Daphnis a Chloe.

Celkove tento program upútal muzikansky veľkorysým zdôrazňovaním ideovej náplne skladieb, i keď miestami interpreti nezdolali priam najideálnejšie všetky úskalia partitúry. Pri všetkom napätí a účinných gradáciách Rossiniho ouvertúry pôsobili rušivo intonačné kazy drevených a plechových nástrojov, tak v sólach, ako i vo vedľajších hlasoch. I skupina sláčikov postrádala typickú taliansku ľahkosť vo vírovo šumivých, vzrušených úsekoch.

Alfreda Brendela predchádzal znamenitý chýr. Žiak pianistov tak zvučného mena, akými sú Edwin Fischer, Paul Baumgartner, či E. Steuermann, veľké medzinárodné skúsenosti, Grand Prix du Disque, súborná nahrávka Beethovenovej klavírnej tvorby stupňovali naše očakávania. Jeho výkonom v Beethovenovom koncerte boli sme prekvapení a azda i trochu zmätení. Práve tento koncert v našich predstavách spája sa s klasickou vyváženosťou, skôr eleganciou a hĺbkou než s dramatickým pátosom. Brendel snaží sa vydolovať z tohto koncertu maximum skrytého emocionálneho obsahu. Bohato uplatňuje svoju pianistickú farebnú paletu a nevyčerpateľnú zásobu fantazijnej invencie. Je typom pianistu so suverénnou technikou, ktorá mu umožňuje sústreďovať sa predovšetkým na otázky podania, venovať sa okamžitej inšpirácii. Miestami sa poddal emocionálnemu obsahu natoľko, že stratil kontrolu nad kultúrou tónu (tak v dynamických vrcholoch, ako i v najjemnejších registroch), nad vypracovaním trilkov či dynamických prechodov, Najmä 1. časť vykazovala určité črty romantického pátosu a agogických výkyvov. Presvedčivejšie a ucelenejšie pôsobilo jeho podanie hĺbavej druhej a strhujúcej tretej časti.

Ravelove obidve suity zriedkavo odznejú kompletne (s použitím zboru) na našich koncertných pódiách. Vrúcna poézia, kaleidoskop orchestrálnych farieb, pregnantné rytmy Ravelovej partitúry boli dirigentovi vítanou príležitosťou na rozvinutie agogicky pevne stmelenej, nanajvýš účinne vybudovanej dynamickej formy.

23. a 24. januára 1969. Slovenský komorný orchester (B. Warchal, P. Raška, L. Satury; V. Piatkowski, J. Bobko, V. Dobrucký; J. Cút, K. Klatt; J. Alexander, V. Šáray; J. Schöffer; A. Cattarino). Umel. vedúci: B. Warchal, sólisti: Alexandre Manin (flauta – Švajčiarsko), B. Warchal (husle). Program: Ladislav Burlas: Planctus (premiéra), Alexander Moyzes: Sonatina giocosa, Jean-Marie Leclair: Koncert pre flautu a orchester C dur, op. 7, č. 3, Antonio Vivaldi: Štvoro ročných období.

Za najvýznamnejší prínos tohto vcelku vynikajúceho podujatia pokladáme premiéru Burlasovej skladby. Planctus je zatiaľ prvou slovenskou koncertnou skladbou, ktorá vznikla v bezprostrednej blízkosti tragických augustových dní, ktoré formovali aj jej ideové zameranie. I napriek tomu, že skladateľ pri výbere výrazových prostriedkov nejde vyšľapanou cestou a našiel originálne riešenie, ktoré podnietila znalosť zvukových výbojov hudobnej avantgardy, hudobná reč skladby je svojím líčením ponurej tragiky, beznádeje, ale i tvrdého vzoprenia sa realite a hrdého vzdoru vrúcneho národovca zrozumiteľná i priemernému divákovi.

Bezmála trinásťminútové dielo je priam nabité skvele rozriešenou dynamickou formou, ktorá sa začína jediným sólom; k nemu sa postupne pridávajú ďalšie nástroje majstrovsky sa preplietajúcimi kontrapunktujúcimi hlasmi. Burlas sa nevyhýba ani niektorým zvukovým efektom (glisandá), používa ich však striedmo a programovo odôvodnene. Ako motivický základ používa úryvky slovenských ľudových piesní, ktoré spracúva dodekafonicky, nie však linerárne, ale vertikálne-harmonicky. Týmto činom je Planctus aj významným vkladom do súčasného úsilia slovenskej hudobnej tvorby po vytvorení syntézy národného výrazu s modernými, avantgardnými výbojmi.

Skladbu venoval autor „warchalovcom", možno ju však interpretovať i vo zväčšenom obsadení. Sotva sa však nájde orchester, ktorý by dielu venoval toľko času, premýšľania, aby vyznelo čo najvybrúsenejšie, najprefektnejšie a najpresvedčivejšie, ako mu venoval SKO. Pod vedením B. Warchala získalo dielo nesmierne farebný, plastický dych, veľké napätie dynamického oblúku. V rozvíjaní formovej výstavby i v pôsobivej atmosfére pripomína Planctus niektoré Bartókové diela, najmä z obdobia pred druhou svetovou vojnou. Šťastným spestrením tohto koncertu bolo i vystúpenie znamenitého švajčiarskeho flautistu A. Magnina. Umelec zaujal štýlovým prístupom, pomernou vyrovnanosťou tónu, solídnou technikou a intonáciou a veľkým dôrazom na plastiku a artikuláciu fráz.

30. a 31. januára. Orchester SF. Dirigent: Ladislav Slovák. Sólisti: Alžbeta Svobodová (soprán), Zuzana Růžičková (čembalo), Bohdan Warchal (husle), Vladislav Brunner sen. (flauta). Program: Johann Sebastian Bach: V. brandenburský koncert, Richard Strauss: Štyri posledné piesne, Béla Bartók: Hudba pre strunové nástroje, bicie a čelestu.

I tento koncert hodnotíme ako významné obohatenie bratislavského kultúrneho života. Znamenitú dramaturgiu znásobovala vysoká úroveň naštudovania. Bach bol seriózne pripravený. U sólistov sa popri výraznom sústredení na techniku a štýl žiadalo suverénnejšie zameranie na radosť z muzicírovania v takom duchu, ako sme obdivovali u dnes už právom svetoznámej Růžičkovej. Táto umelkyňa hrala s istotou a kľudom, s rozvahou a virtuozitou, ktorá obstojí i v svetovom meradle.

Sopranistka Svobodová je známa vytríbeným zmyslom pre štýl, najmä barokových diel tak koncertných, ako i operných (najnovšie v Xerxesovi). Pri prednese piesní sa zatiaľ iba raz predstavila v polrecitáli komorných matiné. Zverenie sóla v Straussovi postavilo ju pred neľahkú úlohu, či dokáže upútať svojím prejavom, či sa jej podarí vytvoriť tvorivú atmosféru a či vystačí na nároky Straussovho slohu technicky. Výsledok nielenže potešil, ale aj prekvapil. Jej hlas je krištáľovo čistý, vyrovnaný v registroch, kultivovaný, tvárny. Je typom lyricky hĺbavej umelkyne, vysoko disciplinovanej, s inteligentnou, premyslenou interpretáciou. Jediným tieňom pri jej vystúpení bolo dirigentovo neohľaduplné sprevádzanie. Orchester, i keď ináč solídne pripravený, predsa svojimi sýtymi farbami občas prekrýval krehký, lyrický prejav speváčky.

Za jeden z najlepších výkonov nášho orchestra v tejto sezóne pokladáme Slovákovu koncepciu Bartókovej skladby. Tajomstvo tohto krásneho výsledku vidíme popri skutočne príkladnom vybrúsení partitúry, popri veľkom dôraze na budovanie dynamického oblúku na presnú artikuláciu a pregnantnosť rytmov i v obdivuhodnej vyváženosti umeleckej fantázie s racionálnou rozvahou.

Vlado Čížik

SOBR

Bol to podivný, rozpačitý cyklus. I v dramaturgii, stavanej podľa osvedčeného plánu rozhlasových cyklov, bolo cítiť túto rozpačitosť (azda hlavne pre prekladanie premiéry Zeljenkových Zaklínadiel, hoci na tom rozhlas vinu nenesie), tým viac v značne kolísavej úrovni výkonov. Orchester je bez šéfa, nemá jednotné a jasné umelecké vedenie; je zaujímavé, ako napriek tomu, že je zvyknutý na najrozmanitejší pracovný režim a striedanie dirigentov, takáto vec sa až neuveriteľne prejaví. Myslím, že rozhodnutie vedenia rozhlasu po odchode dr. Trhlíka bolo možno zdôvodnené, ale nie celkom šťastné. Navyše i odchod Bystríka Režuchu vytvára určitú medzeru v kontinuite práce tohto telesa, možno nebadateľnú v jeho dennej frekvenčnej práci, no v koncertnom cykle dosť citeľnú. Možno, že ide o krátky krízový výkyv, spôsobený personálnymi zmenami; to všetko ukáže jeho práca v budúcnosti. Nejasná situácia by sa však nemala udržiavať príliš dlho.

20. október 1968. Program: Eugen Suchoň: Tri časti z Šiestich skladieb pre sláčiky, Joseph Haydn: Koncert pre flautu a sláčikový orchester D dur, Erki Salmenhaara: II. symfónia, Maurice Ravel: II. suita z baletu Dafnis a Chloe. Dirigent: Bystrík Režucha, sólista Miloš Jurkovič.

Vo všeobecnosti možno tento koncert považovať za najvyrovnanejší po stránke výkonu. Bol to vlastne posledný koncert Bystríka Režucha v čase jeho pôsobenia so Symfonickým orchestrom Čs. rozhlasu v Bratislave, teda koncert dirigenta, ktorého koncepcia je orchestru bežná z dosiaľ trvalého styku, čo vylúčilo každú nervozitu.

Hoci Suchoňova skladba (resp. jej časť) bola zaradená ako náhrada za pôvodne plánovanú skladbu Zeljenku (to azda vysvetľuje i voľbu torza skladby), predsa jej uvedenie bolo poznamenané jasnosťou a logikou interpretačného poňatia, celkom odpovedajúceho konzekventnej vnútornej logike skladby. Práve tak i Haydnov flautový koncert vyznel štýlove jasno, bez kazov, ktoré by stáli za reč. Technická istota, vyrovnanosť a tónová jemnosť charakterizovali výkon Miloša Jurkoviča. Jeho komorne ladený tón tu plne zodpovedal štýlu, hoci na niektorých miestach sa žiadalo jeho väčšie rozvinutie. Dá sa povedať, že Jurkovičov tón ešte veľa sľubuje; zdá sa, že Jurkovič napriek už dnes nespornej umeleckej vyhranenosti stojí na prahu veľkého rozvoja.

Za nespornú zásluhu dirigenta možno považovať uvedenie Salmenhaarovej II. symfónie, ktorá nám poskytuje obraz o snahách súčasných fínskych skladateľov mladšej generácie. Je to výborná, silná hudba, ktorá si zaslúži našu pozornosť, plná dramatického napätia, formove nekonvenčne členená. Z posluchu možno usudzovať, že v nej nejde primárne o uplatnenie nejakých špecifických techník, ale rozvrh výrazových prostriedkov dáva výslednicu, ktorá sa odlišuje od tradície (hoci ju celkom neanuluje), tak od dosiaľ známych prejavov európskej Novej hudby. Jej koncízne svojrázne riešenie dosahuje silný emotívny výraz.

Efektným záverom bola Ravelova suita, ktorá v Režuchovom podaní vyznela v širokej farebnej a dynamickej škále ako dobrý kontrast po relatívne asketickom zvuku Salmenhaarovom.

17. novembra 1968. Program: Igor Stravinskij: Hra v karty (suita z baletu), Alexander Moyzes: V jeseni. Cyklus piesní na slová Jána Kostru (op. 56), Johannes Brahms: II. symfónia D dur op. 73. Dirigent: dr. Ľudovít Rajter, sólistka Marta Nitranová.

Situácia rozhlasového orchestra sa azda najviac prejavila na tomto koncerte. Tu, v každej polovici, akoby sme počuli iný orchester (ale po pravde povedané, tiež iného dirigenta; situácia orchestra zrejme determinovala i jeho prácu).

Stravinského suita, orchestrálne vyslovene virtuózna a iskrivo nápaditá, vyznela

tentoraz trochu mdlo. Napriek veľmi pekným a interesantným detailom jej chýbal jasný dramatický ťah, jednotiaca línia; orchester i dirigent akoby len ťažko premáhali akúsi únavu. Celok vyznel neosobne, málo zainteresovane, a teda ani zvlášť poslucháčov nestrhol.

Ani v prípade Moyzesových piesní nemožno hovoriť o úspešnom vyznení skladby, hoci jej podstatne známejšia pôda dávala možnosť väčšej bezprostrednosti kreácie. Hoci farebná orchestrálna paleta úspešne prekonáva mnohé všednosti vyjadrenia v básnickej predlohe, interpretácia Marty Nitranovej neveľmi presvedčila. Nitranová disponuje farebne pekným hlasom, vie v podstate dobre vniknúť do atmosféry diela, no na škodu plne úspešnému výsledku bola nezreteľná dikcia a málo prierazné prianissimá, ktoré zanikali i v priezračnej a zdržanlivej zvukovosti partitúry tohto Moyzesovho diela.

Iba v druhej polovici programu našiel zrejme dirigent celkom sám seba, a tým aj orchester dostal podnet k sústredenejšiemu prejavu. Treba konštatovať, že dr. Rajter je nesporne naším najlepším brahmsovským interpretom. V jeho podaní je Brahmsov romantizmus plný zvukového čara i prekrásnych detailov, ktoré v premyslenej nadväznosti vytvárajú úchvatnú klenbu architektúry Brahmsovej formy. Dirigent sa celkom oddáva jeho hudbe a strhuje so sebou orchester i poslucháča do jedinečne krásneho sveta. Ozaj zriedkakedy možno počuť taký výkon.

15. decembra 1968. Program: Ilja Zeljenka: Zaklínadlá pre zbor a orchester (premiéra), W. A. Mozart: Koncert pre dva klavíre a orchester Es dur K. V. 365, Jean Sibelius: II. symfónia D dur op. 43. Dirigent: Ladislav Slovák, sólisti: Věra Lejsková, Vlastimil Lejsek; spoluúčinkoval Spevácky zbor SF, zbormajster J. M. Dobrodinský.

Po istom prieťahu sme mali konečne možnosť počuť Zeljenkove Zaklínadlá, plánované už pre prvý koncert cyklu. Nesúhlasím s názormi typu „ako hudba k filmu je to . . .“ provokovanými sprievodným slovom programu. Zaujíma ma skôr, ako vyznieva skladba na koncertnom pódiu, keď sa tam objavila. Je pravda, že táto skladba je koncipovaná silne fragmentárne, jednotiaca línia je dosť voľná. I fragmentárnosť je však riešením formy — a hoci môže vyvolať rozpaky u poslucháča, vychovaného klasickým formovým ťahom, myslím, že je tu riešením adekvátnym a suverénnym. Práve premenlivý sled rozmanitých momentov, rytmicky či zvukove akcentovaných, je schopný vyvolať tu dojem, o aký autorovi išlo — a považujem tento dojem za silný. Slovákovo naštudovanie bolo precízne a zdôraznilo všetko, čo treba. Zvuková stránka orchestra bola jasná a čistá, u zboru bolo miestami badať rozpaky nad nezvyčajnou partitúrou, čo na niektorých miestach znižovalo jeho zvukovú účinnosť. Predpokladám, že toto možno odstrániť častejšou frekvenciou skladby v koncertných programoch.

Klavírne duo manželov Lejskových sa predstavilo v Mozartovom koncerte pre dva klavíre ako pozoruhodná a zrelá umelecká dvojica. Ich technika je brilantná, tón jasný a čistý, súhra naprosto precízna (dokonca tak precízna, že ojedinelé výkyvy boli v obidvoch partoch rovnaké a nikde nenarušili výsledný dojem). Koncert bol podaný s veľkým zmyslom pre štýl tak zo strany sólistov, ako i dirigenta a orchestra.

Formálne sa i na tomto koncerte zachoval základný dramaturgický ráz rozhlasových koncertov s prevahou hudby 20. storočia; vravím formálne, pretože Jean Sibelius patrí tomuto storočiu prakticky iba tým, že v ňom žil. Jeho hudba je dovŕšením novoromantického prúdu minulého storočia, i keď je niektorými prvkami hudobného myslenia 20. storočia trocha modifikovaná. Javí sa to vo forme, vo voľbe výrazových prostriedkov, v melodickej invencii. Slovákovo poňatie skladby bolo primárne dramatické, čo najlepšie vystihovalo ovzdušie prvej časti tejto symfónie. Tá mu vyznela ako monolitný celok s nepretržitým symfonickým ťahom v celom procese, tu sa mu podarilo vystavať presvedčivú formovú klenbu. Druhá časť, ktorá je už kompozične dosť nesúrodá, Slovákovo poňatie priviedlo až na okraj formovej súdržnosti. Úskalia folklórne ladenej tretej a najmä štvrtej časti sa, pravda, podarí prekonať zriedkakedy; ani Slovákovi sa tu celkom nepodarilo vyhnúť sa istému zovšedneniu tohto materiálu; jeho mierna exotičnosť sama na silný výraz nestačí.

Juraj Pospíšil

KONCERT MLADÝCH LAUREÁTOV

14. decembra 1968. Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca v Bratislave. Koncert laureátov manifestačnej súťaže mladých československých umelcov k 50. výročiu Československa. Program: Michal Vilec: Čelová sonáta, B. Martinů: Sonáta č. 2 pre violončelo a klavír (Richard Vandra – violončelo, Stanislav Zamborský – klavír), Jaroslav Křička: Piesne z cyklu Jaro Pacholátko, Andrej Očenáš: Ako hviezdy padajú, č. 3, Alexander Moyzes: Dve piesne, č. 2, (Magda-Hajóssyová – spev, Terézia Horáková – klavír), B. Martinů: I. koncert pre violončelo, 1. časť, Milan Novák: Burleska (Václav Adamíra – violončelo, Josef Hála – klavír), Bohuslav Martinů: Etuda in C, Polka in E, Klement Slavický: Etuda z cyklu Etudy a eseje, Dušan Martinček: Invencia a Ostinati (Martina Maixnerová – klavír), Eugen Suchoň: Sonatína pre husle, op. 11, 3. časť, B. Martinů: Sontáta č. 3 pre husle a klavír (Marta Tupá – husle, Jozef Hála – klavír).

Pri príležitosti polstoročného jubilea ČSSR bola vypísaná manifestačná súťaž jednotlivých nástrojov, komorných ansámblov mužského i ženského spevu v interpretácii diel súčasných slovenských i českých skladateľov. Okrem prémií a cien získali víťazi i možnosť vystúpení na tzv. koncertoch laureátov.

Podujatie stalo sa nielen prehliadkou najlepších mladých interpretov našich umeleckých škôl, ale súčasne, a to je na tom to najzaujímavejšie, i konfrontáciou výsledkov štýlového prístupu národných škôl. Odchovanec bratislavského konzervatória R. Vandra, i keď je v súčasnosti poslucháčom JAMU, pristupuje napr. k interpretácii ináč ako jeho pražský kolega Adamíra. V celkovej hierarchii interpretačných zložiek u Vandru pri všetkej nesspornej inteligencii stojí v popredí muzikantská fantázia, emocionálne stvárnenie obsahu diela. Jeho technika je vynikajúca, tón šťavnatý a kultivovaný, plastický a tvárny; celkový prejav tohto hudobníka pôsobí potom dojmom disciplinovanej bezprostrednosti, ktorá vyvoláva u poslucháča veľký citový zážitok. Tento dojem umocňoval i vynikajúci a v rámci tohto koncertu nesporne najpresvedčivejší výkon jeho pianistického partnera Stanislava Zamborského.

Adamíra je nesporne znamenite pripravený čelista. Na rozdiel od Vandru kladie na prvé miesto racionálne zdôvodnenie a zváženie každého detailu svojho interpretačného stvárnenia. Jeho gradácie vyvolávajú u poslucháča svojou logikou a napätím skôr obdiv ako zážitok. Jeho tón, zrejme i zásluhou kvality nástroja, nie je taký šťavnatý, nestráca však nikdy sýtosť a má veľký dynamický rozsah. Celkový dojem z jeho vystúpenia vnucoval predstavu prevahy virtuozity a inteligencie nad spontaneitou, čo zosilňoval i jeho znamenitý, úderovo však pomerne málo oddiferencovaný a odosobnený pianistický partner podobného naturelu — Jozef Hála.

Jedinečné technické i umelecké predpoklady demonštrovala tiež huslistka Tupá. Jej technika uchvacuje suverénnou istotou a ľahkosťou. I výrazová paleta a dynamický rozsah jej hry sú obdivuhodné. Táto huslistka je typom citovo bohato fundovanej umelkyne, ktorá prerástla na štádium prostého citového využívania sa pri hre. Jej prejav upútava práve zrelou vyváženosťou citovej hĺbky a sputnanosťou umeleckej fantázie.

Podobné črty vykazoval i priam oslňujúci výkon pianistky Maixnerovej. Neveľké rozpätie rúk, krehký fyzický fond nevytvárajú na prvý dojem priam najideálnejšie predpoklady pre dráhu koncertnej pianistky. Avšak nad všetko očakávanie podala výkon, ktorý vysoko prevýšil možnosti dané prírodou. Pravda, veľkú zásluhu na tejto quasi anomálii má povahové založenie, temperament a znamenite vypestovaná technika všetkých druhov. V jej hre snúbilo sa bohatstvo fantázie, disciplína, zmysel pre štýl, účinné budovanie dynamickej formy. I keď jej repertoár kládol vysoké technické nároky, vďaka ideálne uvoľnenému hraciemu aparátu, prirodzenej fixácii prstov zvládla táto krehká bytosť i náročné akordické pasáže v Martinčekovi s omračujúcou suverenitou a ľahkosťou, s nepoľavujúcim gradačným napätím. Naproti tomu svoj vkus, množstvo dynamických odtienkov, grációzny pôvab výrazne demonštrovala v pomerne nenáročnej Polke B. Martinů.

V kategórii ženských speváčok zvíťazila poslucháčka VŠMU M. Hajóssyová. Od III. prehliadky v Trenčianskych Tepliciach zaznamenal jej hlas ďalší výrazný vzostup najmä v diferenciácii hlasových odtienkov, čo jej sugestívny prejav ešte zosilnilo. I výšky tvorí otvorenejšie a istejšie, hoci

Hudba dneška a Brno

Keď uvideli vlani v apríli zástupcovia brnenského elektronického štúdia Čs. rozhlasu priestorový koncert, usporiadaný na Smolenických seminároch Hudbou dneška z Bratislavy, rozhodli sa, že sa pokúsia uskutočniť produkciu tohto výnimočného hudobného experimentu v Brne. Tak vznikol Koncert pre Krížovú chodbu (brnenskej Novej radnice). V pondelok 3. februára ansámbl Hudba dneška, vedený Ladislavom Kupkovičom, predviedol non stop program, ktorým otvoril Expozíciu experimentálnej hudby — cyklus siedmich koncertov technickej a experimentálnej hudby (usporiadateľmi sú Čs. rozhlas, Zväz čs. skladateľov a Park kultúry a oddychu).

Usporiadatelia vyvinuli veľké úsilie pri voľbe historických interiérov. Brno totiž neoplýva renesančnou a barokovou architektúrou, o gotickej nehovoriac. Napriek tomu sa podarilo originálna myšlienka — využiť krásne priestory Krížovej chodby a pivníc Novej radnice, a tak Hudba dneška prilákala davy návštevníkov, ktorí sa nielen hudobne, ale aj spoločensky osviežili formou, na ktorú tak ľahko nezabudnú. Kolektívna produkcia, ku ktorej sa k smolenickej štyrke Kupkovič-Kolman-Malovec-Parík pridali ďalší autori a preparované texty, priniesla mnoho „šauových" a akčných momentov. Kupkovič a jeho spoločníci vedome rozbili súdržnosť i vákuum koncertnej sály a nahradili to „výstavou hudby". Pri priestorovom koncerte sa prejavuje diferenciácia publika — väčšia časť sa baví akciami, sleduje mimohudobné efekty (ktoré sa stále viac spájajú so zvukom), korzuje, zainteresovaná časť si vyberá podľa programu. Tmelom akčných situácií a game of art je predovšetkým koláž, preparovaný text a paralelnosť akcií v priestore. Preparované texty v Kupkovičovej akcii znamenajú výborný zdroj hudobného humoru: ide o jednotlivé party klasikov, obnažené a vytrhnuté z partitúry a pôsobiace teda nahotou častí zbavených kontinuity štruktúry. Pritom Bratislavčania predviedli niekoľko hudobných kreácií par excellence, napr. Kupkovičov úvod, Paríkovu violončelovú sonátu a iné. Výstava hudby spája paródiu, hru na umenie, výbornú zábavu a originálnu Novú hudbu do kreácie, ktorú možno s úspechom hocikde vyviezť. Expozícia experimentálnej hudby v Brne si nemohla zvoliť dôstojnejšie otvorenie. Ostatných šesť koncertov (od 11. 2. do 18. 3. každý utorok v sále Čs. rozhlasu DUKLA) prinieslo večer fónickej poézie (11. 2.), konfrontáciu talianskej a českej elektroniky (18. 2. štúdiá Praha, Plzeň, Miláno), novinky brnenských skladateľov najmladšej generácie pre dychové kvinteto a kontrabas v spojení s elektronikou a konkrétnou hudbou (25. 2.), novinky brnenského elektronického štúdia 1968-9 (4. 3.), koncert združenia Due Boemi s mnohými československými a svetovými premiérami Novej hudby zahraničnej i domácej proveniencie (11. 3.) a záverečnú produkciu Orchestra Štúdia autorov (dirigent Jiří Hanousek) — teamwork A. Piňos, A. Parsche, R. Růžička, M. Štědroň a K. V. J. Haugwitza (18. 3.). Brnenský koncert Hudby dneška považujeme za začiatok vzájomného hlbšieho poznania a spoločného úsilia o Novú hudbu.

Miloš Štědroň

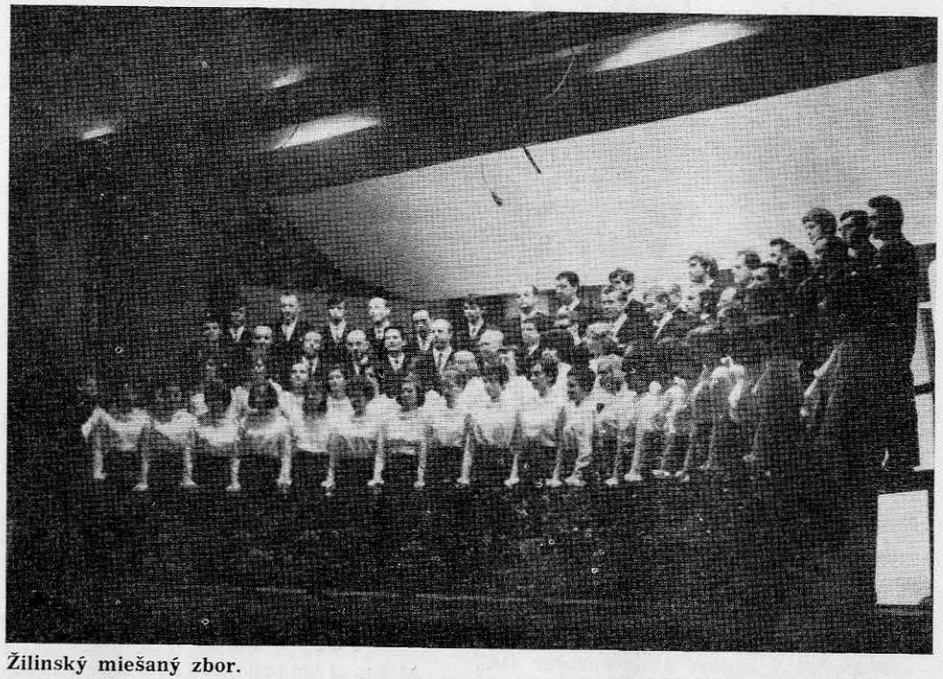
---

na tomto úseku má ešte stále zábrany, ktoré bude musieť prekonať.

Škoda, že jeden z najväčších objavov III. prehliadky — Klavírne trio VŠMU, víťaz v svojej kategórii — nemohlo sa pre účasť čelistu na zájazde SKO predstaviť bratislavskej verejnosti.

Konfrontácia pedagogických výsledkov jednoznačne potvrdila úspešnú cestu i slovenských umeleckých škôl, ktoré na rozdiel od českých učilíšť tohto druhu preferujú predovšetkým rozvíjanie umeleckej individuality, vynášanie emocionálneho obsahu, dôrazu na ušľachtilé a diferencované tvorenie tónu a len potom znamenitú technickú virtuozitu a racionálne budovanie dynamickej formy. Preto ich prejav zaujme predovšetkým svojou bezprostrednosťou, a nielen technickou perfektnosťou. Domnievam sa, že táto cesta je správna.

Vlado Čížik



Žilinský miešaný zbor.

XI. celoštátny festival vokálnej tvorby v Jihlave

Lanského roku už po jedenásty raz privítala Jihlava zbory, zbormajstrov, hudobných skladateľov a ostatných záujemcov o zborový spev. Koncom novembra, od 22. do 24., uskutočnil sa už XI. ročník jihlavského vokálneho festivalu. Do Jihlavy bolo pozvaných 9 zborov, ktoré vystúpili na štyroch festivalových koncertoch. Na otváracom koncerte vystúpil Žilinský miešaný zbor (zbormajster A. Kállay) a Brnenský vysokoškolský zbor (zbormajster L. Mátl). Ďalšími hosťami boli: Komorný ženský zbor Ještěd z Liberca (zbormajster doc. J. Pazderka), mužský zbor Smetana z Prahy (zbormajster V. Doležal) a Armádny umelecký súbor V. Nejedlého spolu s Československým orchestrom mladých filharmonikov, ktorý striedavo dirigovali M. Košler, J. Pěnčík a E. Fischer. Na festivaloch pravidelne vystupujú aj detské zbory. Tento raz boli do Jihlavy pozvané dva zbory: Šumperský detský zbor (zbormajster A. Motýl) a brnenský detský zbor Mladosť (zbormajster J. Dostalík).

Na programe festivalových koncertov zazneli diela doby husitskej, klasická polyfónia (C. Monteverdi, G. Animuccio, J. Dunstable, J. S. Bach, J. Galus), ďalej skladby našich klasikov (B. Smetana, J. B. Foerster, V. Novák, E. Axman, B. Martinů), tvorba súčasných skladateľov (P. Eben, J. Feld, J. Dvořáček) i najnovšia, ktorá znamenala na festivalových koncertoch vôbec po prvý raz. XI. jihlavský festival sa vyznačoval jednou zvláštnosťou: skladatelia a zbory (okrem AUS-u) súťažili o Cenu festivalu 1968. O udelení ceny pre skladateľov a zbor rozhodlo odborné obecenstvo — t. j. zbormajster, hudobní skladatelia, metodikovia, ktorých sa zišlo z celej republiky do 150. Títo dostali 150 anketových lístkov; väčšina hlasov udelila Cenu festivalu 68 komornej kantáte pre miešaný zbor, trúbku, lesný roh a pozaunu Dies irae od mladého brnenského skladateľa Petra Řezníčka a Brnenskému vysokoškolskému zboru, ktorý kantátu naštudoval. Tento zbor v Jihlave opäť potvrdil,

že patrí medzi naše špičkové študentské spevácke telesá a že právom získal prvé miesto na medzinárodnom festivale študentských zborov lanského roku v Pardubiciach. Časť publika, najmä zbormajstri detských zborov a učitelia hudobnej výchovy, hlasovali pre kantátu O smutnej princeznej od Ilju Hurníka (podtitul skladby znie: malá kantáta pre sóla, detský zbor, detský orchester a tanec). V orchestrálnom sprievode použil skladateľ Orffov inštrumentár a skladbu prijalo obecenstvo — najmä detské — veľmi priaznivo. Kantátu úspešne predviedol Šumperský detský zbor. Okrem už spomenutých dvoch skladieb odzneli na festivale v Jihlave po prvý raz diela A. Moyzesa, L. Železného, J. Sixtu, J. Matysa, Z. Mikulu, O. Ferenczyho a J. Dostalíka.

Na jihlavských festivaloch pravidelne vystupujú aj spevácke telesá zo Slovenska. Bez ich účasti by festival stratil celoštátny charakter, čo si prípravný festivalový výbor plne uvedomuje. (Slovensko v prípravnom výbore zastupuje dr. Š. Klimo.) Výbor by však potreboval väčšiu aktivitu zbormajstrov, viac ponúk na vystúpenie v Jihlave (doplnené nahrávkami, event. kritikami). Od III. festivalu, keď vokálny festival nadobudol celoštátny charakter, vystupovalo v Jihlave 9 slovenských zborov všetkých kategórií. Prehľad o ich účasti najlepšie osvetlí podiel slovenských spevácky zborov na jihlavských festivaloch:

Detské zbory:

Detský zbor bratislavského rozhlasu (O. Francisci) IV. 1961
Detský zbor ZDŠ, Trnava (J. Ivan) VIII. 1965

Ženské zbory:

Lúčnica, Bratislava (dr. Š. Klimo) IX. 1966
Spevácky zbor bratislavských učiteliek (B. Valašťan) X. 1967

Mužské zbory:

Spevácky zbor slovenských učiteľov (dr. J. Haluzický, J. Valach) V. 1962

Miešané zbory:

Lúčnica, Bratislava (dr. Š. Klimo) VI. 1963

Madrigalový zbor SF (J. M. Dobrodinský) III. 1960
Spevácky zbor SF (J. M. Dobrodinský) III. 1960
Žilinský miešaný zbor (A. Kállay) IX. 1962, V. 1968

Zo sólistov sme v Jihlave uvítali M. Česányiovú a dr. G. Pappa.

Možno si len priať, aby sa vzájomná spolupráca i naďalej plodne rozvíjala na prospech československého zborového umenia.

Ladislav Fučík

Na pamiatku Jaroslava Křičku

V týchto dňoch navždy odišiel prof. Jaroslav Křička, jeden z najväčších českých hudobníkov nášho storočia. Urobil to tak, aký bol jeho život: skromne, nenápadne, azda trochu ironický, ale vyrovnaný a iste spokojný.

Vidím ho, ako ešte sedí pri klavíri, v učebni štátneho konzervatória v Prahe — umiestneného vtedy v Emauzskom kláštore — medzi katedrálou a bielobradatými mníchmi. A ako tak sedí, vidím jeho pohľad ponad okuliare, ako sa na mňa díva. Možno pre niektorých bol ten pohľad kritický, pochybovačný, no ja som vedel, že sa mýlili. Lebo jeho pohľad bol vždy rozosmiaty, zvnútra ožiarený, odpúšťajúci a široko dobrosrdečný. Učil ma nielen komponovať s množstvom harmonických a kontrapunktických príkladov, inštrumenácií, ale naučil ma aj to, že vždy treba veriť v etické poslanie umenia, či je to vo forme radosti alebo útechy, a že nič nie je krajšie, ako keď čisté srdce rezonuje s krásou hoci jedného tónu.

Pamätám sa, koľkokrát kázal zavrieť oblok, aby nepočul z prízemia zlú hudbu. Robil to svojím nenapodobiteľným, šarmantným spôsobom. Rovnako sa pamätám, ako sme, jeho žiaci, boli na orchestrálnej skúške jeho opery Bílá pani v Nemeckom divadle pod taktovkou Georga Szella. Pamätám sa, ako nám dal inštrumentovať z klavírneho výťahu jeden krátky úryvok z Dvořákových Slovanských tancov, a aký bol šťastný, keď mohol z originálu dokázať, že ani my, ale ani on, inštrumentovať nevieme. Pamätám sa, ako raz chodil hore-dolu po konzervatóriu a ukazoval kde-komu jeden môj žartovný zborový kánon na „originálne" indiánske slová, vykombinované niekedy predtým v skautskom tábore. Pamätám sa — a bolo to len raz — ako ma vyhodil: totiž nemal som pripravenú žiadnu skladbu (bolo to asi v II. ročníku), tak som pred hodinou naporýchle niečo „vymyslel". Môj dobrý profesor! Na prvý pohľad to poznal a so slovami: „Kto je švindlíř, ať není umělec" ma pustil domov. A pamätám sa, ako nás na letných prázdninách navštívil v Banskej Bystrici a pri káve s mojou nebohou matkou srdečne sa bavil, nešetriac chválou na jej syna. A pamätám sa, ako na verejnom predvedení mojej absolventskej orchestrálnej práce so šťastným úsmevom a ticho dlho ma držal za ruku . . .

Nikdy nevnucoval, nám poslucháčom, svoje názory a myšlienky, nechal nám voľnosť, naučil nás samostatne pracovať, samostatne sa rozhodovať a samostatne veriť.

Bol to vrchol mojej mladosti, keď mojim dychtivým očiam on prvý ukazoval široké obzory ako poznávať krásy a vážnosť umenia.

Drahý pán profesor, hlboko Vám ďakujem, že som mohol byť Vaším žiakom. A túto skutočnosť budem až do konca svojho života s najväčšou úctou a láskou dosvedčovať.

Odpočívajte ticho a v pokoji!

Január 1969

JÁN CIKKER

rozhlas a televízia

ROZHLAS O OPERE XX. STOROČIA

Napriek tomu, že moderná slovenská hudobno-dramatická tvorba má už na svojom konte nesporné zahraničné úspechy, pre drvivú väčšinu nášho nepočetného operného obecenstva je opera 20. storočia tabu, neznáma, neprebádaná pevnina. Príčin je viac. Jednou z nich je všeobecne nízka vzdelanostná úroveň diváka, predovšetkým hudobná, ale aj divadelná. Takémuto divákovi sa prieči operná štylizácia bez ľúbivej, uchu lahodiacej hudby, bráni sa novým, „neoperným" námetom, má sklony posudzovať každé dielo podľa Traviaty a Lohengrina. Časť viny dolieha na diváka samotného, väčšia časť na úroveň nášho školstva, najmä v oblasti estetickej výchovy. Ale v konečnom dôsledku je tento stav jedným z markantných prejavov pomýleného chápania kultúrnej politiky v uplynulom dvadsaťročí, v ktorom sa stupeň kultúry meral počtom nositeľov rôznych odznakov, počtom súborov a vidieckych kultúrnych domov. Podiel viny možno pripísať aj dramaturgii operných divadiel; pravda, tu treba vynášať súdy opatrnejšie. Sporadické uvádzanie súčasných diel nie je vždy iba prejavom konzervatívnej dramaturgickej politiky. Neraz sú určujúce problémy devízové, ba čo viac, potvrdzuje sa, že ani v socialistickej spoločnosti nemôžu si divadlá dovoliť hrať len pre istý okruh divákov. V zrozumiteľnej reči to znamená, že je nežiaduce, aby hrali pred prázdnym či riedko naplneným hľadiskom. Proti tomu musel kedysi bojovať súkromný podnikateľ Drašar, práve tak ako dnes vedenie Slovenského národného divadla. Z hľadiska perspektívnej výchovy operného diváka nie je ani tak rozhodujúce, či divadlo zaplnili podenkové operety (kedysi), alebo diela veľkého Verdiho (dnes). Z praktickej nemožnosti sústavnejšie uvádzať diela modernej opernej literatúry potom vyplýva, že pri ojedinelých stretnutiach pociťuje k nim divák odpor k čomusi novému, v čom sa nevie tak prehľadne a priehľadne orientovať ako v tvorbe uplynulých storočí. Za tejto situácie je u nás nerealizovateľné prakticky spoznať čo len po jednom diele významných profilových osobností opery 20. storočia.

Ekonomika viazaná krátkozrako na pochybný vkus diváka a dramaturgické ambície sú príliš úzko späté, pričom prvé determinuje druhé. O plánovitom uvádzaní súčasnej tvorby veľkým a nákladným operným aparátom nemôže byť preto zatiaľ ani reči. To si môže dovoliť inštitúcia, ktorá sa vzhľadom na nepatrné riziko eventuálnej ekonomickej stratovosti, môže z času na čas obracať i k úzkemu, špecifizovanému okruhu divákov. Takouto inštitúciou je rozhlas, ktorý sa podujal rozširovať informovanosť o modernej opere prostredníctvom umelecko-náučného cyklu. Cyklus opery 20. storočia, ktorý v redakcii Milice Zvarovej v uplynulom roku odvysielal bratislavský rozhlas, je preto záslužným činom prvoradého významu. Jeho autorom je Marián Juríik.

Prednosťou a špecifickou črtou cyklu je, že nepočíta s radovým divákom (aký kamuflujúci pojem!), ale s takým, čo má o problematiku hlbší záujem a okrem toho aj isté vzdelanostné dispozície. Pri všetkej odbornosti je cyklus zrozumiteľný, na druhej strane niet v ňom ničoho školometského, či bežne populárneho — je to zaujímavá a pútavá montáž úvah o vývojových tendenciách a širokej, pestrofarebnej palete súčasnej opery, okorenená autentickými citátmi významných osobností (skladateľov i kritikov) a bohatými ukážkami. Je sympatické, že Juríik nechápe celú problematiku z úzkeho, rýdzo hudobného, resp. divadelného hľadiska, ale snaží sa nachádzať korene kľukatého vývoja opernej formy v našom storočí aj v širších súvislostiach politicko-spoločenského vývoja, hľadá impulzy a styčné body opery s inými umeleckými žánrami. Pri hodnotení jednotlivých diel nevychádza len zo špecifického rozboru hudobných výrazových prostriedkov, ale analyzuje dielo aj ako pokus autora o vyrovnanie sa s divadelnou formou a ako prejav skladateľovho filozofického a názorového zázemia. Sleduje vývoj skladateľských osobností i celých poetík, porovnáva, upozorňuje na odlišnosti, hierarchizuje. Kriticky sa stavia i k významným zjavom (k Straussovým prvým operám, k Prokofievovmu Príbehu ozajstného človeka, k Hindemithovej opere Tam a späť), rozlišuje medzi objektívnym prínosom a medzi dobovým experimentom, až módnosťou. Problematiku jednotlivých opier neraz osviežuje a sprístupňuje neobsahisticky podaným dejom.

Obdivujem na Juríkovej práci, že sa mu do jedenástich kapitol cyklu podarilo vtesnať prakticky celú svetovú operu nášho storočia, pri všetkej jej obrovskej rôznorodosti a prelínaní sa vývojových tendencií. Pravda, niekedy má informácia len podobu letmého dotyku. V snahe zachytiť tematiku v celej šírke a rôznosti aspektov musel meniť spoločného menovateľa kapitol. Raz je ním jednota kompozičných postupov (Arnold Schönberg a jeho škola), alebo národná oblasť (kapitola o českej a slovenskej opere, o sovietskej opere), inokedy je zas pre tvár kapitoly určujúci žáner (Časová opera, Hudobná dráma, Komická opera). Nie je opakovaním, ak sa napr. o Prokofievovej Láske ku trom pomarančom dozvieme aj v samostatnej kapitole, venovanej autorovi, i v súvislosti s vývojom komickej opery. Hodnotiaci aspekt je totiž vždy podriadený hlavnému kontextu.

Mimoriadne plasticky spracovaná a koncepčne zovretá je kapitola o tvorbe druhej viedenskej školy i nasledujúca kapitola venovaná neoklasicistom. Juríik v nej dáva dostatok miesta i teoretickým názorom Feruccia Busoniho vo forme citátov z jeho Návrhu novej hudobnej estetiky. Hoci mnohé z Busoniho formulácií znejú dnes dosť jednostranne a extrémne, ich základný zmysel, namierený proti obsahovej ilustratívnosti javiskovej hudby, platí stále a možno ešte nás stojčivejšie, než pred šesťdesiatimi rokmi. „Hudba, ktorá z hĺbky duše vyzdvihuje ľudské vznety, aby ich sprítomnila zmyslom, ktorá však nechce opisovať vonkajšie procesy, viditeľné udalosti, táto hudba nachádza vyčerpávajúci priestor pre vlastný rozvoj až v opere." Dnes, keď sa rado medituje nad vzájomným vzťahom hudobnej a divadelnej zložky v opere (a to nielen modernej, ale aj klasickej, pri jej inscenáciách), keď obecenstvo prejavuje stále väčšie tendencie stotožňovať operu s hovorenou drámou — pripomínajú Busoniho slová primárnosť hudobnodramatického výrazu v opernom diele ako najvlastnejšiu kvalitu opernej špecifiky.

V kapitole o Parížskej šesťke rozbíja Juríik mýtus skupiny a na základe mikrorozborov dramatických diel týchto skladateľov ukazuje ich odlišnosti v kvalitách, naturele, hudobných prostriedkoch i divadelnej koncepcii. Škoda, že o diele, ktoré sám považuje z tejto oblasti za najlepšie — Poulencove Dialógy Karmelitiek — sa dozvedáme pomerne málo, takmer nič o jeho dramaturgii. Z kapitoly o komickej opere zaujme najmä rozbor Šostakovičovho Nosu, okorenený poukazom na spoločensko-politické okolnosti, v ktorých vznikol. Vývoj českej a slovenskej opery je stručným prehľadom, zrejme aj vzhľadom na relatívne široké znalosti verejnosti i na množstvo domácich dostupných materiálov. Obšírnejšiu zmienku by si bol azda zaslúžil Bohuslav Martinů. Ak Juríik považoval za nevyhnutné zdôrazniť šírku umeleckých záujmov E. F. Buriana, tak potom bolo treba celkom jednoznačne postaviť do popredia Burianovu profesiu divadelného režiséra.

S podobným miniproblémom sa stretávame aj v kapitole o časovej opere, v ktorej nie je dosť zdôraznená názorová a talentovaná prevaha Brechtovho génia nad Weillom. Málo sú vysvetlené aj všeobecné princípy Brechtovho epického divadla, ktoré s problematikou úzko súvisí. Juríik mal zrejme problémy (pri pestrosti paľety modernej opery celkom pochopiteľné) ako vtesnať do cyklu všetko, čo stojí za zaznamenanie. Tak sa v súvislostiach s časovou operou spomína i Gershwinov Porgy a Bess, hoci je zjavné, že jediné čo pevnejšie Gershwina a Weilla spája je použitie jazzových a šlágrových prvkov.

Podobným problémom je poznamenaná aj ďalšia kapitola, nazvaná Hudobná dráma. V nej sa vedľa seba dostali diela celkom odlišné, ktorých spoločným menovateľom je prevažne to, že boli komponované na činoherný námet, alebo dokonca na text či známe literárne motívy. Stretneme sa tu aj s najhrávanejšími skladateľmi súčasnosti — Brittenom a Menottim. Ak Juríik na jednej strane konštatuje u oboch istý hudobný eklektizmus, stálo by na druhej strane za to pozrieť sa bližšie na príčinu ich nesspornej obľúbenosti a podporiť, alebo polemizovať s Menottiho výrokom „Neverím v avantgardu za každú cenu"!

V poslednej kapitole cyklu — Súčasné vývojové tendencie vo svetovej opere — zoznamuje Juríik posluchača s najnovšími, neraz ešte nevykryštalizovanými a neraz siláckymi výbojmi na poli hudobnodramatického divadla. Azda sa v nej príliš sústredilo na technickú stránku javu (možnosti využitia „neoperných", syntetizujúcich prvkov, prítomnosť iných umeleckých druhov v hudobnodivadelnej produkcii) a menej skúma najnovšie tendencie z hľadiska etického a sociologického.

Pravda, experimenty Cagea, Ligettiho, Kagela, Nona sú ešte otvorenou záležitosťou. Preto necháva Juríik otvorenú aj otázku budúcnosti opery. Nepochybuje o jej ďalšej existencii, a o tom, že obraz sveta sa dá transformovať výrazovou silou hudby (hoci aj za prispenia iných umeleckých druhov), otvorená zostáva forma. Z celého cyklu je zjavné, že Juríik verí v budúcnosť totálneho divadla, aké sa snažil vytvoriť Stravinskij, Milhaud, Orff a ktoré sa pomaly, a za cenu omylov, formuje v našej najsúčasnejšej súčasnosti. Vyniesť rozhodné slovo by však bolo privčasné a priodvážne, lebo „... predpovedí o opere sme už mali veľa. Isté však je, že jedine tvorivý čin môže povedať rozhodné slovo".

Napriek niektorým výhradám je Juríkov cyklus veľkým činom. Nielen preto, že je ako zdroj informácií o súčasnej opere v našich pomeroch ojedinelý, ale aj preto, že je napísaný kvalitne, s množstvom zaujímavých samostatných postrehov, že prísne hodnotí a hlavne, že črtá možnosti perspektívy operného žánru. Čím skôr by mal vyjsť knižne (pravda, v prispôsobenej, resp. rozšírenej úprave), alebo aspoň na pokračovanie na stránkach tohoto časopisu.

BO

Poznámka redakcie:

Zároveň s recenzovaným cyklom začal rozhlas vysielať kompletné nahrávky opier; väčšina ich odznela v roku 1968. Boli to: Brittenov Peter Grymes, Orffova Múdra žena, Egckov Kolumbus, Hábová Matka, Dallapiccolov Väzeň, Henzeho Vidiecky lekár, Prokofievov Hráč, Šostakovičov Nos a Katarína Izmajlova, Menottiho Amál a noční návštevníci.

Informácie

Ľudové školy umenia III. a IV. v Bratislave usporiadali v decembri 1969 pod patronátom bratislavskej odbočky Slovenskej spoločnosti pre hudobnú výchovu pri príležitosti 15. výročia vzniku hudobných odborov ĽŠU a v rámci 50. výročia ČSSR tri celovečerné koncerty. Na koncertoch účinkovali bývalí absolventi, učitelia a žiaci ĽŠU.

* * *

Bratislavské kvarteto — V. Šimčisko, J. Bilik, A. Podhájecký, K. Filipovič — malo v novembri 1968 päť koncertov v NSR. Do programu zaradili skladby Boccheriniho, Beethovena a Dvořáka.

* * *

Slovenský violončelista Juraj Fazekaš odišiel 28. októbra na koncertné turné na Kubu. Okrem niekoľkých recitálov, na ktorých ho sprevádzal kubánsky klavirista, mal jeden koncert s orchestrom kubánskeho rozhlasu, ktorý teraz vedie pražský dirigent J. Liška. Koncertná cesta trvala do 17. novembra.

* * *

V marci (4. III.) uviedol vo Viedni Vlastimil Horák s Komorným združením Čs. rozhlasu v Bratislave novú verziu skladby Meditácia od P. Šimaia.

* * *

Ivan Hrušovský napísal miešaný zbor a capella na text pozmenenej básne P. Horova Nioba matka naša s názvom: 21. 8. 1968. S tým istým titulom vznikla aj skladba pre symfonický orchester s obligátnym klavírom od Jaromíra Dlouhého.

Vo Viedni sa uskutočnil koncom februára Týždeň českej a slovenskej hudby. V rámci tejto akcie zo slovenských umeleckých telies sa zúčastnil orchester SF a Komorné združenie Ladislava Kupkoviča Hudba dneška.

* * *

Slovenskú organovú tvorbu obohatili v roku 1968 dve diela: Portréty pre orgán, dielo 39 od Andreja Očenáša a Te Deum od Tadeáša Salvu.

* * *

Po dirigentských úspechoch v opere, ako aj Filharmónii v Antverpách dostal J. Valach pozvanie do Bruselu, kde uviedol 16. a 17. januára 1969 s Belgickým komorným orchestrom Tri kusy pre orchester od popredného belgického skladateľa Vica Legleya, Concerto alpestre od amerického skladateľa E. J. Pendletona a i.; zo slovenských skladateľov bol zastúpený Ján Cikker Spomienkami.

* * *

O slovenskú symfonickú tvorbu prejavil záujem fínsky dirigent Paavo Berglund z Helsiniek, ktorý v decembri 1968 dva razy viedol abonentné koncerty Slovenskej filharmónie. HIS spolu so sekciou skladateľov ZSS pripravil preňho prehrávku z tvorby I. Hrušovského, M. Bázlika, P. Kolmana, J. Malovca, I. Paríka, J. Pospíšila a I. Zeljenku, ako aj z diel národných umelcov E. Suchoňa a J. Cikkera.

* * *

Pán Sönnerstedt, riaditeľ opery v Göteborgu, sa zaujíma o slovenskú opernú tvorbu s úmyslom uviesť niektoré diela na svojej scéne. HIS odoslal partitúry opier Krútňava, Mr. Scrooge a Beg Bajazid.

* * *

Čs. kultúrne stredisko vo Varšave uskutočnilo 21. febr. večierok venovaný tvorbe E. Suchoňa.

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Zväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori prom. hist. Igor Vajda, dr. Peter Faltin, CSc., Štefan Klimo ml. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. dr. Oto Ferenczy, Juraj Hatrík, dr. Ivan Hrušovský, CSc., prom. ped. Marián Juríik, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. Ladislav Leng, CSc., prom. hist. Eva Pensdorfová, prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, CSc., dr. Ján Siváček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay. — Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičova ul. č. 11, telefón 301-88. — Tlačia Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, odlúčená prevádzka Trenčín. — Vychádza 10 ráz do roka. — Vydávanie povolené PSK, číslo HSV-19521 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo námestie č. 48. Možno tiež objednať na každej pošte, alebo u doručovateľa. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48/VII. Cena Kčs 3,-. Čís. 2. zadané do tlače 20. 2. 1969.

Definitívny termín novej jednodejstvovej opery Jána Cikkera Hra o láske a smrti — podľa divadelnej hry R. Rollanda — stanovili v rámci mníchovského operného festivalu na 1. augusta 1969. Hudobné naštudovanie Václav Neumann, scénické Günther Rennert. Text do nemčiny pretlmočil K. Honolka.

* * *

Nemeckú premiéru komickej opery v štyroch dejstvách Stará dáma a zlodeji od Iľju Hurníka uviedli 8. januára 1969 na scéne divadla v Kiele. — Rozprávka o peknej Ialii — opera v dvoch dejstvách — od Giselhera Klebeho, podľa rozprávky J. W. v. Goetheho, bude mať premiéru v máji 1969 v podaní Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf na hudobných slávnostiach vo Schwetzingene.

* * *

Bližšie informácie o 2. medzinárodnej súťaži pre elektronickú hudbu vypísanej na rok 1969 podáva riaditeľ Elektronického hudobného štúdia na Dartmouth College v Hanoveri — New Hampshire, USA.

* * *

Medzinárodná spoločnosť Albana Berga, ktorej predsedom je Igor Stravinskij, vyzýva k členstvu. Ročný príspevok je 10 dolárov (študenti 5 dolárov). Treba ho zaslať sekretárovi tejto spoločnosti Claudiovi Spiesovi, Music Department Swarthmone College, Swarthmone (Pennsylvania) USA. Spoločnosť chce zveľaďovať umelecké dedičstvo Albana Berga, presadzovať predvedenia a vydania jeho diela, vzbudiť verejný záujem o jeho tvorbu a podporovať svoje vedecké výskumy. Členovia dostanú raz do roka obežník s najnovšími informáciami; taktiež sa uvažuje o uverejnení dôležitých článkov o Bergovi a o ich rozoslaní členom Spoločnosti.

* * *

20. Österreichische Jugendkulturwoche, ktorý sa uskutoční v Innsbrucku od 29. apríla do 9. mája 1969, venuje sa tvorivej mládeži na poli literatúry, maliarstva a hudby.

* * *

Novým umeleckým vedúcim milánskej Scaly je Luciano Chailly. K umeleckej rade patria Francesco Siciliani, Gofredo Petrassi, Massimo Mila. — Teatro Massimo v Palerme zas vymenoval za umeleckého vedúceho Angela Musca.

* * *

Berlínski filharmonici na čele s Herbertom von Karajanom majú v máji a júni 1969 uskutočniť koncertné turné do Prahy, Moskvy, Leningradu, Londýna a Paríža.

Nadácia Gaudeamus v Bilthovene a konzervatórium v Utrechte usporiadajú v čase od 10. do 17. apríla 1969 súťaž pre mladých interpretov súčasnej hudby. Od 5. do 12. septembra 69 uskutoční sa potom 21. medzinárodný hudobný týždeň tej istej spoločnosti. Pripája sa k nemu medzinárodná súťaž zborovej tvorby, orchestrálnej, komornej a elektronickej, ako aj medzinárodná súťaž pre hudobnodramatickú televíznu hru. Vedúcim analytického kurzu bude Karl Erich Welin. Bližšie informácie podá Sekretariát der Stiftung Gaudeamus, Postfach 30, Bildhoven (Niederlande).

* * *

Rakúski skladatelia György Ligeti, Kurt Schwetsik a Friedrich Cerha zakázali predvádzanie svojich diel vo Viedenskom koncertnom dome. Aj medzinárodne známy ansámbl „die Reihe" odmieta ďalšiu spoluprácu s koncertným domom.

* * *

Hudobná akadémia v Baseli usporiadala pre hudobníkov z povolania a študentov hudby kurz pod názvom Tendencie Novej hudby. Kurz viedol Hans-Ulrich Lehmann. — Usporiadateľom letného kurzu na tému Notácia a interpretácia súčasnej hudby bolo Nordiska Konservatorieradet v Göteborgu. Kurz určený pre učiteľov a študentov škandinavských vysokých hudobných škôl a konzervatórií viedol Mauricio Kagel.

* * *

Jediným víťazom Medzinárodnej hudobnej súťaže 1968 na konzervatóriu v Ženeve sa stal francúzsky trubkár Francis Marcel Hardy, ktorému udelili prvú cenu.

* * *

Inštitút pre jazz na Aakdémii pre hudbu a výtvarné umenie v Grazi usporiada od 16. do 20. apríla 1969 zasadnutie na tému: hudobná veda a jazz.

* * *

V dňoch 1. až 8. decembra 1968 usporiadala Württembergische Staatsoper Stuttgart Týždeň československej opery. Na programe boli diela Smetanu, Janáčka, Cikkera. Záver tvorila nemecká premiéra jednodejstvovej opery Nočný rozhovor od J. Smutného podľa rovnomenného diela Friedricha Dürrenmatta.

OPRAVA

Nedopatrením v dvojčísle SH č. 9-10/68 sme uviedli cenu Kčs 3.- namiesto Kčs 6.- za výtlačok. Prosíme čitateľov o prepáčenie.

Redakcia

KONKURZY

Odbor školstva v Žiari n. Hronom spolu s riaditeľstvom ĽŠU v Novej Bani vypisuje súbeh na obsadenie týchto miest s nástupom od 1. 9. 1969: 2 učiteľov hry na klavír. Žiadosti doložené kádrovým dotazníkom, životopisom a vysvedčením o kvalifikácii zašlite na adresu Ľudovej školy umenia v Novej Bani. Pre slobodných máme zaistené ubytovanie s ústredným kúrením.

* * *

Riaditeľstvo Ľudovej školy umenia v Levoči vypisuje súbeh na 3 miesta učiteľov hry na klavír a 1 miesto učiteľa hry na akordeón s nástupom od 1. septembra 1969. Riadne doložené žiadosti zasielajte na riaditeľstvo ĽŠU v Levoči.

* * *

Riaditeľstvo Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici vypisuje konkurz na obsadenie nasledovných miest:

s ó l i s t o v —

1 mladodramatický soprán
1 alt
1 lyrický tenor
1 hrdinský tenor
1 hlboký bas

o r c h e s t r á l n y c h h r á č o v —

2 tutti hráčov — I. husle
2 tutti hráčov — II. husle
1 viola
1 kontrabas
I. fagot
1 lesný roh
1 trúbka
1 hráča na bicie

z b o r o v ý c h s p e v á k o v —

vo väčšom počte do skupín
sopránov, altov, tenorov a basov,
1 sólový tanečný pár
1 tanečníka do baletného zboru
1 korepetítora do baletu

Možnosť nástupu i h n e ď. Záujemci nech sa hlásia na adresu: Divadlo J. G. Tajovského Banská Bystrica, Nábrežie Dukelských hrdinov 3.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Zväzu slovenských skladateľov

Číslo 2, ročník XIII. **Cena Kčs 3,—**



SLOVENSKÁ HUDBA

Číslo 3/69 Ročník XIII.

vedie
OSKÁR ELSCHEK

s redakčnou radou
R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY, J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J. KRESÁNEK, L. LENG, E. PENSDORFOVÁ, M. POTEMROVÁ, I. PARÍK, P. POLÁK, J. SIVÁČEK, R. VANEK, P. ZELENAY

redaktori
IGOR VAJDA, PETER FALTIN, ŠTEFAN KLIMO ML.

návrh obálky
JÁN BERGER

◆

v čísle

J. KRESÁNEK uvažuje o cite a symbole
D. PANDULA o práci umelca-interpreta
D. DILLE oboznamuje s Bartókovým pobytom v Grlici a jeho objavením ľudovej piesne
ďalej prinášame
Rozhovor s Petrom Michalicom
Hudobný život — Recenzie — Nekrológ — Informácie

◆

v budúcom čísle

Materiály z mimoriadneho zjazdu ZČSS a ZSS
ďalej
Neuverejnené listy B. Bartóka v príspevku V. ČÍŽIKA
Musica nova na Morave od M. ŠTĚDROŇA
Rozhovor s Bystríkom Režuchom

OBSAH

J. Kresánek: Cit a symbol . . . 97
D. Pandula: O práci umelca-interpreta 110
D. Dille: Bartókov pobyt v Grlici . . 116
Rozhovory s interpretmi (P. Michalica) 122
Hudobný život — Recenzie — Nekrológ — Informácie 126

INHALTSÜBERSICHT

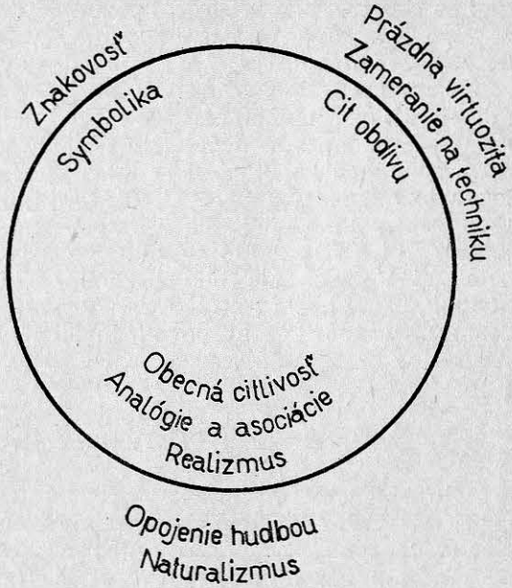
J. Kresánek: Gefühl und Symbol . . 97
D. Pandula: Über die Arbeit des Künstlers als Interpret 110
D. Dille: Bartóks Aufenthalt in Grlica 116
Gespräche mit Interpreten (P. Michalica) 122
Musikleben — Rezensionen — Nekrolog — Informationen 126

CONTENTS

J. Kresánek: Feeling and Symbol . . 97
D. Pandula: On the Performer's Work 110
D. Dille: Bartók 's story in Grlica . 116
Talks with the Performers (P. Michalica) 122
Musical Life — Reviews — Obituary — Informations 126

CIT A SYMBOL

JOZEF KRESÁNEK



Emocionálnosť v hudbe predstavuje vnútorne dynamický komplex s možnosťami rozmanitých vzájomných presunov čo do dominantnosti. Aby sme to čitateľovi podali čo najnázornejšie, použijeme grafickú schému: kruh, v ktorom a mimo ktorého vyznačíme jednotlivé zložky v takom vzájomnom pomere, v akom sa asi uplatňujú i v rámci emocionálnosti v hudbe.

Vnútri kruhu sa nachádzajúce zložky predstavujú emocionálnosť zúčastnenú na komplexe hudby ako umenia. Každá z týchto zložiek prechádza však plynule (nie tak schematicky striktne oddelene ako na schéme, teda súvisle) aj mimo oblasti kruhu, kde predstavuje iba s hudbou ako umením spriaznené javy, no nie umelecké javy. Tak je napr. so symbolikou spriaznená znakovosť — povedzme, rôzne druhy signálov, štátna alebo iné hymny a pod., ktorých funkcia je iná než umelecká (večierka trúbená v kasárni je signálom, je znakom, že treba ísť spať, hoci je hudobným tvarom, ešte viac je hudbou štátna hymna, ale ako hymna je znakom štátnej zvrchovanosti a pod.). Obdobne sa môže stať hudba len akoby narkotikom pre vyvolávanie veselosti, pre orgiastické opojenie rytmom, pre sladkasté sentimentalizovanie. Obdobne sa môže niekto zameriavať len na technickú alebo stavebnú stránku hudobných diel a posudzovať ich len suchým analytickým prístupom, bez muzikantského umeleckého zážitku.

Súčiastky uvedené v kruhu sa navzájom nevylučujú, ale navzájom prestupujú — nie však v konštantnom vzťahu. Sú možné a vo vývoji hudby — v odvislosti od žánrov, od sociálnej funkcie hudby a pod. — uplatňujú presúvania raz na jednu, inokedy na inú oblasť, alebo súčasne až na dve akoby rovnocenné oblasti oproti tretej v pozadí. Variabilita je tu nielen veľká, ale sa priam žiada — žiada ju napokon i vývoj v hudbe.

Vo výskume emocionálnosti sa dosiaľ tešila najväčšej pozornosti všeobecná citovosť. Dodnes sa jej venuje pri výskume emocionálnosti najviac pozornosti, zatiaľ čo cit obdivu sa neraz celkom obchádza. Výskum symbo-

liky sa tiež teší iba striedavej pozornosti, viac v praxi než v teórii. V teórii sa v posledných časoch stal výskum symboliky stredom pozornosti u tých, ktorí nadväzujú na jazykovedu a jazykovedný štrukturalizmus intenzívne zameraný na znakovosť a symboliku. Zameranie na všeobecnú citovosť sa môže pýšiť úctyhodnou históriou už od Aristotela a od jeho názoru, že umenie je odrazom, napodobením skutočnosti, prírody. V novodobých náhľadoch znamenal vo filozofii veľkú podporu výskumu všeobecnej citovosti lockovský senzualizmus. Pod vplyvom tohto stáli francúzski encyklopedisti, a preto bol pre nich dôležitým problém vzťahu hudby a skutočnosti, melódie a reči, inštrumentálnej hudby a spevu, hudobného rytmu a rytmu práce a pod. V praxi bola toho odrazom berliozovská myšlienka zvýrazňovania hudbou, ktorá našla pokračovanie v symfonickej básni a v opere (hudobnej dráme). V teórii pokračovali myšlienky francúzskych encyklopedistov v estetike realizmu a v 20. stor. i v socialistickom realizme.

POSTAVENIE CITOV V PROCESE VNÍMANIA HUDBY

Málo umelecky i muzikantsky rozvinutí poslucháči sa pri počúvaní — obzvlášť pri prvom zoznamovaní sa s dielom — prednostne zameriavajú na city (všeobecné city), ktoré v nich príslušná hudba vyvoláva. Len po viacnásobnom počúvaní, resp. u vyspelejších poslucháčov aj skôr, zameriavajú sa na tvarovú oblasť a na samotnú hudbu. Ide o inklinovanie a o vzájomné presuny v rámci emocionálnosti medzi sférou všeobecnej citovosti a sférou citu obdivu. Treba však zdôrazniť, že naozaj ide iba o vzájomné presuny, pričom sa obe sféry navzájom prestupujú — ide o dialektický vzťah a v rámci neho iba o dominantnosť, či na jednu, či na druhú stranu. Prof. Ot. Zich pre štúdiu Estetické vnímaní hudby, Česká Mysl, XI. str. 38 robil experimentálne skúmania vnímania hudby, pri ktorých mu poslucháči mali uviesť, aké psychické zážitky mali pri počúvaní rôznych skladieb. Na ich základe Zich konštatoval, že poslucháči hudobne málo vyspelí mali poznámky o tom, aké city v nich hudba vyvoláva, kým muzikanti mali poznámky týkajúce sa hudby. Ako výsledok experimentálnych skúmaní napísal: „Ba zdá sa ... že špecifickým znakom práve hudobných laikov je oktrojovať nejakú významnú predstavu skladbám alebo ich častiam ... To znamená výčitky, to bublanie potoka atď." K podobným, možno ešte vyhranenejším poznatkom došiel i Mir. Barvík o 38 rokov neskôr v štúdii O problému estetického hodnocení hudby (hlavne na str. 28.: reakcie na Janáčkove skladbičky z cyklu Po zarostlém chodníčku).

Poslucháči na takom nízkom stupni muzikality, že hudba je im terra incognita, zvyknú sa pri počúvaní natoľko zahrúžiť iba do vlastných citov, že samotná štruktúra hudby je im skoro irelevantná. H. Lützeler (Úvod do filozofie umenia, str. 144) nazýva podobný postup koncentráciou dovnútra vnímateľa, koncentráciou k subjektívnym citom s antiintelektualistickým podtextom, čo v podstate odvádza od počúvania a od vhĺbenia sa do samotného diela. Podobný postoj nachádzame u poslucháčov, ktorým má byť hudba narkotikom svojho druhu — nezáleží na tom či u primitívov žijúcich ešte v zajatí sveta mágie, či u „civilizovaných" konzumentov zábavnej hudby. Často pritom už nie je potrebná ani hudba v pravom slova zmysle, stačí iba orgiastický rytmus bubnov a rytmicky nejako organizovaný sled apartných zvukov — a už ich unáša „opojenie hudbou" do vytrženia. Sentimentalizovanie sa pri tomto často snúbi s orgiastickým naturalizmom, lebo akosi patria k sebe. — Na našej schéme je táto oblasť umiestnená pod kruhom reprezentujúcim zdravé umenie.

Smerovanie k všeobecnej citovosti, pokiaľ je a bolo súčiastkou zdravej hudobnej emocionálnosti, tešilo sa v skúmaniach záujmu bádateľov. V českom preklade z maďarčiny vyšiel Hudební obraz skutečnosti od Joz. Ujfalussyho (Supraphon, Praha, 1967), štúdia inšpirovaná socialistickorealistickým postojom, ktorý, ako sme už spomínali, podstatne inklinuje k všeobecnej citovosti ako východisku (pod vplyvom francúzskych encyklopedistov a pod vplyvom teórie obrazu skutočnosti v hudbe). Týmto otázkam sa preto v tejto štúdii viac nevenujeme (upozorňujeme predovšetkým na prvú a šiestu kapitolu spomínanej knižky).

DIFERENCIÁCIA A KATEGORIZÁCIA CITOV

Pokladáme však za potrebné venovať viac miesta problematike citu obdivu, pretože tejto tak eminentne muzikantskej problematike sa štúdie zaoberajúce sa emocionálnosťou venujú len okrajove, alebo vôbec nie. Cit sme nazvali termínom „cit obdivu", čo nie je azda najpriliehavejší termín (v niektorých prípadoch by bolo priliehavejšie vravieť o „hudbou zašľachtenej emocionalite"), ale ide tu o krátky termín — a to je tiež výhodné. Ide totiž o city, ktoré ani nie sú zaraditeľné medzi city všeobecné, ale ani sa od nich neodtrhávajú; v každom prípade sú viac než všeobecné, špecificky viazané na fenomény samotnej hudby. Muzikant vyspelý čo do hudobnosti i čo do vkusu (umelecky), keď počúva umelecky hodnotné dielo, nepitve sa v citoch, ktoré v nás rezonujú pod dojmami obrazotvornosti, rozvlnenej počúvanou hudbou, ale v zameraní na samotný fenomén hudby býva spravidla ohromený jedinečnosťou diela, obdivuje dielo. Neraz sa o diele vysloví, že je „ohromné", aj keby zatiaľ nevedel bližšie konkretizovať príčinu, prečo. Ak by to po bližšom poznaní diela konkretizoval, povedal by napríklad: v druhej časti bola jedinečná gradácia, melódia na začiatku mala široký dych, v scherze je prekvapujúca rytmika, inštrumentácia pomalej časti je výstižná, prekvapivá, fugáto poslednej časti má jedinečnú koncíznosť a pod. Toto všetko má charakter citu obdivu z umelecky a technicky dokonalých riešení — nie je to len poznanie racionálneho charakteru, ale v tu naznačených udaniach nás to citove uchvátilo. Pravda, tak je možný i opak: odmietavý cit voči hudobným javom nedosahujúcim potrebnú umeleckosť, alebo priam proti javom zle urobeným (kompozične, reprodukčne). Či pri obdivovaní, či pri odmietaní hodnotíme však javy na obdobnej rovine a z rovnakých pozícií: zo zamerania na samotné umelecké diela.

Keby nebolo citu obdivu a všetkého, čo s tým súvisí, načo by sa skladatelia toľko namáhali pri komponovaní? Načo by sa vyžadovala dokonalosť pri interpretácii? Prečo by sa skladatelia snažili, aby bolo všetko vyvážené, aby nebolo o notu viac, ani menej? Nie je možné, aby všetky otázky spojené so stvárňovaním umeleckého diela ako artefaktu boli odôvodniteľné len tak, najviac ak zásadami homeostázy, a aby toto všetko nemalo aj citový korelát. Princíp homeostázy — ako vyjadrenie požiadavky po poriadku — nemožno, pravda, oddišputovať, ale i tento princíp by ostal visieť vo vzduchu, keby nebolo citového zainteresovania, keby nebolo citu obdivu voči poriadku a dokonalosti. Dokonalosť alebo — ako sa niekedy vraví — umelecké

majstrovstvo nemôžu byť samoúčelné, žiada sa spojenie i so sférou všeobecnej citovosti, i symboliky a hlavne špecifického citu — citu obdivu, čo umožňuje iba spoločná platforma emocionálnosti ako komplexu.

Cit obdivu predstavuje takto naozaj špecifický hudobný prístup k umeleckým dielam — a k takému je potrebné prepracúvať sa výchovou umeleckou i hudobnosti. Nerozvinutá hudobnosť i umelecká kultúra zostávajú, ako sme ukázali, iba pri všeobecnej citovosti a prípadne symbolike („to znamená . . ."). Presun k schopnosti reagovať emocionálne na fenomény samotnej hudby a špeciálne na jej tematickú a tektonickú stránku je vecou psychicky hudobnej kultúrnosti, neraz až zažitého hudobnohistorického vzdelania. Samozrejme, ani tu sa nemožno dostať za hranice citu obdivu, ak sa (mimo kružnice na našej schéme) pretrhávajú dialektické väzby so všeobecnou citovosťou a symbolikou, a ak sa takto dostávame do sféry až mimoemocionálnej. Tento stupeň presúvania začína byť nebezpečným, ak sa vedenia zmocňujú črty prázdnej virtuozity, samoúčelného zameriavania sa na techniku stavby, technickú dokonalosť reprodukcie. Najdokonalejšia „homeostáza" by bola bezcenná, keby stratila svoj raison d'être v emocionálnosti — emocionálnosť je bezpodmienečným atribútom umeleckosti. Neraz aj veľké hudobné talenty, ak im chýba črta totality charakterizujúca géniov, ak im chýba bytostne emocionálna ľudská črta, prepadávajú prázdnej virtuozite. Inak povedané, homeostáza nemôže znamenať prázdnu virtuozitu, homeostáza si žiada svojsky osobitý citový korelát.

Pokiaľ nám sféra citu obdivu prekračuje do virtuozity a do zamerania sa na techniku, dal by sa v nej vidieť a predpokladať vplyv hry a spencerovského nadbytku energie (surplus of vigour). Samoúčelná virtuozita má črty samoúčelnej hry tohto typu. V skutočnosti sa však v umení hra pretransformováva do celkom iných polôh. Virtuozita a dokonalé ovládanie techniky môžu byť v umení iba nevyhnutným predpokladom pre umeleckú činnosť, predpokladom pre to, aby umelec dokázal zvýrazniť to, čo potrebuje. Sama virtuozita nemôže viesť k umeniu. Zvieratá sa vedia z nadbytku energie zábavne hrať, no nikdy nedošli k umeniu; nemajú k tomu základné psychické predpoklady. Ich hra má celkom iný zmysel, v ktorom niet ani stopy po tendencii smerovať k umeniu. Hru a virtuózne tendencie dokáže do hudobnej tvorby (kompozičnej i reprodukčnej) pretransformovať len človek, umelec s bohatým intelektuálnym a citovým fondom.

MIESTO „CITU OBDIVU" V EMOTÍVNEJ SFÉRE ČLOVEKA

Cit obdivu predstavuje v rámci emocionálnosti to individuálne, čo je predovšetkým atribútom umeleckosti. Všeobecná citovosť a symbolika nesmerujú k individuálnosti, aspoň nie v takej miere. Ak by šlo len o vyvolávanie všeobecných citov, ľahko by sa mohli zvrhnúť požiadavky len na tzv. zrozumiteľnosť. Od hudby by sa mohlo žiadať, aby bola schopná vyvolávať všeobecné city tak, aby to zaujalo čo najviac ľudí pokiaľ možno rovnako. Čiže nie je tu v popredí individuálne pôsobenie, ale pokiaľ možno maximálne všeobecné, pre všetkých. Podobnú črtu kolektívnosti má aj symbolika. Symbol je iba vtedy symbolom, ak platí nielen pre jedného, ale ak mu kolektív rozumie, ak si ho kolektív osvojí. Cit obdivu sa však prednostne viaže na to individuálne, na to, čo je prínosom, čo prekvapuje ako výsledok tvorivého procesu. A tak nám cit obdivu zabezpečuje hlavne postavenie

emocionálnosti v esteticky orientovaných oblastiach hudobného myslenia, v oblastiach spojených s hudobnou fantáziou.

V cite obdivu sa v individuálne tvorivom momente stretá emocionálnosť s hudobnou fantáziou. Skladateľ je akoby prvým obdivovateľom nového výtvoru. Jul. Combarieu v štúdii La musique, ses lois et son évolution (Paris, 1924, str. 47) to postihol takto: „Le compositeur lui-même est souvent étonné de ce qu'il vient d'écrire". Cit obdivu sprevádza to, čomu sa vraví inšpirácia, alebo je priam podstatou toho, čo takto nazývame. Skladateľ často dlhší čas hľadá správne riešenie, robí pokusy rôznymi smermi a často, keď ani priamo nechce, keď rieši iný problém, keď sa vôbec nezaoberá hudbou, na prechádzke a pod., naraz len objaví to, čo chce a čo mu razom zasvieti ako správne riešenie. Takto je skladateľ tým prvým šťastlivcom, ktorému je dopriate tešiť sa z nového individuálneho tvaru, z nového tektonického riešenia. Radosť býva tak intenzívna, že popri akom-takom podivnom správaní sa navonok (čo sa obdivovatelia geniálnych ľudí zavše radi poponáhľali zachytiť v memoiroch, ako keby to bolo to podstatné) vyprovokuje ďalšiu intenzívnu tvorivosť hudobnej fantázie. Pod dojmom obdivu, že práve sa podarilo nájsť a pod dojmom uvedomenia si individuálneho riešenia „nápadu", otvárajú sa cesty k individuálne štýlove adekvátnemu rozvedeniu tejto novoty. So šťastným nápadom to býva tak, ako keď sa pretrhne vodná hrádza a začne sa valiť príval. Pri šťastnom nápade skladateľ prvý prežíva to, čo neskôr budú môcť prežívať mnohí.

Cit obdivu je — ako sme ukázali — charakteristický pre muzikantský prístup vnímania hudby. Okrem toho sa v cite obdivu najviac v troch súbežných sférach uplatňuje v rámci emocionálnosti to individuálne. Vzájomné vzťahy týchto dvoch fenoménov nám preto umožňujú chápať viaceré črty vo vývoji hudby, najmä určité spojitosti medzi oboma: muzikantským prístupom a individuálnosťou. Individuálnosť až po uvedomelý individualizmus je závislá od naozaj vytríbeného muzikantského prístupu. V primitívnych štádiách vývoja hudby a ešte aj v ľudovej tvorbe bola a je v popredí všeobecná citovosť: v neindividuálnych podmienkach kolektívu sa spieva a tancuje na obveselenie, alebo náladovosť prežívaná zase viac kolektívne dosahuje sa prostotou (citovou jednoduchosťou). V tejto hudbe niet požiadavky na zvláštnu individuálnosť; takú by kolektív ťažko prijímal — individuálnosť je nanajvyš živelná. Ak si naopak všimneme vývoj vysokého umenia od nástupu individualizmu dodnes — povedzme čo len od konca 18. stor. — môžeme sledovať, ako ruka v ruke individualizmus stupňoval nároky na muzikantský prístup, ale aj naopak. Muzikantský prístup, ktorý mal v histórii stúpajúcu tendenciu a už v 16. a 17. stor. úctyhodnú úroveň, bol jedným z činiteľov podporujúcich zároveň vývoj smerom k individualizmu. Ako sme už ukázali, keď bola reč o individualizme, nastolenie individualizmu v hudbe nebolo iba odrazom filozofického individualizmu, ale i výsledkom autonómnej cesty hudby. V 20. stor. napokon individualizmus „vyšrauboval" muzikantský prístup a cit obdivu neraz až za hranice emocionálnosti, až k zameriavaniu sa len na techniku, resp. k toľkému porušovaniu priam stavanému na obdiv, že pre samé obdivovanie už prestávame obdivovať. Heslo „épater le bourgeois" skrýva v sebe prvok obdivu, len žiaľ až v pejoratívnom zmysle.

JE HUDBA LEN ODRAZOM SKUTOČNOSTI, ALEBO SÚČASŤOU SKUTOČNOSTI?

Pod rukou skladateľa umelca sa odohráva proces pretransformovania zo sféry všeobecnej citovosti do sféry citu obdivu vtedy, keď sa to citové viaže ako korelát k tvorivému procesu, keď vzniká samotná hudba. Vravieva sa o tomto procese, že je monumentalizáciou, no lepšie by bolo vravieť o odnaturalizovaní, odkonkretizovaní. Muzikálny človek, keď počúva napríklad smutnú hudbu, nemusí si predstavovať žiadnu konkrétnu situáciu, ktorá by bola smutná, stačí mu smútočnosť tej hudby vôbec. Hudba je tu nositeľom, hudba vyvoláva cit, hudbu počúvame a konkrétnosti zo života sú pritom irelevantné. Komu by sa napr. chcelo behať po lesoch okolo Viedne, aby tam hľadal tie partie, ktoré Beethoven zachytil v Pastorálnej symfónii? A vôbec, boli by sme si tak načistom, že v tej symfónii ide o maľovanie prírody, ak by nám to nebol sám Beethoven naznačil? Alebo vezmime si, povedzme, operu. Je to predsa nereálne, keď ľudia v divadle namiesto hovoru spievajú. A predsa v spojení s hudbou je to možné; ba čo viac: niekedy ohromne citove účinné. Ak by sme sa teda mali rozhodovať medzi dvoma koncepciami: jednou, či je hudba štylizáciou skutočnosti v zmysle odrazu, a druhou, či je svet hudby špecifický a ako taký súčiastkou skutočnosti — vtedy tí, čo stoja na platforme všeobecnej citovosti, by si zaiste hájili názor, že hudba je odrazom. Muzikanti však nemôžu inak, než hájiť špecifickosť citového sveta hudby. To nie je dôsledok nejakej snahy po imanentizme hudby, ale samozrejmá realita pre každého, kto muzikálne cíti. Nie asentimentalizmus, ale iný cit, v ktorom sú prípadne pretransformované aj prvky všeobecnej citovosti. Nemusí to však byť.

Pretransformovanie aj všeobecnej citovosti nastáva vlastne len tam, kde je hudba priamo viazaná na mimohudobné prvky: na texty piesní, v opere, na tanec a pantomímu, na filmové obrazy atď. až po symfonickú báseň. Toto všetko sú však prípady, o ktorých by sa dalo povedať, že nie sú čiste hudbou; navyše tu nemôže ujsť našej pozornosti skutočnosť, že sa v nich vzťah všeobecnej citovosti viaže práve na to mimohudobné. To mimohudobné má na svedomí, že skladateľ vedome hľadá výraz podľa vopred stanovených požiadaviek všeobecnej citovosti. Avšak tam, kde ide o čistú hudbu — vraví sa tomu, že v absolútnej hudbe — a tej ozaj nie je málo, — tam niet vopred nastoľovaných požiadaviek v duchu všeobecnej citovosti. A tu si treba uvedomiť, že sem patrí veľká časť inštrumentálnej hudby posledných storočí: Symfónie, komorná hudba, sonáty, inštrumentálne koncerty, suity, prelúdiá a fúgy atď., atď. A sem patrí aj tá čisto muzikantská stránka tzv. programovej hudby, lebo ani tá sa neriadi len všeobecnou citovosťou; aj ona musí mať i muzikantské posvätenie — odkonkretizovanú a monumentalizovanú citovosť.

V prípadoch, ktoré si tu zjednodušene nazveme pojmom absolútnej hudby, východiskom tvorivého procesu je nezávislá hudobná invencia. Nemôžeme tu zhromažďovať doklady (hoci by nebolo od veci, keby tak urobil niekto, kto by skúmal psychológiu tvorivého procesu v hudbe), ale uvedieme aspoň niektoré skutočnosti, ktoré nech poslúžia ako pars pro toto. Tak roku 1823 Beethoven rozprával mladému hudobníkovi Schlosserovi toto (Walter Riezler, Beethoven, Atlantis Verlag, Zürich, 1944, str. 98): „Pretože viem, čo chcem, nikdy ma neopúšťa základná idea, stupňuje sa, rastie, počujem a vidím obraz v celom rozsahu ako v nejakom zlievárenskom kotli...

Pýtali ste sa ma, že odkiaľ beriem svoje idey? To nemôžem spoľahlivo povedať; prichádzajú nevolané, prostredníctvom, bezprostredne, mohol by som ich uchopiť do rúk, vo voľnej prírode, v lese, na prechádzkach — povzbudený náladami pretvárajú sa mi v tóny, podobne ako básnikovi v slová, znejú, šumia, burácajú až konečne stoja predo mnou v notách". Spôsob vyjadrovania je tu dobový, ovplyvnený romantickou poéziou, ale i tak možno z toho vyrozumieť, že keď Beethoven vravel o ideách, nešlo mu len o motívy, ale aj o celkové ich spracovanie, že mu šlo o idey tektonickej výstavby celkov. Ale hoci aj tu priznal, že nevie odkiaľ mu prichádzajú idey, ešte väčšmi to potvrdzujú jeho skicáre. Nečakaný a prekvapivý príchod motívov si zapisoval hlavne preto, lebo prichádzali nevolané, v čase, keď sa im nemohol venovať. V skicároch sa preto zaisťoval, aby mu neušli, také aké došli. George Sandová (Ernst Bücken, Musik der 19. Jahr. bis zur Moderne, Handb. d. Musikwissenschaft, str. 176) poznamenáva o Chopinovej tvorbe: „Jeho tvorba bola bezprostredná, podivná. Myšlienky mu prichádzali nehľadane, nečakane. Prichádzali pri klavíri náhle, dokonale vznešene, alebo mu zvučali v hlave na prechádzke, takže sa musel ponáhľať hodiť ich na inštrument, aby ich spravil počuteľnými . . .". P. I. Čajkovskij písal z Talianska pani Mekkovej (Rich. h. Stein, Tschaikowskij, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1927, str. 187, 210): „Obyčajne sa objavuje jadro vznikajúceho diela úplne nečakane; ak padne na priaznivú pôdu, už je tu aj chuť k práci, už aj chytá s nepredstaviteľnou silou a rýchlosťou koreň, pučí zo zeme, ženie konáre, listy, kvety . . . Niet pochýb, že najväčší duchovia komponovali občas bez inšpirácie, ale iba tá hudba je schopná pohnúť a zatriasť, ktorá vytryskla z hlbín inšpirovanej umeleckej duše". Na str. 210, kde sa podľa autentických údajov opisuje Čajkovského režim dňa, udáva sa medziiným toto: „Na týchto prechádzkach, ktoré podnikal sám, napadli mu motívy a témy, ktoré si zapisoval na lístky, obálky z listov, účtenky a zdrapy papieru. Na druhý deň postavil všetky tieto papieriky na klavír a začal na témy koncipovať fantázie". Zaujímavý bol v tomto ohľade Smetana. Ot. Zich v Estetice dramatického umění (str. 326) píše, že do zápisníku motívov si zaznamenal Smetana v októbri 1862 motív, ktorý neskôr, v apríli 1863 použil v opere Predaná nevesta. V Predanej neveste použil aj motív zaznačený už roku 1849, ktorý vtedy využil aj v Svadobných scénach. Prv teda vznikli motívy než ich upotrebiteľnosť v zmysle všeobecnej citovosti. Nemalo by zmysel hromadiť ďalšie podobné dôkazy o tom, že invencia má v sebe črty neviazanosti a nečakanosti. Napriek tomu nie je v tom nič metafyzického a odtrhnutého od skutočnosti.

INVENCIA, EMOCIONALITA A VÝRAZ

Podstata problematiky väzí v celostnosti invencie, ako sme už viackrát naznačili. Tvorivá fantázia hudobne umelecky nadaného funguje i bez toho, že by bola k tomu vedome pobádaná a dráždená. Ba keďže si voľný rozlet žiada neviazanosť, nespútanosť napred stanovenými direktívami, lepšie funguje dokonca pri uvoľnených uzdách, na prechádzke, pri inej práci a pod. Čím väčšie nadanie, tým výdatnejší prúd akoby z horského prameňa. Mozarta (ako sa možno dozvedieť z jedného nie síce celkom autentického listu — Graf, Die innere Werkstatt des Musikers, str. 184) ustavične zamestnávalo tvorenie aj pri inom zamestnávaní, v cestovnom voze, po dobrom

jedle, na prechádzke, v noci keď nemohol spať. Stále bol vraj zamestnaný hudobnými nápadmi, ktoré prichádzali, nevedel ani odkiaľ. V rámci rôznych kombinácií a spriadaní tónov, celých hudobných tvarov, ba i celých úsekov — vždy pritom v dialektickej väzbe k súčasnému všeobecnejšiemu, ako aj k tvorcovi vlastného hudobného myslenia — vynárajú sa situácie, ktoré prekvapia, udivia a ktoré stoja za to, aby sa z nich vychádzajúc dalo budovať ďalej.

To, čo možno takto nazývať hudobným nápadom, myšlienkou, nemôže postrádať komplexnosť, v ktorej by chýbala emocionálne výrazová stránka. Ba čo viac, práve to, čo dokáže tak prekvapiť tvorive nadaného, nie je len kombinácia tónov ako taká, ale skutočnosť, že tá kombinácia má osobitnú výrazovú tvárnosť. Nebol by hudobnou myšlienkou, hodnou geniálneho tvorcu, taký výtvor, ktorý by nemal individuálnu výrazovú fyziognómiu a ktorý by neprinášal nový individuálny poriadok. Toto je jedna zo základných čŕt hudobnej invencie. Individuálna výrazová fyziognómia hudobnej myšlienky predstavuje nový individuálny výrazový odtieň, neznámy z oblasti všeobecných citov; odtieň, pre zachytenie ktorého bežným slovesným jazykom zväčša niet slov. Cit obdivu nadobúda tu širší charakter bohato individuálne rozkošateného špecifického citu. Špecifita, samozrejme, neznamená odtrhnutie od všeobecných citov, ale ich pretransformovanie v city viazané na hudbu. V tomto zmysle je výrazová mohutnosť hudobnej myšlienky najsilnejším meradlom jeho estetickej hodnoty, tak ako je výrazové pôsobenie hudby tým hlavným, prečo vôbec hudbu počúvame. Umelecky hodnotná hudba je schopná prinášať nové nekonvenčné emócie, ktoré smerujú od všeobecných citov smerom akoby hore. Všeobecné city akoby sa pritom zušľachťovali — aspoň takto to pociťovali generácie našich predkov a odvodzovali preto mytologicky pôvod hudby od bohov, od hrdinov a pod. Od najstarších čias si však boli aj vedomí zhubných účinkov zlej hudby. V náuke o ethose u starých Grékov panovalo vedomie takejto polarity. Polarity, ktorej podstata nebola ďaleko od tej, o ktorú sa i my tu pokúšame od spodnej hranice naturalizmu a orgiastického opájania sa hudbou až po práve sledované zušľachtenia a monumentalizovania.

V laických kruhoch sa stretávame s náhľadmi, že mohutná myšlienka je priamym dôsledkom citu a nálady; že stačí citové podráždenie a hudba vytryskne automaticky. Vo sfére ľudovej hudby a ešte aj tzv. ľahkých žánrov zábavnej hudby sa takáto spojitosť javí prepotrebnou. Momentálna zainteresovanosť človeka zrasteného s príslušným prostredím je temer nevyhnutnou živnou pôdou. Tvorcom tohto typu sa zavše darí, keď sú napr. priamo zúčastnení na veselici, keď hrajú „do úška" a pod. Skladatelia s ašpiráciami smerujúcimi naopak nevychádzajú ani tak zo všeobecnej nálady, ale predovšetkým hľadajú takú novú hudbu, ktorá so svojím zrodom prinesie aj nový výraz; výraz, ktorý by dokázal formovať ďalší vývoj po emocionálnej stránke. Nemožno povedať, že by tento nový výraz bol celkom nezávislý od citových pohnútok tvorcu a jeho doby, ale viaže sa na ne s veľkou toleranciou slobodnej tvorby. Čaká sa, čo príde. Preto sa tvorcovia tohto typu pri tvorivej práci zvyčajne uzatvárajú pred ľuďmi do samoty. Píše o tomto A. Honegger (Jsem skladatel, Supraphon, Praha, 1967, str. 80). U prvých sa hudba rodí z emócií, ktoré spolu s tvorcom na mieste všetci zdieľajú, u druhých sa emócie rodia z hudby, a preto u takých môže byť pri tomto zrode len ten, kto pri tom zrode pomáha: len hudba a skladateľ. Tieto dva svety nemožno, pravda, oddeľovať presnou hranicou, tak ako vôbec nemožno od-

deľovať všeobecnú citovosť od sféry citu obdivu. I tvorba skladateľov s najvyššími ašpiráciami je dieťaťom svojej doby a toho citového sveta, v ktorom príslušný skladateľ vyrástol (udáva sa, že detstvo Mozartovo a detstvo Beethovenovo sa v štýloch každého z nich odrážalo až do ich smrti). Jedným z najplodnejších takýchto činiteľov sa budeme zaoberať pri riešení problematiky citu a vášne.

VZŤAH SYMBOLIKY A EMOTIVITY

Najprv sa aspoň zbežne pozrime i na symboliku. I táto sféra emocionálnosti má svojský zástoj v rámci hudobného myslenia. Cez sféru symboliky sa hudba viaže na mimohudobný svet obdobnou väzbou ako slovesná reč: technické prvky (ako napr. stupnice, určité rytmické tvary), melodické zvraty (kadenčné formuly, maqam a pod.) stávajú sa nositeľmi oznámenia, informácie. Čím viac je hudba len hudbou, tým viac sa zameriava na individuálne citové odtiene smerujúce proti symbolike od pojmovej konkrétnosti k zušľachtenej a pretransformovanej emocionálnosti. Symbolika naopak smeruje ku konkrétnosti, i keď neraz dosť zahmlenej čiste preto, lebo hudobné výrazové prostriedky sú inej povahy než slovesná reč. So symbolikou sa stretáme najmä tam, kde si ľudia ešte náležite neuvedomovali tieto rozdiely. A neuvedomovali si ich buď preto, lebo nie je vylúčené — aspoň podľa teórií Rousseaua, Herdera, Spencera, Fausta Torrefranca, Ro. Lacha a ďalších — že hudba sa vyvíjala zo spoločného základu akejsi „Urtonsprache"; buď preto, že človek nedosahujúci v myslení také štádium, aby bol schopný rozoznávať, nediferencoval ešte medzi hudbou a rečou. Najskôr mohli oba tieto momenty spolupôsobiť, a to tak, že „Urtonsprache" nemusela byť čímsi prvotným, ale výsledkom spomínaného nedostatočného rozoznávania, výsledkom nedostatočného myslenia. Úzku súvislosť slova, pohybu i melosu nám môžu dokumentovať ešte aj dejiny hudby u starých Grékov. Symbolika v spojení so všeobecnou citovosťou a s citmi obdivu môže sprostredkovávať väzbu medzi hudobnými tvarmi a oznamovaním všeobecnejších (mimohudobných) poznatkov, a tak môže robiť z celého komplexu hudby nielen umenie zamerané na city, ale môže city i bližšie konkretizovať, ba v krajných prípadoch môže sa stať prevažne oznámením. Vyložene oznámením môžu byť hudobné tvary, ak sa stanú znakom, signálom — ako sme už ukázali. Požiadavky bližšej konkretizácie citov sa objavujú v hudbe v priebehu celého jej vývoja, a preto sa so symbolikou nestretávame len v začiatočných štádiách hudby, ale s väčšou či menšou intenzitou dodnes.

Prapôvodná „Urtonsprache", či inak zavinená nediferencovanosť, bola príznačná pre primitívne kultúry. Jednu z najstrnulejších foriem reči za pomoci zvukov nachádzame v Afrike, špeciálne v bubnových znakoch signalizujúcich na diaľku. Na bubnoch rôznej veľkosti — využívajúc rôzne spôsoby úderu a najmä za pomoci rôznych rytmických tvarov — podávali sa u kmeňa Duala v Kamerume signály na veľkú vzdialenosť iným kmeňom (R. Betz, Die Trommelsprache der Duala, 1898; M. Schneider, Zur Trommelsprache der Duala, 1952, Antropos, Sv. 47). S podobnou zvukovou rečou sa stretáme na mnohých miestach i v súvislosti s tancom. V starých tancoch rôzne posunky rúk, nôh, rôzne pohyby tela a pod. predstavovali zavše ani nie tak krásne pohyby, ale skôr niečo znamenali. Šlo o reč posunkov a pohybov, ktorú treba poznať, a tak jej rozumieť. S týmto javom sa dodnes

často stretáme v posvätných tancoch východnej Ázie. Pre európskeho poslucháča alebo diváka sú podobné bubnovania alebo tance v pravom slova zmysle nepochopiteľné, lebo európsky človek to vníma ako estetické pohyby alebo rytmy, a zatiaľ je to niečo iné. Základ týchto javov spočíva práve v najstarších vývojových štádiách v mágii a totemizme a nie je tak dialekticky spätý so všeobecnou citovosťou, tým menej s citom obdivu. Obdobne aj najstaršie hudobné nástroje a špeciálne bubny neboli v pravom slova zmysle pôvodne hudobnými nástrojmi, ale predmetmi s neobyčajným zvukom čo do sily alebo čo do farby. Často sa zhotovovali zo surovín totemicky viazaných na to, čo ich obklopovalo a čo malo pritom nejakú väzbu buď k ich predkom, alebo k divej zveri, ktorá ich ohrozovala a ktorú lovili, buď k príslušníkom iných kmeňov, ich nepriateľov, alebo k nadprirodzeným javom, ako boli pre nich hrom, burácanie mora, či niečo podobné. Preto sa často na zhotovovanie bubnov vyberalo drevo nie z hocakého stromu (na Bali zo stromu, na ktorom sa niekto obesil) a upravovali ho v podobe zvierat, na spôsob sedla, na spôsob odrezanej hlavy, prípadne i celého človeka. Ani koža na bubne nemohla byť hocaká (u Inkov v starej Peruánskej ríši sa žiadala koža zo zabitého nepriateľa), ale obzvlášť spracovaná. Nemožno sa preto diviť, keď takto posvätné totemy nehrali funkciu estetickú, ale funkciu posvätnej alebo vôbec čarovnej reči, od ktorej sa pravdepodobne prechádzalo skôr k reči v zmysle sprostredkovania správ než k hudbe.

K totemom a mágii sa viazali i najstaršie spevy. Viazali sa na prejavy bohov alebo aspoň predkov; čím sa spevákovi lepšie podarilo identifikovať sa čo do podoby so substanciou božského predka alebo posvätného zvieraťa — o ktorom sa verilo, že sú v ňom stelesnení bohovia — tým sa jeho prejav videl dokonalejším. Preto sa pri speve škrtil hlas, vydávali zvieracie zvuky (páví škrek, napodobňovanie bzukotu včely a pod.). Iba v priebehu vývoja sa odtiaľto postúpilo k melodickým typom alebo modelom, prípadne len k zvratom s interpunkčnou funkciou, ktoré tiež boli symbolicky viazané k liturgickej či inak ceremoniálnej funkcii. Symbolický význam niektorých melódií sa viazal na udobrovanie pohnevaných bohov, rozhnevaných predkov; iné melódie mali privolať teplo leta, dážď, úrodnosť a pod. Je samozrejmé, že so symbolikou späté melódie sa smeli spievať len v spojitosti s príslušnou magickou funkciou a pod ťažkým trestom bolo zakázané zneužívať ich. V Indii nebolo prípustné spievať „ragu" spojenú s ránom cez obed (Bose, Musik. Volkerkunde, str. 24—35).

Od melodických typov, akými sú dnes maqam, raga, patet atď., sa vo vyšších kultúrach pokročilo k symbolike stupníc a iných prvkov hudobných systémov. Tieto prvky a najmä stupnice predstavujú už abstrakcie, preto sa s nimi možno stretnúť iba na takom stupni vývoja, keď si človek tieto abstrakcie už dokázal vytvárať a keď už cítil vôbec potrebu si ich vytvárať. Keď sa v starej čínskej hudbe ustálila pentatonická stupnica ako základ ich systému (v 6. stor. pred n. l.), ustálila sa i symbolika prevratov tejto stupnice (prevratov podľa toho, ktorý z tých piatich bol kedy základným tónom), a to takto: prvý stupeň „koung" bol symbolom centra zeme, panovníka, nebeských zvierat; druhý stupeň „šang" bol symbolom kovu, jesene, ministrov, v znamení bieleho tygra, protivnosti, prísnosti, smútku; tretí stupeň „kyo" symbolom dreva, ľudu, vodných zvierat, bledého morského draka . . . atď. U starých Grékov sa po období melodických typov „nomos" v 5. stor. pred n. l. vyvinula symbolika stupníc, pričom sa pravdepodobne pôvodne podľa výškovej polohy (nie ešte transpozičnej stupnice) prisúdila

lýdickej stupnici voľnosť, lascívnosť, ale i jemnosť; frýgickej stupnici extatičnosť, aktívnosť s pateticko-náboženským zafarbením; dórskej stupnici mužská vážnosť, bojovnosť, odvaha, prísnosť a vznešenosť. Toto bol základ náuky o „ethose", ktorá koreňami siahala dozadu do Egypta a do Mezopotámie, prípadne i Číny, a ktorá si po prechodnom odsunutí do úzadia v helenistickej dobe opäť našla pokračovanie v kresťanskom stredoveku (i v novoplatónskej škole). Nedopatrením — alebo ešte skôr na základe iných zmien teoretického charakteru — došlo k zámene frýgickej stupnice s dórskou a zároveň aj k pozmenenému chápaniu lýdickej. I keď sa zmenila stupnica — stredoveká dórska je od tónu d a nie e — je zaujímavé, že symbolika sa i naďalej viazala k pomenovaniu stupnice dórskej. Obsah symboliky stredovekej dórskej stupnice sa cez starogrécku dórsku nápadne podobá symbolike čínskej: symbolika starogréckej dórskej stupnice, odpovedajúca planete Marsu a odporúčaná pre výchovu mladých mužov, nápadne korešponduje so staročínskou stupnicou na piatom stupni „či", odpovedajúcou červenému vtáku z juhu Phönixovi a ohňu — tiež s výchovnými službami.

V stredoveku — hoci symbolika stupníc bola uzákonená takými autoritami, ako boli Guido z Arezza, Johannes Cottonius, Hermanus Contractus, Aegidius Zamorensis — sa postupom vývoja v samotnej hudbe a zaiste ešte viac v myslení ľudí vôbec menila a postupne strácala na význame. Víťazstvo dur - mol v 16. stor., podlomilo so stredovekými stupnicami aj ich symboliku. Nebolo však možné podlomiť iné rôzne druhy symbolík, čo je pochopiteľné; veď dedičstvo antiky bolo v stredovekej hudobnej teórii veľmi silné — ďaleko silnejšie než v praxi — a tak sa s inými črtami tiahla i moc symboliky. Arnold Schering v štúdii Musik und Symbol poukázal na viaceré uplatňovania symboliky od stredoveku až po Bacha inkluzíve (kapitola Bach und Symbol, pôvodne Bach Jahrbuch 1926). Ešte v roku 1754 vyšiel v Nemecku (ako udáva Schering v štúdii Die Musikästhetik der deutsch. Aufklärung, ZIMG, roč. 1907, str. 264) spis od neznámeho autora, v ktorom sa na prirodzených tónoch trúbky symbolizoval: Boh, Kristus, svet, diabol, archanjel a ich vzájomné vzťahy (oktáva — Boh, kvinta — Kristus atď.).

TRANSFORMÁCIA SYMBOLU V NOVOVEKEJ KULTÚRE

Zmeny v ľudskom myslení od dôb renesancie zasiahli aj do vývoja symboliky, a to tak, že pod vplyvom nových prístupov k veciam začali sa opúšťať rôzne krátke spojenia a väzby, kde sa symbolika neviazala na ostatné citové sféry (aspoň nie priamo), a naopak stále viac a viac sa takéto väzby symboliky zosilňovali hlavne na sféru všeobecných citov. Myslenie človeka spred renesancie alebo presnejšie povedané spred osvietenstva v 18. stor. sa dialo v krátkych spojeniach medzi javmi, ktoré nemali navzájom žiadne muzikantsky odôvodniteľné vzťahy; uskutočňovali sa prevažne v spojeniach s nadprirodzenými silami, ako bolo vtedy zvykom tam, kde si ľudia veci nevedeli vysvetliť inak. Ešte v stredovekej symbolike stupníc ozaj nevieme povedať prečo — okrem azda toho, že sa to ako princíp prevzalo zo starších čias — to bolo takto, a nie inak. Viaceré typy symbolík boli založené prípadne na vizuálnej podobnosti s grafickými tvarmi znakov notového písma; alebo šlo o výklad slova (myšlienky) za pomoci hudobnotechnického postupu (napr. použitie techniky kánonu tam, kde sa spomenulo na-

sledovanie Krista) a pod. Prenikanie heglovskej logiky a dialektiky do myslenia ľudí vtiahlo symboliku do nami schematicky udaného kruhu, čiže zviazalo symboliku dialektickou väzbou k všeobecným citom. Novšia symbolika vyrastá preto predovšetkým na citovej báze a predovšetkým v spojitosti so sférou všeobecných citov.

V 19. stor. sa symbolika prejavovala predovšetkým v tzv. sprievodných motívoch, pojacich sa predovšetkým k menu Richarda Wagnera. Tieto symboly, wagnerovské sprievodné motívy sú však už tak komponované, že sa v nich hudobnými výrazovými prostriedkami snažil sám autor vystihnúť charakteristické črty buď osôb, vecí, či dramatických situácií. Ak počúvame Wagnerovu hudbu povedzme z tetralógie Niebelungov, netreba nám ani poznať symbolický zmysel toho-ktorého motívu — hudba nás aj bez toho adekvátne v patričnom zmysle citove nakazí. Motív Siegfrieda je predsa už sám osebe dostatočne heroický, a teda i z muzikantského stanoviska právom môže symbolizovať heroičnosť.

Na polceste k takto novému chápaniu symboliky bola afektová teória 18. stor., v ktorej sa na jednej strane už aj chcelo dosiahnuť väzby symbolov s výrazovosťou hudby, lenže na druhej strane sa hlásala ustálená spojitosť až slovníkového charakteru medzi citmi a výrazovými prostriedkami (melodikou, rytmikou a pod.), čo pripomína ešte stredoveké meravé väzby, stredovekú symboliku. Ostane práve u Bacha v tom čase ešte žilo veľa zo stredovekých s liturgickými zvyklosťami spojených až skoro krátkych väzieb, nám dnes už značne cudzích.

Novšie druhy symolík sa zakladajú na asociáciách spojených síce s hudbou, ale ešte viac všeobecnejšieho charakteru, s konvencionálne širokou platnosťou. Viažu sa na rôzne príležitosti, funkcie, žánre, v súvislosti s ktorými sa ustálili rôzne hudobné fenomény: nástroje, charakteristické rytmy, charakteristické melodické zvraty a pod. Tak sa napr. na zvuk organa viaže symbol kostola, nábožnosti, velebnosti; so zvukom trúbky sa symbolicky viaže predstava vojska, víťazstva, vojnového besnenia; na hobojku sa viažu symbolicky bukolika, pohoda v lete a pod. V týchto väzbách už nejde o krátke spojenia, ale o asociácie muzikantského charakteru: organ hráva predovšetkým v kostole, trúbky sa používali ako signalizačné nástroje u vojska v obdobných funkciách, ako ich chápeme symbolicky, na píšťalkách obdobných zvuku hobojky hrávali pastieri.

K objektívnejšie a dlhodobejšie platným symbolikám sa družia symboly nastoľované skladateľmi v obmedzenejších, zväčša len na jednotlivé diela viazaných spojitostiach. Nie sú však zriedkavé ani symboly použité vo viacerých dielach jedného skladateľa, prípadne i viacerých — a to buď ako spomienky na mladšie roky, buď ako „autorizované citáty", keď sa v inštrumentálnej hudbe cituje pôvodne vokálna melódia, ktorej slová vyjadrujú potom mimohudobný program tej inštrumentálnej hudby, keď sa cituje (a môže ísť buď o cudziu melódiu, ako — ak zostaneme len u Smetanu — napr. chorálu „Ktož jste boží bojovníci" v opere Libuši a symfonickej básni Tábor; alebo o vlastnú melódiu, ak sa u Smetanu cituje melódia, ktorá mala v opere Libuša text „Bránou vyšehradskou", v symfonickej básni Vyšehrad — podobné citácie sú typické u Mahlera). Môže ísť od prípadu k prípadu o inštrument alebo inštrumentáciu ako symbol (u Smetanu je Marienka z Predanej nevesty symbolizovaná klarinetom, Libuša je symbolizovaná hobojkou). Alebo napokon môže ísť o už spomínané motívy alebo témy vo funkcii sprievodných motívov v symfonických básniach a hudobných drámach. Tieto, keďže ich skladateľ komponuje hlavne pre dramaticko-výrazové ciele, sledujú ostatné sféry emocionálnosti.

Nemienime sa tu však zaoberať symbolikou podrobnejšie; to by si vyžiadalo ako vôbec problematika emocionálnosti osobité monografické spracovanie. Nám tu predsa nejde ani tak o symboliku ako takú, ale o umiestenie symboliky v rámci emocionálnosti a hlavne v rámci vývoja hudobného myslenia. Nuž a práve vo vývoji hudobného myslenia nebol význam symboliky taký prenikavý. Racionálne činitele zohrali tu prenikavejšiu úlohu, obzvlášť v starších časoch.

Jozef Kresánek

DUŠAN PANDULA

O práci umelca - interpreta

Kto je to interpret? Umelec? Aký? Médium medzi skladateľom a poslucháčom? Človek, ktorý pracuje na niečom ako každý človek? A čo je to niečo? Dielo? On sám? Otázky by bolo možné klásť jednu za druhou. Lebo pýtať sa je ľahké. Ťažšie je hľadať odpoveď. Celý život je vyplnený otázkami. Roky sa snažím zodpovedať aspoň tie otázky, ktoré sa týkajú mojej profesie. Kto je teda interpret? Zjednodušme si odpoveď: ten, kto sám poznáva a poznané učí poznávať. Ten, kto tlmočí posolstvo druhého. Ten, kto sa ako umelec — a často aj ako človek — realizuje interpretáciou výpovede druhého umelca. Dovoľte ešte poslednú otázku. Aké výpovede si teda interpret vyberá pre svoje výpovede? Iste siahne po diele, s ktorým suzvučí, v ktorom nachádza možnosť stotožnenia — áno aj uplatnenia vlastnej zručnosti, lebo otázka výberu nemusí byť vždy len záležitosťou vnútornou. Pravda, ani čiru exhibíciu (čím iným je hoci taká reprodukcia niektorých Paganiniho skladieb?) nemožno vždy zazlievať. Interpretačné umenie má svoje zákony, zákony dostatočne široké, ktoré treba rešpektovať. A niekedy je ťažké tieto zákony čo len zachovať ...

Vždy som sa pokúšal nachádzať vo vlastných skúsenostiach a poznávaniach všeobecné zákony. Preto svoju výpoveď o práci umelca zameriam jednak na vlastnú prax a názory uplatňované v praxi, jednak na závery, ku ktorým som počas svojej temer už štvrťstoročnej kvartetovej a ďalšej interpretačnej praxi dospel.

Keďže pri každej interpretácii je primárna skladba, **začneme otázkou výberu.** Dovoľte príklad z architektúry. Poznám štyri typy. Prvý používa staré, dobré, osvedčené veci a metódy. Druhý je typ pionierský — výskumník. Niekoľko stavieb sa možno zborí, ale je to on, kto nesie pochodeň. Tretí je syntézou oboch. Štvrtému stačia tehly, malta, olovnice a krokvice. Tento palier nikdy nepostaví chrám. Nanajvýš kasárňu alebo žalár. Lebo aj v domčeku ním postavenom nebude pre život priestor. To isté platí o hudbe. Aby neustrnula, treba experimentovať. Umelec rastie úlohami. Klišé? Nie, poznaná a potvrdzovaná pravda — ak chcete, zákon. Ďalším zákonom je, že aj to najzaťatejšie enfant terrible môže priniesť niečo nové, ak pozná všetko staré, všetko doteraz dosažiteľné. Každý nový sloh a štýl môže, podľa môjho názoru, interpret obohatiť iba vtedy, ak má za sebou zázemie skúseností najrozmanitejších slohov. Inak je to prínos vecí náhody.

4 hudobníci = 1 kvarteto. Ale čo v skutočnosti kvarteto je? Štyria náhodou sa stretnúci virtuózi môžu i po krátkom čase naštudovať komorné dielo. Precízne. V súhre, intonácii atď. Skúsený znalec komornej hudby pritom pozná, že to hrajú kvartetoví zelenáči. Na druhej strane máme ansámble, ktorých členovia spolu hrajú trebárs 30 rokov. Po takom čase je toto teleso iste už fyzicky opotrebované, nie je ideálne intonačne, ani v súhre, no predsa zážitok z jeho hudby je oveľa strhujúcejší. Čo je teda interpretačný kvartetový ideál? Syntéza obojakého.

Ako a čo hrať — osobné ideály. Môj súkromný cieľ je priblížiť sa v kvartetovej hre (a nielen tu) v klasickej hudbe interpretačnému ideálu Mozarta. V čase začínajúcej hypertrofie romantizmu celým založením bojujem proti preromantizovaniu, hoci vo mne samom — ako nevyhnutne v každom umelcovi — je kus romantika. Napokon naše kvarteto je celou svetovou kritikou považované za príkladného interpreta romantikov. V tejto oblasti sa zase snažím usmerňovať náš súbor vo smere Schumann — Brahms (pravda, čo do vrelosti výrazu a melodického vyjadrenia to zostáva Smetana a Schubert!), hoci náš najčastejšie hraný autor z tejto oblasti je Dvořák. Získava nám nielen vavríny, ale aj financie. Stručne možno povedať: je to klad i vklad v našom repertoári. Lenže pozor! Tento klad sa mení na negáciu, ak sa príliš často opakuje. Môže nechať na všetkom dvořákovský výraz. Jeho stopy potom nájdeme aj na Beethovenovi, a hoci dostaneme od kritiky pochvalu, že hráme moderne Beethovena, stojí nás to potom veľkú námahu prinútiť sa potlačiť dvořákovský komplex. Tretím ideálom je expresívnosť, výbušnosť janáčkovského zrna. Štvrtý vidím v čistote a oprostení línie Webernovej tvorby a jeho následovníkov. Nie epigónov.

O dramaturgii sláčikového kvarteta — príkladom aplikované na Novákovo kvarteto. Kvarteto sú štyri individuality spojené v celok. Dramaturg musí vyberať také diela, ktoré zodpovedajú týmto štyrom individualitám tak, aby sa zachovala vnútorná rovnováha potrebná pre homogénnosť komorného telesa. Ľudove sa hovorí: diela akoby pre súbor šité. Príklad: Novákovo kvarteto. Vyberám tu jednak skladby pod aspektom muzikálnych dispozícií jednotlivcov (kvalitatívnych), jednak z hľadiska dramaturgického prínosu v dobovom i študijnom kontexte. Prvý aspekt: Ak mám napr. v súbore A. Nováka, odzrkadlí sa jeho prínos v tom, že chtiac-nechtiac musím voliť viac romantikov a Francúzov, ak nemá byť naša dramaturgia dramaturgiou ad hoc, ak sa vôbec má tak nazývať. Tiež budem zaraďovať aleatorný, fantazijný a dramatický typ hudby (Bartók op. 4, Hába i Schubert op. 161 a pod.). Keď s nami hral L. Hlaváček, uplatnili sa v našom repertoári značne diela poetizujúce a klasické (Mozart, Roussel, Martinů). S B. Purgrom som sa musel vyhýbať dielam zvádzajúcim k prílišnej sentimentalite, ale aj k chladnosti. Atď. Zo všetkých štýlových období dávam prednosť odvážnym dielam (v svojej dobe). Tak napr. z Mozarta preferujem trebárs Disonantné kvarteto, kvartetá B dur KV 589, D dur KV 499 a pod. Je to v duchu celkovej progresívnej línie súboru, ktorú sa snažím zachovať.

Zákony kompenzácie. Zase si dovolím prirovnanie mimo odbor. Profesor Mašek mi iste potvrdí, že pri každej alimentačnej záležitosti hrá úlohu „dramaturgický obsah" jedálneho lístku. Ak v našom českom notoricky chýba zelenina a ak prevládajú knedlíky, radikálne treba zmeniť stravu, ak sa nemá celý národ stať pozvoľna telnatý. To platí bezo zvyšku o kumšte. Čo nám v poslednom čase v muzike chýbalo? Druhá viedenská škola, Hába so svojím celým mikrointervalovým svetom a pohábovský „mikrointervalizmus" — Kopelent, Vostřák a i. Ak nemá kultúrny organizmus ochorieť, je potrebná kompenzácia. Preto sme hrali aj Hauera, ktorého nepovažujem za podivína — neprávom je v tieni svojho rivala. Z našich už spomenutých autorov, Zeljenku, Kapra, Suchoňa, Šimaia, Martinů, Pauera, Reinera, Ko-

walského, Jiráka, Bláhu, z cudzích Bouleza, Beria, Yuna, Miroglia, Röven-struncka atď., skrátka každého, na hudbe ktorého sa mozog poslucháča, stvrdnutý a pritom p o d v i ž i v e n ý po ždanovovskom kuchtení a servírovaní jednostrannej, niekoľkokrát prežúvanej stravy, pomaly učil zase normálne vnímať hlasy svojej doby. Preto ani najväčší stúpenec Novej hudby by sa nemal odriekať Haydna, Mozarta a ďalších, pretože na nich sa naučí pokore pred vývojom a ešte lepšie si uvedomí š p e c i f i č n o s ť hlasu svojej doby.

Hra v praxi. Technické zvládnutie diela je predpoklad. Čo však o diele vieme? Urobili sme si rozbor, zoznámili sme sa so skladateľom, jeho názormi, jeho dobou? Tento postup dodržujem s celou dôslednosťou. U žijúcich autorov — aj zahraničných — snažím sa od samého začiatku dosiahnuť kontakt. Takto vznikajú potom diela, ktoré sú na nás priam „ušité". Ak je uskutočniteľná, potom by sa mala autorizácia stať zákonom. Nie je to vždy autor, čo ovplyvní interpretáciu, ale niekedy aj interpret usmerní autora. Ak sa teda dielo zvládne technicky a so všetkým ostatným, čo o ňom vieme, stačilo by práve tak naprogramovať hudobný automat, aby nám skladbu verne pretlmočil, keby nám nešlo o výraz. Výraz je totiž p e č a ť o u a v ý s a d o u h r á č s k e j i n d i v i d u a l i t y. Memento: nikdy nenasadiť hudobnému výrazu zvieraciu kazajku! Príklad z mimokomornej oblasti, lež typický: Dirigent J. Krombholc vedie svoj orchester tak úzkostlivo pedantne, že hráči nemôžu hrať u v o ľ n e n e. Výkon síce podajú, no predstaveniu chýba dych. Je to presne ten okamžik, keď sa dielo stáva iba vlastnou reprodukciou. Pravda, v opernom orchestri to posluchač — ba i kritik, ktorý je tu zároveň divákom — rozptýlený práve optickou zložkou tak ľahko nezaregistruje ako v extrakte štyroch hlasov. Preto pozor na toto komorné úskalie (lenže aj každej inej hry)! Práve tak zamietam romantické „tvorenie", ktoré je rovnakou skazou diela. Teda: zvieraciu kazajku nie. No ani anarchizmus nie! Ani ten intelektuálny.

Zloženie kvarteta — otázka spolunažívania. Vychádzam z dlhoročnej skúsenosti vlastnej praxe. Keď budú tieto riadky čítať mladí adepti, ktorí sa chcú v budúcnosti seriózne zaoberať kvartetovou hrou, prosím, aby brali moju úprimnú konfesiu vážne. Predovšetkým: neverte na falošnú propagandu o báječnom ľudskom spolužití štyroch ľudí. Hral som s mnohými umelcami, z ktorých každý sledoval celkom iné ciele. Na nevyvážených ľudských reláciách medzi jednotlivými členmi môže súbor bez potrebnej dávky múdrosti stroskotať aj za optimálnych existenčných a umeleckých podmienok. Vyberať je ťažké. R. Amundsenovi dalo veľa práce vybrať aspoň troch druhov na svoju výpravu. Komorná hra je v ý p r a v o u n a c e l ý ž i v o t. Ak mladí adepti budú chcieť zostaviť malý komorný súbor, pripomínam, že predovšetkým by mali sliediť po charakterných ľuďoch. Aspoň relatívne. Lebo absolútno v žiadnom človeku nie je. Mať na nich v tomto ohľade maximalistické požiadavky, ale sám v sebe od nich neočakávať maximum. Len tak možno čeliť možnému sklamaniu, ktoré má za následok ochromenie viery, a tým aj vlastnej práce. Vedúci súboru musí byť predovšetkým psychológ. Nemal by byť schopný kompromisu, i keď musí byť diplomat. Lebo vedenie súboru nie je len záležitosťou umeleckou, otázkou dramaturgie či ekonomiky, ale tiež — a nie v poslednom rade — záležitosťou veľmi ľ u d s k o u. Často sa stáva, že keď sa súbor zabehá, získa si slávu, zlepšia sa aj jeho ekonomické podmienky. A tu nastáva niekedy paradox. V nových podmienkach začnú byť umelci viac závislí od finančnej stránky

ako od ideálu! V novom postavení žijú potom v určitom kulte bohorovnosti. A tuná — prakticky na svojom vrchole — začína súbor odumierať. Umelecky aj e t i c k y. Vedúci toto musí nevyhnutne vedieť, musí to očakávať, sám sa tomu brániť a kolegom v tom múdro zabraňovať. Je to, priatelia, jedna z prác Herkulových!

Najdôležitejšia zásada pre interpretačný kolektív, povedal by som akési operatívne heslo, je d i s c i p l í n a. Ľudská aj umelecká. To platí napokon aj pre jednotlivca.

Problémy vlastného štúdia menšieho komorného súboru. O technickom zvládnutí diela nehovorím — perfektnosť je podmienkou. Ide tu však o tvár diela. Ak máme v komornej hre postupovať naozaj umelecky zodpovedne a časovo ekonomicky, treba prevždy skoncovať s názorom, že k o l e k t í v n e r o z h o d o v a n i e o definitívnom tvare diela je správne. Až kvartetá stopercentne uplatnia zásady moderného štúdia, bude sa svet diviť, o koľko stúpne úroveň výkonu. Naštudovať dielo by mal vždy dobre pripravený jednotlivec. Ak je totiž jednotlivec z o d p o v e d n ý za naštudovanie a ak sa dopustí aj určitých chýb, bude jednoliatosť podania — napriek týmto chybám — viac fascinovať, než ak si každý člen bude presadzovať „en detail" i „en gros" svoj názor. Pravda, aby mohol umelec sám zodpovedne dielo naštudovať, musí splniť všetky požiadavky kladené na moderného interpreta.

Moderný interpret musí dnes zodpovedať zvýšeným nárokom na interpretáciu vôbec. Aby bol schopný pri štúdiu i pri vlastnom výkone týmto nárokom vyhovieť, mal by sa skladateľsky poučiť, oboznámiť s ostatnými druhmi umenia, mal by dobre poznať život, mal by mať prehľad o štýle vôbec a rozhľad v histórii. A mal by sa vyznať aj vo filozofii. Pretože čo iného je tá hudba, o ktorej je reč, než f i l o z o f i c k á v ý p o v e ď p r o s t r e d n í c t v o m e m ó c i e ? Kritika tieto problémy nepozná. Často nechá umelcov i súbory pachtiť sa za uhladeným, pričesaným výkonom, zakotveným síce v perfektnej brilantnosti, no celkom mimo sféry ducha, aj keď účasť duše nemusí byť v týchto prípadoch vylúčená. Je to len o to smutnejšie. Trpké je, ak toto musí človek prebojúvať vo vlastnom súbore. A opäť slovo k mladým adeptom: človek sa n i k d y n e s m i e v z d a ť.

Ako vzniká koncepcia. Z toho, čo bolo uvedené v predošlých kapitolách, tvorí si zrelý alebo aj vyvíjajúci sa umelec koncepciu. Túto koncepciu potom ako režisér obratne a ľudsky(!) slušne aplikuje (pozri Felsenstein) v súbore na tie individuality, ktoré — ako som už povedal — má psychologicky poznať. Členovia súboru sa majú s umelcom, ktorý naštudúva dielo, stotožniť s čo najväčšou disciplínou. Je výhodou, ak sú všetci zúčastnení hráči na spomínanej úrovni, a ak s tým, kto za koncepciu zodpovedá, sú schopní zasvätene a na najvyššej úrovni diskutovať a potom sa jeho koncepcii demokraticky podvoliť. Mne samému sa toto, žiaľ, nikdy nepodarilo bezo zvyšku presadiť. Stalo sa nám potom trebárs to, že názory polemizované do poslednej chvíle viedli na pódiu k improvizácii. Toto, pravda, predpokladá nesmierne všestrannú virtuóznu i komornú pripravenosť a muzikantské spolužitie, ktoré sa nezíska za rok! Len tak sa môže stať, že hra publikum uchváti a umelec získa — ako my v tomto prípade — dokonca mimoriadne pochvalnú kritiku. Ja som však nepriateľom tejto aleatoriky, aj keď sa jej všeobecne hovorí: zdravé muzicírovanie. A ak vám budú ostatní kvartetoví umelci (a nielen tí) tvrdiť, že nikdy neimprovizovali, tak ich hlas nebude úprimný. Na šťastie v tomto bode som si porozumel s mnohými zahraničnými umelcami znamenitého mena.

Služba autorom. Interpret má nesporne autorovi slúžiť. Nie poslúchať. Bez toho, že by pred ním alebo na jeho diele demonštroval svoje predčasné nanebovzatie. Taktiež sa interpret nesmie vždy pozerať na to, či sa mu naštudovanie toho alebo oného diela vyplatí. Niekedy treba postupovať voči autorovi celkom nesebecky. Zahrať hoci raz jeho dielo, aby dokázal sám v sebe sa vyznať. Aby sa overila nejaká cesta, aj tá, čo je pochybená. Aspoň ju nabudúce môže každý vynechať. Túto vysoko etickú zložku „služby" autorom niektorí ľudia vôbec nepochopia. Ba ani sami autori . . .

Problém autentičnosti. Takzvaná „vernosť dielu" je podmienkou každej interpretácie. Žiadny rozumný človek však nemôže predpokladať, že dielo sa vždy bude d o s l o v a interpretovať. Ani vernosť nepredstavuje nemennú hodnotu. Vezmime len „prípad Beethoven". Všetci vieme, ako pokrivkával jeho metronom! A predsa sa mnohí dirigenti dlhý čas riadili jeho metronomickými údajmi, aplikovanými na svoje správne nariadené prístroje. Výsledok? Neodvážil by som sa tvrdiť, že tieto „metronomizované" predvedenia boli vierohodnejšie než tie, ktoré dirigent s citom a rozumom postavil celkom subjektívne, ale v duchu Beethovena. Teda vždy opatrne! Toľko hlásaný a požadovaný ideál „autentickosti" sa môže stať fantómom. Fantómom veľmi nebezpečným a zmŕtvujúcim. Rovnako škodlivý je aj n e u k á z n e n ý s u b j e k t i v i z m u s. Ak interpret či súbor ortodoxne lipnú na prvom alebo druhom, hovorím si: čo skrýva tá podchladená ukáznenosť, to amorfné otroctvo, alebo ten prehriaty, na všetky strany prekypujúci anarchizmus? Alebo azda zakrýva? Nemusí to byť vždy len sféra čisto umelecká. Tu by som prenechal slovo psychológovi. Ako teda hrať? Presvedčivo. Lenže pozor! Ani to najautentickejšie podanie nemusí byť vždy presvedčivé. Vernosť dielu je pre mňa predovšetkým vernosť štýlu, duchu. Obe ležia v tesnej blízkosti. Len pojmové kategórie sú celkom rozdielne. Ak chcem byť verný štýlu, nesmiem napr. hrať rovnakým tónom Mozarta a Beethovena, nehovoriac už ani o Janáčkovi alebo Webernovi! Príklad: David Oistrach hrá Mozartov koncert A dur vyvážene, rešpektuje tempové udania atď. — možno povedať, verne. Oistrachov tón je krásne výrazný, no pre štýlové mozartovské zákony príliš robustný. Navyše tu Oistrach zobjemňuje tón naprosto nevhodným vibrátom. Aby bola interpretácia Mozarta štýlovo adekvátna, treba uplatniť útlejší, hodvábny tón. Nathan Milstein hrá tento koncert ako na závodnej dráhe. Ale pritom ten štýlový, jemný tón, krehké, útlo elegantné vibráto! Otázka v tomto prípade znie: Je autentický Oistrachov, alebo Milsteinov Mozart? Moja odpoveď: Ani jeden. Obe interpretácie sú však veľkolepými výpoveďami osobného stanoviska a názoru interpretov. Je to otázka vkusu. Čo sa komu páči, čo komu vyhovuje. De gustibus non est disputandum. Lenže mieru vkusu predsa len treba zachovať. Toto je i mojou zásadou v praxi. Často sa však medzi interpretmi objavuje snaha nie po súlade s predlohou, nie po umení, ale po väčšej predajnosti. Je to snaha odlíšiť sa za každú cenu — aj za cenu extrémov. Mnohých interpretov doslova zachvátila horúčka originality. Tu však o vkuse hovoriť nemožno.

Dve nebezpečenstvá pre dielo aj interpreta: akademizmus a anarchia.

Ako teda realizovať hudbu? Aj keď to všetko, čo som v predchádzajúcich statiach vymenoval, treba v ideále, ktorý sledujem, uplatniť, podčiarkujem: hudba sa nemá „riešiť". Nemá sa jej ani otrocky slúžiť, nemá sa ani v tom romantickom zmysle prežívať. Hudba sa má vo svojej výslednej podobe žiť. Ako dych. Jogisti urobili z dychu v e d o m ú záležitosť. Týmto „vedomím"

sa má interpret-profesionál líšiť od ostatných bytostí produkujúcich hudbu. Pri zachovaní všetkých vymenovaných zložiek môjho ideálu musí v hre vždy ostať priestor pre fantáziu a pre t a j o m s t v o, či v sklade samej, či v jej interpretácii. Len tak je naozaj dobrá. Ostatní vravia: strhujúca.

Koncert. Pre koncert sa snažím vždy voliť takú dramaturgiu, aby jedna skladba podporovala druhú. Skladby sa nemajú navzájom popierať. Program volím aj podľa mentality krajiny, kraja, spolku. Vyhýbam sa aj populárnemu prvku. Myslím predovšetkým na stránku umeleckej solídnosti. A snažím sa zaraďovať nové diela a nové prvky. Uvedomujem si, akú veľkú zodpovednosť má interpret za vývoj hudby. Za vkus a potreby publika. N e s m i e s a b á ť z a u j a ť s t a n o v i s k o, musí sa vedieť otvorene priznať ku svojmu najvnútornejšiemu krédu. Lebo ako zástupca svojho národa na domácich aj cudzích kultúrnych pódiách má zodpovednosť za jeho tvár v zrkadle svojej doby. Viem, že všelikto nebude so mnou súhlasiť. No ja zastávam názor, že umelec musí chápať svoju prácu na verejnosti ako prínos svojej doby, svojmu národu, a len potom sebe samému.

Pre vlastný výkon na koncerte je potrebná maximálna sústredenosť. Maximálne potlačenie všetkých sprievodných javov a pocitov, či je to temperatúra v sále, nezvyklá akustika, osobná rozladenosť atď. Preto sa tu najviac uplatní kategorický imperatív interpreta: disciplína. Nesmierna vnútorná disciplína, lebo — medzi nami muzikantmi — také scherzando „sadne" obzvlášť dobre, ak ma tlačí topánka alebo ak dieťa dostalo zápal pľúc.

Zatiaľ mimo vlastnej praxe stojí lekár a psychológ. Predpokladám, že moderný súbor sa bez ich pomoci v budúcnosti nezaobíde. Tak, ako nepopierame potrebu školiteľa, tak ako sa neobídeme bez vzdelania a komplexného prehľadu — ak chceme dobre interpretovať skladby rôznych štýlových období — neobídeme sa ako jednotlivci, a najmä ako kolektív, vzhľadom na stále stúpajúce nároky na techniku hry a dokonalosť prejavu, bez pomoci oboch. Interpretačné umenie, najmä umenie komorné, by teda vo svojej výslednej zložke malo byť v budúcnosti výsledkom syntetického úsilia. K tomuto poznatku som prišiel po usilovnej práci v Hábovom a Novákovom kvartete, ktorá už trvá takmer štvrť storočia.

Záverom by som chcel pripomenúť skúsenosť jedného z najstarších básnikov a hudobníkov, muža veľmi múdreho — židovského kráľa Dávida. Svoje skúsenosti a názor na to, ako hrať, svoje naučenie hráčom koncentroval do štyroch slov: **Hrajte zručne, hrajte dobre.** Hrať dobre, to je správne a zároveň presvedčivo, k tomu sa musí prepracovať každý reprodukčný umelec sám. Sám musí prísť na svoje cesty a na nich na svoje v l a s t n é o b j a v y; nachádzať tam potvrdenie svojich myšlienok, aby sa za tým všetkým priblížil k dielu na hranici stotožnenia. Pretože v najdokonalejšom výsledku niet už duality interpreta a skladateľa, ale je jedno jediné z d e l e n i e.

Ak táto moja konfesia pomôže niekomu objasniť moju cestu za týmto stotožnením, ak bude niečím užitočná tým, čo sa rozhodli vydať práve na takú cestu, tak potom som — myslím — svoje osobné poznámky, ktoré si robím na koncertných cestách, využil dobre.

Praha, jar 1968.

DUŠAN PANDULA

DENIS DILLE

Bartókov pobyt v Grlici a jeho objavenie ľudovej piesne

Všetci Bartókovi životopisci vedia, že leto 1904 strávil v malej slovenskej obci: v Grlici. Tu počul spievať jednu slúžku maďarské piesne svojho kraja; to dievča sa volalo Lida Dósa a pochádzalo z Transylvánie. Niektoré z týchto nápevov si Bartók zaznačil, a tak začala jeho hudobnofolkloristická činnosť.

Ak sa v živote Bartóka obyčajne stretávame len s kusými údajmi a s málovravnými poznámkami o jeho vzťahoch, tak v našom prípade sme mali možnosť zhromaždiť niekoľko informácií, ktoré nám dovoľujú nielen viacmenej zrekonštruovať toto údobie Bartókovho života, ale aj podčiarknuť jeho význam.

V tom čase mladý muž stojí na prahu svojej budúcnosti: práve dokončil štúdiá, nastúpil kariéru virtuóza, uviedol sa aj ako skladateľ — ale predovšetkým hľadá vlastnú cestu. Nič definitívneho sa ešte nečrtá, no je tu oveľa viac možností, než on sám tuší. Ak mu aj skríži cestu ľudová pieseň, ani na um mu nepríde, že to bude práve ona, čo rozhodujúcim spôsobom určí smer jeho ďalšieho života. A mohli by sme povedať, že to sám osud zaklopal na jeho dvere; vtedy mladý Bartók ešte ani zďaleka nevedel, čo je to autentická ľudová hudba, ktorá ho napokon poznačila tak, ako nepoznačila žiadneho génia v priebehu storočí.

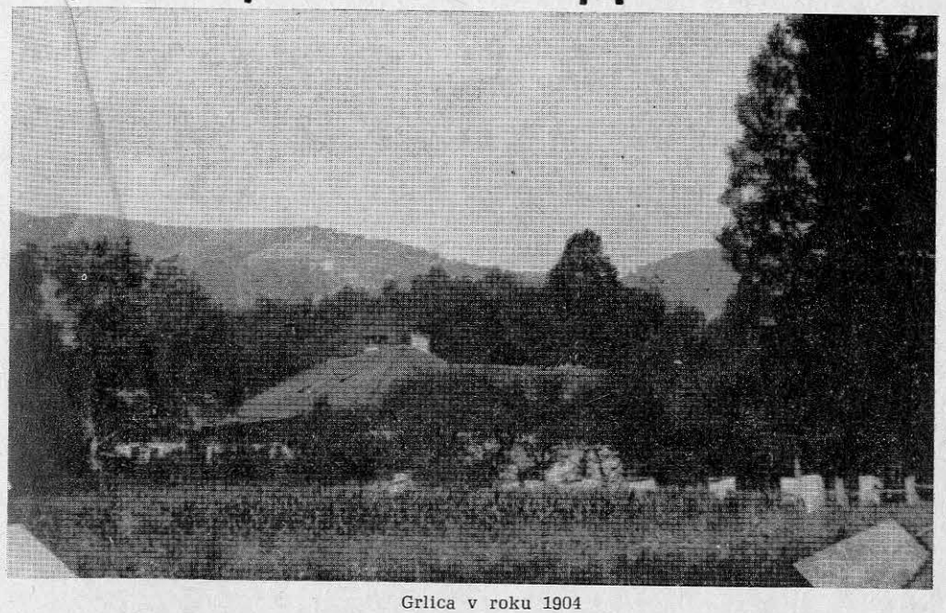
* * *

Informácie, ktoré tvoria podstatu môjho výkladu, čerpajú z troch zdrojov: zo správ[1]), z písomných dokladov[2]), z návštevy na tvári miesta[3]). Materiál možno zhrnúť do troch bodov:

1. Bartókov pobyt v Grlici.
2. Jeho tamojšia činnosť.
3. Kontakt s ľudovou piesňou.

Grlica, ako je známe, leží 3 km od Ratkovej a 2 km naľavo od cesty, ktorá spája Ratkovú s Ratkovským Bystrým. Je to malá dedinka, ktorá roku 1904 iste nemala viac obyvateľov ako dnes — takých 300 duší. O 800 metrov ďalej smerom na Ratkovské Bystré, sto metrov od cesty, taktiež na ľavej strane, rozprestieral sa grlický majer — majetok rodiny Fischerovej.

Otec Fischer, inžinier a riaditeľ šalgotariánskych baní, účastinnej spoločnosti, kúpil tento majer a postavil tu okrem rodinnej rezidencie (dnes v ruinách) jednu menšiu budovu, kde mal svoju pracovňu a byty pre služobníctvo; v priestoroch bývalej vysokej pece umiestnil stajne. Rodinný dom bol obklopený nádherným parkom, kde vyvieral prameň pitnej vody a ktorým pretekal potok. Starí Grličania ešte dnes s láskou spomínajú na túto veľmi vybranú a bohatú rodinu, ktorá neskôr upadla do finančných ťažkostí, stíhaná ranami osudu a predčasnou smrťou hlavy rodiny. A tak dcéram[4]), žijúcim na majetku spolu s matkou, neostalo iné východisko, ako pomôcť si v tejto tiesni tým, že poskytovali letný pobyt hosťom, ktorí si chceli odpočinúť v tomto krásnom a pokojnom kúte slovenskej krajiny.



Grlica v roku 1904

Bartók získal ich adresu od Ödöna Hendla, priateľa z gymnaziálnych rokov. Cestoval tam vlakom, pravdepodobne vystúpil v Hnúšti-Likieri, odkiaľ ho kočom odviezli na grlický majer. Tou istou cestou prišiel za ním jeho klavír, pravda, na volskom záprahu. V prvej polovici mája bol už Bartók na mieste a zostal tu šesť mesiacov, z ktorých treba odrátať čas jeho cesty do Bayreuthu. Presný dátum tejto cesty nepoznáme, vieme len, že Bartók tam bol určite medzi 14. a 20. augustom, lebo podľa Kodályovej informácie zúčastnil sa na celom cykle predstavení. Pozvanie mu zadovážil Carl Gianicelli, profesor budapeštianskej hudobnej akadémie, veľký priateľ wagnerovskej rodiny a obdivovateľ mladého Bartóka. Bartók sa tu stretol so šéfom orchestra Hansom Richterom — ktorý začiatkom toho istého roku dirigoval v Manchestri jeho symfonickú poému Kossuth — a zahral mu svoju novú skladbu: Scherzo pre orchester a klavír. Počas šiestich mesiacov pobytu v Grlici prišli ho ta pozrieť matka a sestra Elza, priateľ Ödön Hendel, teta a iný priateľ, básnik Kálmán Harsány (zaujímal sa o Elzu) a Hársanyho sestra.

Bartókov pobyt v Grlici sa predĺžil do 8. novembra, potom sa vrátil do Pešti. Roku 1905 Bartók nenavštívil Grlicu, no zotrval v korešpondencii s dvoma nevydatými dcérami pána Fischera — s Arankou a najmä Annou, z ktorých druhá mu veľa pomohla za jeho druhého pobytu u nich r. 1906, a to raz v auguste a potom koncom septembra — začiatkom októbra. Tento raz tu Bartók nestrávil dovolenku, skôr jeho pobyt možno nazvať študijným, lebo v tom čase sa už dal na cestu hľadania ľudovej hudby, o čom svedčia niektoré piesne v I. zväzku Slovenských ľudových piesní (vydaných

Slovenskou akadémiou vied r. 1959 za redakcie A. a O. Elscheka) pochádzajúce z tých čias aj miest — Grlica, Filiar a okolia. Po roku 1906 nemáme už nijaké údaje svedčiace o návšteve u Fischerovcov; naopak, zdá sa, že Bartókove vzťahy k tejto rodine pomaly začali ochabovať, až napokon upadli celkom do zabudnutia.

Tak v roku 1904, ako aj v roku 1906 priviezol si Bartók do Grlice svoj klavír. V rodine Fischerovcov sa pamätali, s akými obavami sledoval obťažný prevoz svojho nástroja. S jeho ladením si nerobil starosti, lebo v tom čase, ako vieme od Elzy Bartókovej, ladil si klavír sám.

A tak prichádzame k druhému bodu — k zisteniu, čo robil Bartók od mája do novembra 1904. O tom, že hral veľa na klavíri, niet nijakých pochýb. Vtedy ešte pomýšľal na kariéru klavírneho virtuóza a pripravoval sa na koncert, ktorý mal absolvovať 10. novembra. Elza Bartóková veľmi nástojila na tom, aby popri usilovnom štúdiu a príprave na koncert chodil aj na prechádzky. Pokiaľ ide o štúdium, možno zrejme myslieť na Wagnera, ktorý mal byť v Bayreuthe stredobodom pozornosti.



Bartókov zápis slov. ľudovej piesne

Avšak čo nás zaujíma viac, je kompozícia, ktorej sa Bartók v tomto období venoval súbežne so svojou aktivitou virtuóza. V tejto súvislosti treba povedať, že grlické obdobie bolo neobyčajne plodné: neznamenalo len výrazný rozvoj umelcovej osobnosti, ale odhalilo aj jeho génia na brilantných stránkach, plných prísľubov. Ako prvú vec tu dokončil svoje Klavírne kvinteto, započaté v predošlom roku. Vlastnoručná partitúra nesie tieto dáta: Berlín 1903/Grlice puszta 1904, júl. Môžeme sa, pravda, spýtať, či druhé dátum znamená čas ukončenia skladby, alebo len dátum ukončenia čistopisu kópie. No keďže vieme, akou rýchlosťou Bartók tvoril, nevylučujeme, že polovicu tohto diela mohol napísať v Grlici.



Za touto skladbou nasledovali Rapsódia pre klavír op. 1 a Scherzo pre orchester a klavír op. 2, pri ktorých je problematické poradie vzniku. Podľa označenia op. 1 a op. 2 by sme mohli aj pripustiť, že boli zložené v tomto poradí, hoci označenie op. 2 mohlo byť len dodatočne pripísané na pôvodnom náčrte a partitúre. Môže to byť totiž aj v opačnom poradí, a to preto, lebo Bartók v jednom zo svojich listov píše, že náčrt Scherza zahral Richterovi v Bayreuthe, z čoho vyplýva, že skladba bola v tom čase už zrejme ukončená. Zatiaľ však Bartókov rukopis Rapsódie jasne hovorí, že skladateľ ju začal písať iba v októbri. Inštrumentácia Scherza pre orchester mohla byť ukončená najneskôr v januári 1905, pričom koncom apríla 1905 nemohol Bartók ešte myslieť na úpravu Rapsódie pre klavír a orchester, lebo v tomto čase mu to ešte len navrhol manžel pani Emmy Gruberovej. Scherzo, ktoré zatiaľ len málo poznáme, je naozaj obdivuhodná skladba; a ak je pre nás problémom jej formová stránka, je to pravdepodobne preto, že bola napísaná na námet, ktorý nepoznáme. Bartók venoval toto dielo H. Richterovi, no keď sa s ním rozišiel — príčinu roztržky nepoznáme — pravdepodobne vytrhol z rukopisu prvú stránku, kde býva zvyčajne venovanie, event. aj program. Navyše je zvláštne, že Bartók neskôr vo svojom katalógu uvádzal ako op. 2 Burlesku pre orchester, ktorej rukopis (iba 8 strán) uvádza takýto program: „Wuth über den unterbrochenen Besuch“ vagy Rondoletto a capriccio vagy „A bossú édes“ vagy „Játszd ha tudot“ vagy November 27. Či táto skladba má vzťah k Scherzu, alebo je jej programom? To nevieme. Osobne som nikdy nevidel partitúru, ktorá sa nachádza v Amerike, a je nedostupná tým, čo nie sú na strane V. Bátora, spravovateľa „Estate of Béla Bartók“. Nemožno nikdy vylúčiť, že Burleska reprodukuje čiastočne reprízu Scherza, alebo používa, z neho tematický materiál, keďže v tejto prepracovanej verzii nezasahuje klavír, resp. len nepatrne.

Druhým dielom bola teda Rapsódia pre klavír. Rukopis má jasnú poznámku: Grlice puszta — Pozsony, 1904, okt.—dec. A toto vylučuje akúkoľvek diskusiu. Na Veľkú noc, 25. apríla 1905, daruje Bartók rukopis s venovaním pani Emme Gruberovej, ktorá mu na druhý deň listom ďakuje; z tohto jej listu jasne vysvitá, že do toho času nebolo ani reči o úprave diela pre klavír a orchester. Táto myšlienka pochádza od manžela pani Gruberovej, čo je v liste výslovne uvedené. Je známe, že Bartók sa krátky čas nato rozhodol zúčastniť sa na Rubinsteinovom konkurze v Paríži, kde mienil predniesť aj vlastné skladby: Sonátu pre husle, Kvinteto dokončené v Grlici a Rapsódiu, ktorú vo svojej novej úprave nazval Morceau de Concert.

Treba sa zmieniť ešte o jednom čísle, a to o úprave ľudovej maďarskej piesne Piros alma, ktorú Bartók počul spievať slúžku na grlickom majeri. Úpravu tejto piesne pre spev a klavír urobil Bartók pravdepodobne skôr ako v júli či začiatkom augusta, lebo Elza Bartóková spomína, že ju počula v Grlici.

Toto nás privádza k poslednému bodu: Bartók spoznáva ľudovú pieseň. Prirodzene, nebol by ju našiel, keby ju nebol hľadal. Človek nemôže objavovať v takej oblasti, o ktorú neprejaví záujem. Ak v liste z 1. apríla 1903 adresovanom matke, žiada sestru, aby mu poslala k pripojeným melódiám texty dvoch ľudových pesničiek, tak je to neklamný znak, že jeho záujem sa už zameriava týmto smerom. Hoci v tomto prípade nešlo ešte o skutočné ľudové piesne, ale o tzv. magyar nóták, teda toho času módne nápevy skomponované veľmi nadanými amatérmi. Vplyv týchto magyar nóták je veľmi badateľný v Bartókových dielach z r. 1902 a 1905, ako to právom poznamenal Kodály v istom svojom článku, kde definuje význam Bartóka ako hudobného folkloristu[5]). Možno povedať, že 3. časť jeho II. Suity je krásnym príkladom tohto vplyvu, a na šťastie aj veľkým úspechom. No čoskoro sa mu tento druh piesní vidí príliš umelý a priam nudný — je to v čase, keď sa stretáva s ozajstnou ľudovou piesňou.

Je samozrejmé, že Bartók nemohol hneď na prvý raz postihnúť význam tohto svojho objavu, ani vidieť priepasť, ktorá oddeľovala autentickú ľudovú hudbu od vtedy módnych nápevov. Ako som už spomenul, bola to Lidi Dósa — mladé dievča z dediny Kibéd (župa Maros Torda v Transylvánii), čo slúžilo u jednej z Fischerových dcér — ktorú počul spievať ľudové piesne a z nich si niektoré aj zapísal. Dve z nich publikoval v zbierke Das ungarische Volkslied (No 234 a 313); úpravu jednej z nich, ktorú som už spomínal — Piros Alma, publikoval aj v maďarskom dvojmesačníku Magyar Lant zo dňa 15. februára 1905. V Magyar népdalok, zbierke 20 piesní so sprievodom, vydanej r. 1906 Bartókom a Kodályom, opäť nachádzame Száras ágtól messze virit, ako pieseň pochádzajúcu z Kibédu. A keďže Bartók nebol nikdy v Kibéde, mohol túto pieseň poznať len od Anny Dósa, Lidinej sestry, ktorá slúžila u druhej vydatej dcéry Fischerovcov v Bratislave.

Dôležitá je však aj iná vec: že Bartók sa stretol nielen s ľudovou piesňou maďarskou, ale aj s ľudovou piesňou slovenskou. Elza Bartóková rozprávala, že jej brat pri dlhých prechádzkach v Grlici rád počúval spev slovenských žien. Domnievala sa tiež, že si ich zapisoval, hoci nemala pre to priame dôkazy. Ak vezmeme do úvahy, že Bartók neovládal slovenskú reč, môžeme iba predpokladať, že v tomto období sa uspokojil vari len so zápisom melódie, prípadne, že si nerobil nijaké poznámky. V tejto súvislosti Kodály sa zmienil o jednej podrobnosti. Rozprával mi, že pri jednom z ich prvých stretnutí, teda pred druhým pobytom v Grlici, r. 1906, ukázal mu Bartók

Variácie na slovenskú melódiu, a to na nápev, ktorý počul spievať starého slovenského sedliaka pri práci na poli. Bartók ho počúval spievať z istej vzdialenosti, bez toho, že by sa mu bol priblížil. Čo sa stalo s týmito Variáciami? Nevieme to, lebo dodnes sa nikde neobjavila stopa po nich. Mohli by sme iba predpokladať, že azda ide o č. 5, pomenované ako Variantions zo zbierky Pre deti III. Lenže túto melódiu Bartók prevzal zo zbierky Slovenské spevy, II č. 17, ako sám uvádza v maďarskom vydaní týchto skladieb. A naostatok, ťažko pripustiť, že by mladý virtuóz bol napísal také jednoduché variácie, čo mohli byť zaradené do zošitu určeného pre deti.

* * *

Ak Bartókov pobyt v Grlici roku 1904 bol z hľadiska skladateľa nadmieru plodný a bol svedkom zrodu hudobných diel, ktoré po prvý raz odhalili v celej sile a hĺbke tvorivé sily mladého skladateľa, rovnako významný bol aj z hľadiska jeho budúceho vývoja: bez toho, že by si to uvedomil, orientoval sa Bartók na ľudovú pieseň. Vtedy ani len netušil, ako fundamentálne prevratne to zapôsobí na celú jeho činnosť, na jeho myšlienky a hudbu. Ak vykročil v ústrety vlastnému osudu, urobil tak preto, že hudobným inštinktom vycítil tajomnú príťažlivosť, ktorá vyžarovala z tejto hudby! Vycítil v nej vitalitu a autentičnosť, ktoré nemohol nájsť v magyar nóták. Jeho prvé stretnutie s maďarskými a slovenskými ľudovými nôtami boli len prvým otrasom, prvou výzvou, bez toho, že by si uvedomoval, kam ho to privedie. Len o rok potom sa stretáva s Kodályom, ktorý mu vštepuje pracovné zásady a vedecké metódy. Od tejto chvíle ho už nič nedokáže zastaviť na ceste k cieľu. A ak to predstavuje najväčší zvrat v jeho živote, bolo to v Grlici, kde začul toto volanie osudu, kde sa tento zvrat uskutočnil a vôbec stal možným.

z franc. prel. -al-

[1]) Tieto informácie som získal od Elzy Bartókovej r. 1955, niekoľko týždňov pred jej smrťou; ďalej od pani Edith Monostory, dcéry Sári Fischerovej (ktorej ďakujem aj za láskavosť, že pán Géza Machay, syn Hedvigy Fischerovej mi neodmietol poskytnúť tiež svoje informácie); od pani Márie Drábovej, ktorá bola zamestnaná na majetku v Grlici od r. 1914 a ktorej sestra Zuzana tam slúžila pri poslednej Bartókovej návšteve r. 1906; od pána L. Kederu, pomocníka sestier Fischerových, ktorí žili na majetku ešte r. 1945.

[2]) Ide o listy Bartóka, sestier Fischerových, pani Emmy Gruberovej.

[3]) Navštívil som Grlicu 12. októbra 1966 v sprievode svojho významného spolupracovníka I. Somfaiho a pani A. Elschekovej, ktorá dokonale pozná tento kraj. Cestu organizovala Slovenská akadémia vied a jej riaditeľ dr. L. Burlas mi láskave poskytol na tento účel auto. Im všetkým tu vyslovujem svoju hlbokú vďaku.

[4]) Manželia Fischerovci mali desať detí, deväť dcér a jedného syna. Aranka a Anna (nevydaté) a Hedviga prežili celý život v Grlici. Sári žila v Bratislave, potom v Budapešti, kde udržiavala styky s Bartókovou matkou. Jólan bývala v Transylvánii, odkiaľ boli aj služobné Lidi a Anna Dósa. Clementine a Ilona žili v Tatrách, Gizella a Margit v Amerike.

[5]) Kodály Zoltán: A folklorista Bartók. Uj zenei szemle. Budapest. I. No 4, 1950.



Rozhovory s interpretmi

Peter Michalica

Najprv stručné curriculum vitae: Narodil sa 10. júla 1945 v Kremnici. Študoval hru na husle na bratislavskom konzervatóriu v triede prof. Skladaného, u ktorého pokračuje aj v štúdiách na Vysokej škole múzických umení, kde je v školskom roku 1968/69 vo štvrtom ročníku.

Tvoj umelecký rozlet v pravom zmysle tohto slova sa začal — ak sa dobre pamätám — pred necelými tromi rokmi, v roku 1966, tesne po tom, ako si sa po druhý raz zúčastnil na Prehliadke mladých interpretov v Trenčianskych Tepliciach...

Áno — tesne po tejto prehliadke, v septembri 1966, som sa zúčastnil na Medzinárodnej súťaži v Mníchove. Postúpil som tam medzi prvých 12 účastníkov i napriek tomu, že som hral — vzhľadom na ostatných — na jednom z najmenej kvalitných nástrojov. Ale o tom som už hovoril v interview vo vtedajšej dennej tlači... V novembri toho istého roku som sa umiestnil ako tretí na medzinárodnej súťaži o cenu Karla Flescha v Londýne...

... čiže si sa stal jej laureátom, hoci si sa v súťaži zúčastnil na vlastné trovy — ak sa nemýlim, na Zväze skladateľov v Prahe boli výhrady voči Tvojej účasti...

... ktorým sa ale nedivím - veď som bol pre nich „terra incognita". A keď si uvedomíš, že na tej istej súťaži získal predtým Ladislav Jásek prvú cenu, tak sa nebudeš čudovať

ani Ty, že nechceli riskovať reputáciu Československa. Napokon to nebolo pre mňa také zlé — škola mi dala jednorázové štipendium vo výške tisíc korún, čo prakticky uhradilo najvyššiu položku — cestovné lietadlom.

Tak či onak — vtedy sa začala v pravom slova zmysle Tvoja umelecká kariéra. Aké významnejšie vystúpenia si odvtedy absolvoval?

Dva celovečerné recitály v Zrkadlovej sieni bratislavskej radnice, na dvoch koncertoch Slovenskej filharmónie som predniesol sólový part Brahmsovho husľového koncertu, opäť som vystupoval v Trenčianskych Tepliciach, ako aj v Martine a na IV. dňoch komornej hudby v Banskej Bystrici. Aby som nezabudol: zúčastnil som sa aj na košickej interpretačnej prehliadke. Okrem toho v posledných mesiacoch absolvujem množstvo recitálových a výchovných koncertov — takže na nedostatok koncertantných príležitostí si nemôžem sťažovať. Pravda, hrám už dva roky na novom nástroji, vyrobenom známym majstrom Vladimírom Pilařom z Hradca Králové.

Treba teda pochváliť pracovníkov Koncertnej a divadelnej kancelárie. Vystupoval si aj v zahraničí?

Iba pri jednej príležitosti: V SSSR v rámci Dní československej kultúry — bolo to ešte v máji minulého roku; okrem vystúpení so sprievodom klavíra som si dvakrát zahral Brahmsov koncert s gorkovskou filharmóniou — vo Volžskom a vo Volgograde. Kuriozitou tohto dvojnásobného vystúpenia bolo, že som sa o ňom dozvedel len tri dni pred odletom — hoci v Gorkom o tom vedeli už tri mesiace predtým. A tak som zbytočne vliekol popri i tak neľahkých zavazadlách celý orchestrálny materiál...

Keď vyjdú tieto riadky, budem už mať za sebou svoje doteraz najväčšie zahraničné turné — po Amerike ako spoluúčinkujúci miešaného zboru Lúčnice v Burlasovom cykle Metamorfózy krás a aj ako sólista.

Myslím, že by čitateľov Slovenskej hudby zaujímal Tvoj repertoár...

Prosím — tu je. Začnem koncertami: Od J. S. Bacha mám naštudovaný jeho koncert a mol, ďalej hrám Mozartov A dur, Mendelsohnov e mol, Brahmsov husľový koncert, ako aj koncert Gordona Jacoba. Teraz študujem koncerty Čajkovského a Beethovena — ten druhý mám hrať v júni v Košiciach.

Zo sonát hrávam Bachove sólové sonáty g mol a C dur, Tartiniho sonátu g mol, Corelliho d mol, Mozartovu e mol, Beethovenovu c mol, Griegovu c mol, Hindenmithovu sólovú sonátu, Bartókovu Sonatínu, Milhaudovu II. sonátu.

Z ostatných husľových skladieb interpretujem Wieniawského Scherzo-Tarantellu, Beethovenovu Romancu F dur, Kreislerovo Prelúdium-Allegro, Smetanovu skladbu Z domoviny, niekoľko Paganiniho capriccí, ako aj Moto perpetuo, Kodályho Adagio, Stravinského Divertimento.

Zo slovenských skladieb mám naštudovanú Moyzesovu Poetickú suitu, Vilecovu Romancu, Bokesovu La foliu, Očenášove Fresky a Martinčekov Tanec.

Poznamenávam, že som mal v repertoári ešte zopár skladieb, tie som však koncom leta zatiaľ z neho vypustil, dúfam, len dočasne...

I ja sa nádejám, že to bude čoskoro — a že budeš mať možnosť vystupovať sústavne i v zahraničí. Aby som však nezabudol: O Tebe je známe, že zvykneš aj uvádzať svoje koncertantné vystúpenia, konferovať. Čo Ťa k tomu priviedlo?

Predovšetkým poznatok, že naše koncertné publikum nie je na takej úrovni, ako by malo byť — o. i. i „vďaka" „príprave" v škole...

Ďalej i skutočnosť s mnohými konferenciérmi: nejedného sa mi žiadalo doplniť, resp. povedať to lepšie.

Domnievam sa tiež, že obecenstvo vždy zaujíma názor toho, ktorý skladbu interpretuje.

Konferovanie veľmi napomáha kontaktu účinkujúceho s obecenstvom.

A napokon — chcelo sa mi to robiť.

Najlepšie sa mi konferuje pred malými deťmi. Keď budem mať čas — kedy to bude? — chcem sa spojiť s Maticou slovenskou a prostredníctvom jej miestnych odborov chcem urobiť seriál akýchsi výchovných koncertov pre žiakov Ľudových škôl umenia. Chcem tak urobiť preto, lebo mám skúsenosti z výchovných koncertov na základných deväťročných školách — a tie nie sú práve najpotešiteľnejšie. Obyčajne na nich deti nejaviace záujem o koncertnú produkciu strhnú za sebou aj tie, ktoré spočiatku tvoria pozorné auditórium. Je síce pravda, že základné vedomosti o hudbe má mať každý, ale kým naša škola nie je schopná túto samozrejmú požiadavku splniť, je — podľa môjho názoru — zbytočne hudbu nanucovať tým, ktorým chýba predbežná príprava na jej počúvanie. Nemožno predsa stavať na piesku! Domnievam sa, že najefektívnejšia je výchova poslucháčov z radov žiakov ľudových škôl umenia, ich nástrojových oddelení — okrem iného aj preto, že tieto deti majú základné vedomosti o hudbe a poznajú aj základy inštrumentálnej hry, takže vedia oceniť i techniku náročnejších skladieb. Naviac deti veľmi kladne vplývajú na rozvoj muzikality svojich rodičov.

Jedným z cieľov tohto môjho programu je odstrániť v deťoch zábrany voči modernej hudbe. Zažil som už spontánne kladnú reakciu na Bartóka — pravda, po predchádzajúcom úvodnom slove. Domnievam sa, že získaním detí pre modernú hudbu urobí sa podstatný krok vpred pre celú našu hudobnú kultúru. Nemyslím si, pravda, že po mojich vystúpeniach budú mladí poslucháči nadšení napr. Kupkovičom — ale aspoň pre niektorých z nich prestane byť moderna „strašiakom".

Aké sú ďalšie Tvoje plány?

Rád by som sa — ako frekventant — zúčastnil na letnom interpretačnom kurze vo Florencii pod Szeryngovým vedením. Mal som to v pláne už vlani, ale kým sa mi súkromnou cestou — inej možnosti nebolo — podarilo vybaviť si možnosť cesty a pobytu, boli už všetky miesta obsadené a musel som sa uspokojiť s miestom radového poslucháča medzi obecenstvom.

Je známe, že hrávaš aj v Slovenskom klavírnom triu. Ako sa toto teleso zrodilo, čo má na repertoári a aká je jeho perspektíva?

Ešte na konzervatóriu — po stroskotaní prvého pokusu vytvoriť kvarteto i sláčikové trio — podarilo sa violončelistovi Jurajovi Alexandrovi, klaviristke Genovéve Čápovej a mne vytvoriť základ toho, čo sa dnes nazýva Slovenské klavírne trio. Roku 1966 klaviristku nahradil Miloš Starosta, s ktorým odvtedy hrávam aj na svojich sólistických vystúpeniach.

V každej oblasti koncertantnej činnosti sú problémy — no osobne som najväčšie poznal (a poznávam) práve v tomto triu. Jeden rok našej spoločnej činnosti bol poznačený violončelistovou vojenskou prezenčnou službou. Dúfali sme — Miloš Starosta a ja — že po Alexandrovom návrate „do civilu" sa nám bude lepšie pracovať. Lež ten dostal ponuku účinkovať v Slovenskom komornom orchestri — a nie div, že túto jedinečnú príležitosť využil. A tak sme na tom naďalej — čo sa týka možnosti spoločného cvičenia a vystupovania — zle, lebo Warchalovci sú viac v zahraničí ako doma. Museli sme odrieknuť asi polovicu ponúkaných vystúpení. Neradi by sme však našu zostavu menili — rozumieme si ľudsky i umelecky. Napokon i napriek spomínanému handicapu sme lanskej jesene

získali I. cenu na manifestačnej súťaži mladých umelcov v Prahe z príležitosti 50. výročia Československej republiky — bolo to pre nás veľkým povzbudením.

Na programe našich koncertov sú triá Mozarta (G dur), Beethovena (c mol), Leclaira, Hummela — jeho hudbu by sme vôbec radi spopularizovali, Dvořáka (g mol), Očenáša — pripravili sme jeho premiéru, 5 kusov od Bohuslava Martinů. Teraz študujeme Ravelovo trio, Beethovenovo trio B dur a rozhodujeme sa medzi Brahmsom a Schubertom.

Zatiaľ sme vystupovali len doma, dúfam však, že prenikneme i na zahraničné pódiá. I napriek spomínaným ťažkostiam sme rozhodnutí i naďalej pracovať spoločne. Napokon hra v triu nie je komornou záležitosťou par excellence — aj iné súbory, dokonca i svetoznáme, mali i majú podobné problémy ako my. Dúfam preto, že sa nám ich podarí prekonať k spokojnosti nielen nás, ale najmä tých, ktorí nás budú mať možnosť počuť.

Zhováral sa Igor Vajda

Hudobný život

Výtvarná réžia

Vincenzo Bellini: Norma
Dirigent: Tibor Frešo
Režisér: Branislav Kriška
Scéna: Ladislav Vychodil
Kostýmy: Helena Bezáková
SND Bratislava

Bežný operný repertoár už dlhší čas sa točí okolo niekoľkých štandardných titulov, z ktorých zriedkavo vybočuje. Ak je dramaturgickým činom uvedenie noviniek, nemenej významným činom je rozšírenie repertoáru i v oblasti starších operných diel. Opera bratislavského SND sa o to zrejme cieľavedome usiluje tak výpadmi do opery baroknej, ako aj do oblasti romantickej opery talianskej, ktorá nielenže poskytuje nevyčerpateľné možnosti, ale svojím vokálnym štýlom je veľmi vďačná pre sólistov. Obmedzenie repertoáru talianskych operných diel na najvýznačnejšie opery Verdiho prekonáva bratislavská scéna úspešne; dokladom tohto zámeru je uvedenie Belliniho Normy.

Inscenácia staršej talianskej opery stavia, pravda, operný súbor pred viaceré problémy. Talianski skladatelia videli v opere predovšetkým **hudobnú formu**; nie nadarmo sa ich libretistická technika a prístup k látke podstatne líšia od techniky dramatickej tvorby slovesnej: prispôsobuje sa predovšetkým požiadavkám hudobnej formy. No skutočnosť, že táto forma sa realizuje na javisku, má svoje špecifiká aj úskalia. Sú skladatelia, ktorí kladú veľký dôraz na javiskovú pravdivosť; Bellini k nim nepatrí. Jeho prístup je prevažne hudobný, navyše celkove ladený do lyrickej oblasti. Je to markantné najmä v Norme. O scénickú akciu tu skladateľ dbá iba potiaľ, pokiaľ je to nevyhnutné, aby nevznikol nápadný rozpor medzi hudbou a scénou.

Nie je to iba vokálna náročnosť, ktorá stavia Belliniho opery mimo hlavného záujmu našich operných scén. Vokálna náročnosť je tu kompenzovaná speváckou vďačnosťou sólových partov. Väčším problémom je spomínaný lyrický naturel autora, ktorý ho napriek jeho veľkej melodickej invencii vo vokálnej zložke stavia do tieňa jeho mladšieho a dramaticky pregnantnejšieho súčasníka - Verdiho. Pri inscenácii Belliniho vzniká problém, ako scénicky a režijne zvládnuť túto eminentne hudobnú formu, ktorá zablúdila na javisko. Veď pokiaľ ide o možnosti divadelne vďačnej dramatickej akcie, je práve Norma na takéto momenty dosť skúpa.

Riešenie, ktoré zvolil Branislav Kriška, je iste jednou z najšťastnejších možností. Kriška sa neusiluje silou-mocou dynamizovať statické scény, dramatizovať lyrickú predlohu. Berie kompozíciu takú, aká je a usiluje sa jej základné znaky využiť tým, že ich čo najviac domýšľa. Tak sa v Kriškovej koncepcii naraz menia dramatické nedostatky Belliniho Normy na klady, na možnosť rozvinutia tvorivej fantázie režiséra a všetkých zúčastnených umelcov.

Spevákov necháva predovšetkým spievať. Volí veľmi triezvy rozvrh ich pohybovej akcie iba do tej miery, aby dojem statičnosti nepresiahol únosnú mieru a nezmenil sa na strnulosť. Zborovým scénam sa už vôbec neusiluje dať scénický pohyb nad minimálny rámec, diktovaný príchodmi, odchodmi, prípadne potrebou preskupenia zboru. Pravda, tento prístup má i svoje úskalia. Javí sa to najmä v dramatickom recitatíve na začiatku druhého dejstva, kde by duševný boj Normy, uvažujúcej nad tým, že usmrtí svoje deti, zniesol i širšie, exponovanejšie gesto. Tento recitatív nepôsobí totiž nijak výrazne svojou hudobnou stránkou a vzniká tu dojem istého vákua.

Čo je však najdôležitejšie, je vizuálna kompozícia jednotlivých scén. Nie je odmysliteľná od dekorácií zaslúžilého umelca Ladislava Vychodila. Jeho scéna svojou účinnou výtvarnou skratkou i pri plnom výtvarnom využití celého priestoru javiska dáva všetkým akciám široko variabilný základný pôdorys. Jednotný, trocha abstraktne traktovaný základ scény vytvára navyše svojím triezvym, temným, farebným ladením účinnú atmosféru a dokonalé pozadie, na ktorom vyniknú štýlové kostýmy Heleny Bezákovej. (Kuriozita: i reflektor, osvetľujúci horizont a zrejme nedopatrením viditeľný z balkónov, pôsobí dokonale funkčne ako mesiac nízko nad obzorom; menej funkčné je už, keď tam v závere opery divák vidí reflektory dva). Do toho scénického rámca komponuje režisér jednotlivé scény vyslovene výtvarne, ako dokonale riešené obrazy, ktoré svojou vyváženosťou a fantáziou dávajú celkom zabudnúť na malé možnosti dramatickej akcie. Šťastné je i zakomponovanie baletu ako kontrastnej zložky do vyslovene statických scén (vstupná ária Normy, zborová scéna a vyhlásenie boja, záverečná obetná scéna). Použitie decentnej pohybovej zložky tu značne umocňuje pôsobivosť scén.

Ak sme sa sústredili hlavne na režijnú stránku inscenácie, to preto, že prináša najviac problémov a invencia v ich riešení sa prejavuje najmarkantnejšie. Hudobná stránka sama o sebe je nesporná a dáva najviac možností; treba povedať, že zaslúžilý umelec Tibor Frešo ako dirigent predstavenia v práci so sólistami, zborom i orchestrom tieto možnosti dobre využil. Najmä exponovaná, no vďačná vokálna stránka diela umožnila všetkým sólistom, aby ich vystúpenie bolo bez premiérovej trémy a veríme, že vokálne party budú rovnako svieže i na neskorších reprízach. Od orchestra táto opera vyžaduje hlavne rytmicky precíznu spoluprácu so scénou; preto tiež, hoci na premiére predohra vyznela ešte trocha stiesnene, od zdvihnutia opony bol kontakt orchestra so scénou takmer bez kazov a jeho podiel na výbornom predstavení je nesporný.

Juraj Pospíšil

Rekonštrukcia baroka

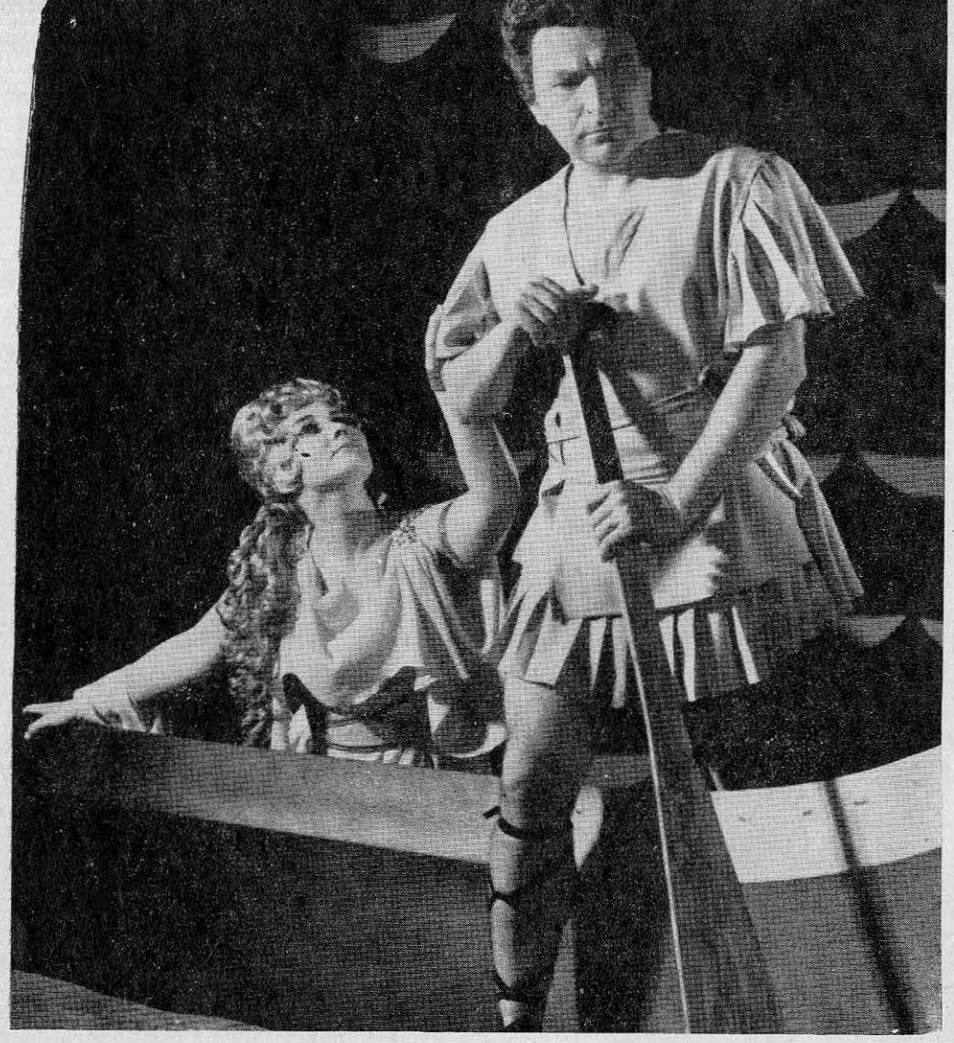
J. S. Kusser: Erindo
Dirigent: Anton Buranovský
Režisér: Miroslav Fischer a. h.
Výtvarník: Pavol Gábor a. h.
DJGT Banská Bystrica

Prvou tohoročnou premiérou banskobystrickej spevohry bolo uvedenie rekonštrukcie opery bratislavského rodáka Johanna Sigismunda Kussera (1660—1727) Erindo; dielo bolo naštudované zatiaľ jedine samotným autorom r. 1693 v Hamburgu, v divadle Na husom trhu. 44 uzavretých čísel tejto opery vydal H. Osthoff v zbierke Das Erbe deutscher Musik — väčšinu z nich tvoria árie s nemeckým textom. Originál partitúry ani libreta sa nezachoval. Inštrumentácia, prikomponovanie recitatívov a zborových partov Erinda — v tej podobe, v akej ho uviedla spevohra DJGT — je dielom Jaroslava Meiera, libreto napísala Jela Krčméry. Pritom nejde o zrekonštruovanie a doplnenie všetkého zachovalého materiálu, ale iba o výber z neho: tak vznikol akýsi ucelený scénický prierez pôvodného znenia.

Jaroslav Meier použil za základ inštrumentácie sláčikový orchester s čembalom, doplnený flautami, hobojkami, trúbkami, fagotmi a hornami — pričom flauty, hobojky a trúbky sa uplatňujú aj ako sólistické nástroje. Libreto — vychádzajúc z textov árií — opisuje skúšku, ktorej podrobil lásku dvoch mladých gréckych záľubencov boh mora Erindo.

Kusserova hudba vyniká lahodnosťou, vyplývajúcou z jednoduchosti faktúry, sviežosti invencie a zaujímavosti koloritu skoršieho baroka. Kladie však značné nároky na vokálny prednes hlavných úloh — je v nich množstvo koloratúr a skokov v štýle typického bel canta konca XVII. stor., nezastavujúceho sa ani pred opakovaním tónov tej istej výšky.

Banskobystrický súbor bol Erindom postavený pred nezvyčajnú a neľahkú úlohu. To, že sa jej zhostil skutočne dobre, je zá-



D. Rohová a O. Kobela

Foto: K. Miklóši

sluhou všetkých zainteresovaných. Na prvom mieste z nich treba spomenúť dirigenta, ktorý dal celému naštudovaniu opravu barokový nádych. Lež aj režisér a výtvarník si dali záležať na detailnom prepracovaní každej maličkosti — a tak výsledkom ich snaženia je veľmi pekný scénický obraz, raz statický, inokedy zas pohyblivý, ale vždy zaujímavý. Nemalou mierou k nemu prispela aj návrhárka kostýmov L. Purkyňová a. h. a choreograf J. Zajko a. h. (je to zatiaľ jeho najlepšia choreografia v DJGT).

Výhrady možno mať len proti poňatiu postavy Erinda v 3. obraze, kde — hoci je bohom — si počína ako príliš prízemný smrteľník, a proti nie vždy dostatočnej pohybovej kultúre účinkujúcich. Pre objektívnu informáciu však treba dodať, že DJGT sa snažilo získať k spolupráci M. Mrázkovú — žiaľ, nebola v čase študovania Erinda voľná.

Lež to nijako nemôže zmazať kladný dojem z oboch premiér, na ktorých — s výnimkou jednej postavy — boli všetky úlohy alternované, pričom niektoré výkony boli viac než pozoruhodné (J. Hadraba — Erindo, M. Cihelníková a. h. a D. Rohová — Eurilla, E. Grúberová — Amarillis, O. Kobela — Daliso).

Záverom ešte jedna poznámka: Na jeseň tohto roku sa má uskutočniť v Banskej Bystrici — ako súčasť Roka slovenskej hudby — festival súčasnej opernej tvorby za účasti všetkých troch slovenských operných telies a opier Olomouca a Opavy. Tento festival by sa mal stať základným kameňom ďalších každoročných festivalov v srdci Slovenska. Kiež by sa táto myšlienka ujala! Veď práve na jeseň oslávi spevohra DJGT už desiate výročie svojej existencie — a takéto podujatie by bolo najlepším uznaním jej práce.

ra

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

6. a 7. februára 1969. Orchester SF. Dirigent: zasl. umelec Karel Šejna (Praha), sólista: Arto Noras (Fínsko). Program: Ľuboš Fišer: 15 listov z Dürerovej Apokalypsy, Luigi Boccherini: Koncert pre violončelo a orchester B dur, Gustav Mahler: I. symfónia.

Februárové koncerty SF držali sa zväčša pri hladine štandardu, v niektorých výkonoch dostali sa však aj vyššie. Citeľný pokles záujmu obecenstva aj o podujatia Slovenskej filharmónie, ktorý trvá temer od začiatku tejto sezóny, sa ešte zvýšil. Najmä na prvých dvoch koncertoch chýbalo nie nepodstatné percento študentskej mládeže, ktorá trávila svoje prázdniny mimo bratislavskej metropoly. V dramaturgii februárových koncertov sa taktiež nepodarilo prekročiť zabehnutý úzus, a tak vynaliezavosť opäť vyvažovala ošúchanosť.

Šejna je typ muzikantsky plnokrvného, temperamentného, skôr impulzívneho ako rozvážneho dirigenta. Tento svoj naturel uplatňuje, pravda, pri všetkých skladbách, teda aj pri takých, kde sa od dirigenta žiada aj viac, najmä vyzdvihnutie svojrázných, obsahových čŕt.

Tieto predpoklady sa podieľali na zaslúžene srdečnom prijatí Fišerovej skladby. Bohatou fantáziou obdarený skladateľ vo svojich 15 listoch rozvíja v rámci šesťtónového modu pätnásť voči sebe kontrastných plôch. Vyvolil si pre to obsadenie klasického orchestra (s čembalom), ktoré mu poskytovalo pomerne užšiu dynamicko-farebnú paletu. Pri všetkej pastelovosti a striedmosti farieb dosahuje však Fišer kontrastnosť šťastným využívaním iných parametrov a novších zvukových výbojov. Budovanie a uzavretosť formy dosiahol autor jednak pozvoľným zosilňovaním vnútorného dynamického napätia a tiež aj reprízovaním úvodného tematického materiálu.

Šejnov prístup k I. symfónii Gustava Mahlera niesol sa v znamení zdravej zemitosti, bujarosti. Opomínal však vyzdvihnúť a vystihnúť aj filozofický podtext Mahlerovej hudby. I svojrázny humor niektorých častí v tomto poňatí zostal viac-menej utajený.

Norasov Boccherini popri samozrejmej technickej zdatnosti upútal predovšetkým výstižným štýlovým chápaním, ktoré charakterizovala vyváženosť, umiernenosť, kultivovanosť prejavu. Jeho tón je sýty, tvárny, má osobitý tembr a pôsobí hlbokým zažitím, vlastným len veľkým umelcom.

13. a 14. februára 1969. Orchester SF. Dirigent: Aldo Ceccato (Taliansko), sólista: Ivan Štraus – husle (Praha). Program: Johann Sebastian Bach: Koncert pre husle a orchester č. 2 E dur, Wolfgang Amadeus Mozart: Haffnerova symfónia D dur, Eugen Suchoň: Symfonietta rustica, Paul Ducas: Učeň čarodej, Giuseppe Verdi: Ouvertúra k opere Sicílske nešpory.

Mladý taliansky dirigent Ceccato napriek svojmu veku predstavuje už výraznú umeleckú osobnosť s vynikajúcou pamäťou (z partitúry dirigoval len Bacha a Suchoňa) a s jedinečným zmyslom pre odlíšenie štýlových vlastností. Pravdepodobne tieto schopnosti viedli ho k zostave tak rôznorodých čísel, na čom nemalú úlohu zohrala aj zmena programu. Namiesto pôvodne ohlásenej vynikajúcej černošskej speváčky Irene Oliver napochytro zaskočil Štraus s Bachom, čím sa rozptyl štýlov na Ceccatovom koncerte zväčšil. Navyše tento husľový koncert v rozpätí 6 dní odznel už po tretí a štvrtý raz (uviedol ho SOBR s Pavlom Farkašom a ešte aj Kolínsky komorný orchester).

Ak sme celkom neboli spokojní s dramaturgiou, tým viac nás zaujala umelecká úroveň tohto najlepšieho februárového podujatia. Straussov Bach vykazoval najmä v spôsobe vytvárania kantilény určité romantické črty a aj intonačné problémy, ktoré Bach vyžaduje od dnešných huslistov používaním rovného sláčika, nemal interpret ešte celkom vyjasnené. V pasážach nebola jeho reč dostatočne zreteľná a intonačne čistá. Naproti tomu zo všetkých troch spomínaných bachovských interpretácií bol orchestrálny sprievod zásluhou Ceccata najvybrúsenejší, najmuzikálnejší a zvukovo najhomogénnejší. Jediný Ceccato dbal dokonca i na pomer striedania vedúcej úlohy medzi sólistom a sprevádzajúcim ansámblom (napr. v I. časti).

Ceccatovu koncepciu Mozarta ochudobňovala úroveň a technická pohotovosť orchestra. Dirigent sa zameral predovšetkým na plastické vyzdvihnutie Mozartovej spevnosti, pôvabu na jednej a epickej sýtosti a dramatickej údernosti na druhej strane.

Veľký úspech zožal Ceccato za interpretáciu Suchoňa, ktorá plne vystihla dramatizmus, vrúcnosť, spevnosť, napätie kontrastov a vitalitu jeho reči. Určité výhrady by zniesol tanečný úsek I. časti, ktorý niesol znaky južného burleskného dirigentovho temperamentu.

V Ducasovi odkryl taliansky umelec svoje schopnosti vytvoriť napätú atmosféru, zmysel pre charakterizáciu humoru i dramatického ťahu. Schopnosť podriadiť precízny detail celostnému stavebnému nadhľadu demonštroval Ceccato skvele v záverečnej Verdiho ouvertúre.

21. a 22. februára 1969. SOBR a Spevácky zbor SF. Dirigent i zbormajster: J. M. Dobrodinský. Sólisti: Cecília Lévaiová (soprán), Ľuba Baricová (alt), Oldřich Spisar (tenor), Dalibor Jedlička (bas). Program: Antonín Dvořák: Svätá Ľudmila, oratórium.

Tento koncert môže sa pochváliť kurióznou špecialitou. Keď sa pre ochorenie pražskej sopranistky Libuše Domanínskej nepodarilo zohnať žiadnu náhradu, iba sólistku Speváckeho zboru C. Levaiovú — ktorá však spievala iba v dvoch častiach na dvoch týchto koncertoch — musel sa vynechávať sólový part titulnej predstaviteľky a, samozrejme, i všetky ensembly, v ktorých mala účinkovať. Pri celkovej rozľahlosti diela to predstavovalo asi štvrtinu partitúry. Pochopiteľne, za takejto situácie nedalo sa vyhnúť mnohým nelogičnostiam v texte, v dejovej fabule, a tým sa nevyhnutne muselo narušiť kontrastné radenie jednotlivých častí.

Bol to súčasne dvojaký handicap — pre dirigenta J. M. Dobrodinského, ktorý naštudovaniu diela venoval nemálo času a takisto pre orchester, ktorý podal zatiaľ

azda najlepší výkon v tejto sezóne. Zo záhadných príčin sa však v programovom bulletine návštevníci nedočítali, aké teleso práve hrá, a ani dodatočne si vedenie SF nepokladalo za potrebné vysvetliť toto faux pas.

Prístup Dobrodinského k interpretácii sa popri prinajmenej solídnom vypracovaní detailov zameral na vystihnutie základného náladového ladenia jednotlivých častí. Z tohto prístupu mu analogicky vyplynulo (pokiaľ to, pravda, početné škrty dovoľovali) účinné striedanie kontrastov. Znamenite sa mu podarilo podčiarknuť zreteľný vlastenecké zanietenie i veľkolepú monumentalitu diela. Aj zbor mal pomerne komplikované polyfónne úseky, zreteľne a plasticky vybrúsené pri nástupoch tém.

Výkon speváckeho kvarteta (vlastne tria) už tradične vykazoval určité výkyvy v kondícii. Baricová (Svatava) dostavila sa na pódium zrejme v indispozícii a rozospievala sa až v 3. časti. Spisar (Roľník a Bořivoj) je typom speváka, ktorý začne iste, zreteľne a plasticky, no krivka jeho výkonu postupne klesá. Príčinu tohto javu treba hľadať s najväčšou pravdepodobnosťou v nesprávnom spôsobe tvorenia hlasu, ktoré únavuje hlasivky. Jedličkov krásny, zvučný, kovový hlas bol by si vyžadoval väčšiu pozornosť na prednesové nuansy a pohotovejšie intonovanie.

27. a 28. februára 1969. Orchester SF. Dirigent: zasl. umelec Ladislav Slovák. Sólo: Hinako Jamane (soprán) – Japonsko. Program: Wolfgang Amadeus Mozart: Ária z opery Il re pastore (Köchel 208). Exultate jubilate (Köchel 165), Benjamin Britten: Variácie a fúga na Purcellovu tému (Sprievodca mladého človeka orchestrom), Antonín Dvořák: V. symfónia F dur, op. 76.

Až na tomto treťom koncerte, kde mala účinkovať speváčka, nedošlo konečne k žiadnej zmene. Japonská sopranistka zaujala prirodzeným ženským pôvabom, solídnou technikou obdivuhodnou najmä v náročných koloratúrach. Jej výkon však zčasti oslabovala absencia prirodzenej zvonivej ľahkosti a zreteľnosti.

Slovákova koncepcia Brittena zamerala sa na celok. Intenzita i jednotnosť orchestrálneho zvuku miestami nebola ideálna a aj zvuková a technická pohotovosť niektorých nástrojov alebo skupín mala medzery.

Vyvrcholením koncertu bola nesporne Dvořákova symfónia, v ktorej sa snúbila umelecká úroveň, pohotovosť orchestra i starostlivá práca dirigenta s detailom podriadeným celkovému stavebnému zámeru.

Vlado Čížik

CYKLUS ORGANOVÝCH KONCERTOV

23. septembra 1968 – Željko SOJČIČ (Juhoslávia)
D. Buxtehude: Prelúdium, fúga a ciaccona C dur; J. Pachelbel: Ciaccona f mol; N. Bruhns: Prelúdium e mol; J. S. Bach: Toccáta a fúga d mol; J. Brahms: Dve chorálové predohry; O. Messiaen: L'eglise éternelle, La banque céleste; J. Alain: Litánie.

Výkon Ž. Sojčiča, ktorý často správne vycítil výrazovú stránku interpretovaných skladieb, by potreboval adekvátne doplnenie vo sfére výstavby skladby. Najucelenejší výkon v tomto zmysle podal v Pachelbelovi a najviac sme tento moment postrádali v známej Bachovej skladbe. Trochu rozvláčnym dojmom pôsobili Dve chorálové predohry J. Brahmsa. Zo skladieb O. Messiaena a J. Alaina v dôsledku spomínaného nedostatku nemohol interpret vyťažiť viac.

4. novembra 1968 – Ivan SOKOL
D. Buxtehude: Prelúdium a fuga fis mol; J. S. Bach: Prelúdium a fúga D dur; C. Franck: Finále; P. Hindemith: II. sonáta pre organ; A. Očenáš: Organové pastely; T. Salva: Te Deum; L. Janáček: Dve skladby pre organ, Postlúdium z Glagolskej omše.

Ivan Sokol dramaturgiou svojho koncertu, ale hlavne interpretáciou skladieb, ktoré do koncertu zaradil, potvrdil, že patrí medzi špičku slovenských organistov. V prvej časti podmanil hlavne interpretáciou skladby J. S. Bacha a výbornou výstavbou a štýlovosťou Finále C. Francka. V tejto súvislosti treba podčiarknuť fakt, že jednou zo Sokolových predností je schopnosť dokonale „cítiť" skladbu a adekvátne ju štýlovo tlmočiť. V druhej časti koncertu vynikla interpretácia III. a IV. časti Organových pastelov (ich faktúra predstavuje Očenáša ako výborného znalca organa) a organovej novinky Te Deum Tadeáša Salvu. V záverečnom Postlúdiu L. Janáčka vyzdvihol správne hlavne jeho dynamickú dravosť.

25. novembra 1968 – Helmuth PLATNER (Rumunsko)
J. P. Swelinck: Echová fantázia; J. S. Bach: Triová sonáta e mol, Prelúdium a fúga g mol; Š. N. Šamorínsky: Partita profana; O. Messiaen: L'Ascension; A. Mendelssolm: Toccata.

Helmut Platner, profesor bukureštského konzervatória a laureát súťaže Pražská jar 1958, je pomerne známy bratislavskému publiku, pretože tu už vystupoval dvakrát. Jedným z imponujúcich kladov tohto umelca je suverénna hra spamäti — u organistu tak zriedkavá — a tiež prísna štýlovosť. Treba však pripomenúť, že snaha o plynulý a vyrovnaný tok skladby mu miestami bráni zvýrazniť detaily, takže často chýba interpretácii potrebný vzruch. V tomto prípade mnohé technické závady nástroja a nevyladené jazykové registre (najmä v pedáli) zrejme tiež prispeli k núdzovému riešeniu napr. manuálových kontrastov. V druhej polovici uviedol suverénnym spôsobom Šamorínskeho Partitu profanu, ktorej interpretačné úskalia spočívajú v komplikovaných rytmoch. Zvuková realizácia si však vyžadovala oveľa diferencovanejšiu registračnú prípravu. Súvisí to so závadami nástroja, pre ktoré bol interpret dokonca nútený skrátiť Messiaenov cyklus, čo vrhá veľmi nepriaznivé svetlo na tých, ktorí majú na starosti údržbu koncertného organa.

20. januára 1969 – dr. Ferdinand KLINDA
Koncert z diela Olivera Messiaena: L'apparition de l'église éternelle; L'ascension; Combat de la Mort et de la Vie; La Messe de la Pentécôte.

Uviesť v Bratislave organový koncert z diel skladateľa súčasnej svetovej moderny je rozhodne veľmi záslužný čin. Smutnejšie je však to, že záujem publika o tento koncert bol minimálny. No rozhodne tá hŕstka nadšencov, ktorá sa rozhodla „obetovať" večer organovému dielu O. Messiaena, neľutovala.

Ferdinand Klinda zostavil svoj koncert z diel Messiaena z rokov tridsiatych, iba záverečná Omša je z roku 1950. Tým dal poslucháčom možnosť skonfrontovať Messiaena ranejšieho s Messiaenom nedávnych rokov, v ktorých obohatil svoju hudobnú reč novými prvkami. Dominantou celého koncertu bola po interpretačnej stránke skladba L'ascension.

Aj celkove však možno konštatovať, že Klindov výkon značí hlboký ponor do Messiaenovho diela a že skladby, ktoré si pre tento večer vybral, tlmočil adekvátne skladateľovým zámerom. Týka sa to tak ich výstavby, ako i registrácie.

-k-



Foto: J. Bakala

II. komorný cyklus

Bezútešným ostinátom komorných podujatí Koncertnej a divadelnej kancelárie v spolupráci s Kruhom priateľov komornej hudby v Bratislave je problém ich návštevnosti. Určité zlepšenie v tomto smere zdal sa sľubovať návrat po viac ako dvoch sezónach do **vykúrenej** (podčiarknuté autorom) Koncertnej siene Čs. rozhlasu. Ani zákrok najvyšších predstaviteľov kultúry neotriasol totiž pevné rozhodnutie MsNV, že Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca prestane od 1. januára slúžiť koncertným účelom. Pre usporiadateľa sa tak réžia, vďaka „mastnému" prenajímaciemu poplatku za túto sálu, podstatne zvýšila. Očakávalo by sa potom, že adekvátne tomu sa podchytí aj záujem obecenstva, alebo sa bude aspoň klásť väčší dôraz na propagáciu. Sú to však pri súčasnom personálnom obsadení propagačného oddelenia KDK stojaté vody, ktorými nepohne ani nový riaditeľ.

Prínos komorných podujatí spočíval predovšetkým v dramaturgii a len potom v umeleckej úrovni. Odpadnutím plánovaného Syndney string quarteta sa počet koncertov znížil na štyri.

Druhý cyklus komorných matiné otvoril ešte v studenej Zrkadlovej sieni slovenský violončelista Juraj Fazekaš. Na jeho vystúpení 15. decembra treba vyzdvihnúť skutočnosť, že okrem dvoch menších skladieb slovenských autorov zahral celý program spamäti. Žiadalo by sa však pred bratislavským obecenstvom vystúpiť aj s iným ako repertoárovým programom, s ktorým tento umelec vystupuje už dlhší čas na zájazdoch po Slovensku. U Fazekaša nachádzame ešte určité medzery v technike a v kvalite tónu. Najmä v okrajových registroch je jeho tón „spestrený" početnými pazvukmi a v rýchlejších tempách pokrivkáva aj intonačne. Žiada sa tiež rozvíjať zameranie na detail, drobnokresbu. Jeho poňatie smeruje totiž k veľkorysému vystihnutiu ústrednej idey obsahovej náplne diela a skrýva v sebe určité úskalie jednotvárnosti, ktorému sa Fazekaš nestačí vždy dostatočne vyhnúť.

Ak neprihliadame k faktu, že Fazekašov program je už niekoľko rokov starý, po stránke dramaturgickej bol by mohol plne uspokojiť. (Sonáta G dur od J. B. Brévala, B. Martinů: Variácie na slovenskú tému.) Azda najvydarenejším číslom programu bola Janáčkova Pohádka. Slovenskú tvorbu reprezentovala avantgardná Paríkova Sonáta pre sólové violončelo, v ktorej autor rozvíja širokú paletu zvukofarebných možností tohto nástroja. Interpret pohotovo realizoval autorove predstavy v tomto smere. Žiadal by sa však aj celostnejší pohľad na celkovú plochu diela. V tradičnejšie koncipovanej Suite piccola od Ivana Hrušovského zase pianistka málo čerpala zo svojho dynamického arzenálu. Program uzatvorila po rozsiahlej Prokofievovej Sonáte op. 119 svieža interpretácia Debussyho Sonáty pre violončelo a klavír, ktorý na celom koncerte pohotovo a spoľahlivo stvárňovala Kvetica Turianska, odb. asistentka VŠMU.

Vlado Čížik

* * *

Trio viola d'amore

je názov komorného súboru, ktorý tvoria členovia Českej filharmónie Jaroslav Horák (viola d'amore), Zdeněk Pittner (lutna-theorba) a František Pošta (violon). Zameriava sa na interpretáciu starej hudby. Zvuk nástrojov tohto tria prenáša poslucháča o niekoľko sto rokov dozadu. Žiaľ, že bratislavské obecenstvo si — okrem pár výnimiek — nechalo ujsť jedinečnú príležitosť počuť toto unikátne teleso na jeho koncerte 5. januára. Možno však na vine bola aj zmena miesta koncertu v poslednú chvíľu.

Výpočet skladieb, ktoré na tomto podujatí zazneli, by vytvoril hotové litánie — išlo zväčša (v prvej polovici matiné dokonca výlučne) o miniatúry majstrov nizozemskej polyfónie, anglickej renesancie, Louisa Couperina (zrejme toho, ktorého v jeho dobe titulovali Le Grande), baroka a klasicizmu. Na tomto mieste azda postačí poznamenať, že išlo o hudobné lahôdky v tom najlepšom slova zmysle — od skladieb pôsobiacich na dnešného poslucháča predovšetkým svojím hedonizmom (práve Couperinove diela) až po skladby, plné hĺbky a dramatického výrazu (Jacob Tadinghen: Le serviteur).

Interpretácia bola dokonalá, svieža — iba hráč na violu d'amore mal zopár intonačných prehreškov; to je však pri náročnosti hry na tento krásny nástroj pochopiteľné a odpustiteľné ...

Igor Vajda

* * *

Ďalším slovenským interpretom, ktorý na komorných koncertoch dostal príležitosť, bol huslista Konštantín Sedlák. V súčosnosti tento mladý, ale nie najmladší umelec prechádza z jedného zahraničného angažmánu do druhého, takže sme stratili možnosť súvislejšie sledovať jeho umelecké napredovanie.

Svojím recitálom za klavírneho sprievodu prof. Rudolfa Macudzinského nás 2. februára Sedlák však presvedčil, že jeho umelecký vývoj ide priaznivým smerom. Jeho prejav je sebavedomejší, technicky zrelší, uvoľnenejší. Výrazová paleta jeho podania obohatila sa najmä v stredných polohách. Postráda však ešte sýtosť a kovový lesk v dynamických kulmináciách i jemnú zreteľnosť a ušľachtilosť v pianissimách.

Voľbu programu, ktorý Sedlák zostavil výlučne z tvorby XX. storočia, treba vyzdvihnúť. Podobne ako Fazekaš i Sedlák všetky veľké štyri sonátové diela zvládol bezpečne spamäti. Škoda, že takáto dramaturgia znemožňuje nám súčasne vytvoriť si aj plastickejší obraz o jeho celkovom umeleckom profile, najmä o schopnosti, s akou dokáže zdolávať vedľa seba problematiku viacerých slohov.

Sedlákovo poňatie Hindemithovej Sonáty výrazne podčiarkovalo jej meditatívnosť. S väčšou problematikou zápasil tak huslista, ako i pianista pri reprodukcii Ravelovej Sonáty pre husle a klavír in G, kde nedokázali presvedčivo, nenásilne vystihnúť štylizované jazzové prvky. O určitých medzerách v technike svedčilo najmä finále moto perpetuo z Ravela. Imponujúce tempo bolo tu prekážkou na dosiahnutie potrebnej brilantnosti a zreteľnosti pasáží. Sympatie vzbudil prístup, s akým obaja umelci pristupovali na fantazijne bohatej Janáčkovej Sonáte pre husle a klavír. V záverečnej Suchoňovej Sonatíne podarilo sa im s veľkou dávkou presvedčivosti, dramatizmu a nástojčivosti (prekvapujúce rýchle tempo v 3. časti) uzavrieť toto vcelku vydarené vystúpenie.

Záverečné podujatie cyklu odznelo mimoriadne večer v stredu 12. februára. Vystúpil na ňom Rýnsky komorný orchester z Kolína pod taktovkou Thomasa Baldnera. Celý program bol zostavený z tvorby J. S. Bacha. Klady súboru môžeme hľadať nie v technickej perfektnosti, v jednote súhry, ale presvedčivej interpretácii. Z vekovo pomerne mladého orchestra vyžarovala typicky baroková bezprostredná radosť z muzicírovania. Pevnou oporou súboru sú koncertný majster huslí, čela, kontrabasista a čembalista. V normálnom obsadení má nemecký orchester v porovnaní s naším SKO iba o dvoch hráčov huslí naviac.

T. Baldner ako dirigent zaujal proporčným vyvážením železného držania tempa s elánom a vrúcnou muzikalitou. Technické nedostatky niektorých hráčov vynikli najmä v sólach úvodného III. brandenburského koncertu, v ktorom na rozdiel od predchádzajúcich predvedení zaujala sólová improvizácia čembalistu v spojovacom úseku medzi oboma rýchlymi časťami. Namiesto husľového trojkoncertu počuli sme známy Bachov Husľový koncert E dur v podaní koncertného majstra. Zhodou okolností v tom týždni odzneli 3 interpretácie tohto diela. Táto bola najlepšia, najviac sa blížia k vystihnutiu štýlových znakov J. S. Bacha. Huslista sa tak svojím tónom, prístupom, disciplínou, sčasti i artikuláciou a technickým zvládnutím úspešne vyrovnal s touto problematikou. Suita h mol dávala znamenitému flautistovi, ktorý ovládal svoj part bezpečne spamäti, skvelú príležitosť uplatnenia.

Vlado Čížik

Expozícia experimentálnej tvorby v Brne

Podujatia, ktoré vo februári a v marci uskutočnil Zväz českých skladateľov a Československý rozhlas, tvoria významný medzník v nie dlhej histórii Novej hudby v Brne. Tento medzník vyznačuje kvalitatívne i kvantitatívne novú etapu v činnosti brnenských tvorcov Novej hudby: mám na mysli veľkoryso pojatý plán cyklu siedmich koncertov, nazvaný Expozícia experimentálnej hudby.

V rokoch, keď bola Nová hudba v Brne ešte v plienkach, zastával všetko reprodukčné dianie v tejto oblasti ansámbl Musica Nova (J. Horák, O. Vaňharová, B. Čuberka) a vďaka jeho húževnatej inšpirujúcej činnosti vzniklo veľa skladieb, ktoré dnes tvoria prinajmenšom významné dokumenty zrodu nového štýlu. Po rozpade tohto ansámblu vzniklo síce inštrumentálne Štúdio autorov, no udržovalo sa a udržuje pri živote viac-menej injekciami zhora, sporadickými reprodukčnými príležitosťami v rámci rozhlasových výrobných plánov či brnenských festivalov a pod.

Expozícia experimentálnej tvorby začína teda inú etapu histórie Novej hudby v Brne. Nie je to už éra, kde tón udávali hráči, lepšie povedané možnosti predvedenia, ale etapa, kedy skladatelia tvoria sami tak silnú (umelecky i organizačne) vrstvu, že si môžu diktovať spôsob realizácie svojich predstáv bez zbytočných prakticistických ohľadov.

Navyše dokazuje realizácia Expozície experimentálnej tvorby veľký záujem oboch usporiadajúcich inštitúcií (napríklad rozhlas nakrúca všetky podujatia a mieni ich vysielať len čo dostane voľné termíny), takže možno s veľkou dávkou optimizmu očakávať v budúcnosti ďalšie podujatia, ktoré môžu (no nemusia!) z Brna vytvoriť tiež jedno z dôležitých centier novej produkcie. Že je to nanajvýš potrebné dokazuje i prostá skutočnosť, že Brno jediné nemá — na rozdiel od Prahy či Bratislavy — prosperujúci orchester alebo aspoň malý ansámbl hráčov plne sa angažujúcich pre Novú hudbu — to, čo predstavuje Musica viva alebo Hudba dneška.

A tak niet divu, že práve tieto dva súbory mali tvoriť najpríťažlivejšiu náplň brnenského cyklu. Žiaľ, z plánovaného programu súboru Musica viva zišlo, takže napokon väčšie telesá reprezentovala samotná Hudba dneška.

Nakoľko o tomto koncerte referoval už M. Štědroň, len niekoľko poznámok: Koncert Hudby dneška (3. 2.) bol v pravom zmysle slova šokujúcou udalosťou. Pretože ho usporiadal Park kultúry a oddychu v rámci koncertov Hudobná mládež, mal najpočetnejšiu návštevu. Davy mladých poslucháčov celkom zaplnili Krížovu chodbu a priľahlé priestory Novej radnice a s veľkým potešením sledovali priestorovú kompozíciu autorov Hudby dneška, zostavenú špeciálne pre účel brnenského koncertu. Priznám sa, že ma veľmi prekvapilo, že nielen pol hodiny po začiatku, ale ani pol hodiny pred koncom trojhodinového nonstop programu nikto z mladých neodišiel. Svedčí to o určitej skúsenosti a o racionálnom prístupe mladého publika k podobnému dianiu, v ktorom sa vie skúsene a správne orientovať. (V tom tiež vidím veľké plus brnenskej skupiny Hudobnej mládeže, ktorá si svoj krst súčasnými kompozičnými technikami dávno odbavila a pre ktorú počúvanie takto komponovaných skladieb neznamená neprekonateľnú hrôzu.)

Skladateľská skupina zoskupená okolo Hudby dneška zapôsobila sympaticky tým, že v rámci jednoliatej štruktúry trojhodinového programu žiadny z autorov nestrácal svoju individualitu. Že aj napriek tomu existovala v tomto smere rôzna miera osobnosti, je samozrejmé: ako nápad boli najpriebojnejšie Kupkovičove „preparované texty" klasických, notoricky známych diel.

Ďalší februárový večer Expozície experitmentálnej tvorby (11. 2.) sa venoval inému problému — fónickej poézii, vďaka ktorej sa obecenstvo širšie oboznámilo s možnosťami spojenia a prelínania jednotlivých umeleckých odvetví. Večer ukázal, že je táto možnosť tu a že v budúcnosti môže priniesť cenné tvorivé výsledky. Básne českých i svetových autorov (F. Chopin, B. Heidsieck, F. Dufrêne, Rotella, B. Gysin, P. de Vree, Lora Totino a J. Valoch) sú charakteristické novým pohľadom na zvukovú podobu ich realizácie, či to robia dôrazom na expresívnosť kvality hlasového podania alebo konštruktívnou paralelou básnictva a hudby s využitím možností profesionálneho strediska pre výrobu technických zvukov. Práve tri pokusy Valochove dokázali, že sa i v druhom spomenutom smere otvárajú básňam - skladbám nové perspektívy.

Večer fónickej poézie sa konfrontoval so skladbami technickej hudby — Stockhausenovými Kontaktmi a Ferrariho Tautologos II. Obe tieto diela do určitej miery anticipovali náplň ďalšieho koncertu 18. 2., na ktorý sa zaradili skladby pochádzajúce z českej a talianskej elektronickej dielne. Z pražských elektronických pokusov sa mi mnohé zdali byť skutočne iba pokusmi bez nárokov na umeleckú náplň; zábavky typu Odstrčilovho Dr. Sorge alebo Hlaváčove Logogenesis nemôžu v čase vyspelých elektronických štúdií zapôsobiť ani len ako dobrá školská práca. Nad materiálom stál však Zbyněk Vostřák (Váhy světla) a Jan Klusák so svojím výborným konkrétnym motetom O sacrum.

Tvorba talianskych elektronikov (Berio, Buschi, Maderna, Nono) reprezentovala perfektnú technickú prácu s elektronickým a konkrétnym zvukovým materiálom, navyše však dokazovala, že v zajatí technického zvuku sa nemusí strácať prirodzená muzikálnosť, čo je podľa môjho názoru hlavné plus talianskej elektronickej školy: tieto skladby pôsobia živým dojmom, použitý zvukový materiál len znásobuje skladateľovu radosť z tvorenia.

Nakoniec len kvôli poriadku zaznamenávam, že na koncerte 25. 2. zazneli v predvedení Pražského dychového akademického kvinteta a kontrabasistu Pavla Horáka a klaviristu Bohuslava Kršku skladby Miloša Štědroňa, Arnošta Parscha, Rudolfa Růžičku a Jiřího Bártu. O menšiu návštevu koncertu a tiež o absenciu pisateľky týchto riadkov sa postaral zjazd Zväzu československých skladateľov v Prahe.

Jindra Bártová

Recenzujeme

Nové prínosy k dejinám organu

Vzrastajúci záujem o organ, podnietený tzv. „organovým hnutím" v druhej štvrtine nášho storočia v Nemecku, obrátil pozornosť na bohatú minulosť organa, najmä na obdobie baroka, považované za obdobie najväčšieho rozkvetu v organovom umení. Iba v prítomnosti sa rozširuje výskum aj na iné obdobia, donedávna nepovšimnuté (starovek a gotika), ba až zaznávané (romantika), a dokonca sa robia pokusy o zhrnutie teraz už takmer 50 rokov trvajúceho obdobia organového hnutia (orgelbewegung).

Výsledky a poznatky, ktoré prinášajú tieto práce, sú často prekvapujúce, korigujú zažité a nesprávne tradované názory a prinášajú mnoho objavného. Ich význam netreba vidieť iba v oblasti organologickej, lebo prispievajú priamo k filozofii dejín tohto prastarého nástroja, ktorý práve svojou zložitosťou vie reagovať na požiadavky hudobného vývoja, vie vždy znova zaujať hudobníkov i poslucháčov, vie ostať už viac ako dve tisícročia živým nástrojom!

JEAN PERROT: L' ORGUE DE SES ORIGINES HELÉNISTIQUES Ã LA FIN DU XIIIe SIÈCLE, PARIS, ED. A. ET J. PICARD & CIE, 1965, 432 STRÃN.

Toto obsiahle dielo prináša v obdivuhodnej kompletnosti súbor poznatkov o najstaršom období organových dejín. Autor tu publikuje 206 historických textov so zmienkami o konštrukcii, použití organa, o organistoch a ich živote atď. Priam vzorová — i zo strany vydavateľstva — je ikonografia, pri ktorej sa poteší srdce každého milovníka antického umenia. Sú to vyobrazenia organov na sarkofágoch, stélach, na víťazných stĺpoch, vázach, náhrobných kameňoch, ďalej sošky z terakoty, pečatidlá, prstene, medailónky, mozaiky atď., s organovými námetmi, nájdené v Egypte, Grécku, Taliansku, v Byzancii, na Blízkom východe, v rímskych provinciách. Organy sú tu vyobrazené samé, i s osobami, alebo v rámci orchestra. Už z tohto bohatého súboru vysvitá postavenie organa a jeho obľuba od najstarších dôb. Staré texty a ikonografia sú autorovi podkladom pre dejinný výskum i pre zaujímavé konštrukčné poznatky. Na ich základe urobil rekonštrukciu hydraulosu (tzv. vodného organa), ako ho opísal Vitruvius (1. storočie pred n. l.), a na ňom si overoval konštrukčné, zvukové a hráčske poznatky. Takto získal verný obraz o hudobných možnostiach najstaršieho organu, i fyzikálne údaje o píšťalách a pomocou zariadení. Zistil, že v období rozkvetu rímskej ríše bol organ pozoruhodne vyvinutý i technicky. Existovali registrové vzdušnice (kancely), teda bola možnosť registrácie, spôsob hry bol ľahký, takže sa dalo hrať prstami, jestvovali labiálne a jazykové píšťalky, nástroj bol zvukove dosť výkonný. Hydraulos (voda bola použitá na stlačovanie vzduchu) bol dosť veľký nástroj a v priebehu dejín sa takmer nezmenil. Naproti tomu pneumatický organ (s koženými mechmi) bol mladší, zvukove menej výkonný, spočiatku tiež menší, dal sa nosiť v rukách; historicky doložený je asi z II. storočia n. l. Regulácia tlaku vzduchu tu nebola vyriešená, teda trvalo storočia, kým tento pneumatický variant sa rozvinul do patričnej veľkosti a výkonnosti. Postavenie organa v kultúre spoločnosti sa síce menilo, ale bolo jednoznačne profánneho charakteru. Ešte Cicero v reči proti hedonizmu spomína organ, radiac ho medzi rozkoše, podobne ako jedenie jesetera a obdivovanie kvetinových záhonov. V cisárskom Ríme sa však organ rýchlo stáva obľúbeným nástrojom pri hrách v cirkvi a nástrojom cesárskych kratochvíľ. V Byzancii naproti tomu si zachováva charakter reprezentačného dvorského nástroja. Ako prvý organista sa spomína — žena: Thais, manželka vynálezcu organa, gréckeho mechanika Ktesibia Alexandrijského. Známy je aj staroveký virtuóz na organe Antipatros. Organ bol totiž r. 90 pred n. l. pripustený ako súťažný nástroj k delfským hudobným hrám. Víťaz dostal bronzovú sochu a zápis v Apolónovom chráme.

Pre našu historiografiu zaujímavý je nález z Aquincu (rímsky tábor neďaleko Budapešti), kde sa podarilo vykopať tak zachovalý organ (pneumatický), že sa dal rozložiť na súčiastky, podľa toho i rekonštruovať. Mal 4 registre po 13 píšťal z mosadze, 3 kryté a jeden otvorený register, postavený bol roku 228 n. l. V Aquincu sa našiel i náhrobok organistovej ženy Aelie Sabiny; podľa nápisu z konca IV. storočia je známe, že T. Aelius Justus bol „organista salarius" (platený organista) II. pomocnej rímskej légie — teda organ sa dostal do kuriózneho postavenia vo vojenskej hudbe, a s rímskymi légiami i hlboko do európskeho vnútrozemia — bývalých rímskych provincií.

So zánikom rímskej ríše zmizol i organ z povedomia západného sveta, a to tak hydraulický, ako i pneumatický. Až v 8. storočí sa zase dostáva na Západ, ale z Byzancie, kde sa na kráľovskom dvore zachoval, ba podľa opisu Konštantína Porfyrogeneta (912 — 959) bolo jeho používanie zahrnuté do dvornej etiky. Hovorí sa tu o úlohe štyroch organov, ktoré sú rozmiestnené na rozličných miestach v paláci. Ako kráľovský dar, ozdobený drahými kameňmi, dostáva sa r. 757 k Pipinovi Krátkemu a roku 826 p. Georges z Benátok stavia po 5 storočiach prvý organ na Západe — zase v kráľovskom paláci — v Cáchach. Pápež Ján VIII. (872—882) žiada biskupa z Freisingu, aby mu poslal organ a organára, ale nie na bohoslužobné úkony, lež výslovne na hranie a vyučovanie hudby!

Na Východe sa organy do bohoslužieb nikdy nedostali, na Západe len postupne a s odporom, pretože organ bol „svetský" a „pohanský", t. j. rímsky nástroj. Oficiálne vyjadrenie o prípustnosti organa na bohoslužbách chýba, bol skôr tolerovaný ako akceptovaný. Napriek tomu v X. storočí sa stavajú veľké organy do katedrál, avšak ďaleko od Ríma, vo Winchestri, Kolíne atď., v XIII. storočí aj v Prahe. V XIII. storočí začína sa rozkvet organa ako nástroja trubadúrov a domácností — vo forme portatívu.

Zaujímavé sú tiež autorom nájdené arabské pramene. Avicenna v X. storočí spomín organ ako byzantský nástroj. Našli sa aj arabské schémy konštrukcie, podľa byzantského vzoru, ale ináč usporiadané. Numistos napríklad opisuje organ so 4 registrami, každý mal svoju klaviatúru, ale iba tri tóny. Je i zmienka, že Arabi poslali v XIII. storočí do Číny nástroj s 90 píšťalami.

Perrotova kniha je vzorne vybavená, s množstvom jedinečných obrázkov, schém, originálnych textov, má bohatý poznámkový materiál a odkazy, ktoré dávajú svedectvo o neobyčajnej akríbii autora. Pre štúdium najstarších dejín organa je to dielo základného významu.

KARL BORMANN: DIE GOTISCHE ORGEL ZU HALBERSTADT, MERSEBURGER, BERLÍN, 1966, STRÁN 192.

Táto monografická práca sa nezaoberá iba legendárnym organom v Halberstadte, ale predstavuje štúdiu o stredovekom (gotickom) organárstve. Autor sa opieral hlavne o staré texty, najmä Praetoria, pretože halberstadtský organ sa nezachoval. Podľa zachovaných nákresov a organov z Norrlandy (1400, Švédsko), Sionu (XIV. storočie, Švajčiarsko), Kiedrichu (1313, Nemecko) atď. Bormann podáva veľmi presné technické opisy gotických nástrojov, ich hracej mechaniky, píšťalového materiálu, menzúr, ladenia, zostavenia prospektu atď., čím podstatne prispieva k znalostiam o gotickom organárstve. Koriguje aj mnohé tradované názory, opierajúce sa o staré, ale neskoršie pramene, napríklad čo sa týka spôsobu hry. Tradovalo sa, že klávesy treba udierať päsťami a laktom, že spôsob hry je obťažný atď. Bormannove rekonštrukcie toto nepotvrdzujú; Halberstadtský organ mal tri klaviatúry: jednu pre pleno v diskante, pod ňou klaviatúru pre sólové principály a napokon pre hlboké borduny. Okrem toho pedál s 12 klávesami. Keďže klaviatúry neboli v terasovom usporiadaní a jednotlivé klávesy široké a od seba vzdialené, bolo možné hrať päsťou na jednom, prstami tej istej ruky na druhom manuále, alebo lakťom a prstami a podobne. Potrebný tlak na stlačenie klávesy vypočítal Bormann na 400 gr. takže téza o ťažkom chode pochádza asi zo starých, zanedbaných a už dlho nepoužívaných nástrojov. Vynálezcom pedálu podľa tradície má byť Belgičan Vaelbecke (14. storočie), avšak Bormann našiel zmienky i tabulárne zápisy, ktoré svedčia o tom, že pedálová hra bola známa už okolo roku 1250.

Charakteristikou gotického organu je tzv. blokový stroj (Blockwerk), hlavný manuál organa, kde na jeden kláves zaznel celý veľký mixtúrový zbor píšťal od 32' po 1'. Halberstadtský organ mal v hlbokej polohe C pedálu 16 píšťal, na manuálovom H 32 píšťal, na a 1 už 56 píšťal, pričom vyššiestopové polohy boli progresívne viacnásobne zastúpené, tak napr. poloha 1' až 14" píšťalami. Halberstadtský mal okrem toho druhý manuál, pevne spojený s blokovým strojom, obsadený dvojitým principálom 16' a ešte hlbší, bordunový manuál s 32' stopovými principálmi a bordunami. Zvuk gotického organa bol teda podstatne odlišný od barokového plena. Za prvé, organ mal vysoký tlak vzduchu, až 200 mm, ďalej neboli známe mixtúrové repetície, ktoré vracajú výšky postupne vždy do toho istého pásma.. Okrem toho hĺbka a sila bordunov mala neobyčajnú plnosť v basovej polohe. Gotický organ vyvinul zvuk, ktorý sa z tmavých hĺbok rozvíjal postupne do prenikavých výšok, znásobil mnohotným obsadením píšťal, mal teda nám neobvyklú dynamiku a rozsah. Blokový stroj svojím dostavením, úplne opačným ako mixtúry, teda iba zväčšoval rozdiel medzi basovou a diskantovou polohou.

Veľmi poučné sú Bormannove vývody o spôsoboch ladenia a menzurácii v gotických organoch, aj opisy traktúry a hracieho mechanizmu. V porovnaní s predošlou publikáciou je zaujímavé, že gotický organ nebol rozvojovou formou starého hydraulosu, ktorý poznal registráciu a umožňoval ľahkú prstovú techniku. Gotický organ naproti tomu odlišoval zvuk komplikovanejším a ťažkopádnejším spôsobom: konštrukciou viacerých manuálov. Oproti jednotnému, základnému zvuku s melodickým určením, gotický organ preferuje dynamiku a kontrast polôh, hustý zvuk basu, ostrý diskant. I v technike nemožno hovoriť o jednoznačnom vylepšení antických princípov .Vidíme, že gotickí organoví stavitelia vlastne začínali od začiatku — na 1000-ročnú existenciu organa sa vtedy zabudlo.

Bormannova kniha v závere oboznamuje s činnosťou organistov, s ich vzťahom k cechom, sociálnym postavením — značne horším ako v staroveku —, a v prílohách reprodukuje podstatné časti Praetoriovho diela De organographia (1618) a traktát Henriho Arnauta de Zwolle (z rokov 1436 až 1454), ako i porovnávacie tabuľky rozličných starých ladení. Je prvým komplexným príspevkom z oblasti gotického organárstva.

WOLFGANG METZLER: ROMANTISCHER ORGELBAU IN DEUTSCHLAND, WALCKER, LUDWIGSBURG, 1967, STRÁN 133.

Toto rozsahom neveľké dielo nemá za cieľ obsiahnuť faktograficky činnosť a výsledky nemeckého organárstva za romantizmu, ale podať rozbor jeho snažení, zvukových ideálov, technických a dispozičných novostí, v snahe o rehabilitáciu tohto obdobia, ktoré organisti z neznalosti vecí a z pochopiteľného antagonizmu dnešných názorov voči romantike považujú jednoznačne za úpadkové. Po takmer polstoročí organového hnutia ozývajú sa vážne hlasy, ktorým neobarokový zvukový ideál sa zdá príliš jednostranným a ktoré sa nechcú vzdať obohatenia novými impulzami. Metzlerovo dielo je v tomto ohľade veľmi vítaným prínosom, pretože informuje o období, ktoré sa odsudzovalo bez hlbšieho poznania. Na základe dispozičných rozborov oboznamuje s dielami popredných nemeckých organárov, ako Reubkeho, Schultzeho, Ladegasta, Sauera, rodiny Walckerových atď. a dochádza k názoru, že tieto vrcholne umelecké organy reprezentujú romantický štýl vyslovene špecifickým nástrojovými prínosmi, a organicky nadväzujú na silbermannovskú tradíciu.

Od týchto názorov sa dištancujú racionalizačné snahy Abbé Voglera na začiatku 19. st. ktorý chcel redikálnym spôsobom prispôsobiť organ dobovému hudobnému cíteniu. Hoci Voglerove snahy sa neskončili šťastne, predsa podnietili ďalší vývoj zvukovosti organa, ktorý potom s väčším úspechom a špecifickejšími prostriedkami riešili iní. Metzler dokazuje, že nemecký romantizmus priniesol i v organárstve nové prínosy (napr. zjemnenie intonačnej techniky, pokroky v technickom usporiadaní organa, zvýšenie pozornosti na dynamické hodnoty atď.), ktoré treba kladne hodnotiť a ďalej rozvíjať. Romantické organárstvo sa dostalo do závozu iba komercializáciou fabrickej výroby, ktorá najmä na prelome storočia a ešte dlho do 20. storočia ovládla výrobu organov a produkovala nástroje toho úpadkového typu, proti ktorému sa muselo postaviť organové hnutie.

Metzlerova kniha si zasluhuje pozornosť najširšej organovej verejnosti, lebo prináša prehodnotenie obdobia, ktoré mnohokrát zaznávané, predsa sa podieľa na dnešnom stave hudobnej vzdelanosti nemalou mierou. Myšlienky, ktoré Metzler rozvíja, môžu byť impulzom k novému rozvoju organárstva, cez syntézu doterajších kladných snáh minulosti dávnej i nedávnej.

KLAUS MICHAEL FRUTH: DIE DEUTSCHE ORGELBEWEGUNG UND IHRE EINFLÜSSE AUF DIE HEUTIGE ORGELKLANGWELT. WALCKER, LUDWIGSBURG, 1962, STRÁN 110.

Organárstvo Walcker, verné rodinným tradíciám, v posledných rokoch podnietilo tiež vznik organárskych štúdií a umožňuje ich publikovanie. Nejde tu o čisto technické disciplíny, skôr estetické zhrnutie štýlotvorného obdobia. Organové hnutie od čias svojho vzniku, podnietené Ruppom, Schweitzerom a Matthiasom, vytvorilo už celú epochu v organovom umení: v organárstve, interpretácii a v kompozícii. Návrat ku klasickým ideálom, ich hodnotenie ako vrcholného obdobia rozvoja organového umenia a podľa toho nadviazanie na súčasnosť, sú hlavnou programovou smernicou. Organové hnutie sa presadilo už takmer všade a hlásenie sa k jeho princípom sa všeobecne považuje za prejav pokrokového postoja organistu i organára. Napriek tomu chýbala doteraz štúdia, čo by historicky i faktograficky zhrnula doterajšiu cestu organového hnutia, ktoré malo tiež svoj vývin a pred štvrťstoročím sa pohybovalo na inej rovine ako dnes. Po období prudkej reakcie na romantizmus, poznačenej obrazoborectvom tendenciami — mnoho hodnotných romantických nástrojov muselo podľahnúť a urobiť miesto novým — prichádza zamyslenie nad vykonanou cestopu a obavy o budúcnosť. Neobarokové snahy v poslednom čase ukazujú tendencie k skostnateniu, stráca sa kontakt so živou hudobnou skutočnosťou, idealizuje sa princíp, ktorý bol na vrchole pred dvoma storočiami, i dávnejšie. V tejto situácii sú výhľady do budúcnosti veľmi aktuálne, veď organ sa buduje na dlhé časy. Autor sa snaží konfrontovať výdobytky organového hnutia so skutočnosťou, pričom sa, žiaľ, drží hlavne liturgického poslania organa, čo je samo osebe jednostranné a podľa skúsenosti nie je vhodnou bázou pre rozvoj. V závere hovorí aj o budúcich úlohách rozvoja v organovom hnutí, pričom hlavnú váhu kladie na spoluprácu všetkých ľudí okolo organa — zdá sa, že práve tu sa prejavuje už únava z organového hnutia. Veľmi poučné sú však časti o histórii organového hnutia, ktoré si napriek svojej časovej blízkosti zasluhujú historickú kategorizáciu i zhodnotenie.

Treba ľutovať, že československý organista, organológ a milovník organového umenia nemá možnosti sledovať príslušnú literatúru v našej reči. V Európe vychádza množstvo špeciálnych organových časopisov, ktoré prinášajú oznámenia z najrozličnejších sfér organového umenia. Aj knižná produkcia v tejto oblasti je veľmi bohatá, dá sa povedať, že bohatšia ako všetky ostatné hudobné nástroje dohromady. A toto je svedectvom záujmu o tento nástroj inde a príležitosťou na zamyslenie nad publikačnou letargiou u nás.

★★★

WILLIAM P. MALM, MUSIC CULTURES OF THE PACIFIC, THE NEAR EAST, AND ASIA. PRENTICE-HALL., INC., ENGLEWOOD CLIFFS, NEW YERSEY (1967). STR. 170+50 KRESIEB.

Je niekoľko dôvodov venovať sa recenzii tejto neveľkej publikácii amerického etnomuzikológa William P. Malma. Jednak je súčasťou akoby prvých skutočne univerzálnych hudobných dejín, ktoré vyšli za redakcie H. Wiley Hitchcocka vo vydavateľstve Prentice Hall, jednak charakterizujú prístup americkej hudobnej vedy k problematike dnešných svetových hudobných dejín. Anglosaská jazyková i kultúrna oblasť pristupovala k obdobným podujatiam vždy z trocha iného zorného uhla. To, čo ortodoxný európsky alebo stredoeurópsky hudobný dejepisec videl vždy sub species svojho vlastného ja, ako objektu i subjektu určitého kultúrneho vývinu európskej hudby, videl angloamerický vedec alebo aj často vedec-európsky emigrant už z odstupu, a to nielen kultúrneho, ale i geografického. To, čo sme my videli, žiaľ, často ako výlučné alebo centrálne, javilo sa iným v trocha triezvejšom kultúrnogeografickom kontexte. Čo sa v Európe po desaťročia stále nazýva prosto „Musikgeschichte“ alebo „Allgemeine Musikgeschichte“, „Geschichte der Musik“ a pod. (napr. posledné označenie aj K. H. Wörnera v r. 1965), u P. H. Langa sa už preciznejšie nazýva „Music in Western Civilisation“ (Dent. 1942), alebo a „History of Western Music“ u D. J. Grouta (New York 1960).

Už prvý zväzok New Oxford History of Music (Ancient and Oriental Music, 1957) bol pokusom o prelomenie európskej bariéry, i keď len čiastočne úspešným. V jej šľapajách kráča i „History of Music“ v Penguin Books (1960), ktorá je v mimoeurópskych proporciách upravená priaznivejšie v novom vydaní v sérii The Belle Sauvage Library (1962). I keď obidvoje dejiny nesú stopy akéhosi tradičného anglického koloniálneho univerzalizmu, predsa vcelku ležia v smerových tendenciách americkej orientácie.

„Americkú“ orientáciu by bolo možné charakterizovať azda týmito tendenciami: odklon od hudobnodejepiseckého pseudouniverzalizmu v koncepcii a v proporciách, odklon od čistej muzikologičnosti smerom ku kultúrno-antropologickým snaženiam a preferencia viac kultúrno-regionálneho kontextu na úkor abstraktne syntetizujúcej a komparujúcej zložky. Ako sú tieto tendencie realizované v uvedenej publikácii? Jednako je súčasťou 9-zväzkových dejín (nazývajú sa Prentice Hall History of Music Series), z ktorých tri zväzky sa vymykajú bežným „dejinám“. Ide o posledné tri zväzky: Folk and Traditional Music of the Western Continents od Br. Nettla ako predposledný zväzok, nami recenzovaná publikácia a ako posledný zväzok z pera vydavateľa celej edície Music in the United States: A Historical Introduction. To mení proporciu a očividne i koncepciu edície.

Ďalšie dva znaky budeme už bezprostredne sledovať na Malmovej publikácii.

Autor zrejme vedome vymaňuje skúmané mimoeurópske hudobné kultúry z akéhosi „preddejinného“, „reziduálneho“ europocentrického kontextu, v ktorom sa ocitali vo väčšine doterajších dejín. Skúma ich ako naprosté autonómne hudobné i kultúrne organizmy. Táto dejinnosť podčiarknutá v starších koncepciách totálnou absenciou súčasného faktografického materiálu, stavajúc mimoeurópske hudobné systémy i kultúry do pozície už mŕtvych fenoménov, bez súčasnej tváre, existencie a perspektívy, dotahuje Malm naopak až po up to date. Samozrejme, v takých proporciách, ako je to možné a aktuálne. V tomto smere možno len vyzdvihnúť, ako sa snaží u každého z veľkých kultúrnych okruhov vystihnúť jeho dnešný charakter a tendencie, nevykonštruovať nejaký abstraktný alebo tendenčný obraz, ale zvažovať, alebo skôr vypočítavať jeho základné smerovanie.

Poukazuje na štátne, socialistické, na marxistickej ideológii preferované, monopolizované kultúrne snaženie v stredoázijských sovietskych republikách a v Číne, ktoré na jednej strane vedie k šíreniu univerzalistických európskych tendencií, a na druhej strane k podpore národných hudobných tradícií. Ako prichádza k hybridizácii európskych i tradičných arabských hudobných prvkov ukazuje Malm na príklade tzv. arabskej zábavnej hudby. India sa ukázala v smere europalizácie ďaleko odolnejšia a originálnejšia, oveľa viac ako by sa predpokladalo a konzekventnejšie lipne na svojej vlastnej hudobnej teórii a tradičnej hudobnej praxi, aj keď sa neuzatvára a neuzatvárala pred cudzími podnetmi. Oproti tomu stojí celkom racionálne preferovaná hudobná kultúra európskeho typu v Japonsku s jej najhlbšími hudobnovýchovnými, interpretačnými aspektami, pričom osvojovanie sa deje na vlastnom tvorivom základe — veď Japoncom sa podarilo doteraz ako jediným zapojiť sa veľmi organicky do moderného hudobného vývinu 20. stor. Popri tejto hudobnej kultúre stojí však podnes naďalej a rozvíja sa vlastnými cestami, žije vlastným životom tradičná japonská hudobná kultúra.

Malm nielenže sa pokúša na takom malom priestore, ktorý mu stál v tejto edícii k dispozícii, o akúsi celostnú charakteristiku hudobných kultúr od jej počiatkov po jej dnešný obraz, samozrejme u kultúr, kde sa jej historický vývin a existencia dajú doložiť nielen priamymi i nepriamymi hudobnými prameňmi a správami, ale aj vo svojom celkovom postoji ku skúmaným kultúram sa zrejme pokúša o novú interpretáciu mimoeurópskych hudobných kultúr. Vidí európsku hudobnú kultúru nie ako vrchol akéhosi univerzálneho vývinu hudby vôbec, ale ak tak možno pove-

dať emancipuje a zrovnoprávňuje aj ostatné hudobné kultúry resp. snaží sa ich vidieť a pochopiť v ich vlastnom svete a v ich vlastných kritériách, neinfikuje svoje nazeranie europeizmom.

Antropologizmus a funkcionalizmus vidíme v tejto práci najmä v tom, že autor sa snaží o celostný pohľad nielen vzhľadom na ich dejinnosť, ale oslobodzuje sa od čistých hudobných kritérií. Sleduje jednotlivé kultúry v ich funkcionálnych a žánrových zložkách: skúma osobitne formy umelej, ľudovej i populárnej hudby, špecifikuje vokálne a inštrumentálne prejavy — sólové a ansámblové, spomína jednotlivé žánrové okruhy sakrálnej, svetskej, tanečnej, opernej, divadelnej a inej hudby. Napokon nesleduje len imanentný samovývoj hudobných fenoménov, ale robí z nich súčasť celkových historických a kultúrnych premien .Preto predosiela jednotlivým kapitolám stručné etnograficko - antropologické a historické charakteristiky skúmaných kultúr. Ako sme už spomínali, zbavuje sa aj akejsi tradičnej komparačnej analýzy, ktorá často viedla len k vágnym hypotézam a nedostatočne zdôvodneným teóriám. Tým stráca práca azda na určitej kontemplujúcej a univerzalizujúcej teoretičnosti a stáva sa popisnejšou a enumerativnejšou. Ak si však premietneme, akými koncepčnými cestami prešlo skúmanie mimoeurópskych kultúr od praehistorizácie našich dejín, komparujúcej univerzálnosti, možno azda konštatovať: čo je dnes pri charakteristike mimoeurópskych hudobných kultúr azda najviac zapotreby, to je nezaujatá a nezaťažená deskriptívnosť usilujúca sa fenomény opísať takými, akými sú, vo svojej celej imanentnej a autonómnej zložitosti a komplexnosti. Obdobie vytrhnutých a selektívne aranžovaných hudobných faktorov je definitívne za nami.

V týchto momentoch sú obsiahnuté pozitívne fakty Malmovej koncepcie mimoeurópskych hudobných dejín. Aké hudobné kultúry opisuje jeho práca? Sú to kmeňové hudobné prejavy austrálskych domorodcov a obyvateľov pacifických súostroví. Druhá kapitola sa zaoberá hudobnými prejavmi na Filipínach, na Borneu a najmä rozsiahlejšou charakteristikou - i hudobnou - Indonézie. Osobitnú kapitolu venuje kultúre moslimskej Afriky a Blízkemu východu. Obsahom Strednej a Južnej Ázie sú charakteristiky hudobných kultúr v stredoázijských sovietskych republikách, Afganistane, a najmä v Indii. Zvláštnu kapitolu venuje hudobným kultúram Laosu, Vietnamu, Burmy, Malajzie, Thajska, a Kambodže. Ústrednou témou ďalšej kapitoly je popri hudobných kultúrach Tibetu a Mongolska opis dejín i súčasných tendencií čínskej hudobnej kultúry, ktorú sa mu podarilo vykresliť azda najucelenejšie. Na konci práce sa zaoberá charakteristikou hudobných prejavov v Mandžursku, Kórei, na Formóze, Riukiu a v Japonsku.

Všetky charakteristiky nemôžu byť ucelené už aj vzhľadom na to, že bádanie o jednotlivých oblastiach je veľmi rozdielnej kvality, vzťahy a väzba jednotlivých kultúr nie je zatiaľ dostatočne objasnená, mnohé historické pramene sú neprebádané a nepublikované, terénny etnomuzikologický výskum je zatiaľ málo sústavný bez regionálnej a žánrovej ucelenosti. Na tento fakt ukazuje i stručná bibliografia — ktorá skôr neúplne vypočítava to, čo mal autor k dispozícii, ako to, čo o danom predmete bolo vydané a napísané — rovnako ako i stručná diskografia, ktorá je veľmi medzerovitá. Obe zložky bibliografická i diskografická sú viac akousi zúženou prizmou anglo-amerického bádania.

Ako sme uviedli, teoretických úvah je v knihe málo, čo vyplýva z podstaty prístupu autora k predmetu bádania. Na druhej strane prináša Malm na posledných stránkach niekoľko veľmi pozoruhodných úvah, ktoré by sme chceli na záver uviesť: v súčasnom modernom svete vidí štyri základné hudobnoteoretické systémy, okolo ktorých osciluje celé hudobné dianie: arabsko-perzský, indický, čínsky a európsky systém. Ostatné národné systémy, ako napr. tie z Indonézie, Uzbekistanu, Japonska a USA nazýva skôr satelitnými variáciami „veľkej štvorice" systémov. Všetky štyri žijúce tradície sú uzatvorenými systémami, sú ucelené samy v sebe a podávajú prehľadný a logický výklad charakteristických zložiek hudby, pre ktoré boli vytvorené. Ocenenie a pochopenie týchto logických, ale rozdielnych hudobných systémov je podstatne pre chápanie hudby ako celosvetového fenoménu.

Týmto je táto publikácia nielen informujúca, rozširujúca podstatne kultúrny a hudobný rádius európsky orientovaného človeka, ale núti i k zamysleniu sa nad základnými otázkami hudobnej kultúry vo všeobecnosti.

O. ELSCHEK

Kvety na rov . . .

Dejiny kráčajú starým historickým jadrom Trnavy. Patina storočí poznačila legendárnou priadzou mnohú z rozkošných architektúr a uličiek starého kráľovského mesta s bohatou kultúrnou tradíciou. Roky navŕšili zaujímavú mozaiku života nielen samého mesta, ale aj generácií, ktoré v ňom formovali svoje životné poslanie.

V tomto dejinne bohatom prostredí dožila svoj plodný 80-ročný život 27. februára 1969 vdova po národnom umelcovi Mikulášovi Schneidrovi Trnavskom, hudobnom skladateľovi — pani Ida Schneiderová Trnavská, rod. Košacká. Jej odchodom uzavrela sa jedna zo zaujímavých trnavských kultúrnych kapitol, viažucich sa k životu jej manžela. Žena vysokých duševných kvalít, s dominantou ušľachtilosti, bola veľkou oporou života i práce svojho manžela a dobrým duchom pohody, v ktorej tvoril svoje diela. Dom v tichej Seminárskej ulici s pamätnou tabuľou a bustou Majstra na priečelí, ktorý ešte „nedávno", pri 75-tke Mikuláša Schneidra Trnavského šumel účasťou väčšiny našej skladateľskej obce — osirel. No hovorí k nám svojou bohatou históriou, ktorá sa tu blahodárne roky rozvíjala. Tu sa pestovala s úctou a nadšením komorná hudba. Zo zanietených členov kvarteta spomínali sa okrem Mikuláša Schneidra Trnavského i mladý Zoltán Kodály a brat domácej panej. — Do tohto domu adresoval svoje listy Svetozár Hurban Vajanský, Milan Rastislav Štefánik, Jozef Škultéty a mnohí predstavitelia Matice, i československého kultúrneho života, ale tiež zahraniční priatelia Kodály, Bartók, Konjovič a mnohí iní. — Sem radi chodievali hudobní umelci i hostia medzinárodných hudobných festivalov v Prahe a

v Bratislave, a to nielen v minulosti, ale aj v posledných rokoch života Mikuláša Schneidra Trnavského. Ba i po jeho smrti mnohí zahraniční hudobní historici pri hľadaní trnavských prameňov zavítali do Schneidrových domu. V takých chvíľach s úžasným taktom a láskavým úsmevom delila sa pani Ida o spomienky bohatých rokov.

Takúto ju poznal každý a takáto ostala v srdciach všetkých, ktorí mali možnosť stretnúť sa v živote s touto vzácnou ženou. Pri rozlúčke výstižne to tlmočil za občanov Trnavy zástupca odboru kultúry MNV, vyzdvihnúc jej ušľachtilosť a cnosti občianky mesta. Podiel na jej spolupráci pre rozvoj tvorby a umeleckého odkazu jej manžela zdôraznil a vyslovil jej vďaku za seba a slovenských skladateľov národný umelec prof. Eugen Suchoň.

V tichej a hlbokej úcte kladieme v duchu kyticu ruží vďačnosti na čerstvý hrob manželky autora „Ružičiek", aby sme vzdali pamiatku skromnej a tichej práci, ktorá znamenala cenný prínos pri rozvoji našej hudobnej kultúry.

Pri tejto príležitosti si zároveň uvedomujeme, že kultúrny život národa znásobuje sa aj umeleckým dedičstvom, ktoré je povinnosťou v národe uchovať pre ďalšie generácie. Priestormi umelcovho domu kráča ešte čerstvá história práce bohatého života pevca, ktorého tvorba prestrebala skrz-naskrz život tohto ľudu. Trnava si príliš dobre uvedomuje, komu poskytla rodisko v svojom teritóriu — a iste nie v ďalekej budúcnosti zrealizuje svoj dávnejší zámer — vytvoriť hudobné múzeum Mikuláša Schneidra Trnavského v jeho dome ako dôstojný stánok života a diela nášho národného umelca. Bude to nielen splnenie samozrejmej podlžnosti rodného mesta, ale i prínos pre československú hudobnú kultúru.

ŽELA GABUROVÁ

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Zväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori prom. hist. Igor Vajda, dr. Peter Faltin, CSc., Štefan Klimo ml. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. dr. Oto Ferenczy, Juraj Hatrík, dr. Ivan Hrušovský, CSc., prom. ped. Marián Jurík, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. Ladislav Leng, CSc., prom. hist. Eva Pensdorfová, prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, CSc., dr. Ján Siváček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay. — Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičova ul. č. 11, telefón 301-88. — Tlačia Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, odlúčená prevádzka Trenčín. — Vychádza 10 ráz do roka. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19521 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo námestie č. 48. Možno tiež objednať na každej pošte, alebo u doručovateľa. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48/VII. Cena Kčs 3,-. Čís. 3. zadané do tlače 24. 3. 1969.

Informácie

Skladateľ Tadeáš Salva dokončil nové dielo — Omšu na staroslovenský originálny text Konštatína. Premiéra bude na Konštantínov sviatok v Košiciach. V máji t. r. uviedol Spevácky zbor SF pod vedením Ladislava Holáska Salvovo Requiem aeternam v Dóme sv. Martina. Dielo odmenil v minulom roku pápež Pavol VI. striebornou medailou. Označil kompozíciu za dielo humanity.

* * *

Pavel Farkaš, koncertný majster Symfonického orchestra Bratislavského rozhlasu, odišiel koncom marca na dvojročné angažmán do Japonska. Zaviazal sa k povinnostiam koncertného majstra aj k sólistickým vystúpeniam.

* * *

Zväz slovenských skladateľov a Slovenský hudobný fond usporiadali výmenný koncert medzi Bratislavou a Plzňou. 14. III. v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu uviedli plzenskí umelci — H. Petříková, L. Váchalová, J. Duras, V. Žilka a Plzenské rozhlasové kvarteto (J. Sedláček, J. Černý, K. Špelina, O. Jedlička) skladby J. Bažanta, J. Křičku, A. Devátého, J. Slimáčka, J. Máleka a J. Štěpánka. Úvodné slovo predniesla Dr. Vlasta Vokůrková z Plzne. Bratislavskí umelci M. Hajossyová a Kl. Havlíková a Bratislavské kvarteto (V. Šimčisko, J. Bílik, K. Filipovič) predviedli plzenskému obecenstvu diela A. Očenáša, I. Hrušovského, J. Sixtu, D. Kardoša a J. Kowalského 5. mája.

* * *

Spolupráca medzi Českým a Slovenským zväzom skladateľov sa začala veľmi živo, čo dúfajme bude pokračovať a rozvíjať do ešte väčšej šírky. Okrem plzensko-bratislavskej výmeny koncertov je v prúde aj ďalšia akcia medzi Ostravou a Bratislavou. V Dome umenia v Ostrave bol 17. III. 1969 koncert z tvorby J. Beneša, J. Cikkera, A. Očenáša, A. Moyzesa a J. Kowalského. Diela odzneli v podaní slovenských umelcov — M. Nitranovej, D. Varínskej, Vl. Bruncera st., P. Farkaša, J. Hargaša a P. Kováča. Ostravskí umelci budú účinkovať v Bratislave asi koncom jari.

* * *

Univerzita v Hartforde (USA) usporiadala v dňoch 26. a 27. marca 1969 Festival súčasnej českej a slovenskej hudby. Zo slovenských autorov boli na programe: Ján Cikker: Orchestrálne štúdie, Dezider Kardoš: 2. sláčikové kvarteto, Július Kowalski: Divertimento pre flautu, hoboj a fagot a Ivan Parík: Sonáta pre klavír. Na festivale sa osobne zúčastnili skladatelia J. Kowalski a I. Parík.

* * *

Z pražského Hudobného informačného strediska nás informovali, že predseda spoločnosti Musica Europa pán Clive D. B. Wearing chce do programu koncertov v Queen Elisabeth Hall vo februári a máji r. 1970 zaradiť české a slovenské skladby z oblasti veľmi avantgardnej tvorby, diela pre komorný orchester, prípadne komorný zbor.

* * *

Tohoročného Týždňa novej tvorby českých skladateľov v Prahe sa zúčastnil okrem iných zástupca nórskeho rozhlasu dr. Bjarne Krtsen. Prejavil záujem aj o slovenské komorné zbory moderných smerov. HIS Bratislava zaslalo mg. záznamy skladieb L. Burlas: Metamorfózy krás, I. Hrušovský: Tri madrigalové impresie, L. Kupkovič: Písmená, I. Parík: Citácie, T. Salva: Symfónia lásky a Litaniae Lauretanae, P. Šimai: Sen a ráno.

* * *

Klára Havlíková sa stala už samozrejmou interpretkou a teda aj propagátorkou tvorby E. Suchoňa, lebo nevynechá príležitosť uviesť na svojich koncertoch doma aj v zahraničí niektoré z jeho diel.

V decembri v minulom roku nahrala vo viedenskom rozhlase popri Sonáte J. Bendu Suchoňovu Malú suitu s passacagliou. Dostala hneď aj ďalšiu ponuku — v jeseni 1969 uskutočniť nahrávku Metamorfóz spolu s ďalšími štyrmi Sonátami J. Bendu. Do pozvania spadá aj verejné predvedenie spomínaných diel, ktoré predtým zazneli na zájazde našej klaviristky vo Švédsku v dňoch 23.—28. januára. Na programe tohto koncertného turné bol okrem dvoch recitálov koncert s orchestrom. V Halmstade predviedla Havlíková Beethovenov klavírny koncert c mol za dirigovania Tage Nilsona.

V Československom kultúrnom stredisku vo Varšave usporiadali dňa 3. 4. 1969 spomienkový večierok k 25. výročiu smrti Mikuláša M o y z e s a. Okrem prednášky o jeho živote a diele odznelo niekoľko skladieb z gramofónových platní. Piesne a Sonatínu pre klavír naštudovali poľskí umelci.

* * *

Koncom lanského roku mala v New Yorku premiéru skladba Andrzeja Panufnika Epitaf pre katynskú obeť. Dielo v naštudovaní Amerického symfonického orchestra dirigoval Leopold Stokowski.

* * *

Prof. Teodora Wiesengrunda Adorna vymenovali za člena Accademia Filarmonica Romana.

* * *

Holandský skladateľ Peter Schat spolu s dramatikmi Hugom Clausom a Harrym Mulischom píše operu s názvom Ché Guevara. Chcú na nej spolupracovať i ďalší holandskí avantgardisti. Spoločné dielo majú uviesť v amsterodamskej opere pod vedením Mauricea Huismana.

* * *

Niccolo Castiglioni píše na objednávku festivalu Muzički Biennale Zagreb 1969 novú skladbu pre sláčikové kvarteto. — Manfred Kelkal uzavrel so záhrebským rozhlasom zmluvu, podľa ktorej má napísať koncert pre gitaru a orchester. Skladbu predvedie rozhlasový symfonický orchester so sólistom Alexandrom Lageyom v apríli 1969.

* * *

Serge Koussewitzky Music Foundation kongresovej knižnice vo Washingtone zadala nové objednávky na napísanie skladby nasledovným autorom: Leslie Bassett (Ann Arbor, Michigan), Edvard Miller (Avon, Connecticut), Frederic Myrow (West Hollywood, California), Georg Perle (Kew Gardens, New York), Tadeusz Baird (Poľsko), Paul Dessau (DDR), Franco Donatoni (Taliansko), Murray Schfer (Kanada), Noam Sheriff (Izrael).

* * *

Wiener Festwochen 1969 nebudú ako doteraz pod jednotným mottom. Program bude mať tri ťažiská: Moderné tanečné umenie, opery z repertoáru Štátnej opery a koncerty z diel Schönberga a Weberna. Z príležitosti stého výročia viedenskej opery predvedie sa prierez z jej repertoáru. Okrem toho bude Leonard Bernstein dirigovať Beethovenovu Missa solemnis.

* * *

Jean Françaix píše z poverenia francúzskeho rozhlasu (ORTF) koncert pre husle a orchester. — Marcel Mihalovici komponuje na objednávku Südwestfunk Baden-Baden veľké orchestrálne dielo.

* * *

Na základe informácií Národného divadla v Mníchove má počínajúc rokom 1971 prevziať hudobné vedenie bavorskej štátnej opery Wolfgang Sawalisch. Medzi prvými inscenáciami je Straussova Ariadna na Naxe v réžii Günthera Rennerta.

* * *

Prof. Eugen Jochum prevezme na čas — kým sa nevyrieši obsadenie miesta šéfdirigenta, ktoré sa uvoľnilo po smrti prof. Josepha Keilbertha — umelecké vedenie symfonického orchestra v Bambergu. — Horst Stein, z Mannheimu, bol vymenovaný počnúc 1. septembrom 1970 na obdobie štyroch rokov za prvého dirigenta viedenskej Štátnej opery. Bude viesť aj tohoročné bayreutské predvedenie Parsifala namiesto Pierra Bouleza, ktorý je zaneprázdnený činnosťou v clevelandskom orchestri.

* * *

Georg Solti prevezme v sezóne 1969/70 popri svojej činnosti v londýnskej Covent Garden Opera aj miesto umeleckého vedúceho symfonického orchestra v Chicagu. Za hlavného hosťujúceho dirigenta vymenovali Carla Maria Giuliniho.

* * *

Yehudi Menuhina zvolili na 12. generálnom zasadnutí Medzinárodnej hudobnej rady v New Yorku za predsedu.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Zväzu slovenských skladateľov

Číslo 3, ročník XIII. **Cena Kčs 3,—**



SLOVENSKÁ HUDBA

Číslo 4-5/69 Ročník XIII.

vedie
OSKÁR ELSCHEK

s redakčnou radou
R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY, J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J. KRESÁNEK, L. LENG, E. PENSDORFOVÁ, M. POTEMROVÁ, I. PARÍK, P. POLÁK, J. SIVÁČEK, R. VANEK, P. ZELENAY

redaktori
IGOR VAJDA, PETER FALTIN, ŠTEFAN KLIMO ML.

návrh obálky
JÁN BERGER

◆

v čísle

Z MATERIÁLOV A Z DISKUSIE NA MIMORIADNOM ZJAZDE ZČSS A ZAKLADAJÚCICH ZJAZDOCH ZČS A ZSS

B. KRIŠKA uvádza tretiu časť cyklu Opera spoza opony

ďalej prinášame

ROZHOVOR s Bystríkom Režuchom
Tribúnu — Hudobný život — Recenzie — Informácie

◆

v budúcom čísle

B. KRIŠKA: Opera spoza opony (dokončenie)
L. KUPKOVIČ: Kompozičný materiál dnes
M. ŠTĚDROŇ: Musica nova na Morave
V. ČÍŽIK: Z neuverejnenej korešpondencie B. Bartóka

OBSAH

Základné dokumenty a diskusné príspevky z Mimoriadneho zjazdu Zväzu československých skladateľov a zo zakladajúcich zjazdov Zväzu českých skladateľov a Zväzu slovenských skladateľov . . 146
B. Kriška: Opera spoza opony (III) . 190
Rozhovory s interpretmi (B. Režucha) 197
Tribúna (K. Hába, J. Tvrdoň) . . . 199
Hudobný život — Recenzie — Informácie 202

INHALTSÜBERSICHT

Die grundsätzlichen Dokumente und Diskussionsbeiträge vom ausserordentlichen Kongress des Verbandes Tschechoslowakischer Komponisten und von den Gründungskongressen des Verbandes der Tschechischen Komponisten und des Verbandes der Slowakischen Komponisten 146
B. Kriška: Die Oper hinter dem Vorhang (III) 190
Gespräche mit Interpreten (B. Režucha) 197
Tribüne (K. Hába, J. Tvrdoň) . . 199
Musikleben — Rezensionen — Informationen 202

CONTENTS

Ground Documents and Discussion from the Extraordinary Congres of the Association of Czechoslovak Composers and from the Foundation Congres of the Association of Czech Composers and of the Association of Slovak Composers . . 146
B. Kriška: Opera behind the Curtain (III) 190
Talks with the Performers (B. Režucha) 197
Tribune (K. Hába, J. Tvrdoň) . . 199
Musical Life — Reviews — Information 202

MIMORIADNY ZJAZD ZČSS

Praha 25. II. 1969

ZAKLADAJÚCI ZJAZD ZČS

Praha 26. II. 1969

ZAKLADAJÚCI ZJAZD ZSS

Bratislava 28. II. 1969

Funkcionári Zväzu

Výsledky volieb na mimoriadnom zjazde Zväzu slovenských skladateľov dňa 27. a 28. 2. 1969

V ý b o r Zväzu slovenských skladateľov:

P r e d s e d a :
národný umelec prof. Alexander Moyzes

Podpredseda:
zaslúžilý umelec Ladislav Slovák

Ďalší členovia výboru:

za skladateľskú sekciu:
Dr. Ivan Hrušovský, predseda sekcie,
národný umelec prof. Eugen Suchoň

za sekciu skladateľov populárnej hudby:
Teodor Šebo-Martinský, predseda sekcie, Bohumil Trnečka

za sekciu koncertných umelcov:
Dr. Ferdinand Klinda, predseda sekcie, Doc. Eva Fischerová

za sekciu muzikológov:
Dr. Ladislav Mokrý, CSc., predseda sekcie, Dr. Richard Rybarič

Výbor skladateľskej sekcie:

Predseda: Dr. Ivan Hrušovský

členovia: národný umelec prof. Eugen Suchoň (2. zástupca sekcie vo výbore ZSS)
prof. Dr. Oto Ferenczy
Jozef Grešák
Ilja Zeljenka

Výbor sekcie skladateľov populárnej hudby:

Predseda: Teodor Šebo-Martinský

členovia: Vieroslav Matušík
Ľudovít Štassel
Pavol Tonkovič
Bohumil Trnečka (2. zástupca sekcie vo výbore ZSS)
Pavol Zelenay

slovenských skladateľov

Výbor sekcie koncertných umelcov:

Predseda: Dr. Ferdinand Klinda

Podpredseda: Dr. Gustáv Papp

členovia: Doc. Eva Fischerová (2. zástupca sekcie vo výbore ZSS)
prof. Tibor Gašparek
prof. Dr. Juraj Haluzický
Nina Hazuchová
národná umelkyňa Mária Hubová
Miloš Jurkovič
zaslúžilý umelec Michal Karin
zaslúžilý umelec prof. Rudolf Macudziński
Bystrík Ružucha

Výbor sekcie muzikológov:

Predseda: Dr. Ladislav Mokrý, CSc.

členovia: Doc. Dr. Ladislav Burlas, CSc.
Ľubomír Čížek
Oskár Elschek
Marián Jurík
Dr. Ladislav Leng, CSc.
Dr. Richard Rybarič, CSc.

Kontrolná a revízna komisia:

Predseda:
Juraj Pospíšil

riadni členovia:
Ivan Horváth
Dr. Ernest Zavarský
Ján Zimmer

náhradníci:
Jozef Malovec
Dr. Róbert Hrebenár
Vlastimil Horák
Ing. Mária Potemrová
Štefan Kantor

VĚROSLAV NEUMANN

KDE DNES STOJÍME, KAM SPEJEME!?

Poslední sjezd Svazu československých skladatelů se odehrál před dlouhými čtrnásti měsíci, a přesto se zdá, že od té doby uplynula celá epocha. Mezi dneškem a posledním naším sjezdem leží Československý rok 1968 s jeho Lednem i srpnem a s jeho nezapomenutelnou atmosféru velké všenárodní politické renesance. Také náš Svaz se jako všechny životaschopné organizace u nás zpolitizoval.

Myslím, že jsme měli v podstatě na vybranou jen jedinou další alternativu, která se dá vyjádřit heslem „muzikanti, starejte se pouze o muziku". To však je vyzkoušená alternativa, ta už tu byla a její bilanci můžeme snadno provést. Víme, že většina memorand, varování, návrhů a expertíz těch moudrých muzikantů, kteří se starali o muziku, skončila kdesi v šuplících a dnes nám věkovité pražské koncertní sály doslova padají na hlavu. Také je nám jasné, že tam, kde lidé nemají byty a žijí únavně ve věčných frontách a přecpaných dopravních prostředcích, kde je devastována krajina, bude sa těžko dařit hudbě. Zkrátka jsme dospěli k přesvědčení, že klíč k řešení našich nejvlastnějších profesionálních problémů leží ve sféře politické, že také hudba má podstatný zájem na tom, aby v čele našeho socialistického státu stáli ti nejschopnější, schopni převést papírové proklamace o rozvoji socialistické kultury konečně do praxe. Začali jsme se tedy veřejně politicky angažovat a využili jsme k tomu Svazu, k jehož možnostem jsme sice skeptičtí, nazíráme-li jej ze zorného úhlu naší tvorby a dílčích individuálních zájmů, který však jako organizace začleněná do celé soustavy veřejných institucí je schopen a bude ještě lépe schopen za podmínek vnitřní demokratizace prosazovat naše občánská stanoviska a zájmy.

Je známo, že úhelným kamenem politiky Svazu jsme učinili zásadu solidarity se spisovateli, filmaři, novináři a ostatními tvůrčími pracovníky, jak je sdružují koordinační výbory, spolu s nimi chceme pracovat v Národní frontě i na veřejnosti na podporu všeho a všech, kteří usilují o socialismus zajišťující maximální míru občanských svobod a práv. Náš pracovní význam v koordinačních výborech je přímo úměrný našim myšlenkám a vkladu do společného jednání a ten by měli posoudit jiní; naše solidarita má však jeden generální význam: brání odpůrcům svobodné a otevřené politické diskuse ve společnosti užít jednoho starého a neblaze osvědčeného manévru, totiž tvrzení, že neklid ve společnosti je výsledkem veřejného působení několika málo zlých jedinců a že tudíž pro ozdravení společnosti stačí vyřadit tyto jedince a ostatní si pak budou báječně rozumět a demokratické pořádky budou dále nerušeně fungovat. Je to celkem jednoduchý trik a účinný, lidé mu nesčíselněkrát uvěřili a okamžik, kdy bylo několik zlých z diskuse vyřazených, znamenal vždy začátek konce jakékoli diskuse, nechceme-li za diskusi považovat pokřik papoušků.

K obraně svobodné publicistiky nás vedou také vlastní zájmy hudební.

Zásahy do publicistiky, pokud přímo neodvinou řetěz, vedoucí později až k zásahům do svobodné hudební tvorby, se nás v každém případě dotýkají nepříznivým politickým klimatem, které vytvářejí. Jsme-li tedy solidární se všemi novináři a spisovateli, neznamená to, že se všemi souhlasíme, ale nemyslíme si, že by nějaký pisálek mohl vykolejit český nebo slovenský národ či ohrozit politika, který jde správnou cestou za správnou věcí. Pokládáme permanentní veřejnou politickou diskusi za socializmu prospěšnou, neboť pomáhá nalézat optimální varianty řešení problémů. Politiky konečně hodnotíme ne podle slov, ale podle činů a jestliže rádi podporujeme představitele nové polednové politiky, činíme tak právě pro jejich činy. Vrátíme-li se k hudbě, jsou ještě hlubší důvody našeho zájmu na úzkých kontaktech s literáty a ostatní tvůrčí inteligencí a naší účasti na progresivním myšlenkovém proudění. Je to totiž hudba sama, která ztrácí nejvíc, je-li od tohoto proudění odtržena: její duch se zužuje, na duchovní periferii nic velikého nemůže vyrůst. Neradi bychom, aby právě o nás napsal nějaký budoucí Balzac: „Chodím zažívat do Opery... protože tam člověk nemusí myslet ani mluvit...". Ostatně v zemi Smetanově není asi třeba tuto myšlenku zvlášť objasňovat: Naším ideálem je hudba bohatě sytící společnost, ale ne jako jedna ze zbylých rubrik poškrtaného jídelníčku, nýbrž jako součást štědré duchovní hostiny.

V průběhu roku 1968, který prověřoval všechno a všechny, jsme si kladli často otázku po morálce nás muzikantů, naší organizace. Je rychlá proměna Svazu z politicky pasívní konzervativní organizace v organizaci progresívně angažovanou jen variantou téhož konjunkturálního postoje ve změněných podmínkách? To je otázka, na kterou by měli hledat odpověď všichni hudebníci. Mně dovolte vyslovit názor, který vede k optimismu. Jestliže zjišťuji, že řada hudebníků dovedla zásadově proklestit prostor svému dílu, které narazilo na estetický dogmatismus, pak předpokládám, že se najde dost veliká skupina, která bude principiálně zastávat politický názor, ke kterému jsme došli, i kdyby s tím mělo být spojeno určité riziko. Přitom doufám, že tato úvaha zůstane v rovině hypotetické, protože za koncepci socialismu, kterou rýsuje akční program Komunistické strany Československa a která je nám blízká, stojí početné a kvalitní síly obou našich národů.

A potom — jednotlivci v našich řadách mohou zklamat. Ale celek musí být proti těmto selháním pojištěn. Soudím, že návrhy stanov obou národních svazů takovou pojistku vytvářejí. A konečně to, co mne již od srpnových dnů při úvahách o hudebnících nejvíc posiluje, totiž vědomí, že v zásadních otázkách jsme čeští a slovenští skladatelé, koncertní umělci i hudební vědci a kritici zajedno a že k sobě máme nyní blíže než kdy dříve. Spojují nás mnohé společné názory v oblasti politické, kulturněpolitické i odborné a dnešní naše jednání by mělo usilovat o vyjádření toho společného. Ve svém snažení budeme úspěšnější, budeme-li se vzájemně informovat a podporovat, a to bychom si měli slíbit. Proto by měly budoucí národní svazy vytvořit četné kontakty na všech úrovních — nesmíme připustit, aby se třeba jen na krátkou dobu přivřela okna mezi oběma národními hudebními kulturami; dýchalo by se nám všem špatně. Oba partneři by na to, byť každý jinak, doplatili. Shodneme se, že československé bude napříště to, na čem se Češi i Slováci dohodnou, a postarejme se, aby v hudbě to byla vyšší syntéza dvou svébytných a bohatých kultur.

J. F. FISCHER

NÁRODNÝ FRONT A MY

Chtěl bych vám podat stručnou zprávu o nedlouhé činnosti, kterou mě pověřil dosavadní ÚV Svazu, totiž o svém členství v ÚV Národní fronty.

Uvítal jsem s velkým zadostiučiněním, že události loňského Ledna vyhnaly náš Svaz na povětří, že rozšířil svou do té doby po výtce odbornou sféru zájmů a začal se angažovat v otázkách politických ne už jen v odrazu a dopadu své práce odborné, ale přímo, což ostatně nešťastné události loňského srpna jen zvýraznily a učinily ještě potřebnějším. Chtěl bych tu i za sebe ocenit velkou práci koordinačního výboru uměleckých svazů, kde se svazy konečně po mnoha letech, jistě i donuceny událostmi, sešly a zjednotily na společné bázi, kterou jsou nejlepší principy polednové politiky Československé socialistické republiky.

V posledním roce prodělávala Národní fronta určitý demokratizační a konsolidační proces. Zdá se mi, že ve vedení Národní fronty je snaha po neformálnosti, ale že v tom směru byly učiněny zatím jen první krůčky. Nedobré je všechno, co přispívá k formálnosti práce: pozdní zvaní, pozdní zasílání materiálů k projednání, určité přežívání některých metod manipulování, které je — chci věřit — spíš otázkou zlé formy než zlé vůle, ale které třeba v tom, jak se projevilo při volbě předsedy České Národní fronty, budí v členech nelibost a nedůvěru. Za nedobré považuji i to, že při dohodách se bere znatelně větší zřetel na dohody s politickými stranami než se společenskými organizacemi.

Za dobrý považuji přijatý program NF pro rok 1969. Národní fronta si tam klade za úkol dbát o rozvoj socialistické demokracie, zákonnosti a občánských práv, o demokratické volby bez manipulování s kandidáty, hlásí se k Všeobecné deklaraci lidských prav, žádá přijetí zákonů o právu spolčovacím a sromažďovacím, žádá zákonnou úpravu ochrany osobnosti a úpravu zákona o vydávání cestovních pasů, přesné uplatňování zákona o rehabilitaci, žádá záruky pro svobodu vědeckého bádání a literárního i uměleckého projevu, znemožnění kabinetní politiky.

Zdá se mi, že účast uměleckých svazů měla v tomto programu i v činnosti svou kladnou odezvu, zjeména v otázce hodnocení práce masových sdělovacích prostředků po Lednu a v pohledu na postavení kultury.

Náš poměr k NF je zatím, jak to výstižně nazval člen předsednictva celostátní NF Ludvík Pacovský, „bouřlivým přátelstvím", které nemá nesouhlas ve svém programu, ale které chce pomáhat třeba i nesouhlasem, což se i nejednou stalo.

Jsem rád, že náš Svaz stojí po boku ostatních uměleckých svazů a že muzikanti nezklamali. Že nezradí, o to jsem se nebál, spíš jsem měl obavu, aby se zas pomalu nezakutali jen do svých problémů odborných. Myslím si, že jestli jsme dřív byli ve svých projevech na zasedáních, ústředních výborech a sjezdech především muzikanti, v dnešní situaci musíme být především občané. Že iniciativa ve veřejném životě, kterou rozvinulo dosavadní vedení Svazu, nesmí uvadnout. Na to totiž druhá strana čeká; až se unavíme, otrávíme, až zmalomyslníme, aby nastoupila s čerstvými silami. Některé formy únavy jsem už zahlédl i v NF, ale to bude asi i úkolem svazů, aby tomu bránily. A zaplaťpánbu i dělnictvo je s námi a mnohdy radikalnější než my.

MILOŠ JŮZL

ZVÄZOVÁ POLITIKA

Každá veřejná činnost je politikum. Umělecká činnost je činností veřejnou, je tedy politikem.

Jestliže Svaz skladatelů v padesátých letech měl plnit úlohu převodné stránky mocenské politiky, nechápala se politika diferencovaně a byla prostě jen „politikou jako takovou", s níž obvykle zájmy Svazu nesplývaly. Zde také lze hledat kořeny onoho dilematu: buď politika nebo umění.

Jestliže srpen přinesl mnoho zla, přinesl také některé cenné poznatky. Jedním z nich je, že umělecké svazy nejsou přežitkem, i když byly původně koncipovány k jiným účelům, a že právě v socialismu mají svůj pevný smysl a úkoly. Tak tomu bude i v socialismu demokratickém. Mám dokonce dojem, že teprve nyní začínáme tušit skutečnou úlohu těchto svazů. V současné době je to např. právě obrana jak demokracie, tak i socialismu, aby mohly být plněny přísně odborné úkoly svazů.

Vidím několik základních složek svazové politiky:

a) kulturní politika
b) odborářská politika
c) umělecká politika — to je také centrum svazového zájmu
d) ekonomická politika
e) organizační politika.

Všechny jsou však zaměřeny dvěma směry:

1. dovnitř našeho Svazu (politika vnitřní)
2. vně našeho Svazu (politika vnější).

Politika dovnitř Svazu se musí promýšlet. V rovině organizační je nutno promyslet, jak zajistit veřejnou a účinnou kontrolu činnosti výboru, vztahy mezi sekcemi, vztahy uvnitř sekcí atd. V umělecké politice by se měly řešit vývojové tendence hudby, jak zajistit jednotu v rozmanitosti atd. V této oblasti je největší politikum ryze odborné kritérium. Zde je také hlavní cíl Svazu, musí však být zajišťován dalšími složkami svazové politiky.

Pokud jde o politiku vně Svazu, v podstatě se týká dvou stránek:

a) vztahu k jiným státům, zvláště ke pěti státům,
b) je třeba řešit vztahy Svazu k politickému vedení země, českého svazu ke slovenskému a obráceně, k jiným uměleckým svazům atd.

Protože politika uvnitř Svazu se přece jen dala dříve jakž tak dělat, je také víc promyšlena a prodiskutována než politika vně Svazu.

Prvním námětem, a to velmi ožehavým, je vztah Svazu ke skladatelským svazům i k národům pěti vstupitelských zemí. Víme, že politické i vojenské kontakty naší země s pěti zeměmi probíhají a budou stále intenzivněji probíhat i v budoucnu. Tvrdošíjné odmítání styků dává za této situace zbraň do ruky každému, kdo má chuť se do nás strefovat a navíc mu to umožňuje vést hlavní tahy na politické šachovnici. Uvážíme-li, že skutečně nic nemáme proti slušným lidem v uměleckých svazech pěti států, ba naopak, že si přejeme s nimi kontakty, pak se mi zdá, že je třeba zásadně souhlasit s navazováním styků, ale zároveň stanovit podmínky, kdy by různé d í l č í styky nebyly možné, případně styky s některou osobou atd. Znamenalo by to vést pružnou politiku, která by nebyla bezzásadová, směřovala by k internacionalismu, k šíření naší pravdy (a v konfrontaci se nemáme čeho bát, protože pravda je na naší straně); nestačí však mít jen pravdu, ale také um, jak ji prosazovat a šířit, hlavně šířit.

Vztah Svazu k politickému vedení země a k politickému dění u nás: Naše stanovisko bude zřejmě obdobné jako stanovisko ostatních uměleckých svazů a domnívám se, že ani v budoucnu nedojde k nějakému zásadnímu odlišnému hodnocení situace naším Svazem než svazy jinými. Zde je proto nutné postupovat promyšleně a koordinovaně. Jistým způsobem je dnes totiž ohrožena celá kulturní fronta a náš Svaz netvoří zvláštní výjimku. Aby bránil sebe, musí bránit celou kulturní frontu.

Měli bychom mít zhruba jasno v několika věcech:

a) jak jednat, aby se v této zemi nedostali k moci konzervativci
b) jak podporovat pokrokové vedení
c) jak zabránit politické demagogii a rozbíjení kulturní fronty
d) jak upevnit jednotu Svazu s veřejností a jak zabránit úzkému odborničení.

HARRY MACOUREK

O REALITE A PRAVDE

Říkáme: Současná realita nám nedovoluje uskutečnit volby — a myslíme: Není nám dovoleno uskutečnit volby. Říkáme: Současná realita nedovoluje plnou svobodu slova a myslíme: Není dovoleno uskutečňovat plnou svobodu slova. Říkáme realita a myslíme okupaci. Slovo realita je tedy skoro vždy spojováno s něčím, co se nesmí, co je zakázáno.

Je až s podivem, jak rychle jsme přijali tato pravidla hry. Já se toho slova takto pojímaného bojím. Vniká čím dál tím více do mysli lidí, zvykli jsme si na ně a někteří se už ani neptají, co se za ním skrývá. Když realita, tak realita. Nedá se nic dělat.

Hledají se protisocialistické síly v naší zemi, ty co všechno zavinily. Existují prý mezi inteligencí. To sice všechno není pravda, ale to, že to někdo tvrdí anebo musí tvrdit, je přece taky realita. Nevím jak kdo, ale já mám z takového pojetí reality hrůzu!

Existuje přece také jiný pojem, také označovaný latinským slovem: etika. Raději česky mravnost. A mravnost nemusí vždycky brát ohled na realitu, je v jiné kategorii, existuje také, existuje „an sich", sama o sobě, spíš s pravdou a jejím prosazováním.

My muzikanti se snad nejméně můžeme plést do profesionální politiky a neosobujeme si právo radit, jak se co má dělat. Ale přece jen si myslím, že by se mělo slova „realita" daleko méně používat.

Říká se stále, že náš lid rád slyší pravdu a když se mu řekne, i když je zlá, dovede ji pochopit. Proč tedy raději nevysvětlovat zcela otevřeně: Ano, volby nemohou být hlavně proto, že to ti, kteří nás obsadili, nedovolí. — Nemáme plnou svobodu slova a ještě řadu jiných věcí nemáme, protože to ti, kteří poslali a drží svá vojska v naší zemi, nedovolí. — A nedělejme zmatky, buďme k nim slušní, nebo neodejdou vůbec.

Taková pravidla hry, ničím, žádným cizím slovem nezastíraná, bychom chápali daleko lépe.

A ještě něco. Možná, že obava před označováním věcí, tak, jak se skutečně mají, pramení ze snahy vyloučit aspoň navenek vše, co by mohlo znemožnit obnovu přátelství. Toho přátelství, o kterém naši i sovětští činitelé tak často hovoří. Zdůrazňují hovoří, protože přátelství je velice vážná věc, a musí se především dokazovat činy.

Obávám se, že s opravdovým přátelstvím to bude dost těžké. Máme svou hrdost, i když jsme malí, a na strach jsme si zvykli. Musíme žít pod kuratelou. Valnou část svých dějin jsme prožili tak, že vůči nám vždycky někdo prosazoval svou pravdu pomocí palcátů, kuší, pušek a později tanků. Naučili jsme se psát své symfonie tak říkajíc přímo pod hlavněmi děl. A nebyla to díla bezvýznamná. Naši velcí umělci vždy vyjadřovali svým uměním nejen realitu, ale především pravdu, idály, tužby a etiku našich národů.

Nejsme tak malí a bezmocní a nemusíme zapomínat, když nám bylo ublíženo. Ptáte se možná, proč tohle říkám zrovna já, komunista a po dlouhá léta nadšený a aktivní přítel Sovětského svazu?

Říkám to proto, že když tě zklame cizí člověk, jdeš od toho a myslíš si své. Ale když tě sklame přítel, kterému jsi hluboce věřil, neodpustíš mu. Protože budeš mít vždycky obavu, že tě zklame znovu.

Je ještě příliš mnoho věcí, které nás rozdělují. Ještě jsem se nenaučil souhlasit s tím, že naše země musela být obsazena, aby se nestala kořistí imperialistů. Nesouhlasím s teorií o jakési kolektivní suverenitě socialistických zemí, myslím, že odporuje marxleninismu.

Jsem vděčen Komunistické straně Itálie za to, že na svém sjezdu tak otevřeně vyjádřila svůj nesouhlas s touto teorií. A nebyla to jen ona, která vyjádřila nesouhlas.

Ale také hluboce nesouhlasím s vystoupením Tichona Chrennikova a s jeho zdůvodněním vstupu vojsk na území Československé socialistické republiky. Nevěřím, že s ním souhlasili naši skuteční přátele mezi sovětskými skladateli. Nevěřím, že by toto skutečné přátelství bylo ztraceno. Možná, že se jen na základě současné — reality — nesmí projevit.

A nakonec mi dovolte ocitovat kousek Apltovy písničky, kterou jsem napsal v poslední době:

A přece ráda bych měla zase ráda
jestli mý srdce děravý to dovolí.
A přece ráda bych měla zase ráda
jestli ty rány vůbec někdy přebolí.
Zpívám svý blues o rekonvalescenci,
jež latentní a vleklá je.
Zpívám svý blues o poraněném srdci,
o větvi, která holá je.
Zpívám svý blues, svý blues
o tom, jak daleko je ještě do máje.

Dr. M. K. ČERNÝ

ZÁSADY ĎALŠEJ ČINNOSTI

Programem Svazu by se měly stát asi tyto zásady:

1. Že Svaz, poučen minulostí, měl by i v zájmu zdravého rozvoje hudební kultury samé usilovat všemi prostředky o zajištění zdravého rozvoje naší socialistické společnosti bez deformací a svévolných mocenských zásahů do vztahu a činnosti lidí.

2. Splněním tohoto prvního bodu, že bude Svaz důsledně stát na linii akčního programu Komunistické strany Československa z dubna 1968 a usnesení, která z něho vycházejí.

3. V zájmu zdravého rozvoje společnosti i hudební kultury bude Svaz všemi prostředky podporovat a podněcovat všestranný rozvoj tvůrčí činnosti ve všech směrech stylových a zasazovat se o diferencovaný rozvoj hudební kultury v zájmu diferencovaných potřeb naší společnosti.

4. Že bude usilovat o hledání nové funkčnosti hudby a jejího plného společenského uplatnění.

5. Že bude Svaz prosazovat uplatnění tvorby všech svých členů za podmínky její poctivosti, odpovědného přístupu k ní a profesionální úrovně. K zajištění toho, že bude

Svaz podporovat otevřenou a svobodnou tvůrčí diskusi, že bude bránit potlačování jakéhokoli názoru z jakýchkoli pozic osobních či politických a zajistí možnosti svobodného projevu, z něhož nesmějí být odvozovány žádné administrativní důsledky.

6. Že Svaz zajistí každému členu možnost obhájit stanovisko tvůrčí i osobní, je-li napaden z kterékoli strany, a že nepřipustíme v žádném případě ohrožení pracovních možností či dokonce existence kteréhokoli člena pro jeho umělecké či občanské přesvědčení a jeho projevy.

7. Že analogicky k tomuto vztahu k svým vlastním členům bude Svaz postupovat solidárně i s ostatními uměleckými svazy, pokud budou hájit práva a atmosféru důstojnosti svých členů i všech občanů našeho státu.

MILOSLAV KABELÁČ

NÁTLAK A ANGAŽOVANOSŤ

Podle mého Svaz v přítomné době a zejména v době budoucí nebo nejbližší by se měl organizovat tak, aby se nikdy nemohl stát převodovou pákou shora dolů, nýbrž organizovat ho zdola nahoru jako nátlakovou skupinu.

Co myslím pod nátlakovou skupinou? Jako morální moc nás všech a naše dílo jako zbraň této moci. Bez podobné nátlakovosti v dějinách by např. husitství nesehrálo onu úlohu v našich dějinách, bez nátlaku Galileiho by se země stále ještě netočila, bez nátlakovosti by v Rusku vládli stále ještě Romanovci. A Bedřich Smetana byl nějakou nátlakovou skupinou v naší tehdejší hudební společnosti.

V tomto smyslu je nutno chápat nátlakovost. Tedy ne jako něco plíživého, co chce zvrátit to, s čím všichni souhlasíme a čemu všemu důvěřujeme.

Likvidovat tuto nutnou nátlakovost znamenalo by vlastně organizovat život buď v továrně na roboty, anebo život na hřbitově. Vždyť tato nátlakovost vlastně bere na sebe část odpovědnosti za další vývoj, a tak zmenšuje a ulehčuje vlastně onu obrovskou odpovědnost našich vedoucích politiků. Bez této nátlakovosti a částečně odpovědnosti by vedoucí politici brali výlučně na sebe tuto obrovskou odpovědnost, jejíž rozměry nám nejsou asi dnes ještě naprosto jasné. Snad je pochopíme až zítra.

Z těchto důvodů si myslím, aby umělci nedělali přímo politiku, ale aby se organizovali jakožto mravní síla a svědomí, které by nutily politiky, aby sloužili — podtrhuji sloužili — vysoce odborně, odpovědně a mravně, jak se to třeba žádá samozřejmě od lékařů.

Mám dvě otázky, na které dnes neočekávám odpověď, ale na které by Svaz v dalším jednání měl myslet. Jak zajistit Svaz, aby členstvo zůstalo věrno zde proklamovaným zásadám v každé situaci?

Druhá otázka: Jak bude Svaz schopen zabránit tomu, kdyby někdo z jeho představitelů se chtěl opět stát převodovou pákou shora dolů?

A nyní několik myšlenek o díle. V dřívějších dobách, nedávných dobách politická angažovanost díla byla vyžadována, dokonce vynucována. Požadavek tento buď nebyl plněn, anebo byl plněn vnějšně, konjunkturálně. Dnes tato angažovanost není žádána, ale podle mého dojmu bude plněna asi víc, než třeba některým místům bude milé.

Ale pozor! Angažovanost díla je podmíněna jeho hodnotou, hodnota díla však není podmíněna jeho angažovaností.

Oč jde do budoucna? Především jde o hodnotu naší hudby, a teprve o její angažovanost. Naše hudba vytvořila takové hodnoty umělecké, že se staly i mocenskými argumenty nikdy neselhávajícími i v boji, v boji doma i v zahraničí. Nezapomeňme na to, a proto neustupujme!

LUDVÍK PACOVSKÝ

POLITIKA A UMELCI

Je to správné, že umělci, vědci, novináři věnují politickým problémům tak velkou pozornost? Nebylo by lepší, kdyby se takříkajíc drželi svého kopyta? Po pravdě řečeno tuto otázku si neklademe jen my sami. Někdy nám ji kladou i ti, s nimiž přicházíme do kontaktu, profesionální politici, a vždycky, když tuto otázku škodolibě položí, řekneme si: Aha, je asi dobré a nutné, abychom se přece jen politice věnovali. Právě proto, že naše činnost, jakkoli je myšlena poctivě, upřímně, tu druhou stranu v nejlepším slova smyslu znervozňuje, vyvoláva určité vnitřní napětí, je onou, samozřejmě podle našich schopností a možností, kontrolou moci.

Dnes jde opravdu o to, abychom mohli v maximálním klidu a pokojné atmosféře splňovat co nejvíce z toho, co i nám i sobě uložil akční program. Přičemž jedna z cest musí být maximální udržování rovnováhy v tomto státě. A popravdě řečeno nám se někdy zdá, že této rovnováhy se nedostává. Někdy se nám zdá, že projevy některých politiků, některých čelných představitelů, ačkoli vyzývají ke klidu, k rozvaze, ačkoli velmi správně odmítají ultimativní, nereálné a nedomyšlené akce, zároveň celou koncepcí k tomu neklidu napomáhají. Proč? Protože jejich projevy zpravidla bývají jednostranné. Nejsou vyvážené. Hovoří o antisocialistických a pravicových silách. Jistě antisocialistické síly u nás také existují, oni však takto hodnotí pouze ty, kdo usilují o zásadní změnu politického systému a společenského řádu v Československu. Já osobně jsem přesvědčen, že existují i jiné antisocialistické síly. Takové, které o socialismu velmi vehementně, velmi dogmaticky a velmi konzervativně mluví, ale přitom celou svou činností, celým svým projevem a vystupováním, od dogmatických názorů Nového, Pastyříka a ostatních, až po víceméně fašistické metody krajního podzemí této skupiny, socialismu nesmírně škodí, poněvadž ho degradují v očích široké veřejnosti. Já se domnívám, že i tito lidé jsou v podstatě antisocialistickými lidmi a silami. Bojovat proti antisocialistickým silám pouze z jedné strany, dotýkat se pouze příslušníků naší kulturní, umělecké a vědecké fronty a zapomenout, že existuje tato druhá, pro mne velmi nebezpečná, byť početně slabá, ale organizací velmi silná skupina, a dost možná nejen o československé síly opřena skupina lidí, to je samozřejmě pak velmi jednostranné.

Myslím, že to je kardinální problém: Je nutné, abychom si velmi přesně uvědomili, co je teď předpokladem klidu: že je to objektivní, střízlivý pohled na skutečnost v Československu, který vidí obě strany věcí, že je to pohled, ve kterém se také bere v úvahu, že kulturní, vědecká a novinářská fronta je jednotnou frontou. Kdo napadá novináře, napadá i hudebníka, napadá i výtvarníka, napadá filmaře. Máme v této době smutné zkušenosti, víme, kde se začíná a kde to pak skončí.

Existuje ještě jedna jednota, která se zrodila v té nejčistší podobě po Lednu, jednota mezi inteligencí a dělníky. Já měl tu čest a milou příležitost po Lednu zúčastnit se 25 až 30 besed s dělníky. Viděl jsem, jak ty příkopy byly hluboké, které způsobil Antonín Novotný. Naštěstí byly zfušovány a velmi brzy začaly mizet. Před rokem v únoru v diskusi se s. Goldstückrem jsme ve Vysočanech narazili na mnoho nepochopení, na kritiky, na zbytky oněch příkopů. Ale jak plynul měsíc po měsíci po Lednu, tyto příkopy mizely a dnes se mi zdá, že se dojisté míry role přehodily. Jestliže po Lednu takovou složkou, která nejvíc topila pod kotly, byla inteligence, zdá se mi, že dnes tou nejrasantnější, nejradikálnější složkou jsou dělníci sami. Nikde jsem nenašel tak ostrý protest proti 21. srpnu a proti teorii „omezené suverenity“, proti vstupu pěti vojsk, proti tomu, že zatím nemůžeme mít svůj sjezd a volby, proti vystupování nejkrajnějšího dogmatického křídla, nikde jsem nenašel tak ostré a jednoznačné hlasy jako mezi dělníky.

Občas se setkáme s dobromyslnou nebo škodolibou námitkou či radou, abychom se více drželi svého uměleckého a vědeckého kopyta a nefušovali tolik do politiky. Občas i lidé v našich řadách říkají: Nemá to smysl, jdeme od toho, jsme otráveni. V takové chvíli si člověk klade otázku, jeli to správně. Já osobně na to mám velmi dobrý recept. Ptám se, kdo vlastně chce, abychom šli od toho? Abychom ve svazech přestali pracovat politicky, abychom vystupovali ze strany, jsme-li jejími členy, abychom odešli z aktivního politického fora odborů? Kdykoli si uvědomím, že toto v podstatě chce ta nejkrajnější, nejdogmatičtější a nejkonzervativnější část našich národů, že to chtějí ti, kdo — ať říkají o Lednu co chtějí — ve skutečnosti jsou proti Lednu, že jim jde v podstatě o návrat do padesátých let, v tomto okamžiku je pro mne odpověď jasná: Just a na truc neodejdu z politického života! Just a na truc budeme dělat to, co pokládáme za důležité! Just a na truc nesložíme zbraně! Protože socialismus u nás nemůže nikdo ohrozit. Možná je to naivní, ale já jsem přesvědčen, že nedojde-li k novému ozbrojenému vstupu do Československa — a chci věřit, že ne — pak nemůžeme nikdo Čechy a Slováky srazit na kolena, jestliže se nesrazí sami svou letargií a apatií!

LADISLAV MOKRÝ

VZÁJOMNÉ KONTAKTY

... Treba, aby Slováci na tomto zjazde povedali, že tak, ako považujeme za logický a nevyhnutný krok, ku ktorému teraz pristupujeme, aspoň za tak dôležitý — ak nie ešte dôležitejší — považujeme nový a oveľa užší kontakt medzi slovenskou a českou hudobnou kultúrou. Máme na to prinajmenej tri základné dôvody:

Prvý je hlboká úcta, obdiv a láska, ktorú Slováci a slovenská kultúra majú ku kultúre českej, k jej slávnej tradícii a vynikajúcej súčasnosti.

Druhý, nie menej vážny dôvod je, že slovenská hudobná kultúra, ktorá je dnes iste bohato rozkošatená, nemohla by sa rovinúť do tej šírky a do takého bohatstva, nebyť toho, že vznikla za mimoriadne úzkej a bratskej spolupráce a pomoci zo strany českej.

Tretí a hlavný dôvod je, že v dnešnej konkrétnej situácii je pre mňa nepredstaviteľný iný než progresívny vývoj slovenskej hudobnej kultúry v úzkej spolupráci s kultúrou českou. Preto je potrebné, aby Slováci povedali, že viac ako kedykoľvek predtým majú záujem o túto spoluprácu. Pravda, nie v podobe deklaratívnej, nie tak, že len slávnostne vyhlásime, že v budúcnosti sa chceme stýkať viacej ako doteraz, ale tak, že by sme my, Slováci, mali — nechceme si prisvojovať právo, čo by mali robiť Česi — viesť naše orgány k tomu, aby praktickými činmi denne uskutočňovali bratskú spoluprácu. Len tak udržíme vývoj v tom trende, ku ktorému sme sa rozhodli v Januári.

ILJA ZELJENKA

CITOVÁ PRIZMA DNEŠKA

Človek mojej generácie, ktorá dospievala v päťdesiatych rokoch, zažil viac zlého ako dobrého. A v prevahe toho dozrievali sme viac ku skepse a rezignácii než k činorodosti. Často som mával pocit človeka, ktorý na obrovskom demolovanom stroji leští nepatrnú súčiastku. Alebo pocit záhradníka sadiaceho kvety okolo horiaceho domu. Myslím, že podobné pocity sme mali mnohí. Zlo, ktoré nás obkolesovalo, bolo horšie, než aby v nás vytváralo len pocit nešťastia. Vzbudzovalo beznádejnosť a letargiu. Nešťastie je silný pozitívny cit, ktorý vie ľudí spájať. Letargia však rozdeľuje, odcudzuje.

O tom, ako nešťastie vie spájať, sme sa presvedčili v auguste.

Ak sa pýtam, čo nás v minulosti rozdeľovalo, nachádzam príčiny práve v tej beznádejnosti, ktorá plodí lož a podozieranie. Ako mohli byť dobré vzťahy medzi našimi národmi, keď neexistovali ani medzi jednotlivcami? Som presvedčený, že naše vzájomné porozumenie sa začína u jednotlivcov. Najdôvernejší dialóg je však rečou osobných príkladov. Potrebujeme sa navzájom, aby sme si slúžili osobnými príkladmi. Je to najistejšia posila. Hlboko sa skláňam pred statočným prejavom osobného postoja. Meno Jána Palacha nikdy nezabudneme. V auguste sme nachádzali oporu jeden v druhom. V prejavoch osobnej statočnosti. Želal by som si, aby sme takí aj zostali. Nestratíme tak úctu jeden k druhému, čo nám doteraz tak chýbalo. Onen známy, už toľkokrát vyslovený prímer — socializmus s ľudskou tvárou (dalo by sa tiež povedať: s tvárou Ukrižovaného) je dosiaľ naším cieľom. Pokiaľ sa oň budeme usilovať — alebo budeme môcť usilovať — a pokiaľ neupadneme opäť do letargie, verím, že vzťahy medzi nami, medzi našimi národmi budú také dobré ako v auguste, po auguste a teraz.

ROMAN BERGER

ETIKA A HUMANIZMUS

... Nepríjemne by ma prekvapilo, keby sa náš mimoriadny zjazd skončil nejakými prognózami, plánmi, vytyčovaním perspektív. Pravda, o čo menší kvocient pravdepodobnosti majú dnes odhady laika (občana) v otázkach spoločenských, o to ťažšie a iluzórnejšie je robiť v tejto sfére prognózy a plány, o to drastickejšie sa nám javí n e v y h n u t n o s ť p r o g r a m o v a ť to, čo sa programovať dá, čo je v kompetencii každého z nás: m i e r u v l a s t n e j ľ u d s k o s t i.

„Byť človekom“ — to nie je veno, ktorým by bol príslušník rodu homo sapiens vybavený raz navždy; „byť človekom“ — to je úloha, ktorú musí každý permanetne riešiť.

Mierou našej ľudskosti, ukazovateľom tohto neustáleho p r o c e s u, pred ktorým nik nemôže utiecť, ani sa nikde skryť, je vzťah ku s l o b o d e; moje aktuálne odpovede na aktuálne formy osudnej otázky: o d č o h o sa chcem oslobodiť a n a č o chcem byť slobodný? Charakter týchto odpovedí je, zrejme, determinovaný nie takými alebo onakými teóriami, množstvom preštudovanej literatúry atď. Charakter týchto odpovedí závisí predovšetkým od našich o s o b n ý c h, s u b j e k t í v n y c h, i n t í m n y c h skúseností.

Nebudem sa preto pokúšať o akési abstraktné teoretizovanie o naznačenom probléme. Je to problém živý, pálčivý, preto si dovolím vyrozprávať štyri momenty z môjho života, ktoré f o r m o v a l i m ô j k o n k r é t n y vzťah k abstraktnému pojmu. Preto: štyri variácie na tému „sloboda“.

Variácia I. Ide o zážitok „sprostredkovaný“. Očitým svedkom toho, čo poviem, bol môj otec, ktorému som, pravda, bezmedzne veril. Bolo to asi takto: Po dlhom pobyte vo väzení odviedli ho do Osvienčimu. Na druhý deň bola nedeľa. Väzni sedeli zavretí v „bloku“ a oblokom videli takúto „inauguračnú“ scénu: traja „muzulmani“ šli po „Apellplatzi“, jeden z nich sa dopustil, pravdepodobne, akéhosi nepostrehnuteľného priestupku. SS-mann, ktorý bol nablízku, čosi zareval, tí traja si poslušne kľakli a SS-mann ich jedného za druhým zavraždil. Zavraždil tak, že nepoužil ani zbraň, ani ruky (v jednej držal cigaretu, druhú mal vo vrecku) — kopnutím do hlavy prevrátil prvé „číslo“ na zemi a topánkami mu rozšliapal krk tak, že potom nasledovalo druhé „číslo“, potom to ďalšie. SS-mann to stačil pri jednej cigarete, pokojne, bez nervozity. „A čo vy všetci ste neurobili nič?“ Túto otázku som n e d a l. „Veď sme boli zavretí, zničení — a v e d e l i s m e ...“ Tak mi n e o d p o v e d a l otec. Len v očiach mal hrôzu, a bolo to po

rokoch. Tento obraz, ktorý som na vlastné oči nevidel, mi vždy vyvstane pred očami, keď sa stretnem s ošúchanou vetou: Sloboda je poznaná nevyhnutnosť.

Variácia II. Udalosť podobná, rovnako drastická, lenže uvádzam ju kvôli inému. Asi pred šiestimi rokmi, v letný nedeľný večer som sa zatúlal v Bratislave až na horný koniec Mudroňovej ulice. Bolo neskoro, ulica prázdna. Z pohostinstva sa naraz s hlukom vysypala banda opitých chlapov, ktorí sa začali medzi sebou biť. Jeden spadol na zem, druhý k nemu priskočil, ostatní (asi 10) ustúpili. Ten „druhý" odtiahol ležiaceho pod plot, nadvihol mu hlavu a oprel na múrik, odskočil od neho na niekoľko krokov, rozbehol sa a kopol do hlavy. Presne tak, ako sa kope „jedenástka". Dostal som šok, celý slovník sa mi scvrkol na jeden jediný pojem „VB"(!) — bežal som k telefónnej búdke, 25-haliernik sa nedal vhodiť. Utekal som k ďalšej, bolo robité slúchadlo. Než som našiel tú tretiu — ktorá, prisahám, tiež nefungovala — ubehla polhodina. Bol to môj najdlhší šprint v živote. Pocítil som vtedy naprostú bezradnosť a bezmocnosť. Chvíľu som sedel na chodníku, potom som sa s pocitom viny vrátil na miesto činu: bol kľud, nikde živá duša, bola tichá, letná, pokojná noc.

Vtedy som si uvedomil súvislosť medzi slobodou a komunikáciou.

Variácia III. Taká na odľahčenie, turistická. Vysoké Tatry. Neskoro, rozhodne neskoro sme začali zostupovať zo Železnej brány do Kačej doliny. Na vine bolo slnko. Naraz však prišiel dážď, bolo klzko, navyše snehové polia. Než sme dorazili dole, blížil sa večer a spustila sa hmla. Taká najhustejšia. Pôvodný cieľ — Sliezsky dom — bol „vďaku", chceli sme sa dostať do Javoriny .Po určitom čase sme si však uvedomili, že sa stopercentne krútime dookola. Nič strašného nám nehrozilo, no nezabudnem na ten tiesnivý pocit dezorientácie a z nej vyplývajúcu nemožnosť splniť svoje predsavzatie. Potom si ktosi spomenul, že má v batohu kompas. Od tohto okamžiku, keď sme sa rozhodli, že keď sa nedá ísť po normálnej značkovanej ceste, pôjdeme krížom krážom, hoci v noci, ale podľa určitého smeru, nadobudli sme opäť rovnováhu. Bola to síce cesta ozlomkrk, ale nad ránom sme sa do Javoriny predsa dostali. (Tuná príbeh končí, nemôžem si však odpustiť dodatok: bol vtedy s nami naposledy priateľ, ktorého potom asi o rok zavreli pre „velezradu". Strávil osem rokov v Jáchymove za to, že neudal vlastnú matku, ktorá vraj skrývala „západného špióna", ktorého pri prehliadke „na úteku zastrelili". Pri rehabilitačnom pokračovaní, kde všetkým, samozrejme, povedali „pardón", vypovedal aj ten „zastrelený špión" ako svedok, ktorý vtedy plnil služobné povinnosti).

Variácia IV. Líši sa od ostatných tým, že ide o pozitívny zážitok (hoci nepriamo tiež súvisí s kriminálom) vyplývajúci zo stretnutia s pravdivou, a tým oslobodzujúcou myšlienkou.

Chlapci z Krátkeho filmu pozvali na besedu dr. Husáka. Takú komornú. Bol som náhodou na Mostovej, takže keď mi povedali (vtedy ešte s takou spikleneckou príchuťou): „O chvíľu príde Husák" — tak som, samozrejme, ostal. A skutočne o chvíľu prišiel: pokojný, vážny človek a rozvážne, zasvätene a múdro hovoril o Slovenskom národnom povstaní. Odvážne hovoril o omieľaných veciach, celkom inakšie, ako sa písalo v novinách. Zasvätene hovoril o historických faktoch, drobnostiach, vzťahoch. Okrem toho vyslovil pravdu, zrejme, nadhistorickú, pre mňa do tých čias neznámu pravdu o človeku. Je to už dávno, poviem to vlastnými slovami. Vtedy to tlač neuverejňovala: Niet človeka takého charakteru, ktorý by odolával nástrahám vlastnej moci. Ktorý by odolal a nezneužil vlastnú, druhými nekontrolovateľnú moc. — Túto tézu doložil príkladmi z nedávnej histórie strany. Ako príklad uviedol veľa vedúcich osobností, ktoré sa do takej situácie dostali, alebo ktoré si ju sami vytvorili.

Pociťoval som potrebu vysloviť sa k otázke slobody. Stanovy určujú naše povinnosti členov Zväzu, členov organizácie. Stanovy pre našu ľudskosť si však musíme vytvoriť sami. Potom sa nebudeme musieť obávať ani o osud našej hudby.

Stanovisko stranické skupiny české části ÚV SČSS

Na našem mimořádnem sjezdu, který si klade za úkol mj. také sjednotit všechny progresívní síly české hudby na pozicích polednové politiky, považuje stranická skupina ÚV SČSS za svou morální a politickou povinnost zaujmout své stanovisko.

Stranická skupina ÚV sehrála v minulosti nepopíratelně značnou a přitom morálně i politicky rozpornou úlohu. Už sám její vznik r. 1950 byl poznamenán tehdejšími nedemokratickými vnitrostranickými praktikami. A také politická praxe stranické skupiny byla zúžena na funkci převodové páky stranického centra, aniž byla jejím členům přiznána větší politická právomoc než pouhá aplikace direktiv shora.

Po XX. sjezdu KSSS, jehož historický význam pro mezinárodní komunistické hnutí se dnes marně snaží anulovat někteří i vysoce vlivní, leč dogmatičtí a konzervativní komunističtí představitelé u nás i v zahraničí, se začala postupně odhalovat neudržatelnost stalinských deformací marxizmu jako vědecké teorie i politické práce komunistických stran, poskvrněné praxí macchiavelistické zásady „Účel světí prostředky".

Jako neudržatelná se ukázala teorie i praxe ždanovismu, povýšeného na jedinou koncesi a na jedinou cestu umělecké tvorby. Jak se pozitivní myšlenkové hodnoty XX. sjezdu prosazovaly postupně do vědomí členů stranické skupiny a jak nejen u nich, ale v celé naší kulturní frontě, sílilo přesvědčení o neúnosnosti stalinských deformací teorie i praxe socialismu, dostávala se stranická skupina do stále prudších konfliktů s nadřízeným ÚV KSČ a přímo i s předlednovým stranickým vedením. Šlo např. o takové věci, jako bylo udržení nakladatelství PANTON, autorská daň, novela autorského zákona, jednotný kulturní fond a celá řada dalších omezení, která našemu hudebnímu životu chystal Novotného režim.

V průběhu těchto konkrétních konfliktů se krystalizovala progresívní politická aktivita podstatné většiny členů stranické skupiny ÚV SČSS i ostatních komunistů v SČSS a dozrávalo v nich přesvědčení, že se zdeformovaným modelem socialismu je třeba rozhodně skoncovat. Proto také, když stranická skupina po lednu 1968 předstoupila před plénum ÚV SČSS s prohlášením, že její členové už nepřipustí manipulaci Svazu ve smyslu převodové páky, pak to bylo projevem ne dočasného taktizování, nýbrž výrazem hlubokého přesvědčení převážné většiny jejích členů, kteří se sami zúčastnili v neposlední řadě rozhodného úsilí o demokratické přeměny práce Svazu, a to někdy už koncem padesátých let. Srpen a posrpnové události nemohou na tomto stanovisku členů stranické skupiny nic změnit. Naopak považujeme za velkou čest komunistické strany, že právě její představitelé ss. Dubček, Svoboda, Černík, Smrkovský a další, neseni demokratickým smýšlením masy členstva, se sami postavili do čela obrodného procesu, probíhajúcího na všech úsecích a ve všech oblastech našeho veřejného, politického, hospodářskeho i kulturního života.

Členové stranické skupiny ÚV SČSS se během roku 1968 zúčastnili práce na programových dokumentech, v nichž byla obrácena pozornost k dynamickému pojetí hudby a kultury jako svobodné duchovní síly, jejímž základem je tvořivá práce svobodných lidských osobností s otevřeným vztahem k světu a k lidem.

Jako komunisté působící v SČSS usilovali jsme o to, aby těmto představám, vycházejícím z Marxova pojetí kultury a umění osvobozujícího člověka, odpovídala i funkce Svazu. Proto jsme přivítali a i nadále vítáme všechny partnery. Domníváme se, že Kruh nestraníků napomáhal r. 1968 k reálné demokratizaci naší organizace.

I v budoucnu budeme hájit suverenitu hudby v rámci kultury, společenského, a tedy i politického života i v poměru k ostatním národním kulturám. To pokládáme za hlavní úkol budoucího Svazu. V tomto smyslu je třeba též realizovat dosud nenaplněné závěry IV. sjezdu. V době zvýšené politické aktivity nemůžeme přehlížet, že velkorysá společenská realizace hudby není myslitelná bez zásadní změny kulturního klimatu v našem státě a bez reformy realizačně ekonomických podmínek.

Zároveň chápeme Svaz jako reálnou společenskou sílu, platnou součást Národní fronty, která se bude v budoucnosti zásadním a racionálně kritickým způsobem vyslovovat k vývoji a problémům naší společnosti. Vycházíme přitom z pojetí ničím neomezené suverenity socialistického státu, za jejíž účinnou garanci pokládáme progresívní síly a akční program Komunistické strany Československa.

Vyhlásenie mimoriadneho zjazdu Zväzu československých skladateľov

Mimoriadny zjazd Zväzu československých skladateľov, ktorý sa zišiel dňa 25. februára 1969 v Dome kultúry pracujúcich v strojárenstve v Prahe, zaoberal sa ako hlavnou úlohou federalizáciou doterajšieho Zväzu československých skladateľov. Zmysel tohto kroku nie je v rozdelení, ale predovšetkým v jednote, ktorú sme poznali pri príprave federalizácie Zväzu a ktorú chceme neustále zachovávať. Nie je to jednota deklaratívna, mechanická, je to jednota mravných hľadísk a princípov. Spontánna jednota cieľa, ktorým je socializmus hodný svojho mena, socializmus humanistický, socializmus s ľudskou tvárou.

Náš zjazd je i manifestáciou spolupatričnosti Zväzu českých skladateľov a Zväzu slovenských skladateľov, ku ktorej sa všetci hlásime.

Táto nová situácia vyžaduje hľadanie nových účinnejších foriem spolupráce. Pritom nemôžeme neprihliadnuť k politickej situácii, ktorú sme prežili a ktorú prežívame. Preto sa teda staviame v našom politickom živote predovšetkým za tieto podstatné črty:

1. Žiadame pravdivosť, to znamená, nazývať veci pravými menami a otvorene informovať celý národ tak, aby občan bol občanom a nielen atómom anonymnej masy obyvateľstva.

2. Sme presvedčení, že socializmus nie je vôbec mysliteľný bez humanizmu.

3. Vyznávame aktivitu; tragédia ľudí spája, kdežto letargia a apatia plodí iba zlo a odcudzenie.

4. Sme si vedomí toho, že dorozumenie sa začína u jednotlivcov a najdôvernejším dialógom je reč osobných príkladov. Preto zdôrazňujeme nevyhnutnosť čo najužších stykov národných zväzov. Sme pre suverenitu umeleckej tvorby i celej umeleckej oblasti, ktorá však nie je možná bez suverenity národov. Nesúhlasíme s doktrínou o kolektívnej suverenite a nesúhlasíme ani s hodnotením, aké dostal vstup vojsk piatich krajín do Československa na zjazde sovietskych skladateľov. Aby sme túto suverenitu mohli priviesť k životu a hájiť, vidíme koordináciu a solidaritu s ostatnými umeleckými zväzmi ako existenčnú nevyhnutnosť. Skladateľské zväzy túto solidaritu zaručujú, a to isté očakávajú aj od druhých.

5. Nepripustíme, aby sa zo Zväzu stala prevodová páka mocenského mechanizmu, naopak, musíme zo zväzov vytvoriť morálnu moc nás všetkých, aby naše dielo bolo zbraňou tejto moci.

6. Nenecháme sa vmanévrovať do pozície určenej hranicami nášho rýdzo profesionálneho čisto odborného záujmu a chceme byť nielen hudobníkmi, ale predovšetkým angažovanými občanmi.

7. Budeme rozvíjať zväzovú iniciatívu vo verejnom a politickom živote. Preto tiež budeme uplatňovať právo na vlastný postoj voči politickému vedeniu a jeho politike, právo na racionálne, kritické myslenie, v ktorom je podstata každej slobody.

MILOSLAV GALUŠKA

HUDBA A KULTURA V DNEŠNÍ SPOLEČNOSTI

Umění je celou svou historií manifestací řádu s manifestací svobody. V samé podstatě jeho etiky je respektovat pravidla a řád, ale současně také respektovat právo umělce přesahovat je a odhalovat stále nové skutečnosti, nové vztahy, nové principy, nové zákonitosti. A proto živou vodou pro umění je tvůrčí svoboda. Proto i v pojmu společenské odpovědnosti umělce je zcela logicky obsažen také postulát svobody tvorby, svobody jejího šíření a svobody jejího osvojování. Dá se dokonce říci, že u umělce socialistického, umělce žijícího v socialistické společnosti, by bylo společensky neodpovědné, kdyby z těch či oněch důvodů abdikoval na záruky těchto svobod, protože bez nich by byl ohrožován sám princip svobodné společnosti.

Právě v těchto dnech jsme dokončili práci na programu ministerstva kultury, který vychází z programového prohlášení první české vlády. Je to pokus nejen o program ministerstva, pokoušíme se v něm formulovat zásady české kulturní politiky vůbec. Vycházíme z předpokladu, že význam kultury v současné době stále stoupá vzhledem k přeměnám, které probíhají v životě lidstva. Urychlují se revoluční sociální procesy, na vývoj civilizace působí hluboké vědeckotechnické převraty, vznikají postupně v krizích podmínky ke skutečnému osvobození člověka, které je cílem socialismu. A právě v těchto souvislostech může a má kultura významně přispět k skutečné humanizaci a seberealizaci lidstva. Je schopna odkrývat a odstraňovat deformace, kterými jednotlivec i společnost poznamenaly staleté třídní tlaky, konvence i sociální a morální otřesy, a čelit hrozícím novým deformacím, jež signalizuje nástup vědeckotechnické revoluce.

Je v zájmu socialismu a socialistického státu, aby podněcoval a umožňoval rozvoj kultury vpravdě humánní, schopné plnit všechny funkce vyplývající z dosaženého stupně historického vývoje.

Nenahraditelné poslání kultury v životě jednotlivce i společnosti se v plném rozsahu projeví a uplatní jen tehdy, bude-li překonánc zúžené pojetí společenské i lidské funkce kultury.

Domníváme se, že je nesprávně přeceňovat, jednostranně akcentovat jenom politickou a ideologickou působnost kultury. Nelze přece na dosaženém stupni kulturního vývoje přehlížet a podceňovat její obecně kultivační, estetické působení v procesu revoluční přeměny člověka a jeho světa. Ve vyspělé socialistické společnosti patří k nezadatelným právům občanů vytvářet kulturní statky a osvojovat si kulturní hodnoty svobodně a společnost je povinna vytvářet náležité předpoklady a podmínky, aby občané mohli tohoto práva užívat.

Kultura sa může rozvíjet úspěšně pouze v ovzduší svobody, potřebuje klíma, které mohou stvořit pouze záruky plné svobody tvorby, vědeckého bádání, získávání a šíření informací. Každé násilné omezování tvorby a vědeckého poznávání se obrací proti bytostným zájmům společnosti, degraduje její humanistické cíle, vytváří antagonismus mezi ideály a praxí a je proto neslučitelné s rozvinutým socialismem.

S pojmem svobodné kultury je dialekticky spojen i pojem společenské odpovědnosti jejích tvůrců a šiřitelů. Jedním z ručitelů jsou především pracovníci kulturní sféry a jejich organizace. Státní správa po našem soudu nemůže tvorbu dirigovat, je však na ní, aby vytvářela společenské podmínky, které budou příznivě působit na rozvoj kultury, je na ní, aby se podstatně podílela na tvorbě životního prostředí a socialistického životního stylu.

Výrazným rysem české kulturní politiky tedy musí být soustavná péče o společenské a kulturní poměry příznivé rozvoji a rozmachu kultury, obrana kultury před všemi formami nátlaku cenzury a nenáležitých zásahů a starost o to, aby kultura pronikala do života celé společnosti a kulturní životní styl pozitivně ovlivňoval ekonomickou úroveň země. To je v podstatě východisko našeho programu, ve kterém nejde jen o vytýčení zásad, ale současně již o jejich konkretizaci. Pokoušíme se v tomto programu formulovat nově pojetí kulturních samosprávných institucí, zamýšlíme se nad způsobem práce ministerstva a jeho vlastními úkoly. Počítáme v programu s tím, že v nejbližších týdnech budou vypracovány studie o uspořádání hlavních sfér kultury tak, abychom opírajíce se o tyto studie mohli formulovat potřeby nové kulturní politiky.

První studie, která byla už dokončena prakticky současně s programem, vznikla v hudebním oddělení ministerstva, je nazvána hudební život a problémy jeho institucionální základny. Tato studie, která je podle mého názoru dobrým východiskem pro řešení problematiky, je komplexní závěr celých složitých oblastí a přichází i s ucelenou koncepcí. Navazuje na mnohaleté úsilí vycházející ze Svazu čs. skladatelů, kde vznikly nejrůznější dokumenty, např. memorandum o stavu a požadavcích institucí v hudební oblasti z r. 1957, materiál z konference o postavení hudby v naší socialistické společnosti z r. 1963 nebo zpráva kulturněpolitické komise Svazu čs. skladatelů z r. 1967.

Nyní tedy dochází k určitému novému posunu, jde o první materiál tohoto druhu, který vzniká uvnitř státní správy a který po projednání i po projednání s představiteli vašeho Svazu a celé hudební obce, se stane programem k dané oblasti. Jedna myšlenka zmíněné studie by podle mého názoru mohla být realizována přednostně a brzy, a to je ustavení hudební rady při ministerstvu jakožto demokratického orgánu hudebních umělců a vědců, který by se soustavně podílel na hodnocení stavu a vývoje hudebního života a na jeho formování.

Otázky, které jsem nadhodil, se mi jeví tím důležitější, že přece hudba je v našem životě všudy přítomná. Chodíme za ní nejen do koncertních síní, ale neumíme si bez ní představit ani divadlo, film ani rozhlas a televizi ani svůj domov, své soukromí. Pro mnohé se stává zdrojem aktivity, hudba přijíma nejrůznější funkce a bere na sebe nejrůznější formy existence. Oblast hudby a hudebního života patří k oblastem nejrozsáhlejším a nejsložitějším, její institucionální základna se prostírá od toho, čemu říkáme podniková sféra, která bude upravena v připravovaném zákoně o podniku až po různé typy příspěvkových, dotovaných institucí a v nejvyšší míře samosprávné organizace tvůrců event. organizace návštěvnické, pro jejichž činnost by měl být vytvořen prostor novým demokratickým zákonem o právu shromažďovacím a spolčovacím.

Významnou kapitolou hudební kultury konečně představuje styk s cizinou, který nelze ani v nejmenším podceňovat. Česká hudba a zejména koncertní umění pronikají doslova do celého světa. V kontaktech a konfrontacích s nimi rostou a přinášejí nejen významné zisky devizové, ale především nevyčíslitelné zisky tvůrčí. A přesto, že v hudební oblasti export mnohonásobně převyšuje import, jehož význam pro oživení domácího hudebního života rovněž nelze podceňovat, je třeba připomenout, že těchto výsledků nebylo dosaženo snadno a že na nich má významný podíl vedle vlastního umění a vedle vysokých hodnot naší hudby a našich hudebníků i trpělivost našich umělců. Je totiž nesporné, že tyto styky mají své zvláštnosti, svou specifiku, která nebyla v minulosti vždy citlivě chápána a respektována. Rysem těchto styků je dlouhodobost, stálost a kontinuita. Proto jim na jedné straně neprospívaly zjednodušeně aplikované pohledy zahraničněpolitické, na druhé straně však ani přehnané afekty uvnitř naší umělecké fronty.

Čím lépe se bude dařit hudbě v naší společnosti, tím větší bude v nejlepším smyslu zisk této společnosti z hudby a z hudebního umění.

ANDREJ OČENÁŠ

RETROSPEKTÍVA A PERSPEKTÍVA



(predniesol dr. I. Hrušovský)

Na začiatku, v úvode svojho referátu, chcel by som spomenúť pred našim členstvom konkrétne fakty:

že naša umelecká organizácia nebola tu od vzniku ČSR, čiže tohto štátu, ale vznikla v podmienkach, keď náš štát a v ňom pokrokové myšlienky a sily obrodzovali celú našu spoločnosť smerom k socialistickému vývoju. Vtedy, keď sa naše štátne zriadenie pripravuje na utvorenie podmienok pre nové a modernejšie riadenie štátu, keď sa kladú základy pre revolučné zmeny v hospodárskej oblasti ako súčasť celkových pokrokových zmien, nasledujú aj zmeny pre život v n a d s t a v b e.

Kultúra, ale najmä oblasť umeleckej tvorby, neostali izolované od tohto vplyvu. V daných podmienkach politického a hospodárskeho pôsobenia uplatňujú tvorcovia umenia svoje nároky smerom ku spoločenskému životu v tom zmysle, aby sa kultúra a v nej umenie stali neodmysliteľnou súčasťou človeka novej spoločnosti v našom štáte.

A preto prichádza v umení a tak aj v hudobnom živote k vytvoreniu určitých vhodných podmienok pre to, čoho sme svedkami aj dnes na tomto zjazde, pre vytvorenie umeleckých zväzov. Vzniká pre umenie v časových podmienkach to, čo do tých čias bolo len z b o ž n ý m p r i a n í m. Vzniká činiteľ, ktorý neprestal pôsobiť ani dodnes. I keď jeho život postihovali rôzne nemoce — predsa sa tento organizmus nevyčerpal a neznehodnotil natoľko, aby sa dnes nedal použiť — v nových podmienkach a pre vyššie nároky.

A aby tento môj úvod nebol samoúčelne bezduchým, uvádzam úmyselne ako konfrontáciu minulého politického času, v ktorom vznikali zväzy, s politickými podmienkami dneška, čiže v čase, keď jasnejšie — a po životných skúsenostiach — nezakladáme zväz, ale dnes ho pretvárame na taký,

ktorý nadväzuje na všetko dobré, čím sme s ním žili — a odstráni všetko, čo sa v ňom prežilo a znehodnotilo.

Poučení chybami minulosti, a to nielen zväzovými práve v dnešnom politickom čase — pre náš národ v čase historickom — v ktorom sa pod ťarchou kvantity chýb zlomili všetky retardačné vývojové sily, zhŕňame zasa a stebielko po stebielku zbierame a tvoríme nové podmienky pre zdravší vývoj našej súčasnosti.

Neodmysliteľne od ostatného života, ktorý sa všade vyznačuje princípmi demokratizácie a federalizácie, robíme tak aj v oblasti hudobného života, umenia, teda aj vo Zväze, lebo aj to je súčasť kultúrnopolitického diania a pokroku u nás.

Po predvčerajšom rozhodnutí sa všetkého členstva, v úsilí o vytvorenie samostatného českého zväzu skladateľov a u nás po opätovnom a novom odhodlaní sa, že ideme ďalej záväzne pokračovať v intenciách III. zjazdu slovenských skladateľov, ktorý už vlani zreteľnejšie načrtol terajší obsahový obrys práce Zväzu slovenských skladateľov, čaká nás dnes chvíľa v ktorej sa osvedčíme, a súčasne potvrdí sa to, že prevezmeme zákonite právo vývoja v slovenskej národnej kultúre v oblasti hudby suverénne do vlastných rúk. Po prvý raz v dejinách stáva sa tak z vôle národa a z vôle nás samých. Dozrel čas, lebo dozreli demokratické princípy v našom štáte do štádia anomálií takej vývojovej kvality, ktorá sa zákonite mení v nový jav a v nové hodnoty.

Demokratizácia socialistického života obrodila po novom, čiže obrodila súčasný život, a je na nás, ako dopestujeme plody a akú zoberieme úrodu.

Aby naša perspektíva vyšla, aby sa želania a túžby členov, súc v jednote s cieľmi pre národ, najkonkrétnejšie realizovali, aby sa plány premenili v činy a aby sa urýchlil vývoj na úrovni súčasných požiadaviek, bolo potrebné, aby terajšie vedenie Zväzu vytriedilo klady a zápory doterajšej činnosti. K tomuto triedeniu prizvali sme si na pomoc aj celé členstvo — formou aktívu — v sekciách formou plenáriek a prácami v komisiách, ktoré majú odborne posúdiť také jednotlivosti, ktoré v minulosti deformovali život, posúdiť všetko, aby sa už neopakovali chronické chyby minulosti a známe deformačné neduhy zväzového života.

V úsilí o dobrú prípravu dnešného zjazdu pracovali komisie na príprave nových stanov a organizačnej štruktúry, čím sa bude riadiť členská činnosť národného zväzu, ako aj činnosť ústredia.

Ako výslednica tejto práce dostáva sa vám do rúk dokument, podľa ktorého sa bude vytvárať spôsob budúcej činnosti Zväzu, za predpokladu, že jeho obsah dnes schválite. Bude sa on vytvárať aj smerom do vnútra Zväzu, vo vzťahu k členstvu, a bude sa vytvárať aj činnosť Zväzu pôsobiaca smerom do národa, pomocou štátnych inštitúcií, Ministerstva kultúry, Ministerstva školstva, aj politicky v rámci pôsobnosti Slovenského národného frontu.

Samostatne vo svojej činnosti sa bude Zväz kultúrno-umelecky aktivizovať aj smerom do zahraničia, okrem prípadov, v ktorých zahraničná reprezentácia bude vyžadovať celoštátnu spoluprácu, jednotný spôsob postupu cez ústredie Zväzu českých a slovenských skladateľov.

Perspektíva celej zväzovej činnosti, dobrá a vydarená, nespočíva len v litere zákona, ale jej úspech či neúspech je závislý od ambicióznosti všetkého členstva, od zanietenosti a odbornosti pre riešenie tvorivých

problémov, ale aj od sprievodných organizačných podmienok vo všetkom, čím naša hudba v teréne interpretačne či reprodukčnými akciami žije a sa vyvíja.

Slovenský národný zväz má najmä v tomto súčasnom historickom čase, keď sa vo federálnej štátnej forme stáva národ tvorcom plnej sebarealizácie, zmobilizovať celú svoju duchovnú potencionálnosť na to, aby jednak formoval svoj moderný profil hudobnosti slovenskej na úroveň — vo vzťahu — k úrovni českej kultúry a potom ďalej tak, aby sa národná kvalita stala charakteristickou hodnotou umeleckej súčasnosti, a tak isto pred svetom, ako typicky ojedinelý znak kvality československej.

Preto budeme využívať všetky organizačno-administratívne formy pre tie ciele, ktoré vyústiac v tesnú spoluprácu s národným zväzom českých skladateľov, podmienia konfrontáciu tvorivých umeleckých hodnôt na jednej i na druhej strane, najprv na pôde všetkých tvorivých sekcií, ako aj pri celoštátnych umeleckých akciách, akými sú súťaže, festivaly, prehrávky a koncertné prehliadky v hlavných mestách oboch našich republík.

Pri takejto tesnej spolupráci predsa len musíme dbať na špecifičnosť národných podmienok, čo si u oboch kultúr vyžiada aj odlišné prístupy na ceste hľadania umeleckých hodnôt a jej kvalít. Ale na druhej strane všetky ciele, ktoré v umení chceme dosiahnuť a ktoré vo vývoji sledujeme ako nevyhnutné a ako potrebné pre uskutočňovanie vzostupnej cesty, budeme vytvárať spoločným úsilím a jednotným angažovaním sa za ne.

Aby sa neustále dosahovali stúpajúce výsledky, aby sa na našej strane nepodviazali z akýchkoľvek príčin tvorivé kritériá umenia, aby sa v dôsledku toho neznehodnotil proces narastania a vzniku umeleckých hodnôt, čo znamená v dôsledku, aby sa neznehodnotila hudobná kultúra, bude Zväz aj naďalej podmieňovať prijímanie členstva do Zväzu prísnou mierou výberovosti. Len tak sa dosiahne spôsob, ako prirodzene udržiavať už na prvom a základnom stupni garancie a výšky umeleckého nároku, ako dosiahnuť kvalitu umeleckého výkonu, čo nepriamo ovplyvňuje aj výsledky a ciele pri dosahovaní hudobnosti nášho národa.

Veľmi dôležitý bude proces pri hľadaní ciest, ako lepšie postupovať vo zväzovej práci takým smerom, aby vplyv, podmienky a tvorivé výsledky nášho členstva mohli pohotove v kvantite aj v kvalite pôsobiť na naše obyvateľstvo na území celého štátu. Inými slovami povedané: decentralizácia hudobných hodnôt musí mať lepšie kanály, po ktorých potečie — ako to bolo dosiaľ — aby lepšie zavlažila ducha, ktorý po tomto umeleckom prejave túži. Stredné a východné Slovensko nemôžu byť perifériami, aj keď je prirodzené, že hlavné mesto Slovenska pôsobí svojím sústredene centralizovaným výchovným vplyvom na všetky mestá a strediská ostatných kultúrnych jadier u nás.

Pri tomto procese bude rozhodujúcim činiteľom práca Ministerstva kultúry, ba aj Ministerstva školstva, aby vytvorili toľko živných podmienok pre decentralizáciu hudobných hodnôt, koľko budú vyžadovať sprievodné javy, ktoré hudobný rozvoj kultúry vynúti a ponesie so sebou.

Na takomto rozvoji hudobnej kultúry majú záujem všetky sekcie Zväzu vo svojej bohatej rozmanitosti, vo svojej žánrovej činnosti, prihliadajúc pritom na diferencovaný vkus ľudí, ako aj na vrstvenie nálad, záujmov a záľub.

V období, keď sa mení štruktúra Zväzu, považujeme za veľmi dôležité, aby si každá umelecká sekcia uvedomila svoje ciele a ambície.

Už v predchádzajúcich vetách som prízvukoval, že členstvo vo Zväze bude viazané na prísnu mieru výberovosti. Ak sekcie naozaj majú spĺňať pravé umelecké ciele, nie ciele úžitkové, ak sekcie pôjdu za svojimi ambíciami vyššieho stupňa, nemožno v nijakom orgáne, ani funkcionárskou autoritou, ani niečím iným forsírovať prostrednosť. Táto stigma minulosti v mnohom poznačila vývoj umeleckých kritérií a spôsobila umeniu mnohé škodlivé nedôslednosti a pokriveniny.

Aby sa takýto „zväzový rys" neodrazil aj na profile hudobnej kultúry v našom národe, aby sa benevolenciou a ľahostajnosťou nepodviazala pravdivá miazga umenia a jeho dobová kvalita, musíme si vo všetkých sekciách vzájomne vynucovať dobromyseľnou kontrolou umeleckú úroveň, a tak potom v celom zväzovom živote nadpriemer, lebo takýto nadpriemer ako následok dobrej úrovne umeleckej tvorby zapôsobí v patričnej úmere aj na hudobné ciele a hudobné výsledky spoločnosti.

Perspektívou nového Zväzu by zásadne malo ďalej byť vytváranie priestoru pre iniciatívu členov, a to s plným vedomím každého člena, že sa nám môže, ba dokonca že sa má na zväzovej pôde uplatniť podľa vlastných predstáv, s vedomím, že je jeho snaha a iniciatíva súčasťou vylepšovania každej práce vo Zväze, to znamená všetkého, čo v konečnom výsledku sa nazýva — činnosť — a čo sa naostatok prejaví ako výrazná angažovanosť sa za niečo užitočné. Takýto smer treba podnecovať aj v členstve, aj smerom do verejnosti.

Vytváranie individuálnych vzťahov medzi samotným členstvom, iniciatíva vzťahov medzi tvorivými skupinami bude zabezpečovať jednotu vzťahov aj medzi sekciami, i navonok ku spoločnosti. Ak si členstvo naozaj porúča priehrady, ktoré sa nakopili rokmi v našom vedomí, tak, že sme si mysleli, že sme proti byrokratizácii bezmocní, že sa cez formu administrovania nepresadíme, čo spôsobovalo odumieranie iniciatívy jednotlivcov aj celku, potom sa naše predstavy neokýptia, ale iniciatíva sa stane motorom činov. Miera individuálnej spolupatričnosti bude tvorcom kolektívnej zodpovednosti v práci a bude živnou pôdou pre podnety v konečnom výsledku. Z toho naozaj môže vzniknúť mnoho nového aj dobrého.

Tieto všeobecné poznámky, ktoré som vyslovil, dajú sa rozvinúť do mnohých detailov, ktoré môžu platiť pre každú prácu v sekciách. Nakoľko sa táto podnietenosť prejaví, čím novým sa obrodí zväzový život, do akých kvalít vyústi nová snaha členstva, to ukáže najbližší čas.

Iniciatíva jedincov, vychádzajúc z hudobného poznania, ako aj z nároku na život, robí už aj na tomto zjazde svoje prvé kroky. Sekcia skladateľov má už dnes tu svoj príspevok o tom, že sa na pôde Zväzu má ustanoviť samostatná skladateľská sekcia populárnej hudby.

Výrazný presun pozície tejto hudby, priamo do stredu diania, bol spojený s presunom spoločenského záujmu obecenstva o tento žáner. Obecenstvo si vynucuje na členoch tejto sekcie veľkú tvorivú zodpovednosť po každej stránke. Na poprednom mieste snáh stojí tu cieľ zmocniť sa a sústavne stúpať tvorivou cestou nahor, adekvátne k požiadavkám svetového trendu tejto tvorivej oblasti. Tvorcovia, skladatelia tejto hudby, pocítili tlak v spoločnosti tak výrazne, že ho bolo treba brať na vedomie, ak sa tento druh hudby nemal dostať mimo záujmu našich ľudí. Po niekoľkoroč-

nom úsilí najmä v Čechách a odrazom aj na Slovensku, podarilo sa konfrontáciou svetovej, českej a našej hudby postaviť sa už doma na vlastné tvorivé nohy a dosiahnuť výsledky, ktoré sa dostavujú na Medzinárodnom festivale populárnej piesne v Bratislave a ktoré sú sľubnými vývojovými činmi v praxi. Aby sa tento vývoj urýchlil, a aby sa pri urýchľovaní neznehodnotila práca, pôjde v tejto novej sekcii o to, aby si skladatelia vlastný úsek zveľaďovali najzodpovednejšie, nie pre samoúčelné riadenie a spravovanie, ale pre vysoký nárok na kvalitu hudby.

Pred touto sekciou stojí povinnosť, aby pomohla pri vzniku divadla Malých hudobných foriem v Bratislave a celej takej tvorbe, ktorú by sme účelove využili pre mnohé nuansy tzv. zábavného hudobného divadla. Ako to dokážu, dozvieme sa v krátkom čase, ktorý nemilosrdne čaká na ich výsledky a preverí skúšobné zaťaženie členských nosných pilierov.

Ak neuvediem podrobnejšie bolesti aj iných sekcií, neznamená to, že sa život týchto sekcií, či koncertnej, či sekcie skladateľov, tak zjednodušil, že už niet o čom hovoriť. Ale všetko to, čo som povedal na začiatku ako všeobecné konštatovanie, je naostatok podnetom pre prácu každého úseku v sekciách.

Najvýraznejší proces prebieha a uskutoční sa vo vzťahoch a pri spolupráci medzi národnými zväzmi českých sekcií a sekcií slovenských.

Namiesto vzťahov medzi orgánmi musia sa iniciatívne utvárať vzťahy na všetkých úrovniach zväzovej štruktúry. Najväčší podiel a v jadre najzákladnejší bude spočívať na dobrej spolupráci národných sekcií, čo bude základným zdrojom a semeniskom všetkých drobných, ale aj dobrých výsledkov, ktoré od spolupráce v hudobnej kultúre Čiech so Slovenskom očakávame.

Aby sa hudobnosť nášho ľudu rozvinula a prenikla od západu ža na východ, aby prenikla city mladých práve tak, ako zrelých ľudí, musíme si poradiť so súčasným spoločenským javom, ktorý vyjadrujeme termínom: kríza v koncertnom živote.

Najmä pracovníkov v teórii očakáva náročná práca, lebo budú musieť vedeckou analýzou dospieť k záverom a rozhodnutiam, ako a dokedy liečiť tento kritický stav. Rozhodne by bolo chybou tento stav pripisovať nástupu hromadných masových médií.

Príklady z iných krajín dokázali, že krízová situácia koncertného života bola len prechodná, spôsobená javmi, na ktoré keď sa našiel liek, nastalo zlepšenie.

Určite hovorím za všetkých, ak tvrdím, že sa vynasnažíme v budúcich rokoch tak rozvíjať svoju umeleckú prácu na každom pracovisku, kde nás život postaví, aby sme výsledky nášho úsilia odovzdali národu v takej kvalite, aká je dôstojná tradíciám spevavého slovenského národa, a že túto jeho vlastnosť nemienime stratiť, ale umocniť ju na piedestál súčasného umeleckého európskeho života.

MIROSLAV VÁLEK

TREBA GARANTOVAŤ SLOBODY TVORBY

Chcel by som povedať, že si považujem za česť, že sa môžem zúčastniť na vašom rokovaní a že mu želám predovšetkým veľa úspechov. Dovoľte, aby som povedal niekoľko svojich, dajme tomu, čisto súkromných úvah, ktoré možno poslúžia tomu alebo predovšetkým tomu, aby sme sa vzájomne lepšie poznali, v tomto prípade, aby ste vy lepšie poznali mňa.

V uplynulom období sa prítomnosť umenia a jeho tvorcov prejavovala najmä účasťou umelcov na spoločenskom pohybe. Čo možno rozumieť pod pojmom angažovanosť umenia? Ak upustíme od historických výkladov týchto pojmov, myslím, že sa môžeme zhodnúť na tom, že pojem angažovanosť umenia treba vykladať najmä jeho angažovanosťou v oblasti umeleckej. To — pravdaže — nevylučuje, že by sa umelec nemal angažovať v oblasti spoločenskej, ani to nepredpokladá, že by medzi týmito dvoma druhmi angažovanosti musel existovať rozpor.

Istý rozdiel možno pozorovať iba v druhu pôsobenia, v následkoch, aké má toto angažovanie umelca. Občianska, politická angažovanosť umelca mení spoločenskú klímu. Umelecká angažovanosť mení klímu duchovnú a len potom nepriamo pôsobí na spoločenský vývoj. Pravdaže, je všeobecne známe, že toto pôsobenie je veľmi špecifické a že ho nemožno ničím iným nahradiť. Nemôže ho nahradiť ani politik, ani politická organizácia, ani politická strana. Spoločnosť, v ktorej nepôsobí umenie, či v ktorej je pôsobenie umenia obmedzované, je spoločnosťou, ktorej chýba dôležitý vnútorný rozmer.

Za prítomnosť tejto dimenzie v živote spoločnosti sú zodpovední tvorcovia umenia. Zmysel napätia, onoho klasického napätia medzi politikou a umením, je práve v miere účasti umenia na vytváraní podoby epochy. Predovšetkým v tomto možno vidieť úlohu, istý — dalo by sa povedať — raison d'être umeleckých zväzov. Mali by byť strážcom, mali by byť svojho druhu garantom slobodného pôsobenia umenia v spoločnosti.

V poslednom čase sa veľa hovorí o vzťahu umenia a politiky. Základných otázok, ktorými sa zaoberajú umenie aj politika a ktoré nachádzame medzi dvoma a vlastne jedinými istotami sveta, medzi narodením a smrťou, je iba niekoľko. Je na ne priveľa odpovedí. Podľa toho, akú odpoveď si vyberie umenie, akú odpoveď si vyberie politika, možno hodnotiť úroveň umenia aj úroveň politiky. Rozdiel je iba v tom, že umeniu stačí, ak otázky iba kladie, od politiky sa celkom právom, celkom oprávnene žiada, aby na otázky odpovedala. V tom je politika v istom slova zmysle postihnuteľnejšia, kritizovateľnejšia a zraniteľnejšia než umenie. V tom je sila, ale súčasne aj slabosť umenia, jeho efemérnosť toho, čo by sa dalo nazvať nehmotnou podstatou umenia.

Štátny názor na politiku je samozrejmosťou. Štát, ktorý sa vyznačuje nedostatkom názoru na základné politické otázky, je štátom, ktorý stojí tesne pred stratou svojej suverenity. Nepredstaviteľné je to, čo by sa dalo nazvať a čo v minulých rokoch existovalo a čo — opakujem — dalo by sa nazvať štátnym názorom na umenie. Štátne orgány, ktorých povinnosťou je hájiť štátne záujmy vo všetkých oblastiach spoločenského života, v oblasti vnútropolitickej, zahraničnopolitickej, musia mať a musia zdieľať štátny názor na politické otázky. Nemôžu mať nijaký štátny názor na umenie.

Vo vládnom vyhlásení si iste každý z nás všimol vetu, že „v rozvinutej socialistickej spoločnosti je najadekvátnejším oponentom a aj korektorom umenia spoločenská kritika." Štátne orgány, v našom prípade teda Ministerstvo kultúry, mali by byť v istom slova zmysle clonou — alebo ak chcete, filtrom — medzi štátom a umením, filtrom, ktorý by nedovolil, aby tento tzv. štátny názor na umenie ovplyvňoval oblasť umeleckej

tvorby. Umelecké problémy si každý z vás musí riešiť samostatne, ako hovorí istý slovenský básnik, na vlastnú päsť. Organizačné a materiálne podmienky a predpoklady, v ktorých toto umenie bude pôsobiť, budeme v najbližšom období riešiť spolu. Bol by som rád, keby sme sa pri týchto riešeniach dobre rozumeli.

OTO FERENCZY

HUDOBNÍCI A HUDBA V NOVÝCH PODMIENKACH

Vychádzajúc z toho, čo tu bolo povedané v hlavnom referáte a anticipujúc budúce stanovy, ktoré sa nám prekladajú na diskusiu a schválenie, chcel by som povedať niekoľko slov o súčasnom postavení člena Zväzu a o požiadavkách, ktoré naň kladie súčasný život a nová spoločensko-politická situácia.

Lanského roku sme si pripomínali 50 rokov vzniku samostatného československého štátu a tým aj slobodného života slovenského národa. Nepochybne v tieni známych udalostí prebiehalo toto významné jubileum v živote slovenského národa nie v náležitej pozornosti a zážitkovej hĺbke občanov. Prešlo sa vcelku povrchne ponad neho. To všetko je pochopiteľné.

Žiaľ, i druhý významný a historický prelomový moment v našich súčasných dejinách — federatívne usporiadanie Československej socialistickej republiky a tým vytvorenie Slovenskej socialistickej republiky prešiel podobným spôsobom vo vedomí našej verejnosti. I tu možno ako dôvod uviesť špecifičnosti politického vývoja za posledné mesiace u nás. No aj keď sa tieto zdôvodnenia dajú prijať s výhradami, vonkoncom sa nemožno zmieriť s tým, aby sme si neuvedomili dôsledky z novej štátnopolitickej situácie pre našu prax, náš umelecký život všeobecne a nestiahli z toho konzekvencie pre náš postoj k hudobnej kultúre a neprijali a nerealizovali konkrétne opatrenia, ktoré z tejto novej situácie vyplývajú.

Je to, pravda, môj subjektívny názor a bol by som rád, keby som sa v tomto ohľade mýlil. Ale myslím si, že ako členovia tohto Zväzu, ako umeleckí a vedeckí pracovníci si nie v dostatočnej miere uvedomujeme prelomovosť situácie, ktorá nastala novým štátoprávnym usporiadaním v tejto krajine. Nechcem tvrdiť, že v tomto súvise nie sú výnimky, ale ako organizácia sme neprežili ani duchovne ešte nezvládli zrod Slovenskej socialistickej republiky. Všetko to prišlo tak náhle, skoro nepripravene. Na to sa uvádza celý rad zdôvodnení. I na poslednom aktíve to bolo vidieť. Obavy o osud demokratizačného procesu zatienil a postavil akoby nabok dieťa, ktoré je práve plodom pojanuárovej politiky a snahou o demokratizáciu nášho verejného života.

Treba si v celej šírke uvedomiť, že demokratizácia a federatívne usporiadanie nášho štátu sú organicky späté fenomény, a teda zrod Slovenskej socialistickej republiky nie je niečo dodatkového, niečo, čo sa pridalo, aby Slováci ďalej nereptali, ale že tento fakt je integrálnou súčasťou našej novej revolučnej situácie.

V princípe našej demokratizácie leží implicitne uložená myšlienka, ktorá hovorí: „Je koniec tútorstvu, je koniec obdobiu, keď zodpovednosť sa prenášala na druhého; je koniec obdobiu, keď to, čo sme vykonali doma, malo svoj pôvod a meritórnosť rozhodovania mimo nás. Je koniec tútorovania. Niet už otecka, ktorý za nás myslí, ktorý rozhoduje o tom, čo budem robiť dnes alebo zajtra, ktorý nám dáva vreckové a starú sa o naše denné potreby.“ Dieťa, ktoré prišlo na svet pred 50 rokmi, aby som použil toto prirovnanie, stalo sa plnoletým a nárokuje si žiť svojím osobitným spôsobom. Prirodzene, že mu pripomíname, že preberá týmto na seba všetku zodpovednosť za svoju budúcnosť.

* * *

Ak si prečítame definíciu toho, čo je Zväz, čítame tam, že „je dobrovoľnou organizáciou, ktorá združuje skladateľov, interpretov a muzikológov, ochraňuje ich profesionálne práva a slobodu umeleckej a vedeckej práce“. Na prvý pohľad sa zdá, ako keby nebolo nejakou ťažkou úlohou plniť túto samozrejmú funkciu. A predsa, koľko rokov sa Zväz pokúša túto úlohu plniť a — ako vieme — nie vždy sa mu to darilo! To preto, lebo každá z úloh, ktorá stojí pred Zväzom pri ochrane práv jeho členov, je nerozlučne späťá s organizáciou nášho verejného života a s možnosťami, ktoré poskytuje. A tak nevyhnutne, keď hovoríme o obrane práv členov Zväzu, myslíme na to, čo ich obklopuje. Dotkneme sa jedného zväzového problému a dotýkame sa celého radu mimozväzových javov. A tak nás stále trápia otázky tvorcu umeleckého diela a jeho interpreta a ich spoločenského postavenia.

Vývoj posledných desaťročí priniesol nám veľa úkazov, ktoré, zdá sa, sú brzdou moderného pohľadu na tento problém. Nie sú to len javy súvisiace s odmeňovaním alebo vyznamenávaním tvorcov, na hlavy ktorých sa nanieslo niekedy nadbytok romantického nimbu, ale ide o vzťahy umeleckých tvorcov k výsledkom svojej práce navzájom, ktoré sa, chtiac-nechtiac, premietajú v dennom živote Zväzu. Ide ďalej o postoj k hudobnej kritike a vôbec k prijímaniu hodnotenia vlastnej umeleckej činnosti. Výsledky tu nie sú vždy povzbudzujúce. A to sa týka všetkých generačných vekových vrstiev členstva.

Netreba si zakrývať, že veľmi háklivé a ľudsky pochopiteľné otázky umeleckej prestíže môžu veľmi významne ovplyvňovať vzťahy medzi členstvom a tak isto postoj členov k organizácii samej. Faktom je, že veľa členov Zväzu žije v pocite krivdy a trpiteľstva, či už skutočného, alebo domnelého. Tieto pocity nemusia vystupovať vždy ostentatívne do popredia. Môžu byť v pozadí a náležitou mierou formovať vzájomné vzťahy členov medzi sebou. K precitlivelosti, ktorá tu často vládne, pridáva svoje i kritika, či už neobjektívnym nadsadzovaním, alebo zasa nedocenením umeleckého diela a jeho tvorcu. Nie je mojou úlohou ďalej rozoberať tento jav. No iste je jedným z príčin pasívnosti mnohých členov našej organizácie. A predsa si to musíme uvedomiť, že v novej situácii federatívneho usporiadania našej krajiny si nemôžeme natrvalo dovoliť tento luxus precitlivelosti a trpiteľstva. Nemôžeme si to dovoliť preto, lebo je nás príliš málo, a úloh a povinností voči verejnému životu dosť.

Zďaleka tu nechcem proklamovať nevyhnutnosť dajakého idealizovaného stavu. Ale to, čo je únosné u veľkého národa a organizácie spojenou členskou základňou, nie je trvalo možné v tak člensky skromnej organizácii, akou je náš Zväz.

Ale problém okolo tvorcu by nebol ten najakútnejší. Je tu otázka osudu umeleckého diela. Lamentácie okolo nedostatkov v propagácii nás sprevádzajú dlhé roky. Nie sú to ľahké problémy. Dotýkajú sa mimozväzových organizácií, symfonických orchestrov, koncertných agentúr, divadiel, gramopriemyslu, nehovoriac o tak rozhodných výrobných organizáciách, akými sú rozhlas, televízia a vydavateľstvá.

Zväz neraz v minulosti skúšal byť koordinátorom, zriedkakedy s úplným úspechom. Ale takáto koordinovanosť činnosti v oblasti hudobnej kultúry, ktorá má alebo potenciálne môže mať celonárodný dosah, je v prítomnosti nevyhnutná. Ak začne napríklad rozhlas takú akciu v domácom meradle alebo vo vzťahu k zahraničiu, mal by mať predsa podporu všetkých ostatných hudobných organizácií. Ak Zväz vezme na seba podobnú úlohu, nemali by ho ostatné inštitúcie nechať — ako sa povie — v štichu. Myslím, že mi dáte za pravdu, že táto vzájomná ľahostajnosť nijako neprispieva k rastu slovenskej hudobnej kultúry. V súčasnosti si skutočne nemôžeme dovoliť povedať, to nie je naša akcia, to robí ten a ten, alebo: s tým my nemáme nič spoločného, to robia tí a tí. Teda nie apatia spojená s pocitmi prestížnej konkurencie a pseudoautarkie, ale vzájomná spolupráca a vzájomná koordinovaná a podporná činnosť je tu žiadúca.

Opakujem, nemôžeme si dovoliť tento rozmar pseudoautarkie hociktorej inštitúcie, pretože sme malý národ, malá krajina. A pretože konkurencia a jej tlak na nás z okolia je neprestajný a tvrdý. Musíme to vziať do úvahy, či sa nám to páči, alebo nie.

Dnešný stav sa nijako nedá porovnať ani so situáciou v tridsiatych alebo štyridsiatych rokoch, ale ani päťdesiatych. Všetky pokusy porovnávania sú jalové a k ničomu neprispievajú. Žijeme v kvalitatívne novej situácii, ktorá vznikla novým štátoprávnym usporiadaním. To si musíme plne uvedomiť. Vzniká tu otázka, či Slováci vôbec vedia ťahať za jeden povraz. Isteže vedia. Udalosti v auguste to dokázali. Nemôžeme preto pripustiť platnosť názoru, že to vedia len vo vypätých situáciách, a ak tieto pominú, každý si robí znovu po svojom.

Spomínam si v tejto súvislosti na roky tridsiate, keď som študoval na gymnáziu a keď sme často počuli názor, že Slováci si sami nevedia vládnuť, že majú otrockú mentalitu a že je pre nich prirodzené prijímať rozkazy od druhých. Veľa sa zmenilo za posledných 30 rokov. No ostali reziduá ako dedičstvo nepriaznivej spoločensko-politickej a kultúrnej situácie v minulosti.

Od profesora Jurovského pochádza názor, že Slováci sú národom viac citlivým ako citovým, pričom profesor Jurovský zdôrazňuje túto vlastnosť a odôvodňuje ju strachom o seba, o svoje ja, o svoju existenciu, ktorá bola naplňovaná v priebehu stáročného vývoja pocitmi malosti, obmedzenosti, národnej neslobody a ekonomickej slabosti. Ale iste slovenská precitlivelosť nie je len produktom spomínaných činiteľov. Objavuje sa ona ako vytercovaný hlas i v neschopnosti obetovať niečo zo svojho ja pre nadosobné ciele. Len si pripusťme, ako ľahko sa dáme vykoľajiť vecami, ktoré nejdú podľa nášho želania, ako nás otrávi neporiadok vo verejných veciach, ako bolestivo prežívame obmedzenosť možnosti nášho konania a zúžený priestor pre realizovanie našich tvorivých nápadov. Za odstrašujúci príklad nech slúži akcia okolo hudobnej výchovy. Koľko úsilia vynaložili niektorí členovia Zväzu a pracovníci Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied pri vypracúvaní memoranda pre nadriadené orgány! A aký je výsledok? Nie div, že sa nás zmocňuje fatalizmus. Aj tak sa nič nespraví, aj tak to pôjde ináč, než sme si mysleli a želali. A predsa je nevyhnutné bojovať proti tomu fatalizmu, ktorý donedávna vyrastal z našej malosti a nemohúcnosti.

Všetky tieto úvahy točia sa okolo jedného z centrálnych problémov života nášho Zväzu, aktivizácie jeho členov. Je to bolestivý problém a mnohí si myslia, že v dnešných pomeroch je neriešiteľný. Avšak zdanie neriešiteľnosti spôsobuje to, že jeho korene hľadáme na chybnom mieste. Podľa môjho názoru kľúč nie je ani tak vo vytváraní vonkajších priaznivých podmienok pre túto aktivitu ako skôr priamo v členstve samom. Pochybujem, že len vonkajšie podmienky, ako zriadenie klubu s bufetom, čitárňou, magnetofónovým štúdiom atď. mohli podstatne riešiť túto citlivú, ale životne dôležitú otázku Zväzu. Skôr ide o vnútornú ľahostajnosť, o nedostatok vôle osobne sa angažovať, venovať niečo zo svojho ja a teda i zo svojho času a svojich osobných privilégií nadosobným záujmom, v danom prípade osobnému príspevku pre rozvoj slovenskej hudobnej kultúry cestou zväzovej organizácie. Sme toho vôbec schopní? Sme azda takí egoisti a nenapraviteľní individualisti, ktorí — aby som sa tak vyjadril — kašlú na všetko, čo sa ich netýka? A ak sa angažujú, tak len preto, aby získali niečo pre seba? Ak je situácia u nás skutočne taká, potom prekonanie týchto negatívnych čŕt je vlastne veľkým výkonom každého člena. Je to vlastne jeho vstup do moderného spôsobu života. Toto usmernenie seba samých, táto autoregulácia členov Zväzu je vlastne zlomom v jeho vnútri, je to zrod novej kvality v nás samých a jedine s touto kvalitou možno počítať v novej spoločensko-politickej situácii na Slovensku.

Prirodzene, a to si dobre uvedomujeme, je nereálne očakávať, že by razom nastala zmena vo vnútorných vzťahoch členstva k Zväzu a že by všetko išlo ideálne. Je iste uto-



M. Hubová, A. Moyzes, J. Cikker Foto: ČsTK

pickým žiadať, aby sa Zväz stal oázou vyrovnanosti a poriadku, ak okolo neho je pravý opak. To nikto nečaká. Avšak zdá sa nevyhnutným požadovať zmenu postoja k tejto organizácii, do ktorej všetci dobrovoľne vstupujeme, ktorá má chrániť naše profesionálne a sociálne záujmy a chrániť slobodu umeleckej a vedeckej práce. Ak k tejto zmene nedôjde, stane sa Zväz papierovou organizáciou, istým kamuflovaným útvarom a jeho jestvovanie v tejto podobe je neodôvodnené.

V poslednej inštancii rozhodne vlastenectvo, rozhodne pocit spoluzodpovednosti za osud našej hudobnej kultúry. Túto spoluzodpovednosť treba chápať doslovne. Vývoj modernej spoločnosti na celom svete — a vo vyspelých krajinách je to obzvlášť zrejmé — predpokladá túto spoluzodpovednosť, i keď v rozmanitých polohách a situáciách rozmanitú, všetkých za všetko. V tom sa súčasný názor a demokratický život tak kvalitatívne líši od starého, v podstate buržoázno-liberalistického poňatia. Pomer medzi vedením a vedenými sa stáva stále súvzťažnejším a miznú bariéry odstupu a nedotknuteľnosti, ktoré donedávna charakterizovali a ešte charakterizujú tento vzťah. Veľa poučenia sme získali v tomto smere vývojom spoločenského života u nás i mimo nás na Západe za posledné obdobie. Postoj nezaangažovaného pozorovateľa, postoj kibica, ktorý s odstupom pozoruje počínanie druhých a pokrikuje: „Hej, vy tam, robíte to zle, hej, vy tam, ste neschopní, vzdajte sa, odstúpte!“, zo spoločnosti asi tak ľahko nevymizne. Ale sotva bude tento postoj určujúcim pre rozvoj a utváranie nových spoločenských vzťahov. Ak vláda zle vládne, tak preto, že sú chyby v celej exekutíve. Ak je Zväz nemohúcny, tak preto, že jeho členstvo je nemohúce. Východisko z tejto zdanlivej mystickej dialektiky leží vo vôli jednotlivca rozhodnúť sa. Nie, nemôžeme pripustiť, aby Zväz v tejto novej situáci slovenského národa vegetoval, nemôžeme to pripustiť, pretože pud sabazáchovy nám nedovoľuje, aby osud slovenskej hudobnej kultúry, vystavený tak silnému konkurenčnému tlaku okolitých kultúr, bol ponechaný náhodnosti vývoja. A to ani preto nie,

lebo slovenská hudobná kultúra, to je práca našich predkov a výsledky práce každého z nás v súčasnosti.

V súvislosti s otázkou aktivizácie členstva je namieste hovoriť o tzv. spolkárení. Aj keď sme malí a máme v tomto smere ideálny vzor v českom spolkárení, nezakorenil hlbšie tento jav v našom živote. Ak by niečo pomohlo nám všetkým, bola by to transplantácia ducha českého spolkárenia do našich pomerov. Toho spolkárenia, ktoré vypestovalo v českej kultúre toľko špecialistov a nadšencov, toľko „hobbystov", že je to obdivuhodné.

A v tomto smere vítam ako neobyčajný prínos našich stanov pasus o tvorivých skupinách. Ak sa zamyslíme nad tým, čo stanovy v tomto smere hovoria, dá sa predpokladať možnosť zlepšiť situáciu vo Zväze za predpokladu už spomínanej vôle angažovať sa a teda spolkáriť v jeho rámci. Keby sa ťah týmto smerom podaril, znamenalo by to iste kvalitatívne nový vzostup v živote Zväzu. Preto by som bol rád, keby sme všetci venovali pri prerokúvaní stanov mimoriadnu pozornosť práve tomuto bodu.

* * *

Ak som v priebehu svojho diskusného príspevku hovoril viac o osude tvorcu umeleckého diela, o osude diela samého, nechcel som obísť problém azda najpálčivejší. A je to osud širokej masy našich konzumentov. Neviem, kto ako, ale ja vidím tento jav všelijako ináč, len nie ružovo. Nemôže nám byť ľahostajným, kam sú tieto masy živelne hnané, do náručia koho sa rútia. I keď je to terén, kde rozhodné slovo povedia sociológovia, treba sa vážne zamyslieť nad živelným trendom prevažujúcej jednodimenzionálnosti konzumu tzv. zábavnej hudby v najširšom slova zmysle. Som posledný, ktorý by sa negatívne staval k tomu, čo voláme pop music. Pokladám ju za samozrejmú súčasť nášho moderného života a z jej zdarných výsledkov na Slovensku máme skutočne radosť. Na druhej strane však nemožno zatvárať oči nad skutočnosťou, že v dnešných moderných podmienkach ubúda počet záujemcov o ostatné hudobné prejavy. Okrem relatívne stáleho konzumenta, ktorého sa podarilo stabilizovať v abonentoch Slovenskej filharmónie, je konzument v ostatných oblastiach — komorné koncerty, a capella tvorba, opera, balet — veľmi labilný a nedá sa naň spoľahnúť. A situácia nebude lepšia ani na vidieku. Nebezpečenstvo plurality konzumentov a trend k prevažujúcej jednodimenzionálnosti je problém kultúrnej politiky prvého radu. Vo svojej podstate je to však problém výchovy.

A v tomto smere budeme musieť spraviť konečne niečo radikálneho. Treba zaangažovať všetky inštitúcie, ktoré majú k tomu čo povedať. Za koncentrovaný, premyslený a na vedeckom podklade uskutočnený „záťah", ak nechceme byť odsúdení na živorenie. V porovnaní s českými krajinami sme v tejto oblasti skutočne žalostne slabí.

* * *

Na záver chcem povedať ešte niekoľko slov o tom, čo nazývame národnou hrdosťou a vlastenectvom. Žiaľ, vybledli tieto fenomény v našom vedomí. Ale ako vidíme, nevybledli u okolitých národov. V tomto smere čaká nás všetkých dosť práce na sebe samých. Je to predovšetkým zodpovednosť za osud národného života v prítomnosti a pre budúcnosť. Ale práve tak zodpovednosť pred našou históriou. Naša minulosť nemôže sa pýšiť mnohými veľkými obdobiami ani pestrosťou a bohatstvom svojich prejavov; platí to o všeobecných dejinách našej hudby. Ale azda práve preto musíme cítiť spriaznenosť s tým, čo nám bolo zachované a v čom môžeme hľadať podnety pre dnešok.

Myslím, že nám všetkým chýba dostatok historického zmyslu a že ho nepestujeme v náležitej miere. A predsa bez neho naša činnosť nemá náležitú oporu. Držíme sa tu poznatkov hlbinnej psychológie, ktorá nás poučuje, že človek bez minulosti nemá ani budúcnosť.

Napriek opačnému zdaniu práve veľké a vyspelé národy potvrdzujú túto skúsenosť. Neviem, prečo by sme sa nemali v tomto smere zachovať podobne. A túto nevyhnutnosť diktuje nám aj súčasná spoločensko-politická situácia.

A tak na tomto zjazde nás všetkých mali by sme si postaviť úlohy. A nie tak pre organizáciu, ale pred seba samých. Pretože v poslednej inštancii budeme rozhodovať my jednotlivci o tom, aký profil získa táto organizácia, do ktorej dobrovoľne vstupujeme a ktorá popri ochrane našich osobných záujmov musí nevyhnutne ochraňovať záujmy nadosobné, spoločenské, národné.

A to je vlastne i zmyslom a poslaním našej činnosti, ktorú nám pre nové obdobie našich národných dejín bude určovať nové štátoprávne usporiadanie života našich dvoch bratských národov. Myslím, že zdar nášho počínania bude zdarom a bude na prospech našej celej československej kultúry, ktorej spolutvorcami chceme a musíme byť.

ROMAN BERGER

UMELEC MUSÍ BYŤ PREDOVŠETKÝM OBČANOM

Výberovosť je podmienkou členstva vo Zväze. Ide však o výberovosť profesionálnu. Stanovy však obsahujú jednu vetu, že totiž členstvo je podmienené dodržiavaním ľudskej, umeleckej a vedeckej etiky. Chcel by som zdôrazniť, že je to tam uvedené v tomto poradí: ľudskej a len potom umeleckej a vedeckej etiky. Nie sú to synonymá. Toto diferencovanie nie je náhodilé. Zväz by mal byť zväzom ľudí, a nielen profesionálne vyhovujúcich členov. Člen a človek nie je to isté. Člen je len jedným aspektom človeka, jednou z mnohých tvárí človeka, determinovaného mnohými spoločenskými štruktúrami.

V stanovách je uložené touto vetou členom Zväzu permanentne sledovať mieru svojej ľudskosti, lenže to, ako svoju úlohu byť človekom plním, nedá sa vymedziť stanovami. Treba však predpokladať, že ten ústredný problém každý rieši pre seba a po svojom. Keď niekto zistí potichu, vo svojom vnútri, že je už iba členom, len profesionálom v našom prípade, tak azda z logiky veci vyplýva, že objektívne už nie je ani tým členom. Je už len kolieskom zapasovaným presne do stroja. Umelec je občan. Žije v skutočnosti a k tej skutočnosti ako k celku musí mať nejaký vzťah ako občan.

Tu by som si dovolil citovať výnimočne, že „skutočnosť je všetko to, s čím musím počítať; hovoriť o skutočnosti ako o celku znamená pestovať mýtus; uvedomovať si, koľko ľudí žije na tejto zemi a že každý z nich má svoje bolesti, radosti a že ľudia trpia tu i tam, znamená dištancovať sa od konkrétneho človeka s jeho konkrétnou bolesťou alebo radosťou". Nazývať také uvedomovanie si angažovanosťou, je — podľa mňa pokrytectvom. Hovoriť, že homo politicus je človek verejný a že skladateľ síce tiež vystupuje pred verejnosťou, lenže svojím spôsobom, je — podľa mňa — alibizmom. (Potlesk). Lebo každý, kto pracuje, vystupuje pred verejnosťou svojím spôsobom prostredníctvom svojho produktu. Tvrdiť, že hudbou sa nemusí skladateľ politicky prejavovať, je myšlienkovým galimatiášom, odhliadnuc od kontextu s predchádzajúcou tézou, lebo predpokladá vôbec možnosť hudbou sa politicky prejaviť.

V zásade ide o nasledovné nedorozumenie, vyplývajúce z primitívneho osvetlenia názoru, že skutočnosť je akýmsi neprehľadným monolitným celkom, kým skutočnosť je navrstvením nespočetného množstva jednotlivých konkrétnych skutočností pospájaných najrozličnejšími vzťahmi, poznanými aj nepoznanými, duševnými aj neduševnými.

V hudbe je možné dešifrovať azda filozofiu autora, ale nie je možné dešifrovať jeho politický postoj, postoj občana dnes a tu:

1. politika sa odohráva vo sfére vymedzenej mocou a rečou,
2. politika sa odohráva teraz, v tomto momente, politický postoj je postojom k aktuálnemu dianiu, ktoré sa ma dotýka v tejto chvíli tak, ako sa dotýka môjho bližného.

Politický postoj občana je jeho momentálnou reakciou na to, čo sa deje teraz. Mlčanie môže byť zapríčinené aj neinformovanosťou, ale aj strachom alebo vypočítavosťou. Mlčanie je výrečnou odpoveďou iba vtedy, ak som bezprostredne požiadaný o odpoveď. Vtedy platí nemecké príslovie: „Keine Antwort ist auch eine Antwort", lebo môže v takej situácii, ale len v takej situácii, znamenať môj odpor, môj nesúhlas, moje pohŕdanie. Ale človek, ktorého sa nikto na nič nepýta, ak mlčí, anuluje svoju ľudskosť, sám sa vyraďuje z hry, rezignuje z práva a povinnosti klásť otázky. Len otrok mlčí, keď rozhodujú o ňom bez neho. Ten otrok môže byť bohatý, môže byť bohatý materiálne, môže byť bohatý psychicky, môže byť geniálny, ale je — podľa mňa — nulou z hľadiska morálky. Opakujem, v hudbe je možné azda dešifrovať filozofiu autora, ale nie politický postoj. Politika sa vzťahuje na každého z nás, či to chceme, alebo nie, či to uznáme, alebo strčíme hlavu do piesku, do vlastného piesočku.

Ale ani prezradzovanie filozofie nie je primárnou funkciou hudobného diela. Triviálnym dôkazom je, že ešte ani jeden filozof nezapísal svoju koncepciu do partitúry. Predstavme si Marxa, že by nebol napísal Kapitál, ale 9 symfónií. Podľa mňa ani 99 symfónií by nebolo zmenilo svet. Hudba nie je nástrojom na uskutočňovanie zmien v spoločnosti, hudba nie je rečou, tobôž nie mocou, je jedným z mnohých kódov, ktorými ľudia komunikujú. Rozmanitosť týchto kódov je len odrazom spomenutej mnohovrstevnosti skutočnosti. Každý z nich je adekvátny príslušnej rovine. Rovinou príslušnou pre hudbu je estetično a jeho kategóriou forma a z nej rezultujúci, slovom nepostihnuteľný výraz.

A opačne. Politika je rovinou, pre ktorú sú príslušné dva kódy vzájomne sa doplňujúce — a síce: päsť a slovo. Žiadne allegro, ani kantiléna, žiadna harmónia ani farby nie sú v tejto sfére platné, nehovoriac už o výrobnej lehote hudobnej skladby. Kým zaznie, politická situácia sa medzitým od momentu prvého nápadu môže stokrát zmeniť. Môj postoj k tomu, čo je passé, nie je primárne postojom politickým, môže ním byť len sekundárne cez aktuálne a analogické situácie. Ale dištanc a odstup nie sú parametrami zaangažovaného postoja, sú jeho popretím. Každý seriózny muzikant nadával na postuláty ždanovovskej dogmatiky alebo ich aspoň ignoroval. Každému bolo jasné, že od hudby sa žiada niečo neprimeraného. Len tí naivní alebo karieristi korčuľovali po tenkom ľade tzv. socrealizmu, kým sa pri odmäku neroztopil. Ale ako korčuľovali? Na korčuliach slova. Ak nie text, tak aspoň názov. V tej nie symbióze, ale v mezaliancii so slovom sa vo výnimočných prípadoch prepašovala sem-tam aj hudba, to znamená niečo hudobne čerstvé a objavné. Ale bez tých korčulí bol mysliteľný len konzervativizmus, primitivizmus alebo koketovanie s ľudovou piesňou. Bez slova všetko bolo priťažké, ľad praskal a hudbu topili tí mocní.

A teraz zrazu povieme, že budeme svoju angažovanosť ukladať do hudby? Stal sa nejaký zázrak? Hudba nadobudla z ničoho nič moc? Je to podľa mňa jednoducho podvod. Tvrdenie, že skladateľ sa dostáva do styku s verejnosťou, ale svojím spôsobom, prostredníctvom diela, je demagógia, za ktorou sa skrýva alibizmus. Ak treba, tak poviem: Veď ja nič, ja som len komponoval. Alebo keby bolo treba inakšie, tak poviem: Veď pozrite, čo som vtedy nakomponoval!

Prostredníctvom svojho diela a produktu sa každý občan dostáva nevyhnutne do styku s verejnosťou a každý svojím spôsobom. Krajčír svojím spôsobom, a baník svojím spôsobom. To je však vzťah človeka k spoločnosti. Ale človek je s tou spoločnosťou spojený ešte inakšie. Princípom demagógie je, že sa jeden vzťah zabsolutizuje, že sa zamlčia ďalšie, najmä tie, čo sú momentálne nepohodlné, politicky nepohodlné. Hriechom nás všetkých je, v období, na ktoré teraz tak horlivo nadávame, v onom povestnom období kultu, umelci sa angažovali práve len tak, že robili umenie, spravidla však pseudoumenie. Spýtajte sa niekoho z tých, čo vtedy sedeli v Leopoldove, alebo tých, čo kopali urán, alebo čo trpeli v Ruzyni, či a do akej miery pociťovali takúto zaangažovanosť svojich spoluobčanov! Nepamätám sa už kto to s oprávneným sarkazmom povedal, že umelci sú tí, čo sa vystatujú svojou hĺbkou, vyplývajúcou proste z toho, že nevedia, čo je elektrina. Znalosť elektriny ako javu spadajúceho do oblasti fyziky predpokladá exaktné myslenie a isté vedomosti napríklad z matematiky a počtov. Nadviažem na východiskový citát: „Skutočnosť je všetko, s čím musíme počítať". A počítať sa dá len to, čo rozlišujeme. Tak ako skutočnosť, tak aj angažovanosť musíme vedieť rozlišovať. Neexistuje angažovanosť vôbec v jednej sfére taká, v druhej onaká. V hudbe sa človek angažuje hudobne, a vo verejnom živote občiansky. Všetko ostatné je mýtus a objektívne podvod. Rozlišovať, to je to prvé, ináč ostaneme slepí. Písať noty sa nedá na zväzovej schôdzi. Zväz nie je ani orchester. Kancelária nie je vedecké laboratórium. Písať noty vo chvíli, keď treba písať slová, je luxus. Hrať vo chvíli, keď treba kričať, je nezodpovednosť. Ak niekto robí experimenty, neuvedomujúc si, že sám je v situácii králika, je to groteska. Zväz nemôže byť spolkom členov, ale ľudí, čo sa oslovujú a hľadajú spoločne zmysel toho, čo sa deje, aby to, čo sa deje, ovplyvnili svojou ľudskosťou, svojím pocitom slobody, aby potom každý vo svojej samote mohol s čistým svedomím pestovať svoje hobby; s pocitom, že si svoj kľud vydobyli, a nie že im bol darovaný ako neškodným mlčiacim, ako almužna za vznešené mlčanie.

JURAJ POSPÍŠIL

O INŠPIRÁCII POZITÍVNEJ A NEGATÍVNEJ

Čo odradzuje členstvo od aktivity v Zväze, a čo naopak môže aktivitu v Zväze podporiť? Introvertná funkcia Zväzu, funkcia, keď zasahuje, dekrétuje, upravuje postoj umelca ako tvorcu, postoj umelca v jeho tvorivých prostriedkoch, teda zasahuje do autonómie umelca, tá odraďuje.

Zväz by nemal byť — to už tu bolo niekoľkokrát opakované — organizáciou, ktorá sa hrá na svojom umeleckom piesočku, kde si ľudia iba navzájom radia, resp. lepšie povedané, navzájom kibicujú do práce, pri ktorej každý je svojím spôsobom nedotklivý, a právom nedotklivý.

Zväz by mal vykonávať funkciu politickú, funkciu činiteľa, ktorý dáva priestor umelcovi pre realizáciu jeho umeleckej autonómie tým, že túto jeho autonómiu bráni na fórach politických, bráni pred zásahmi zvonku. Nepotrebujeme, aby nám niekto hovoril, ako treba robiť. Potrebujeme zabezpečiť realizáciu tvorby, potrebujeme zabezpečiť slobodu tvorby.

Spoločnosť má — podľa môjho názoru — právo žiadať od umelca dačo iba vtedy, ak je schopná ho inšpirovať. Vzťah medzi umením a spoločnosťou nemôže vyzerať tak, ako vyzeral v päťdesiatych rokoch, že vedúce orgány spoločnosti niečo od umelca požadujú. Vedenie spoločnosti by malo — podľa môjho názoru — umelca inšpirovať. Inšpirovať ho svojou činnosťou, vytváraním takých podmienok v spoločnosti, ktoré mu dávajú dobrý životný pocit a ktoré mu dávajú zároveň pocit, že má právo do týchto otázok aj umelecky, ale aj občiansky hovoriť.

Dovolil by som si ísť pre príklad trošku do histórie, aj keď je to trošku obmedzený príklad. Oficiálna hudobná kultúra v stredoveku sa vyvíjala na pôde cirkvi. Ale vyvíjala sa na pôde cirkvi iba dotiaľ, dokiaľ bol umelec schopný spontánne konformovať s jej ideológiou. Len čo začal pociťovať, že ideológia cirkvi nesúhlasí s jeho životným pocitom, bolo po tejto vnútornej konformácii a zo strany cirkvi nastúpilo niečo podobné, čo sme zažili v nedávnych rokoch u nás, totiž direktívne riadenie, direktívne mocenské tlaky. Je pravda, že tam, kde niet u umelca súhlasu životného pocitu s tým, čo sa deje v spoločnosti, a predsa tá spoločnosť od umelca niečo žiada, nastupuje direktíva.

Dnes sa mi javí, že hodnotenie spoločenskej situácie z hľadiska profesionálnych politikov sa veľmi často nezhoduje s životným pocitom všetkých občanov; zo stresových situácií dnešnej spoločenskej a národnej reality. Či nás všetkých tu netrápi to obrovské sklamanie z priateľstva tých, ktorým sme verili, od ktorých sme očakávali úprimnú pomoc? Ale nie pomoc rozbitím našich komunikácii pásmi tankov! Či nás netrápia tlaky tzv. našej reality, keď málokedy vieme zo dňa na deň, čo na nás situácia znova chystá? Či nás netrápia, hlboko nami neotriasajú zúfalé protesty obetovaním životov mladých ľudí?

Toto všetko môže byť inšpiráciou umenia, ale je to inšpirácia — povedal by som — negatívna, ba inšpirácia, ktorá môže byť z hľadiska vedúcej politickej zložky aj nežiadúca. Ale ako sa máme konformovať s vedením a ako máme prijať riadenie kultúry, ak necítime celkom jasný a úprimný postoj obrany záujmov nášho ľudu, obrany záujmov obyvateľov tejto krajiny od našich popredných politikov?

A dostávame sa opäť k funkcii Zväzu. Často sa hovorí o nátlakových skupinách. Mám dojem, že Zväz bude svoju funkciu vykonávať dobre iba vtedy, ak bude v pravom slova zmysle, ale v dobrom slova zmysle takou nátlakovou skupinou. (P o t l e s k). Nátlakovou skupinou, ktorá bude upozorňovať, že politická realita, to nie je len pobyt armád na našom území, že politická realita, to je tiež naša vôľa nejakým spôsobom žiť, nejakým spôsobom sa vyrovnávať s tým, čo nás stretlo v minulosti a s čím sa stretávame v súčasnosti. Ale vyrovnávať sa s tým nie v tom zmysle, že sa trpne podriadime, že nám Zväz poskytne možnosť, aby sme sa v tomto dokázali a mohli angažovať, aby sme neboli hlasom jednotlivcov volajúcich na púšti hnaných zvoľna tam, kde bol zahnaný Jan Palach, ale aby sme mali pocit, že sme tu kolektívna sila, ktorá je schopná do vecí našej spoločnosti, do vecí, ktoré sa nás týkajú, hovoriť a ktorá aj má právo do týchto vecí hovoriť.

JURAJ HATRÍK

PRIESTOR MEDZI EGOIZMOM A SEBADÔVEROU

Ako novú klauzulu do budúcich federálnych stanov prijal mimoriadny zjazd v Prahe formuláciu o jednej novej povinnosti člena Zväzu. Je to povinnosť angažovať sa priamo a aktívne v prípade, že by sa niektorému z členov diala občianska alebo umelecká krivda. Nehovorím to síce presne, ale zmysel novej klauzuly je asi takýto. No je to čosi v tejto podobe nové a myslím, že ak si túto požiadavku dáme do štítu, zrodí to v nás novú ľudskú etickú kvalitu, ako sa predtým vyjadril profesor Ferenczy. Predbiehame tým sami seba, svoju momentálnu etickú úroveň, ktorá je v priemere, žiaľ, stále nízka, ako sa už tiež konštatovalo.

Nepovažujem toto za chybu za predpokladu, že odteraz poučení trpkými skúsenosťami a posmelení prvými úspechmi v tomto smere, ktoré nám práve tieto trpké skúse-



Pohľad do pléna. Foto: ČsTK

nosti pomohli dosiahnuť, budeme sa tejto zásady držať tak tvrdošijne, aby sa z jej rešpektovania v nás zrodil — ak to tak môžem povedať — nový morálny orgán. Musíme to však robiť dvoma smermi. Musíme zveľaďovať etickú čistotu nášho združenia náročnosťou voči sebe i ostatným, náročnosťou sledujúcou zachovanie viacdimenzionálnosti integrity ľudskej osobnosti, sledujúcej to, aby sme — povedané s Romanom Bergerom — boli ľuďmi, a nielen členmi. Naša skupinová existencia má zmysel len na tomto základe, to si všetci zaiste uvedomujeme. Žiada si to však aj aktivitu smerom navonok, občiansku statočnosť nielen deklaratívnu, ale založenú na konkrétnej a adresnej kritike, oponentúre voči všetkému, čo nám siaha na hrdlo, na rozum alebo na srdce.

Sú nepísané stanovy, podľa ktorých by mali žiť všetci ľudia. Zaraďme sa k ich priekopníkom a buďme strážcami etiky i navonok.

Zaiste je pred nami veľa kultúrnopolitických, organizačných, tvorivých výskumných úloh. Musíme však pamätať, že pokoj a podmienky pre túto prácu nám nepadnú do lona, ani nevyplývajú automaticky z toho, že sme sa stali samostatnou Slovenskou republikou vo federalizovanom Československu. Vieme, že sú tu sily, ktoré stále podrývajú našu istotu a, žiaľ, podľa môjho názoru a podľa názoru iste nás všetkých, to nie sú tie sily, ktoré vehementne a suverénne ako výsledok povrchnej analýzy alebo zámernej slepoty označujú niektorí naši politici, žiaľ, niekedy i tí, ktorým veríme a snažíme sa veriť, ako tzv. sily antisocialistické a pravicovooportunistické. Ani ako občan, ani ako člen strany sa s nimi nemôžem stotožniť. Nebezpečenstvom, ktoré bezočivo a beztrestne na

seba upozorňuje, sú stalinisti, skompromitovaní alebo nahlúpli prívrženci starých a do dokonalosti dovedených praktík diskreditácie myšlienky socializmu.

Ak ste niektorí čítali Švestkov časopis Tribúna, museli ste pocítiť, ako vám ktosi siaha na srdce i na rozum, na možnosť pridržať sa oboch týchto zriediel vnútornej i spoločenskej slobody. Títo ľudia hrozia nezakrytým násilím a mali by sa dočkať nášho rozhodného a konkrétneho odporu. Je našou povinnosťou, vyplývajúcou z neviditeľných stanov ľudskej spolupatričnosti, brániť seba i iných, brániť svoje umenie a právo tvoriť v atmosfére pokoja a zdravej spoločenskej kritiky. Je však smutné, keď vedúci slovenský politik menovite napadne príslušníkov inteligencie výrokom o kufríkoch, ktoré majú zbalené, a preto ani nebudú škodovať, ak sa im u nás zabráni hlásať vlastné názory. Nie je tiež normálne, keď zdiskreditovaní kolaboranti žnú verejný potlesk na rôznych nezanedbateľných fórach.

Myslím, že by sme sa ako skladatelia, ktorí sú i občanmi, mali zastať osobností, ako sú Šik, Lederer, Hochmann a ďalší, i keď sú to ľudia — tak povediac — za federálnou oponou.

Ani tu na Slovensku však nie sme bez problémov. Čítal som nedávno — a iste aj vy všetci — rad progresívnych a čestných myšlienok profesora Miroslava Kusého v našej i českej tlači. Dopočul som sa, že zo svojho miesta na ideologickom oddelení ÚV KSS má či musí odísť, alebo že je prinajmenšom pod istým nátlakom. Nepovažujem to za normálne. I tu by sme mali pozdvihnúť svoj hlas. Postoj straníckeho vedenia je v súčasnosti prinajmenšom ovplyvnený taktikou, ktorá možno sleduje dobré ciele, ale ktorá je hlavne nám, umelcom a myslím, že všetkým radovým občanom, vo svojej jednostrannosti a neobjektívnosti cudzia a neraz nepochopiteľná.

Nazval som svoj príspevok „priestorom medzi egoizmom a sebadôverou". Myslím si totiž, že sa teraz zmietame medzi týmito dvoma pólmi. Opakom egoizmu nie je krajná obetavosť až do sebazničenia. Tá by nám, myslím, nepomohla dostať sa na úroveň novej myšlienky stanov, ktorú som spomenul na začiatku. Musíme sa zbaviť egoizmu, plodiaceho nedôveru k druhým, nedôveru k slovu láskavému i k slovu kritickému, a byť zdravo sebavedomými, prijímať ocenenie i kritiku úprimne, bez nervozity a tak isto ich aj rozdávať. Získať proste sebadôveru, vyplývajúcu zo samozrejmosti a neoddiskutovateľnosti nášho ľudského i umeleckého postoja.

Rád by som na záver pripomenul jednu myšlienku, ktorú hovorí postava v Mrožekovej hre Tango pre medveďa. „Dejiny ľudstva sú dejinami brutálneho útlaku žien, detí a umelcov zo strany mužov." Snažme sa, priatelia, byť okrem umelcov i mužmi v tom dobrom slova zmysle, ktorí vedia, čo im káže ich česť a svedomie!

ALEXANDER MOYZES

VYSLOVOVAŤ ÚPRIMNE SVOJU MIENKU

Skutočne neviem, čo si mám myslieť o tom, keď sa mi vyčíta, že na 21. august 1968 reagujem citovo. Myslím si tiež, že nie som v našom národe sám, ktorý na túto bratskú pomoc piatich štátov Varšavskej zmluvy na čele so Sovietskym zväzom podnes reaguje a to ako na realitu len a zasa len citovo. Káže sa mi zmieriť s touto realitou, ktorú si neviem nijako vo svojej hlave usporiadať iba ako realitu krivdy a násilia.

A keďže to ani neviem, ani nemôžem, nedám to proste dokopy. Ba ide sa aj ďalej. Žiada sa na mne aj priateľstvo s tými spojencami, ktorí zabudli na to, že Československá socialistická republika je ich spojencom. A toto už vonkoncom nedám dokopy.

Radí sa mi, aby som sa do toho nemiešal, že to je úlohou politikov. Mám však taký dojem, že ten politik, ktorému je zverená úloha dbať o samostatnosť a suverenitu nášho štátu, najmä v kľúčovej pozíci spoločenstva socialistických štátov, musí predsa len rátať s názorom ľudí, ktorí realitu vidia ako realitu a nechápu realitu ako na hlavu postavenú skutočnosť v podaní — dajme tomu — Bielej knihy.

Je veľmi dôležité, aby v našom štáte boli úprimne zmýšľajúci ľudia, ktorí svoje názory nebudú mať strach vysloviť. Neviem, čo by a aký osoh by mali z toho naša strana, naša vláda, keby národ vyslovoval svoje názory, svoje zmýšľanie neúprimne citenými frázami a vetami, ktoré necítia.

Vyslovujem azda želanie nás všetkých, že ak my dôverujeme pokrokovej zložke našej strany a našej vláde, aby nám rovnako dôverovali, i keď vyslovujeme názory, aké dnes by sme, hádam, nemali vyslovovať. Nemôžem však mlčať dnes, aby mi zajtra nebola položená otázka: „A dedo, a oco, prečo si mlčal?"

Správa rehabilitačnej komisie pri Zväze slovenských skladateľov

Rehabilitačná komisia pri Zväze slovenských skladateľov bola ustanovená rozhodnutím predsedníctva ZSS zo dňa 25. 4. 1968, potvrdená výborom ZSS dňa 25. 4. 1968, s cieľom predložiť správu mimoriadnemu zjazdu.

Úlohou rehabilitačnej komisie bolo zaoberať sa otázkami rehabilitácie členov Zväzu, ktorým bola v období deformácií a porušovania zákonností spôsobená krivda, či už Zväzom alebo inými inštitúciami a orgánmi. Komisia si predsavzala pomáhať pri urýchlenom odčinení neprávostí, ku ktorým došlo vo forme porušovania zákonnosti, súdnych, mimosúdnych alebo administratívnych opatrení, a tak prispieť k morálnej rehabilitácii členov Zväzu a napomáhať pri presadzovaní náhrad vzniknutých škôd.

Komisia v tomto zmysle vyzvala prípisom zo dňa 2. mája 1968 všetkých členov Zväzu, aby sa so svojimi žiadosťami o rehabilitáciu obrátili na našu komisiu. Komisia pracovala od mája 1968 do februára 1969, dokedy jej prišlo 12 žiadostí o rehabilitáciu.

Došlé žiadosti sa týkali najmä týchto oblastí činnosti:

— zamestnanecko-administratívne zákroky

— pocity osobného ukrivdenia a nedocenenia tvorivej činnosti

— protiprávne zabranie osobného majetku.

Vzhľadom na značný časový odstup týchto zásahov, z ktorých ani jeden nebol predmetom súdneho jednania, išlo nám o objasnenie motívov a charakteru spôsobených krívd.

Časť žiadostí týkajúcich sa tvorivej činnosti členov Zväzu sa prerokovala v spolupráci so sekciami — sekciou skladateľskou a sekciou koncertných umelcov. U týchto bolo naším cieľom vyjasniť opodstatnenosť pocitu ukrivdenia rozhovormi s členmi sekcií. V takejto forme prišlo k prediskutovaniu žiadostí Františka Bránskeho, Jána Szelepcsényiho a Zity Parákovej.

Žiadosti týkajúce sa navrátenia neprávom zabaveného majetku sa do určitej miery vymykali bezprostrednej pôsobnosti komisie, vzhľadom na to, že akt rehabilitácie môžu v plnom rozsahu uskutočniť len štátne orgány, ktoré sa dopustili protiprávnych zásahov. Komisia na základe konzultácie s právnikmi poskytla žiadateľom určitú poradenskú službu a prisľúbila aj potrebnú podporu pri presadzovaní ich žiadostí na príslušných miestach. Išlo o žiadosti J. Móryho, M. Móryovej a I. Godina.

Tretia skupina žiadostí bola najzávažnejšia, lebo sa dotýkala hrubých administratívnych zásahov voči členom Zväzu. Sčasti prišlo k rehabilitácii na mimozväzovej pôde. Tak to bolo v prípade s. T. Andrašovana, ktorému v roku 1958 bol uložený stranícky trest pokarhania za údajné buržoázno-nacionalistické výroky a v tejto súvislosti bol pozbavený miesta riaditeľa SĽUK-u. V liste z 3. októbra 1968 ÚV KSS zrušil stranícky trest. Tibor Andrašovan bol znova vymenovaný za riaditeľa SĽUKu, čím sa mu dostalo morálneho a spoločenského zadosťučinenia.

Druhý závažný zásah bol uskutočnený proti prof. Jánovi Zimmerovi, ktorý bol roku 1952 za svoje umelecké názory a hudobnú tvorbu prepustený zo Štát. konzervatória. Bola mu znemožnená akákoľvek verejná pedagogická činnosť a dekrétom bol daný do výroby. Polemika, resp. demagogické odmietnutie jeho názorov a diela sa odohralo na pôde Zväzu, a to v máji 1952 v zmysle a intenciách ždanovovskej dogmatickej estetiky. Táto jednostranná, nedemokratická diskusia mala za následok nielen morálne poškodenie prof. J. Zimmera, ale viedla napokon k jeho prepusteniu zo Štát. konzervatória. V tejto otázke rehabilitačná komisia konštatuje, že k prenasledovaniu došlo za odlišný umelecký názor od vtedajšej oficiálnej mienky. Namiesto kolegiálnej diskusie na pôde Zväzu sa siahlo k metódam umlčovania a existenčnej likvidácii umelca. K administratívnym zásahom a k morálnemu ukrivdeniu J. Zimmera prišlo v príkrom rozpore so zákonmi, porušilo sa základné právo občana na slobodu mienky a prejavu. Hoci k vlastnému zákroku prišlo mimo Zväzu, treba konštatovať, že Zväz sa nezastal svojho člena a nezaujal vtedy, ani v neskorších rokoch, žiadne oficiálne stanovisko k tomuto prípadu, ba skôr vo vtedajšom období prispel k diskriminačným opatreniam. Vzhľadom na to, že k administratívnemu zásahu prišlo na vtedajšom Št. konzervatóriu, obrátili sme sa na túto inštitúciu, aby sa k tomuto prípadu vyjadrila, lebo sme tej mienky, že bez postoja Št. konzervatória nemôže byť akt rehabilitácie s. Jána Zimmera úplný a uspokojivý. Konzervatórium zaslalo našej komisii list nasledujúceho znenia: „Titl. Rehabilitačná komisia Zväzu slovenských skladateľov, Bratislava. — V súvislosti s rehabilitáciou profesora Jána Zimmera zistilo riaditeľstvo v spisoch menovaného, že k zrušeniu pracovného pomeru vtedajším vedením na konzervatóriu došlo v roku 1952 a vo vtedajšom zápise sa hovorí, že tak sa stalo z dôvodov „neuspokojivých ideovopolitických názorov menovaného." Tento názor zrejme súvisí s vtedajšími deformačnými postupmi. Je zaujímavé, že v odbornom hodnotení dva roky pred direktívnym rozviazaním pracovného pomeru sa hovorí: „Menovaný vedie vzorne triedu, je veľmi dobrým učiteľom a rodeným pedagógom". — Riaditeľ Dr. Zdenko Nováček v. r."

Uvedený list nemožno v nijakom prípade považovať za dokument, ktorým konzervatórium zaujíma zásadné stanovisko k prepusteniu prof. J. Zimmera. List opakuje a konštatuje len to, čo obsahujú záznamy a zdôvodnenia v rokoch 1950 a 1952. Stanovisko nemožno považovať ani za morálny akt rehabilitácie a napravenia tých osobných krívd a urážok, ktorých dôsledky pociťoval v nasledujúcich rokoch pri spoločenskom a umeleckom uplatňovaní.

Táto skutočnosť nevrhá priaznivé svetlo na tak významnú inštitúciu, akou je konzervatórium, a svedčí o tom, že jeho vedenie si nevedelo nájsť správny a ľudský vzťah k všetkým tým udalostiam, ktoré sa odohrali v jeho zbore v päťdesiatych rokoch. Už aj tá skutočnosť, že nie konzervatórium bolo iniciátorom tohto aktu rehabilitácie, ktorý sa týkal eminentne jeho vlastných deformácií v minulosti, núti k otázke, či obrodný proces, ktorý zasiahol v uplyn. roku všetky oblasti spoločenského a kultúrneho života, našiel aj priaznivé ovzdušie na pôde Štát. konzervatória v Bratislave.

Domnievame sa, že je nevyhnutné, aby sa vedenie konzervatória zaoberalo s plnou vážnosťou morálnou a spoločenskou rehabilitáciou prof. Jána Zimmera a prijalo k prípadu seriózne a dôstojné stanovisko.

Ďalšia rehabilitačná žiadosť, ktorou sa obrátil dr. Ernest Zavarský na komisiu, týkala sa jeho odchodu zo zamestnania vo Zväze slov. skladateľov v roku 1958. Proti dr. Zavarskému sa vo Zväze slov. skladateľov zo strany vedenia viac ráz uplatnili administratívne zákroky, motivované kádrove, politicky a jeho osobnými názormi. Tak mu roku 1955 zrušili zásahom predsedníctva objednávku na monografiu o W. A. Mozartovi vo vtedajšom vydavateľstve Krásnej literatúry. V roku 1956 vyšla v SVKL monografia o W. A. Mozartovi z pera iného autora. Po polročnom vedení hudobnovedeckej sekcie bol dr. Zavarský z tejto funkcie bez udania dôvodu vtedajším predsedníctvom odvolaný a v septembri 1958 asi na návrh preverovacej komisie pri ZSS musel podať žiadosť o rozviazanie pracovného pomeru. Posledná skutočnosť bola motivovaná predovšetkým jeho kritickým príspevkom o slovenskej hudbe v poľskom časopise Ruch muzyczny. Za určité kritické výhrady, ktoré sa týkali slovenskej hudby, bol prenasledovaný, morálne dezauovaný a existenčne postihnutý, pričom mal byť na návrh hudobnovedeckej sekcie vylúčený zo Zväzu slovenských skladateľov. Prípad dr. Zavarského je príkladom administratívneho protiprávneho prenasledovania za osobný postoj a vlastný kritický názor na vtedajšiu situáciu v slovenskej hudobnej kultúre. Je príkladom zneužívania Zväzu ako mocenského nástroja na potláčanie kritiky a odlišného názoru od vtedajšieho oficiálneho postoja. Všetky zásahy uskutočnené proti dr. Zavarskému pokladá rehabilitačná komisia za protiprávne, v príkrom rozpore nielen so zákonmi, ale i so základnými etickými princípmi socialistickej morálky.

Vzhľadom na to, že dr. E. Zavarský bol odchodom zo Zväzu existenčne postihnutý a v období nasledujúcich štyroch rokov nemohol dostať zodpo-

vedajúce zamestnanie, bolo by potrebné, aby Zväz uvážil podľa dokladov, ktoré dr. Zavarský predložil, nielen o jeho plnej morálnej rehabilitácii, ale aj hmotnom odškodnení.

* * *

Rehabilitačná komisia sa na svojich zasadaniach nezaoberala len konkrétnymi prípadmi jednotlivcov, ktoré boli zväzovou a mimozväzovou spoločensko-politickou praxou postihnutí, ale venovala sa aj otázkam celkového štýlu práce Zväzu v období deformácií, pretože sa domnieva, že spomenuté prípady sú len konkrétnym výrazom celkových tendencií, ktoré vtedy vo Zväze vládli a poznačovali jeho atmosféru a činnosť. Markantné prípady prof. J. Zimmera a dr. E. Zavarského nedoľahli totiž len na nich samotných, ale vytvorili vo Zväze atmosféru zastrašovania, pocitu strachu vysloviť svoje umelecké, politické a osobné názory. Išlo o svojím spôsobom exemplárne prípady, ktoré mali zabrániť tomu, aby sa aj iní nestavali kriticky voči vtedajšej dogmatickej estetike alebo sa kriticky vyjadrovali o vtedajšej činnosti Zväzu alebo jeho funkcionároch, resp. sa vyslovovali k otázkam vtedajšej slovenskej hudobnej kultúry mimo vtedajšej oficiálnej kultúrnopolitickej platformy.

Dôsledky toho sa prejavovali i v tom, že Zväz sa ani v najmenšom verejne nezastal svojich členov v prípade zásahov proti ich tvorbe, ich názorom, ale naopak, prisluhoval štátnym a politickým orgánom pri ich útokoch a zásahoch voči nim. Za mnohé chceme spomenúť len niektoré, ktoré zostali na oficiálnej zväzovej pôde takmer bez ozveny. V roku 1949 na zákrok „Dramaturgickej a divadelnej rady" stiahli operu R. Macudzińského Monte Christo, ktorú začali študovať v SND a označili ju za kozmopolitickú a nenárodnú. Krátky čas na to boli žiadané aj autorské zásahy do ideovej osnovy základného diela slovenskej opernej tvorby Krútňavy. Na príkaz ÚV KSS upustilo sa v sezóne 1960/61 od ďalšieho naštudovania opery národného umelca J. Cikkera Mr. Scrooge. V tom istom období prišlo aj k diskriminovaniu diel hudobnej avantgardy (napr. I. Zeljenkov Oswieczym), k zrušeniu komisie mladých pri ZSS, ako aj k ťažkostiam organizátorov seminárov modernej hudby na VŠMU. Tieto prípady sa stali v rokoch 1963/65 predmetom kritickej výmeny názorov a autori diel dostali sčasti verejné morálne zadosťučinenie ich uvedením.

Nekvalifikované zásahy do vývinu slovenskej hudobnej tvorby, hudobného života, hudobnej výchovy a vedy neboli len dôsledkom dogmatických estetických názorov a pochybnej kultúrnej politiky. Mohli sa uskutočniť len za podmienok tvrdej cenzúry umeleckých názorov, blokovania informácií o súčasnom európskom hudobnom vývine, zamlčovania umeleckých hodnôt. Boli výsledkom oklieštených a zúžených výchovných metód a jednostrannej umeleckej orientácie, „riadenia" repertoárovej a edičnej politiky hudobných inštitúcií (rozhlasu, televízie, vydavateľstiev). Zväz nielen prispieval k názorovej a inštitucionálnej monopolizácii celého hudobného života, ale cez kumulovanie funkcií v zväzových a mimozväzových orgánoch a inštitúciách pomáhal vytvárať monopol malej mocnej hŕstky skladateľov a hudobných vedcov. Vytvoril sa tak ani nie kult osobnosti a osobností, ale kult moci a zneužívanej moci.

K týmto prípadom diskriminácie tvorby mohlo v 50-tych rokoch prísť len preto, že sa politická demagógia zmiešavala s umeleckou kritikou, že

sa tvorivá výmena názorov nahradzovala diktátom oficiálnej estetiky a štýlovej uniformity, že namiesto hľadania nových tvorivých podnetov preferoval sa umelecký a pseudoumelecký konzervativizmus. Slovenská hudobná tvorba sa nehodnotila z hľadiska umeleckej, osobnej alebo morálnej zaangažovanosti tvorcov, ale kritériami vulgárneho ideologizovania.

Slovenská hudobná tvorba sa vyvíjala viac ako desaťročie v tieni týchto kultúrnopolitických praktík, pod tlakom administratívneho a inštitucionálneho zasahovania do hudobného diania, ktoré ľubovoľne preferovalo a potláčalo určité žánre, rovnako ich pôsobnosť podľa svojich momentálnych krátkodychých a krátkozrakých potrieb. Nivelizovala tvorcov i tvorbu pod heslami jednotného frontu skladateľov, vyzdvihovala i potláčala diela a umelcov, manipulovala nimi a nami najrozmanitejšími prostriedkami a formami. Čo však núti k zamysleniu je skutočnosť, že hudba a jej tvorcovia neboli len manipulovaní, ale inštitúcia skladateľov, interpretačných umelcov a vedcov si vytvorila sama systém sebamanipulovania. Nebola často len prevodovou pákou, ale túto páku rozhýbala vyše potrebnej miery často zo zištných, osobných dôvodov.

Otvorilo sa pole pre karierizmus, autoritatívne sebauplatňovanie na úkor iných. Zneužité politické a ideologické heslá a kampane sa stali pre mocenské a necitlivé zásahy kepienkom pre sebapresadzovanie a dezauovanie kolegov. Nie hodnota a výsledky tvorivej práce, schopnosti a vedomosti sa stali kritériami spoločenského uplatňovania a ocenenia, ale chvíľková názorová prispôsobivosť, poddajnosť, kompromisníctvo, taktizovanie, zamlčovanie faktov alebo ich tendenčné prekrucovanie boli stupienkami, po ktorých sa kráčalo alebo šplhalo s ohnutou alebo zlomenou chrbtovou kosťou nahor.

Doba nielen krivila charaktery, ale otvorila pre skrivené charaktery aj priestor. Doba vytvárala nielen nenormálne situácie, ale vo Zväze cez aktívne pôsobenie niektorých funkcionárov sa narušovali základné ľudské vzťahy, kolegiálne spolucítenie, viera v človeka, v čestnosť, otvorenosť. Rozrušovali sa fundamentálne etické hodnoty medziľudských vzťahov.

Nemáme ani v najmenšom úmysel poprieť skutočnosť, že v tomto období a aj v tejto atmosfére vznikli a vznikali výrazné hodnoty, ktoré sa stali nositeľom vývinu slovenskej hudobnej tvorby, že práve v tomto období sa položili základy modernej slovenskej národnej hudby v jej žánrovej rozmanitosti, umeleckej diferencovanosti a bohatosti. To, že spomenuté podmienky v tomto rozvoji nepomáhali, ba naopak, pôsobili deštruktívne a nivelizačne, zostáva však neodškriepiteľným faktom.

Nepokladali sme za cieľ našich diskusií a úvah hľadať konkrétnych vinníkov týchto deformácií a tejto atmosféry vo Zväze skladateľov.

Nepochybne na tých, čo v oných rokoch stáli na najvyšších rebríčkoch moci, padá najväčšia zodpovednosť. Nemôžu sa jej sprostiť odkazom na vtedajšiu dobu. Neboli len produktom vtedajších rokov, deformácií, ale boli aj ich spolutvorcami.

Veľká morálna zodpovednosť padá na tých, ktorí pasívne vykonávali vtedajšiu zväzovú politiku, ktorí váhou svojej autority mohli zmeniť alebo aspoň paralyzovať negatívne tendencie, ktorí dali prednosť prisluhovaniu. A napokon pasívni a mlčiaci boli nielen objektami deformácií, ich ne-

mými svedkami, ale aj živnou pôdou pre uplatňovanie mocenských a pseudoumeleckých ašpirácií.

Nájsť hranicu medzi nimi a spravodlivo určiť podiel viny, presahovalo sily, možnosti a ciele rehabilitačnej komisie. Bola by sa musela zmeniť na žalujúci tribunál.

Z činnosti najaktívnejších a najhorlivejších funkcionárov 50-tych rokov si členstvo vyvodilo patričné závery a dištancovalo sa od nich. Zostal však po nich deformovaný Zväz, systém práce, systém myslenia v rámci doktrinárskych a nedemokratických praktík; systém administrovania namiesto konania. Cez všetky naorganizované a vopred dohodnuté kandidátky a rozhodnutia, cez platonické akoby demokratické diskusie, povedľa ktorých bežala stará, každodenná prax funkcionárskeho názorového a mocenského monopolu, cez politickú a kritickú nedotklivosť a alergiu, ktorá nutkala stále k administratívnym recidívam v otvorenej alebo skrytej forme. Namiesto rešpektovania záujmov členov Zväzu a našej hudobnej kultúry sa viac pritakávalo zhora naordinovaným riešeniam, alebo sa tieto samy inšpirovali a inscenovali z krajne subjektivistických pozícií.

Všetko to viedlo k akútnej a latentnej kríze Zväzu po takmer dve desaťročia. Zotrvačnosť starého autoritatívneho, mocenského systému bola a je taká silná, že sa ju nepodarilo prekonať ani nepriek niekoľkoročnej intenzívnej snahe členstva a funkcionárov.

Rehabilitačná komisia sa domnieva, že všetky tieto problémy bolo potrebné aspoň naznačiť, pretože len na ich pozadí, za ich spolupôsobenia, mohlo prísť k tým deformáciám v oblasti tvorivej práce, v oblasti inštitucionálnej a k okliešteniu slobody jednotlivcov. Je potrebné rehabilitovať nielen zaznávané diela, ponížené a pošliapané sebavedomie a česť tvorivých umelcov a vedcov, ale treba zmeniť Zväz na skutočne demokratickú a za práva svojich členov zasadzujúcu sa organizáciu.

— Treba rehabilitovať pojem hudby a hudobnej kultúry v jej najvlastnejších umeleckých kvalitách a špecifikách a zabezpečiť jej dôstojné miesto v našej kultúre a spoločnosti,

— treba rehabilitovať umeleckú česť,

— treba rehabilitovať slobodu tvorivého myslenia,

— treba vytvoriť podmienky pre nekompromisnú, otvorenú osobnú zaangažovanosť umelcov za humanistické a demokratické ideály.

Len toto bude zárukou, že sa nikdy nevrátime do obdobia bezprávia a deformácií, do obdobia deformovaných osobností, že vytvoríme vonkajšie podmienky a atmosféru pre slobodný rozvoj hudobného umenia, umelcov, kritikov a vedcov.

Sme presvedčení, že naša komisia mohla riešiť len zlomok zásahov, pri ktorých boli členovia Zväzu ukrivdení, poškodení, že mnohí zatrpknutí, urazení a ponížení radšej mlčia, nechcú revokovať minulé roky. Nielen oni, ale takmer každý z nás nesie na sebe znaky a dôsledky minulých rokov deformácií. Mnohé morálne a umelecké škody sú nenapraviteľné. Mnohé nespravodlivosti a chybné rozhodnutia budeme nielen naprávať po mnohé roky, ale aj pociťovať. Proces spoločenskej, ale aj zväzovej pre-

stavby sa nedostal cez prvé krôčky; naše úsilia narážajú nielen na predsudky a prežitky vo vedomí ľudí, ale aj na neochotu a nechuť exponentov minulých rokov vzdať sa svojich pozícií, upustiť od starých praktík a pribrzďovania obrodného, demokratizačného procesu.

* * *

Na záver rehabilitačná komisia si dovoľuje predložiť mimoriadnemu zjazdu na uváženie tieto návrhy:

1. Nenavrhovať a nekandidovať do zväzových funkcií takých členov, ktorí sa v rokoch 50-tych a nedávno minulých aktívne podieľali na deformáciách, či už na pôde Zväzu slovenských skladateľov, alebo mimo neho.

2. Odporučiť novému vedeniu Zväzu slovenských skladateľov, aby na pôde jednotlivých sekcií pripravilo seriózny, objektívnu analýzu celej doterajšej, takmer 20-ročnej činnosti Zväzu slovenských skladateľov. Vyrovnať sa s minulosťou, so všetkými jej negatívami a pozitívami bude možné len po vypracovaní takejto analýzy. Cieľom týchto dokumentov a rozborov by nemalo byť len preverenie doterajšej činnosti Zväzu a jeho funkcionárov, ale aj celej oblasti hudobnej kultúry. Predovšetkým preto, aby bolo možné z nich vyvodiť poučenia pre budúcu činnosť a vyvarovať sa chýb minulosti.

3. Obrátiť sa s výzvou na všetky hudobné inštitúcie, aby prikročili aj v okruhu svojej pôsobnosti k rehabilitáciám a k analýze svojej činnosti. Počas našej práce sme dospeli nielen k poznatku, že v mnohých inštitúciách sa k rehabilitácii neprikročilo, ale stretávali sme sa i s nechuťou takúto prácu vôbec začať. Preto by bolo želateľné, aby členovia Zväzu, ktorí pôsobia v týchto inštitúciách, sami sa chopili iniciatívy a nastolili túto otázku.

Rehabilitačná komisia pri Zväze slovenských skladateľov predkladá tieto návrhy s vedomím, že stojíme len na prahu skutočnej rehabilitácie a spoločenskej obrody, že bude potrebné vynaložiť v našom zväze ešte mnoho úsilia na to, aby deformácie minulosti patrili skutočne nenávratne minulosti, aby neoslabovali naše snahy o vytvorenie demokratickej a humanistickej spoločnosti i hudobného zväzu.

Rehabilitačná komisia pri Zväze slovenských skladateľov

Uznesenie mimoriadneho zjazdu pre konkrétnu činnosť ZSS

1. Ukladáme vedeniu sekcií pripraviť analýzu doterajšej dvadsaťročnej činnosti sekcií i Zväzu slovenských skladateľov ako celku a preveriť doterajšiu činnosť v oblasti spolupráce s hudobnými inštitúciami.
2. Zaväzujeme výbor ZSS dokončiť rehabilitačný proces u jednotlivých členov Zväzu a vyzvať hudobné inštitúcie na Slovensku, aby na svojej pôde uskutočnili rehabilitačný proces.
3. Zaväzujeme orgány Zväzu, aby vyvinuli maximálne úsilie pri jeho aktivizácii ako záujmovej organizácie tvorivých pracovníkov v oblasti hudby i ako progresívneho faktoru v našom vnútropolitickom dianí. Táto aktivizácia predpokladá plné uplatnenie demokratických foriem práce, úsilie o zlepšenie medziľudských vzťahov a zvýšený záujem o problémy tvorby a jej spoločenského uplatnenia.
4. Ukladáme výborom sekcií sústrediť sa na rozvinutie činnosti tvorivých skupín.
5. Výboru ZSS ukladáme doriešiť do dvoch mesiacov otvorené otázky organizačného poriadku, menovite postavenie regionálnych tvorivých skupín v štruktúre Zväzu.
6. Výborom sekcií ZSS a výboru ZSS ukladáme do troch mesiacov uskutočniť prestavbu zväzového aparátu tak, aby zodpovedal úlohám a organizačnej štruktúre Zväzu a aby sa od administrovania prešlo k efektívnej práci aparátu.
7. Do šiestich mesiacov musia výbory sekcií doriešiť problémy vyplývajúce zo zrušenia kategórie kandidátov.
8. V záujme stabilizácie prípravy medzinárodných seminárov v Smoleniciach ukladáme výboru ZSS vytvoriť v aparáte Zväzu podmienky pre činnosť stáleho sekretariátu.
9. Výboru Zväzu ukladáme zabezpečiť vecný priebeh hospodárskych a kádrových delimitačných opatrení medzi bývalým ZČSS a ZSS v spolupráci s Ministerstvom kultúry.
10. Všetkým orgánom Zväzu ukladáme so zvýšenou intezitou a všetkými vhodnými formami podporovať všetko, čo slúži k zlepšeniu situácie v oblasti hudobnej výchovy.
11. Výboru ZSS ukladáme, aby v spolupráci s Ministerstvom kultúry vplýval na urýchlené a zodpovedné riešenie problémov, vrátane kádrových, vyplývajúcich z prestavby našich hudobných inštitúcií v súvislosti s federalizáciou.
12. Ukladáme výboru ZSS hľadať možnosti pre zriadenie Domova skladateľov.

Vyhlásenie mimoriadneho zjazdu ZSS k súčasnej politickej situácii

Mimoriadny zjazd Zväzu slovenských skladateľov sa schádza v mimoriadnej politickej situácii, ktorá poznačila nielen priebeh samotného zjazdu, ale bude pravdepodobne rovnako sprevádzať i jeho budúcu prácu. Preto v ďalšej činnosti zaväzujeme orgány Zväzu:

1. Aby nepripúšťali nekvalifikované zásahy do špecifickej sféry umenia, aby ochraňovali suverenitu a nedotknuteľnosť tvorby, aby zabezpečovali maximálny priestor pre slobodnú a rovnoprávnu sebarealizáciu všetkých príslušníkov Zväzu.
2. Aby chápali pojem federalizácie Zväzu ako formu jeho správy, ktorú treba naplniť demokratickými spôsobmi jej fungovania a aby v tom zmysle nechápali odkaz januára 1968 za ukončený konštituovaním národného zväzu. Federáciu chápeme ako predpoklad pre pokračovanie a dovŕšenie demokratizácie, ako aj pre vybudovanie zdravých a organických vzťahov s českou hudobnou kultúrou. Varujeme pred tendenciami stavať Slovensko a jeho oficiálnu politiku do protikladu so súčasným politickým vývojom v Čechách.
3. Aby sa bezpodmienečne dožadovali svojho práva vplývať prostredníctvom koordinačného výboru umeleckých zväzov a Slovenského národného frontu na obsadzovanie čelných funkcií stranických a štátnych, týkajúcich sa sféry kultúry a umenia. V prítomnosti nás znepokojujú nejasnosti okolo osoby vedúceho ideologického ÚV KSS prof. dr. Miroslava Kusého, voči ktorému sa uplatňujú diskriminačné postupy za jeho názory.
4. Aby v prípade potreby uplatnili účinné a rýchle opatrenia v duchu stanov, dotýkajúcich sa solidarity s tvorivými pracovníkmi.
5. Aby za žiadnych okolností neustupovali v mene „reality" z principiálnych stanovísk pojanuárovej politiky za hranice morálneho imperatívu, vyjadreného heslom: Sloboda, socializmus, suverenita.
6. Aby vo vnútrozväzovej práci citlivým prístupom ku každému členovi prakticky realizovali heslo socializmus s ľudskou tvárou.
7. Aby dali podnet ku stretnutiu s predstaviteľmi ostatných tvorivých zväzov s cieľom prerokovať súčasnú politickú situáciu na Slovensku a zaujali k nej stanovisko.

Stotožňujeme sa s rezolúciou mimoriadneho zjazdu Zväzu československých skladateľov.

BRANISLAV KRIŠKA

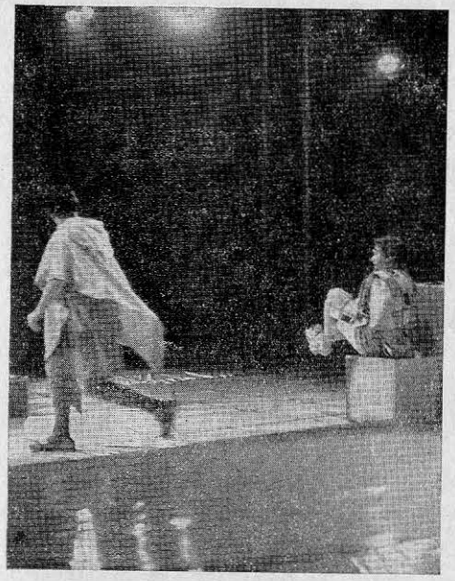
Opera spoza opony III.

Po exkurziách do sveta dramaturgie a spolupráce režiséra s výtvarníkmi je najvyšší čas spomenúť speváka-herca. (Túto vetu som naschvál napísal takto-urážlivo a nespravodlivo, dúfajúc, že škandalózny začiatok má predsa len väčšie predpoklady vzbudiť záujem.) Všeobecne známa pravda, že výkon speváka-herca je dominantou syntézy operného predstavenia, že práve on — spolu s názvom opery a menom obľúbeného skladateľa — priťahuje obecenstvo do hľadiska, nijako nepopiera význam a niekedy aj určujúci akcent práce dirigenta, režiséra či výtvarníkov. Ale operné predstavenie sa naozaj rodí od dramaturgického plánu cez prácu dirigenta (zbormajstra, korepetítorov), režiséra (choreografa), výtvarníkov až k spolupráci režiséra so spevákmi-hercami a zborom (baletom) — takže logika vývoja ostala zachovaná. Existuje síce názor, že niektoré opery sa „režírujú samy", ba možno sa stretnúť aj s tvrdením, že funkcia réžie sa zveličuje neúmerne jej významu, ale to môžeme pokojne prenechať ľuďom, ktorí — ak patria do divadla — by mali byť oveľa prísnejší a nespokojnejší so stavom svojho inteligenčného kvocientu vzhľadom na vývoj európskeho divadla XX. storočia. (Pri pojme režisér myslíme nielen na funkciu, ale aj na jej vyjadrenie kvalitatívne!) A vetu o operách, čo sa režírujú samy, môžeme zase dobromyseľne zaradiť medzi okrídlené divadelné riekanky, aj keď každý môže vidieť — doma i v zahraničí — nejedno predstavenie, ktoré, akoby všetkým činom chcelo dokázať, že sa naozaj režírovalo samo od seba. Asi tak, ako sa Švejk naučil cez jednu noc po nemecky sám od seba, pričom je len logické, že výsledok takého predstavenia a Švejkovej nemčiny je asi rovnaký.

V druhom článku našich výletov za operné kulisy spomínal som štyri operné diela, ktoré som v poslednom čase mal možnosť režírovať. Slúžili nám ako konkrétne príklady pre niektoré konštatovania z oblasti spolupráce režiséra s výtvarníkmi. Hovorili sme o opere Išu Krejčího Zmätok v Efeze (DOS Olomouc 1968), o Pucciniho buffe Gianni Schicchi (SND 1968), o Suchoňovej Krútňave (Srbsko narodno pozorište Novi Sad, Juhoslávia 1968) a Belliniho Norme (SND 1969). Ostaneme pri týchto príkladoch aj teraz, pretože kladú rôzne nároky a požiadavky rozličných polôh aj na spoluprácu režiséra so spevákmi-hercami.

Aj teraz je prvý pohľad zdanlivo jednoduchý: dve komické opery a dve tzv. vážne. Ale zase rozdiely medzi študentskou recesiou hereckej štylizázie, nevyhnutným postojom herca byť „nad rolou" v kolotoči shakespearovských figuriek Krejčího opery a medzi realistickou plnokrvnosťou vitálnych typov z Danteho Florencie, inšpirovaných Pucciniho invenciou, iróniou, smiechom i vtipom (situačným i — čo je zriedkavé — hudobným!) v tomto buffóznom hemžení pod oblúkmi čistej a ľúbeznej talianskej kantilény.

Po praktických skúsenostiach viem, že obidve opery patria do kategórie opier, ktoré herci „robia" radi! Okrem hlasu majú tu dosť príležitostí uplatniť aj vtip, humor, pohyb atď. a vytvárať zaujímavé a divadelne pôsobivé postavy. Ale práve tieto vlastnosti patria k tomu najťažšiemu v reprodukcii operného žánru a na interpretov číhajú rôzne nástrahy, prekážky a problémy. Myslíme stále na humor a komediálnosť v polohe opernej a nezamieňajme si jej úlohy s povinnosťou a charakterom iných žánrov (od činohry, kabaretu cez frašku, operetu až k muzikálu). Chcem sa teraz vyhnúť dávno známemu konštatovaniu, ktoré možno zhrnúť do vety: keď sa bavia herci, obecenstvo sa často nudí! Ideálom je, aby sa bavili tí aj tí, ale isteže predovšetkým obecenstvo. Práve opery typu Barbier zo Sevilly, Don Pasqale, Gianni Schicchi lákajú a zvádzajú spevákov-hercov k preháňaniu, k nadsadzovaniu toho, čo už je nadsadené v diele i v inscenácii. Tak bývame často svedkami improvizovaných „špilcov" (herecké fígle, gagy a pod.), textových extempore, aktualizačných narážok, ktoré neraz nemajú žiadúci vtip, vkus a úroveň a posunujú operné predstavenie do čudnej polohy. Nie každý deň je Silvester a nie vždy je divák zvedavý na stav medzinárodného hokejového stretnutia po druhej tretine a nie každý politický vtip, ktorý má miesto v kabarete alebo inom žánri, má oprávnenie v opere. Čím nechcem apelovať na hercov, aby sa vzdali radosti z hry a možnosti prejaviť spoločenské zaangažovanie a tým potvrdili, že opera je muzeálna starina, ale upozorniť na neprekročiteľnú hranicu vkusu a úrovne, ktorá je totožná s profesionalitou operného žánru. Tragédia tohto komediálneho problému spočíva v skutočnosti, že drvivá väčšina týchto hriechov, preháňania, nadhrávania pramení v úprimnej túžbe umelcov dať obecenstvu príjemný zážitok vtipu a komédie, radosti a uspokojenia. Väčšina z nich sa snaží na reprízach zlepšiť pôsobivosť svojej postavy a scénických point, pričom ohlas z hľadiska ich neraz vedie k stupňovaniu improvizácií — ale obyčajne s pa-



J. Krejčí: Zmätok v Efeze. Foto: Zahradníček



V. Bellini: Norma Foto: Vavro

ralelne klesajúcim vkusom. Tu musí zohrať svoju rolu vzájomná dôvera v spolupráci hercov s režisérom, jeho povinnosť podnecovať fantáziu a hravosť interpretov, ale aj poučené korekcie a stanovenie hierarchie dôležitého a menej dôležitého pre danú operu i situáciu! Na väčšine repríz môžeme pozorovať, ako dobrá vôľa a improvizovanie partnerov dokáže „zabiť" kolegovi (kolegom) celú scénu, výjav v tej chvíli prvoradý a najdôležitejší. Málokedy možno vidieť tak naivno-vyčítavý pohľad, aký mávajú karhaní herci, keď im režisér vyčíta spomínané hriechy ... Preto slovo disciplína má tak veľký význam práve v komédiách.

Samozrejme, práve komické opery vyžadujú interpretov schopných detsky čistej radosti z hry, zbavených strachu, že sa „zosmiešnia" (práve herci, ktorí tento komplex nezataja, bývajú na javisku smiešni — pravda, v tom nežiadúcom zmysle), spevákov-hercov, ktorí dokážu svoje úprimné potešenie z divadla zdeliť a preniesť za orchester.

Spomínaná a požadovaná vlastnosť herca byť „nad rolou" — nie je v komickej opere ničím novým ani čudným. Zdá sa, že tento žáner s ňou počíta, o čom svedčia tradičné „špilce" Barbierov, Basiliov, Bartolov atď., oslovovanie obecenstva, ich zapájanie do hry, texty i akcie, ktoré dávajú jasne na vedomie, že sme v divadle, že hráme divadlo ...!

Pravdaže, spolupráca režiséra s hercom-spevákom je takisto súčasťou celého zásadného zámeru, ktorý vyplynie zo syntézy: dielo-interpreti-obecenstvo v konkrétnom čase, a musia mu slúžiť všetky zložky inscenácie.

Medzi všetky zložky inscenácie počítame všetko od súladu medzi cieľom a prostriedkami práce dirigenta, režiséra a výtvarníkov až po poslednú rekvizitu. Ale väčšina úsilia vyjde nazmar, ak obaja Dromiovia (Zmätok v Efeze) nebudú naozaj veselí i smutní, šibalskí i prešibaní, divadelne prirodzení a pôsobiví i v najneprirodzenejších situáciách, ak nebudú divadelnými clownami s darom spontánneho, odzbrojujúceho humoru vo výraze — v tóne, slove i pohybe! Len vtedy, ak Gianni Schicchi — znovu jeden za všetkých — nezatajujúc svoju plebejskosť (naopak — stavia na nej) nezatají, čo si myslí, aj keď to nedáva najavo v texte, ak mu sympatické furtáctvo nezmizne z očú ani vo chvíli zalamovania rúk, ak s neochabujúcim temperamentom — hrá dvojnásobnú komédiu — rozohrá ohňostroj radosti, vtipu, úskoku, pretvárky a dovedie nás až k tradičnej divadelnej rozlúčke s obecenstvom a úctivej, ale neurážajúcej prosbe o potlesk — len vtedy uveríme, že sme boli svedkami dobrého predstavenia talianskej komickej opery!

Pokiaľ spomínané dve inscenácie mali spoločného menovateľa aspoň v pojme buffa a v predpokladanej a vyžadovanej radosti z komédie, rozdiel medzi druhou dvojicou je daný už menami autorov. Bellini a Suchoň, to už hovorí dosť a nemusí objasňovať veci všetkým známe (doba, štýl, funkcia atď.). Ale iné prostredie, súbor, obecenstvo môžu priniesť aj celkom iné požiadavky na inscenátorov, ktoré treba rešpektovať, pretože práve z týchto problémov môžu vyrásť smerovky k cieľu.

Dramatická pravdivosť, kontrasty, psychologický realizmus hercov — to všetko musí vyústiť do vyššieho, etického kréda Suchoňovej opery, ktorá sa v tejto inscenácii po prvý raz stretla s juhoslovanskými umelcami a obecenstvom. Najskôr treba povedať, že Srbské národné divadlo v Novom Sade venovalo Krútňave celkom mimoriadnu pozornosť, o čom svedčí aj skutočnosť, že pozvalo na inscenáciu celý team zo SND (režisér, výtvarník: L. Vychodil, choreograf: K. Tóth, navrhovateľka kostýmov: H. Bezáková) a umožnilo jej realizáciu nadpriemernou finančnou kvótou (čo tiež hrá väčšiu rolu, akoby si mohol nezasvätený čitateľ myslieť!). Čiže po tejto stránke nebolo problémov.

Ani otázka „slovenskosti" nenarobila veľa starostí. Nielen pre spomínanú účasť inscenátorov z Bratislavy, ale aj preto, že vzťah juhoslovanských národov k ľudovému umeniu a zástoj ľudového umenia v mentalite a charaktere ľudí je nám veľmi blízky. Problémy a starosti prišli z inej strany — predovšetkým z faktu, že s Krútňavou sa tu stretol súbor vychovaný a žijúci v prevažnej väčšine z talianskej a francúzskej opery XIX. stor., so sporadickými inscenáciami domácej i inonárodnej tvorby (Gotovac, Konjovič, Smetana, Čajkovskij, Nemci ...). Divadlo i obecenstvo má dosť značnú absenciu opery XX. stor. (niektorí domáci autori a viac v balete) a naopak tradíciu a dosť jednosmernú orientáciu na svet romantických hrdinov. Z toho vyplývajúce problémy (orientácia v hudobnej štruktúre opery, nezvyčajná intonácia atď.) na šťastie prekonával už domáci dirigent. Ťažkosti a obavy interpretov boli logickým výsledkom nie azda neochoty, ale viac neistoty z neznámeho. (Patrí sa povedať, že v pracovnom procese sa opakoval známy príbeh a že práve najväčší pochybovači a nedôverivci sa stali najúprimnejšími a najzápalistejšími obdivovateľmi svojich postáv a celej Krútňavy a neskôr práve ich výkony prispeli podstatne k úrovni premiéry!)



G. Puccini: Gianni Schiecki — Foto: J. Vavro

V tomto prostredí, prirodzene, nešlo o nejaký zásadne iný (nový?) výklad Suchoňovej opery. Skôr o logický návrat k pôvodnej (a podľa mňa jedine správnej) verzii: dieťa je Ondrejovo, úvodný zbor sa spieva atď., len do problému Básnika a Alter ega sme ani tu nezahryzli — v snahe (myslíac na Srbov a juhoslovanských Slovákov) priniesť v inscenácii vo všetkých zložkách akúsi syntézu „slovenskosti" v Krútňave.

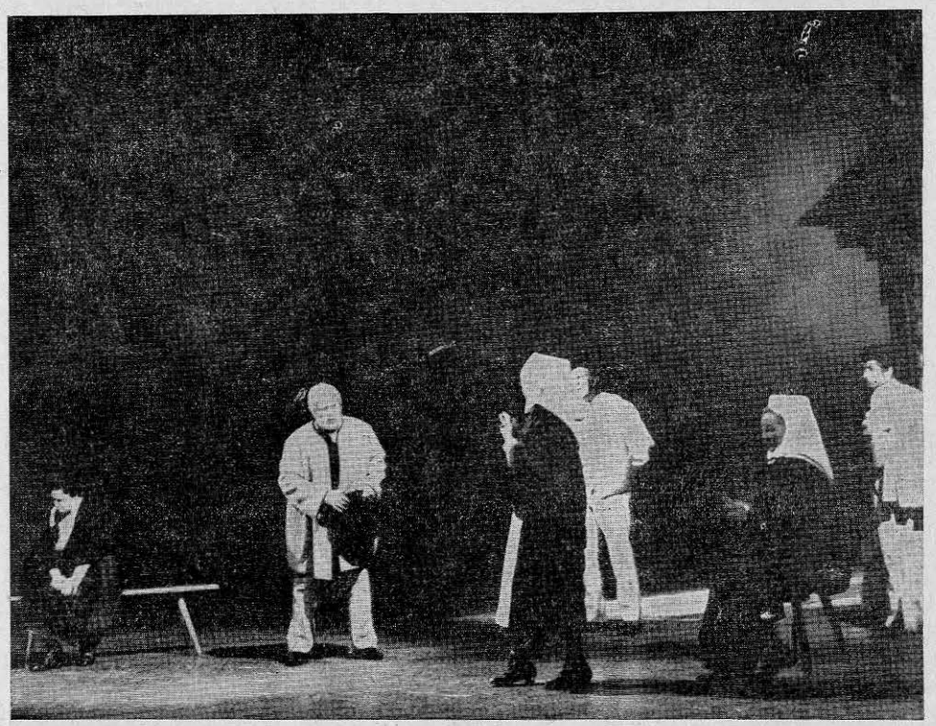
Pre spoluprácu režiséra s hercami stalo sa prvoradou úlohou postaviť na javisko ozajstných, „neoperných" ľudí s logikou a dramatickou pravdivosťou konania a cítenia. Bolo nevyhnutné viac sa zamerať na to, ako rozlíšiť prostú nehybnosť smútku Katreny v II. obraze od statičnosti nehybne spievanej árie „veľkej opery", do detailov (hra s rekvizitou) vypracovať scénu „pri stole" v IV. obr. (Ondrej a Štelina) i záver tohto obrazu (Štelina a Katrena), diferencovať všetky potrebné polohy v V. obr. (Ondrej) od opilosti cez výčitky svedomia až ku katarzii nešťastného, vinného — ale predsa len človeka.

To všetko, pravdaže, tak, aby čo aká realistická drobnokresba nebola na prekážku kontrastom diela (polohy lyrické i dramatické, zborové i tanečné scény atď.), ani gradácii k ľudsky prostému a povznášajúcemu finále opery — Štelina odpúšťa Ondrejovi, dáva Katrene koníka pre dieťa, o ktorom už vie, že nie je jeho vnukom a ďalej nesie, ťažko, ale statočne životom svoj kríž . . .

Po juhoslovanskej Krútňave prišla na rad Belliniho Norma, inscenácia v „domácom" súbore SND s inými, dlhotrvajúcimi problémami (návštevnosť, zástoj opery v našej spoločnosti, pripravovaný odchod súboru v súvislosti s rekonštrukciou budovy SND atď.). V každom prípade aspoň dôkaz, že ak má režisér opery „dobrú sezónu", nemôže sa prinajmenšom sťažovať na jednotvárnosť inscenovaného repertoáru.

Belliniho hlavné a dodnes najživotnejšie dielo — kto by si nespomenul na inscenácie v najväčších operných divadlách s Máriou Callasovou! Stop! Prečo vlastne najživotnejšie? Nejedno miesto z Puritánov a Námesačnej sa predsa Norme prinajmenšom vyrovná v hudobnej kvalite! Zrejme tu hrá rolu tak Belliniho melodická hudba, ako i príležitosť pre veľké spevácke výkony (Oroveso, Adalgisa, Pollione, ale predovšetkým Norma) i starooperný, ale predsa len divadelne nosnejší námet! Aby sme ostali úprimní, vôbec by ma neprekvapilo, keby nejaký sociologický výskum dokázal, že drvivá väčšina obecenstva vo svete ide na Normu predovšetkým vypočuť si slávnu áriu „Casta diva" v podaní speváčky XY. Lenže to je zase málo pre to, aby sa inscenátori s celým súborom pustili do zápasu o zvládnutie Belliniho — i dnešného diváka. Tak sme hľadali ďalej. Už sme spomínali rozdiel, ba nesúlad medzi patetickým, vlasteneckým námetom a lyrizujúcou kantilénou jedného z prvých a najväčších majstrov talianskeho belcanta. Nájsť riešenie, ktoré by dalo do súladu veľkooperný rozmach i „ľúbivú muziku", bolo úlohou už scénického riešenia. V tomto smere (ale len v tomto!) má spolupráca spevákov s režisérom určité výhody. Aj po škrtoch (tlačených i nových) ostáva v tejto opere napriek jej heroickému námetu viac priestoru (aké nepríjemné slovo) pre ariózne a ansámblové vyjadrovanie intímnych citov hlavných postáv (Norma-Pollione-Adalgisa, večný trojuholník). V nich, nezabúdajúc na dôležité kontrasty zborových scén, je ťažisko tejto opery.

Neobišli sme ani jej iné dve polohy: tá historická, či lepšie historizujúca, nie je podstatná, i keď osud galských kmeňov v boji proti rímskej okupácii



E. Suchoň: Krútňava Foto: J. Grajčí

je v každom prípade zaujímavý a poučný. Ale dobre vieme, že už Bellinimu slúžila len na oklamanie cenzúry a že si nerobil veľa starostí s dobovosťou, jej reáliami, a už vôbec nie v problémoch muzikantských. Ale tak, či onak — politikum z dejín opery! Nemožno zatajiť, že pri všetkej staromódnosti libreta sa dodnes dobre počúvajú odbojné slová o slobode, o právach každého, čo ako malého národa i o túžbach potláčaných — samozrejme preto, aby im mocnejší Rimania zabezpečili slobodu a vyššiu úroveň civilizácie — ale nepokorených národov. Nepodceňujeme, ale nechceme ani preceňovať tieto skutočnosti. Časy Nemej z Portici a politických hesiel Eviva VERDI sú momentálne - v opere - passé. Ostáva len Belliniho opera. Ak v nej čosi z tohto ešte žije, isteže to nebudeme potlačovať. Skôr naopak.

Dlhé árie, duetá, ansámbly, zväčša pomalšie tempá (s výnimkou zborových scén) — speváci v aranžmán, prihliadajúcom k výtvarnej kultúre, členenému pôdorysu i celkovému zámeru inscenácie. Statičnosť širokých plôch zbavená zbytočných pohybov, krokov a prechodov, aké možno vídať „na vyplnenie taktov či oživenie scény". Tento princíp, napriek zdanlivému zjednodušeniu, kladie väčšie nároky na speváka — ak to nemá byť cnosť z núdze a nehybnosť z bezradnosti! Narastajú nároky na pohybovú kultúru a disciplinovanosť speváka a na jeho výrazové schopnosti. V hlase a najdôležitejšom pohybe (geste) musí byť všetko! City, vzťahy a slová sú rozložené do širokých fráz hudobných. Vzťah hudba-slovo-akcia je vzťahom opery

z prvej polovice XIX. storočia. Podnecovať spevákov, ale ponechať im toľko tvorivej slobody, aby — nevyčleňujúc sa z celku — „dobre sa cítili" je pri nárokoch belliniovských partov bezpodmienečne nevyhnutné. Široké plochy hudobné musí spevák vyjadrovať nielen tónmi, ale aj kontinuitou ušľachtilého a vznosného pohybu. Idealizovaná — v opernej podobe štylizovaná — ušľachtilosť a veľkosť starého! Bellini nie je Monteverdi, Gluck, ani Mozart, jednako čosi z vznešenosti starých majstrov nájdeme v najlepších stranách jeho partitúry. Možno, že nie v kvalite celkov, skôr v ovzduší tajomnosti, akou bývajú zahalené staré tragédie a osudy ľudí. Bolo potrebné vzdať sa všetkých efektov zo sveta neskoršej romantickej opery a verizmu, len preto, aby sme boli bližšie k stopám smerujúcim tak ďaleko dozadu . . .

A predovšetkým — krásne spievať! To je požiadavka, sine qua non i pre Normu. Všadeprítomnosť tohto korektívu sa nevyhýba ani malým rolám a neuľahčujú ju ani ľahko sa počúvajúce, ale nesmierne náročné kantilény a koloratúry Vincenza Belliniho. Tým viac, že ešte nemajú vždy výrazovú logiku Verdiho a že záleží len na spevákoch a ich spolupracovníkoch, či ju dokážu vierohodne okrem krásy naplniť aj zmyslom a priliehavou a možnou dramatickou pravdou.

BRANISLAV KRIŠKA

(Dokončenie v budúcom čísle)



V. Bellini: Norma — Foto: J. Vavro

Rozhovory s interpretmi



Bystrík Režucha

Narodil sa 14. januára 1935 v Bratislave. Dirigovanie študoval na bratislavskej VŠMU (1953–1955), v štúdiách pokračoval v Lipsku (1955–1958), absolvoval v triede prof. L. Rajtera roku 1959. V rokoch 1958–1959 bol asistentom dirigenta Symfonického orchestra bratislavského rozhlasu, od r. 1962 do r. 1968 jeho druhým dirigentom. Od januára 1969 pôsobí v Košiciach ako šéfdirigent Štátnej filharmónie.

Máte za sebou už desaťročnú dirigentskú činnosť. Ako bilancujete svoju doterajšiu prácu, prípadne, aké výhry alebo prehry môžete v nej zaregistrovať?

Svoju doterajšiu činnosť by som rozdelil na dve časti. Za uplynulých uzavretých desať rokov v bratislavskom rozhlase som získal značnú rutinu špeciálne v oblasti súčasnej hudby, k čomu som bol rozhlasovou prevádzkou vlastne „nútený". Aj všeobecná mienka videla moje poslanie na tomto poli hudobnej kultúry. No napriek tomu mojím nesplneným snom bolo zaoberať sa dirigovaním štandardného svetového repertoáru v celej šírke, čo rozhlasová prevádzka umožňovala len v malej miere. Tomuto repertoáru a sústredenejšej práci sa chcem venovať v Štátnej filharmónii v Košiciach, teda na svojom novom pôsobisku, ktoré pre mňa znamená otvorenie tej druhej fázy mojej činnosti. A výhry, či prehry? Najmä roky 1966 a 1967 boli pre mňa priaznivé, keď som získal dva ročníky uznania kritiky: 1. ročník Symfonickému orchestru Čs. rozhlasu v Bratislave za moju nahrávku Orchestrálnych štúdií od nár. umelca Jána Cikkera (1966), v nasledujúcom roku 1967 mne za nahrávku Hudby pre zbor a orchester od Ilju Zeljenku.

Tým ste vlastne aj načrtli svoje doterajšie miesto v slovenskom dirigentskom umení. Tohto roku predstupujete pred slovenskú verejnosť nielen s novým symfonickým telesom na Slovensku, ale aj s tvorbou dramaturgie v prostredí, kde koncertný život predsa len nemá svoju pozitívnu vyhranenú tvár. Je toto Vaše nové poslanie vyústením Vášho doterajšieho umeleckého vývoja, alebo cítite to ako zlom vo svojej umeleckej činnosti?

Cítim to ako veľký zlom: po desaťročnej činnosti v jednom telese odchádzam do iného, zo stabilizovaného odchádzam stavať nové teleso od základov. Rozhodne som si znepohodlnil život i po stránke umeleckej, no myslím si, že táto práca mi môže osobne len prospievať. A čo sa publika a koncertného života Košíc týka, pokiaľ som sondoval, toto mesto na hudobné tradície nie je chudobné. Preto sa nazdávam, že Štátna filharmónia nevznikla na žiadnej púšti, ale je logickým vyústením snáh, ktoré tu už boli, je logic-

kým nadviazaním na tradície, samozrejme, v zmysle nových podmienok druhej polovice 20. storočia. Dokonca si myslím, že Št. filharmónia v Košiciach môže svojím dielom podporiť myšlienku vytvorenia symfonického orchestra v ďalšom slovenskom meste.

Aký je Váš vzťah k mladým slovenským interpretom a mladým slovenským hudobným skladateľom?

Bytostný. S nimi žijem a cítim. Kolegom-interpretom držím palce, zavše mám nesmiernu radosť z ich úspechu. A skladateľov tejto generácie si hlboko vážim a myslím, že veľa národných kultúr môže nám túto generáciu aj závidieť.

Aký je Váš vzťah k súčasnej svetovej hudbe?

Presne taký ako väčšiny dirigentov symfonických orchestrov: vzťah do určitej miery konzervatívny — i keď v porovnaní s inými kolegami môj vzťah k svetovej moderne je azda bližší. Nestačím však držať krok so špičkou avantgardy. Myslím si však, že najlepšie diela Novej hudby by rozhodne mali zaznieť na koncertných pódiách, rád by som ich v rozumnej miere bez ujmy na návštevnosti uplatnil aj na pôde Štátnej filharmónie v Košiciach.

Aká je bilancia Vašich doterajších zahraničných ciest a gramofónových nahrávok?

So Symfonickým orchestrom Čs. rozhlasu v Bratislave som absolvoval dve turné po Taliansku, jedno v Rakúsku, okrem toho som hosťoval v Poľsku a Nemecku. Čo sa gramofónových nahrávok Supraphonu týka, sú to nahrávky súčasných slovenských autorov. Okrem spomenutej nahrávky Cikkerovej a Zeljenkovej skladby nahral som diela P. Kolmana Štyri kusy pre orchester, Monumento per 6,000.000, M. Bázlika Hudba k poézii, E. Suchoňa Šesť skladieb pre sláčiky, D. Martinčeka Simple ouverture, R. Bergera Transformácie.

Aké sú Vaše plány do budúcna všeobecne i z hľadiska nového pôsobiska v Košiciach po stránke organizačnej, dramaturgickej a vôbec umeleckej?

V situácii šéfa nového orchestra nemôžem všeobecne osnovať plány do budúcna. Čo sa však týka perspektívy najbližších troch rokov, rád by som dosiahol možné maximum a podieľal sa na vytvorení telesa, ktoré bude mať zvládnutý celý svetový repertoár a nadobudne vyhranenú interpretačnú tvár. Logika a zákonitosť dramaturgie vyplýva z predchádzajúceho. To znamená, že bude v súlade s budúcim ustavične vzrastajúcim počtom členov orchestra a správnym pedagogickým dávkovaním stavania dramaturgie jednak z hľadiska potrieb umeleckého rastu orchestra, jednak z hľadiska zvládnutia celej šírky svetového repertoáru. Samozrejme, dramaturgia ŠFK nemôže a nechce zabudnúť na slovenskú a českú tvorbu. Dokumentuje to už hneď pri svojich prvých vystúpeniach tým, že na nich uvedie tri skladby našich národných umelcov. Štátna filharmónia v Košiciach v snahe podnietiť tvorbu koncertnopočúvačskej hudby — oblasti, ktorá v slovenskej hudobnej tvorbe je slabo zastúpená —, zadala už objednávky niektorým slovenským skladateľom. A ak títo dodržia svoje sľuby, mala by byť ŠFK po tejto stránke na čas zabezpečená. Dúfam, že sa nám tak podarí pomôcť na svet aspoň niekoľkým slovenským skladbám, ktoré by mohli nájsť trvalé miesto v programe zahraničných zájazdov našich orchestrov.

A nakoniec, teraz, keď ste od Bratislavy vzdialený, trocha spomienok. Ako si spomínate na svojich učiteľov a ako na prácu v bratislavskom rozhlase?

Na všetkých spomínam len v dobrom. Dr. Ľ. Rajter mi bol múzickým otcom už pred vstupom na vysokú školu. Rovnako si vďačne spomínam na prof. Š. Németha-Šamorinského, od ktorého som sa mnohému naučil taktiež ešte pred vstupom na VŠMU. Aj k profesorom v Nemecku H. Rögnerovi (Generalmusikdirektor Staatsoper Berlin), ako aj k profesorovi klavírnej hry L. A. Webersinkemu (vyhľadávanému interpretovi Bacha) ma viažu tie najlepšie spomienky.

A ako sa mi pracovalo v bratislavskom rozhlase? Na vtedajšieho šéfa Ladislava Slováka spomínam vždy s dojatím, najmä na svoje prvé kroky v tomto orchestri. Vzťah ku mne mali taký, že nielen sledovali môj umelecký vývoj, ale pomáhali mi, ako len mohli.

A napokon, ako sa díva Slovenská filharmónia na novovzniknuté teleso v Košiciach?

Od dirigenta počnúc až po posledného člena orchestra vidí Slovenská filharmónia v Štátnej filharmónii v Košiciach svoju mladšiu sestru a všetci nám držia palce.

Rozhovor viedla Mária Potemrová

Tribúna

KAREL HÁBA ZLOČIN?

K referátu Igora Vajdy v 8 čísle Slovenské hudby.

Nereagoval bych na Vajdovu kritiku, kdyby neobsahovala řadu vyložených, záměrných nepravd a hrubých, ničím nepodložených útoků na moji uměleckou čest.

Vezmu to stručně a po pořádku:

1. Název opery nemohl být jiný než shodný s názvem románu K. V. Raise. To je podstatné a logické.
2. Moje libreto prý je absolutně **nedramatické** — to je přece absurdní, pitomé tvrzení.
3. „Kromě udeření tchyně a vraždy se na jevišti prakticky nic neděje" — pane redaktore, nezaspal jste první, třetí a zvlášť pátý obraz opery? Kde se podle Vás odehrává a rozvíjí děj opery, uvedený stručně v úvodu k referátu?
4. **Téměř stále se rozpráví,** většinou neznámo proč (asi aby „řeč nestála") — zase tvrzení zlehčující, paušální, nepravdivé.
5. Hlavní kámen úrazu opery je prý hudba — jde dál než k asociacím námětu s Janáčkovou Pastorkyní, Suchoňovou Krútňavou a Buriánovou Maryšou, poněvadž **„priamo hýrí"** imitáciami, **ba i citáciami z nich.** (Pravdaže, počet **„kmotrov"** tejto hudby je **omnoho väčší).** Dokud na konkretních příkladech nedoložíte ono hýření citáty z uve-

dených tří oper v Kalibově zločinu a řadu dalších kmotrů této hudby, nebo toto nařčení veřejně neodvoláte, dopouštíte se ostouzení, zlehčování a přímo urážky mé umělecké cti.

6. Tato tendence je zřejmá i z dalšího „podhodnocení" — „nedostatok originálnosti aspoň v niektorých parametroch. Karel Hába však **„elektricky?" mieša všetko možné (asi** „eklekticky"). Jeho orchester zní fádně, **instrumentace je jeho další slabou stránkou."**

   Hudebních nápadů jsem měl pro Kalibův zločin dost, nepotřeboval jsem vykrádat nebo půjčovat si od jiných. Moje invence má zdravé, poctivé zdroje i osobitý sloh, s eklekticismem nemám nic společného — Vajdovo imperinentní „hodnocení" důrazně odmítám.

   Vrcholem hanobení je tvrzení, že můj orchester zní fádně a instrumentace je další mojí slabou stránkou. To mne utvrzuje v přesvědčení, že předpoklady pro správné hodnocení instrumentace jsou u I. Vajdy pravděpodobně nedostatečné, což není moji, ale jeho slabou stránkou. Že mu košický operní orchester (ne „můj") zněl fádně, dává za vinu mé instrumentaci — to je hrubý omyl a matení pojmů.

7. Stejnou metodou, povrchně a urážlivě stručně „zhodnotil" Igor Vajda práci režiséra J. Fiedlera a výpravu L. Vychodila. Jako autor, přítomný v květu 1968 premiéře mohu potvrdit, že oba v rámci možnosti, opřeni o bohaté zkušenosti, odevzali práci, jíž právem patří uznání a dík, i důkladný objektivní rozbor kritika jiného typu a charakteru, než je Igor Vajda — A tím končím.

   Ještě by mne zajímalo a mnohé čtenáře Slovenské hudby v Čechách a na Moravě, proč Vajdův referát — pamflet, nedůstojný obsahem i rozsahem (srovnej s následujícími rozsahy referátů o koncertech orchestrálních, Hudby dneška a komorních) významu jediné celostátní premiéry české operní novinky na slovenské scéně, byl schválen redakční radou (nebo jen redaktory?) a zveřejněn se záměrným zpožděním víc než o půl roku po premiéře a reprisách (po prázdninách 1968 byl Kalibův zločin stažen z programu).

V Praze, 23. února 1969

Karel Hába

JOZEF TVRDOŇ

MALÁ MEDITÁCIA O TYPIČNOSTI, NETYPIČNOSTI A ETIKE

Nemám v obľube estetickú kategóriu „typičnosti", i keď v podstate súhlasím s ich zasväteným a vedecky dobre fundovaným výkladom v knihe Jar. Volka Základy obecné teorie umění. Príčina tejto averzie tkvie v typickej atmosfére 50-tych rokov, keď som sa dostal na pranier pre rúhačstvo: kverulantsky som oponoval, že národná špecifičnosť súčasnej českej hudby nespočíva v jednostrannom rozvíjaní polkových žánrov a že pokroková tematika, ktorá sa krátko po svojom zrode v konkrétnom diele ukazuje ako politická úchylka (kantáty o Stalinovi, Gottwaldovi atď.), je prejavom viac konjukturalizmu, karierizmu a vypočítavosti než skutočne sociálneho a socialistického presvedčenia. Už vtedy som poukazoval na všelijaké ceny a odmeny i na bedárov, ktorí žili z dvoch stovák mesačne. Bol som aj „typicky" potrestaný, ale to sem nepatrí.

V tomto príspevku mám na srdci rozhorčenie dr. Rybariča, ktorý sa v 9/10 čísle časopisu Slovenská hudba pozastavil nad niektorými vraj netypickými notovými ukážkami v učebnom texte Dejiny slovenskej hudby. Nebolo by adresnejšia táto výčitka knihe, z ktorej sú ukážky prevzaté a ktorá si viac nárokuje na vedeckosť a reprezentatívnosť než holé skriptum? Typičnosť ukážok v školskej príručke je totiž z dôvodov didaktických predsa trochu odlišná. Konkrétne: keby sme mali písať o českej hudbe a Smetanovi, k textu o Predanej neveste mali by sme uviesť ukážky najtypickejšie: Věrné milování, Proč bychom se netěšili, Znám jednu dívku a pod. To všetko sú ukážky, ktoré si študent PI a PF dávno a dávno vybrnkával po druhom zošite Ševčíkovej Školy alebo po absolvovaní Bayerovky. Tu by som uviedol radšej niečo iné, s čím sa študujúci látky o Smetanovi stretne zriedkavejšie.

Ako pedagóg by som radšej uvítal diskusiu o výbere ukážok pri výchovných koncertoch z aspektu teórie vyučovania, o úzkom profile spolupracovníkov našich hudobných časopisov, o výbere „ukážok" pre dramaturgické plány rozhlasového, televízneho vysielania atď. Ale ani toto nie je to najpodstatnejšie, čo chcem k otázke typičnosti dodať.

Autor úvahy o slovenskej historiografii a jej deformáciách objasňoval až r. 1969 situáciu uplynulých rokov slovami: „Povráva sa, že pri zostavovaní definitívneho výberu notových ukážok zasiahla cenzúra". Nie je tak pre informáciu dôležité, že rozsah textu bol prekročený a že sa vôbec našiel papier za veľkých ťažkostí na ukážky. Keby však pán dr. Rybarič mi venoval pol minúty pre telefónny rozhovor, nemusel použiť slovo „povráva sa". Ukážky stredovekej hudby cenzor vyškrtal a ja som ich tam dostal akosi nevysvetliteľne na svoju zodpovednosť a riziko. Na cenzúrny príkaz som upozornil katedru muzikológie KU v Prahe, písomne tiež stranícku skupinu SAV, ústne som pranieroval celú záležitosť na zasadnutí katedry Hv FFUK a v diskusnom príspevku na plenárke (zjazde) Zväzu slovenských skladateľov.

Vtedy možno múdre hlavy Zväzu pokladali môj útok na zásah oponentov Povereníctva školstva za čisto súkromnú vec, azda za malichernú a beznádejnú, a preto mlčali. Myslím, že to mlčanie je najtypickejšie: neozvali sa, nepodporili ma — zo zbabelosti. Načo teda tasiť zbrane pre Jána Egryho? V rezolúcii z posledného zjazdu sa navrhuje, aby sa preverili všetky negatívne javy nášho hudobného života — zásadne vedecky, ale v praxi sa to môže prejaviť aj heslom „Poďme chlapci, poďme zbíjať". Majú sa preveriť aj všetky minuloročné intrigy, denunciácie a podliactva? Pre ateistu nemôže byť typickým heslom: „Kto z vás je bez viny?", ale socializmus s ľudskou tvárou (akosi sa mi to kryje s citátom z biblie) nie je typickou atmosférou v oblasti „musicae sacrae". Vidieť do duše a do žalúdka, na to nemusí byť človek ani doktorom, ani kandidátom vied. Uvítal by som radšej článok o perspektívach historiografie s beethovenovsko-schillerovskou výzvou „Seid umschlungen" na adresu päťdesiatich slovenských muzikológov!

Poznámka redakcie:

Redakcia nepokladá za potrebné odpovedať na tieto príspevky a odkazuje čitateľov na pôvodné články.

Hudobný život

III. Komorné koncerty

Silnejúci odliv záujmu návštevníkov o bratislavské komorné koncerty núti nás opätovne vracať sa k úvahám o jeho príčinách, a na druhej strane k pokusom nájsť účinný recept na jeho odstránenie. V súvislosti so zavedením voľných sobôt, v súčasnej situácii — viac ako hocikedy predtým — najmä s nastúpením jarného počasia sa ukazuje, že nedeľňajší termín predpoludňajšieho matiné vonkoncom nevyhovuje. — Mnohí prípadní záujemci počas weekendu opúšťajú slovenskú metropolu ešte v piatok, či v sobotu ráno a do mesta sa vracajú až v nedeľu večer. Neúnosnosť doterajšieho termínu možno podložiť skutočnosťou, že najnavštívenejším podujatím III. komorného cyklu bol recitál americkej huslistky Sylvie Rosenbergovej, ktorý sa náhodou konal v nedeľu večer. Na návštevnosti nepridávajú ani, najmä v poslednej tretine sezóny, početné absolventské koncerty Konzervatória a VŠMU. Tomuto by bolo možné čeliť azda presunom najatraktívnejších mien i dramaturgie práve na toto obdobie.

Diagram umeleckej úrovne štyroch komorných koncertov tretieho cyklu (piaty — piesňový recitál dr. Gustáva Pappa a Niny Hazuchovej sa neuskutočnil) mal pomerne zaujímavý priebeh. Najlepším koncertom s priam exkluzívnou úrovňou bol otvárací, najmenej vydarený bol posledný koncert. Zostávajúce dve podujatia boli vysoko nad priemer; takže môžeme konštatovať, že línia kvality komorných koncertov mala klesajúcu tendenciu — s najprudším poklesom u Farkašovho recitálu. Celkove však priemer úrovne presahoval štandard.

16. februára odznel jeden z najlepších výkonov tejto sezóny — klavírny recitál portugalského umelca Sequeira Costu. Na jedinečnom umení tohto pianistu zaujal predovšetkým spôsob jeho prístupu k jednotlivým slohom. Svoj program otvoril Costa barokovými skladbami svojich krajanov Toccatou a Andantem J. de Sousa, Sonátou g mol a Toccatou in B od José Antonia Carlos de Seixasa, z ktorých priam sálala umelecká rozvážnosť, kľud, brilantnosť, precizita a prirodzenosť. Pomerne známu Beethovenovu sonátu f mol, op. 2 č. 1. interpretoval Costa s neobyčajným napätím, pevnými dynamickými kontrastami, disciplinovanou, no bohatou fantáziou, mužnou, hlbokou lyrikou. Všetky interpretačné zložky dokázal spojiť v dokonalú, vzorovú syntézu. K Schumannovým Viedenským fašiangovým obrázkom op. 26 pristupoval Costa so zámerom podčiarknuť protirečivosť vitality a poézie, brutality a nehy. Jeho kantiléna mala mužnú sýtosť, girlandy akordov mali spád a suverenitu, v gradáciách dokázal držať železný rytmus, čím dosahoval neobyčajného účinku. Škoda, že nekvalitný koncertný nástroj produkoval miestami pridrsné fortissimá.

Veľké technické možnosti umelca zažiarili v plnom svetle v náročnom, a preto pomerne málo hrávanom klavírnom cykle Mauricea Ravela — Gaspar de la nuit. Fantastičnosť literárnych inšpirácií (rovnomenná zbierka básní v próze od Aloysiusa Bertranda), ktorú skladateľ tak kongeniálne vyjadril svojou hudbou plnou zvukovotechnických vynaliezavostí, plne ožila pod prstami veľkého pianistu. Napriek veľkej záplave hýriacich zvukových arabesiek dokázal Costa vždy presvedčivo a s plastickou kantabilitou vynášať vedúcu melódiu.

Program uzavreli štyri časti zo suity Ibéria od Isaaca Albéniza. Opojné španielske rytmy a náročná, Lisztom inšpirovaná klavírna sadzba, našli tu povolaného interpreta.

23. februára hosťovala znamenitá americká huslistka Sylvia Rosenbergová, ktorej recitál zaznamenal v kontexte s ostatnými rekordnú účasť obecenstva.

Svoj program umelkyňa nezostavila štýlovo chronologicky; rešpektovala však vnímaciu schopnosť divákov. Náročnú Bachovu Partitu h mol (pre sólové husle) zaradila na koniec prvej polovice.

Rosenbergovej technický fond je veľký. Umožňuje jej oprostiť sa od pozornosti na techniku a plne sústredene zameriavať sa na obsahovú stránku. Jej vystupovanie je skromné. Vyžaruje z neho vnútorná disciplína a tvorivý zápal, čo znásobuje jej prirodzený ženský pôvab a sympatický zjav.

Vhodného partnera našla Rosenbergová v pianistke Helene Gáfforovej, ktorej bohatý citový fond vhodne korešpondoval s naturelom huslistky.

Úvodná Brahmsova Sonáta pre husle a klavír A dur, op. 100 upútala vyváženým patetizmom, vrúcnou kantilénou, vzrušenými gradáciami. Stavba veľkých plôch utrpela vnášaním zmäkčilej ženskej lyriky, čo sčasti znižovalo úroveň tak u Brahmsa, ako aj u spomínaného už Bacha.

Širokú paletu umeleckej fantázie, zmysel pre detail i farebnosť uplatnila Rosenbergová v Štyroch skladbách, op. 7 pre husle a klavír od Antona Weberna.

Z hľadiska úspešného stavania rozľahlejších plôch najlepšie si počínala huslistka v známej Sonáte č. 7 c mol, op. 30 č. 2 pre husle a klavír od Ludwiga van Beethovena. Zaujala tak technickou suverenitou a stavebným nadhľadom, ktorý logicky stmeľoval jednotlivé úseky pri plnom využití bohatého arzenálu výrazových prostriedkov.

9. marca vystúpilo pražské Foerstrovo trio v zložení: František Pospíšil (husle), Václav Jírovec (violončelo) a Aleš Bílek (klavír). Prejav tohto súboru niesol znaky pražskej školy — vytríbené komorné cítenie, uvedomelé riadenie fantazijnej a emocionálnej zložky, dôraz na štýl a na účinné podriadenie detailov celkovej výstavbe.

Českí umelci zostavili dramaturgiu svojho vystúpenia z troch klavírnych trií. V Mozartovom triu (Köchel 542) zaujali priezračnou vzdušnosťou, precíznym technickým vypracovaním, elegantným leskom pasáží. I pri všetkej dramatickej sýtosti dynamicky exponovaných úsekov dominoval u súboru osobitý dôraz na kultivovanosť zvuku. Leví podiel pri navádzaní osobitej atmosféry mal precízny, farebne i dynamicky bohato oddiferencovaný výkon pianistu Bílka.

Ján Hanuš vo svojich Freskách, op. 51 pre klavírne trio opiera sa skôr o tradičnejšie zvukové výboje. Nezapiera pritom svoj zmysel pre podčiarkovanie výraznej rytmickej pulzácie a dynamickej formy. Škoda, že pomerne originálna invencia ho opustila pri koncipovaní finálnej časti.

Klavírne trio H dur, op. 8 od Johannesa Brahmsa svojou bujarosťou a dramatickým pátosom prezrádza nízky vek skladateľa. Prejavuje sa to záľubou v plnozvučných akordoch, v početnom používaní oktáv a pre klaviristu dosť krkolomných postupov. Odzrkadlilo sa to najmä u Bílka, ale aj u ostatných členov tria poľavením tak v kvalite tónu, ako aj v precíznosti faktúry, pretože dali prednosť bezprostrednému, strhujúcemu elánu a zmyslu pre dramatičnosť.

III. komorný cyklus ukončil 16. marca recitál slovenského umelca — mladého koncertného majstra Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave Pavla Farkaša, ktorý zakrátko po svojom vystúpení odcestoval na zahraničné angažmán do Japonska.

Tento „rozlúčkový koncert" niesol akoby stopy chvatu, nevyzretosti, čím nám Farkaš pripravil sklamanie. Zaujímavá a vyzdvihnutiahodná bola však dramaturgia podujatia, pretože Farkaš na ňom uviedol dve skladby slovenských skladateľov pre sólové husle — Poému o srdci op. 38 od zasl. umelca Andreja Očenáša a Konvergencie od Romana Bergra. Obidve skladby využívajú zvukovo technické možnosti tohto nástroja, pričom Očenáš drží sa skôr tradície, Berger prezrádza orientovanosť v avantgardných zvukových výbojoch. Očenáš dáva 5 častiam svojho cyk-

lu programové označenie, ktoré zhodne s hudbou diela prezrádza subjektívne zameranie. Klenbu jednotlivých častí formuje Očenáš prostredníctvom mozaikovitého materiálu s výrazným emotívnym nábojom. Berger inklinuje skôr k objektívnemu vyjadreniu pocitov moderného človeka a nezapiera svoju záľubu v klenutí širokých stavebných oblúkov, ktoré však najmä pri priemernejšej interpretácii pôsobia zdĺhavo a únavne.

Slovenské skladby striedali sa s Duom pre husle a klavír od Franza Schuberta a Brahmsovou Sonátou G dur, op. 78 v pomerne ešte nevyzretom, neustálenom interpretačnom tvare.

Farkašov partner zasl. umelec Michal Karin zaujal svojím príznačným zmyslom pre komornú a vyváženú hru, iba s občasnými technickými lapsusmi.

Vlado Čížik

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Na každom marcovom koncerte SF účinkoval zahraničný hosť — buď dirigent či sólista — z Francúzska alebo z Japonska. V dramaturgii prevládala snaha o štýlovo jednoliate programy; umelecká úroveň ako celok na všetkých koncertoch presahovala štandard.

6. a 7. marca 1969. Orchester SF. Dirigent: Jacques Houtmann (Francúzsko), sólisti: Ivan Sokol (organ), Antonín Hyksa (viola). Program: Hector Berlioz: Predohra k opere Beatrice a Benedikt, Paul Hindemith: 2. koncert pre organ a orchester, Hector Berlioz: Harold v Taliansku.

I keď s dramaturgiou tohto koncertu zameraného k storočnici úmrtia veľkého francúzského romantika H. Berlioza nemôžeme plne súhlasiť (mohlo sa zaradiť napr. aj niektoré väčšie vokálno-orchestrálne dielo tohto autora, najmä potom, keď sa Bachove Matúšove pašie presunuli na apríl), musíme konštatovať, že Houtmannovo vystúpenie s orchestrom SF patrí k prínosom celej sezóny. Pre prácu tohto dirigenta je príznačný zmysel pre zreteľné modelovanie vedúcej melódie, pre priezračnosť faktúry. K tejto črte sa u Berlioza pripája ešte podčiarknutie autorovho zámeru vyzdvihnúť krásu a individualitu hudobných nástrojov. Houtmannovo muzikantské cítenie oplýva bohatstvom fantázie, osobitným temperamentom, ktorý však nikdy nepresahuje medze kultivovanosti a racionálneho zdôvodnenia. Záslu-

hou týchto vlastností dokázal orchester SF hrať s neobyčajným zmyslom pre zvukovú vyváženosť, precizitu a čistotu.

V ouvertúre upútal eleganciou, technickou vyspelosťou, zvukovou jednoliatosťou, ktoré znásobovala účinne vystavaná koncepcia Houtmanna. V symfónii Harold v Taliansku bohatstvo fantázie skladateľa, adekvátne chápanie dirigenta prevyšovali technicky nie vždy dostatočne dotiahnuté violové sóla (Berlioz ho napísal pôvodne pre Paganiniho) v podaní A. Hyksu.

Popri technických nárokoch na sólistu, ťažisko problematiky Hindemithovho koncertu spočíva vo vybudovaní účinnej stavby skôr meditatívne, filozoficky ako virtuózne ladeného diela. Sokol po tejto stránke zaujal predovšetkým v prvých dvoch častiach.

13. a 14. marca. Orchester SF. Dirigent: dr. Ľudovít Rajter, sólista: Davy Erlih (husle – Francúzsko). Program: Carl Maria von Weber: Predohra k opere Oberon, Felix Mendelssohn-Bartholdy: Koncert pre husle a orchester e mol, op. 64, Robert Schumann: I. symfónia, Jarná, B dur, op. 31.

Dramaturgická koncepcia tohto koncertu korešpondovala s umeleckým naturelom dirigenta — s jeho sklonom ku klasickej vyváženosti. Vo Weberovi poňatie vychádzalo z racionálne podloženého zdôrazňovania myšlienkových kontrastov. Škoda, že dirigentov zmysel pre elegantný švih nenašiel dostatočnú odozvu v precíznej a nadľahčenej hre v rýchlejších partiách aj v orchestri.

Prístup k Schumannovi niesol sa v snahe zdôrazniť mladistvý elán a romantický vzlet. Výraznejšie dostal sa do popredia zmysel pre dramatičnosť stavby, nenásilné vyjadrenie rytmického pulzu príslušných častí a účinné stmelenie jednotlivých plôch.

Dosť problematický bol prístup sebavedomého Francúza D. Erliha k Mendelssohnovi. Z jeho výkonu priam sálala dravá vitalita, mladistvý elán a neskrotný temperament. Pravda, Erliha okrem naturelu k takémuto prístupu zvádzalo aj vynikajúce technické nadanie, vysoký stupeň muzikality, priebojný a svietivý tón. Tieto prednosti stali sa však aj príčinou skreslenia charakteru tohto diela — najmä jeho okrajových častí, ktoré odzneli v rekordne krátkom čase. Pomerne najvyváženejšia II. časť zapôsobila osobitou atmosférou, krásnou kantilénou a hlbokým prežitím.

20. a 21. marca. Orchester SF. Dirigent: Takashi Asahina (Japonsko), sólista: Václav Hudeček (husle – Praha). Program: Hector Berlioz: Rímsky karneval, Niccolo Paganini: Koncert pre husle a orchester D dur, Nikolaj Rímskij-Korsakov: Šeherezáda, symf. suita.

Tento koncert bol druhou a treťou reprízou programu, ktorý odznel v rámci cyklu SF pre závody, čo súčasne aj vysvetľuje populárnejšie zameranie dramaturgie.

Zaradenie 17-ročného pražského huslistu práve v čase štokholmského svetového hokejového šampionátu bolo skvelým ťahom dramaturgie, pretože jeho meno i vek prilákali, napriek trojnásobnému reprízovaniu programu, rady najmä mladších obdivovateľov.

Hudeček svojím výkonom potvrdil, že je skutočne fenomenálne nadaným virtuózom. Upútal predovšetkým fascinujúcou suverenitou svojej techniky i veľkolepým elánom, ktorý, pravda, i keď ojedinele, predsa zapríčinil intonačné kazy, ktoré pri talente sólistu vôbec nemuseli byť. S úžasnou bravúrou a ľahkosťou zdolával tento sympatický mládenec všetky arabesky, iskrivé bleskové pasáže, dvojhmaty, arpeggiá, viachlasé flažolety, závratne rýchle staccatá i ďalšie zvukové efekty. K Hudečkovým prednostiam patrí ďalej i šťavnatý, sýty a nosný tón, ktorému nemalou mierou napomáha i kvalitný hudobný nástroj od talianskeho nástrojára. S udivujúcou ľahkosťou zdolával Hudeček krkolomné pasáže od najhlbšieho k najvyššiemu tónu a v návale tvorivého nadšenia dokázal už i tak závratné tempo stupňovať ešte ďalej.

Napriek črtám bujarosti demonštroval Asahina pri sprevádzaní Hudečka rozvážnu pohotovosť. Znamenitý bol i výkon orchestra v Berliozovi a v Šeherezáde, na čom sa iste podieľalo aj trojnásobné reprízovanie programu.

27. a 28. mraca. Slovenský komorný orchester. Umelecký vedúci: Bohdan Warchal, sólistka: Meiko Myazawa (Japonsko-klavír). Program: Václav Vodička: Sinfonia, Arcangelo Corelli: Sarabanda, Gigue, Badinerie, Johann Sebastian Bach: Koncert pre klavír a orchester f mol, Eugen Suchoň: 6 skladieb pre sláčikový orchester, W. A. Mozart: Divertimento – D dur (Köchel 136).

Ani marcové vystúpenie SKO sa nedokázalo vyrovnať s uspokojivejším riešením dramaturgie na domácom pódiu. Ustavičné personálne zmeny, prechod jednotlivých hráčov na výhodnejšie zahraničné angažmán nie sú tejto problematike práve najpriaznivejšie. Nútení sme teda s určitými obmenami počúvať v podstate stále ten istý program. V tomto prípade bolo dramaturgickým prínosom naštudovanie

kompletného Suchoňa, ktorý v predchádzajúcej sezóne mal v rámci BHS premiéru v skrátenej štvorčasťovej podobe. Pri všetkom dôraze na perfektné vybrúsenie celého programu, nemôžeme pokladať úroveň najmä rýchlejších častí Suchoňa za definitívnu. V tomto prípade dominovala účinne rozvrhnutá stavba a priam fascinujúci dynamický rozsah, ktoré prispievali k pôsobivému vyzneniu skladby.

Naproti tomu vo Vodičkovi nevyhli sa mladí umelci problému účinného rozvrhnutia dynamickej formy. Stredné Andante i pri všetkej vrúcnosti pôsobilo zdĺhavo a v koncepcii čaká na dotiahnutie.

Charakteristickou črtou výkonu „warchalovcov" býva perfektne vybrúsený tvar interpretovaných diel. Početné reprízy na domácom pódiu majú však aj sympatickú stránku v tom, že dokumentujú ďalšie dozrievanie a približovanie umelcov k ideálnemu stupňu interpretačnej dokonalosti.

Toto tvrdenie možno doložiť úrovňou prekrásneho triptychu od Corelliho a Mozartovho Divertimenta.

Meiko Myazawa sa veľmi sympaticky uviedla zásluhou svojho ani akademického, ani sentimentálneho, no hlboko zažitého, prísne štýlového prístupu k Bachovi. Máloktorému umelcovi sa totiž darí uplatňovať syntézu jednotlivých zložiek interpretačného umenia tak, ako tejto útlej pianistke. Bol to výkon vzácnej umeleckej vyrovnanosti, technickej presnosti a podriadenia interpretovej individuality štýlovým kritériám.

Vlado Čížik

Festival súčasnej hudby v USA

Osobná účasť troch skladateľov z Československa - Ivana Paríka, Júliusa Kowalského a Jana Kapra a troch ďalších skladateľov českého pôvodu, žijúcich teraz v Spojených štátoch, dodala osobitný lesk a význam festivalu súčasnej českej a slovenskej hudby, ktorý sa uskutočnil 26. a 27. marca toho roku v Hartt College of Music (súčasti hartfordskej univerzity v Connecticute, USA). Podnet k tejto významnej udalosti dal autor týchto riadkov, ktorý na tejto škole pôsobí už 14 rokov a ktorý sa postaral o uskutočnenie a hladký priebeh obidvoch koncertov.

Program prvého večera bol venovaný komornej hudbe. Úvodom odznelo Kowalského Divertimento pre flautu, hoboj a fagot, po ňom nasledovala Paríkova Sonáta pre klavír, ďalej sonáta Luboša Fišera Ruky pre husle a klavír a Kaprove Cvičení pro Gydli. Po prestávke si poslucháči vypočuli II. sláčikové kvarteto Dezidera Kardoša, elektronickú skladbu Miloša Štědroňa Utis a na záver sa premietal Jermářov hudobný film Fantázia pre ľavú ruku a ľudské svedomie, ktorý na začiatku 60-tych rokov získal niekoľko cien na svetových filmových festivaloch.

Výkony všetkých účinkujúcich, členov profesorského zboru aj študentov, boli na mimoriadne vysokej úrovni a získali veľký ohlas u obecenstva aj kritiky. Ak Paríkova skladba bola „prvotriedne plánovaná s veľkými kontrastami", tak Kardošovo kvarteto bolo „prekrásne integrované" a Kowalského Divertimento dostalo ocenenie pre „melodickú líniu a zhustenú harmóniu". „Vynikajúca Fišerova sonáta bola nesmierne dobre predvedená", ale „najväčší ohlas" získala u obecenstva Kaprova vtipná skladba pre koloratúrny soprán, harfu a flautu. O úspech sa zaslúžila speváčka Pamela Kučenicová a harfistka Dagmar Platilová z Prahy, husľovú sonátu zahral Joža Karas.

Dôležitejšia ako posudok kritikov bola však reakcia obecenstva na jednotlivé skladby. Pohybovala sa od sústredeného počúvania k radostnému úsmevu pri Kaprovom Cvičení až po nerozhodnosť spôsobenú otrasným Jermářovým filmom, v ktorom jednoruký pianista Otakar Hollmann vystupuje na plátne popri hrôzostrašných výjavoch z oboch svetových vojen.

Kým prvý program končil tragickou notou, druhý koncert pokračoval opačným smerom. Otvorený bol prvotriednym predvedením Prvej Invencie od Jana Klusáka, po ktorom jeden z najlepších amerických saxofónových virtuózov Donal Sinta zahral „skvostne" Elégiu a Rondo od Karla Husy pod autorovou taktovkou; ako tretie číslo programu zazneli Cikkerove zaujímavé Štúdie k činohre. Ohromná dramatická gradácia doniesla triumf Karlovi Husovi za jeho Hudbu pre Prahu. Túto skladbu pre symfonický dychový súbor napísal lanskej jesene pod dojmom augustových udalostí a niekoľkokrát v nej použil citáty chorálu „Ktož sú Boží bojovníci". Vynikajúcu autorovu interpretáciu odmenilo obecenstvo, ktoré povstalo zo svojich miest, nadšeným potleskom. Celý festival bol nakoniec uzavretý mohutným Sine nomine — Alleluia — Amen od Václava Nelhýbla pod jeho taktovkou. Na predvedení skladby sa z priestorových dôvodov podieľali zmenšený symfonický orchester, kompletný dychový orchester, organ, štyria sólisti a 150-členný spevácky zbor. Na tomto koncerte boli prítomní kultúrny attaché československého veľvyslanectva vo Wasingtone dr. Eugen Reisig a generálny tajomník Spoločnosti pre vedu a umenie dr. Hanuš Lexa z New Yorku.

Obidva koncerty sa uskutočnili v celkom zaplnenom auditóriu školy a mali veľkú odozvu na univerzite. Predseda festivalu Alvin Epstein ho označil za najlepší festival počas trvania Inštitútu Súčasnej Americkej hudby, pod záštitou ktorého sa konal, a to je už 21 rokov. Hneď v prestávke prvého koncertu prejavili sólisti spomedzi profesorského zboru záujem o ďalšie skladby slovenských a českých autorov a nadviazali priateľské styky s hosťujúcimi skladateľmi z Československa i Spojených štátov. Počas celého festivalového týždňa diskutovali študenti Hartt College nadšene o jednotlivých skladbách a zúčastnili sa na veľkej besede s návštevníkmi, ktorú riadil prezident školy Moshe Paranov.

V miestnej tlači bolo uverejnených desať obsiahlych článkov týkajúcich sa festivalu a správy o ňom boli oznamované aj v rozhlase a televízii. Záujem o československú hudobnú kultúru sa prejavil súčasne v želaní udržiavať ďalšie umelecké styky a spoluprácu na osobnej aj oficiálnej úrovni. Bolo tiež počuť hlasy volajúce po usporiadaní podobného festivalu americkej hudby v československých kultúrnych strediskách.

„Hudbou k srdcu — srdcom k nadväzovaniu a utužovaní priateľstva medzi národmi". Čo môže viacej prispieť ku svetovému mieru? **Joža Karas**

Recenzujeme

TANEČNÁ HUDBA A JAZZ 1968 — 1969

EDITIO SUPRAPHON, PRAHA — BRATISLAVA 1968.

V tomto brožovanom zborníku určenom tak pre odborníkov, ako i pre laikov, ktorí si radi o hudbe niečo prečítajú, nájdu čitatelia širokú a rôznorodú paletu príspevkov našich i zahraničných autorov. Jeho hlavnou úlohou je dať poslucháčom tejto ľahšej hudby nejakú orientáciu v danej oblasti.

Na vyše dvesto stranách sa striedajú veľmi rozličné náměty a náhľady. Nina Dlouhá podáva podrobný prehľad pražských hudobných divadiel, ich metamorfózy v priebehu desiatich rokov. Milan Blahynka píše o Teigeho poetizme a jeho vplyve na dnešnú textovú stránku tanečných piesní. O prvých počiatkoch jazzu v Čechách a vzťahu Devětsilu k vtedajšej situácii na poli kultúry nás oboznamuje Iša Popelka. Vtipne opísané počiatky trampských piesní nájdeme v príspevku Jaroslava Mottla a ďalších táborákov — skladateľov. Proces vzniku country music, jej miesto v hudobnom umení nájdeme v článku Zdeňka Máchu. Od Jiřího Černého sa dozvedáme aj o slávnej dobe rock and rollu, o jeho hlavných predstaviteľoch. Vplyv beatovej hudby dezorientoval u nás celkovú orientáciu zábavnej a tanečnej hudby. Do tejto situácie zapadol aj dnešný Orchester K. Krautgartnera. Jeho problémami sa zaoberá Jindřich Brabec. O slávnom skladateľovi a textárovi Cole Porterovi, autorovi hudby k muzikálu Kiss mi Kate, píše Jaromír Tůma. O vzniku muzikálu a jeho európskych potomkoch nás informuje Arnošt Košťál. Redaktor brémskeho rozhlasu a hudobný spisovateľ Siegfried Schmidt zasvätí čitateľov do jazzového baletu i do jeho najdokonajšej interpretácie, do vzťahu jazzu a vážnej a duchovnej hudby i do základných znakov bluesu. Filozofické zamyslenie nad jazzom nájdeme u Antonína Matznera a Manfreda Miliera. Millerove myšlienky o free jazze nám podávajú celkový pohľad na tento nový, skutočne neobmedzený hudobný prejav. Na túto tému diskutuje aj Joe Viera v článku k novým brehom. Leo Jehne sa zaoberá zaujímavým konfrontovaním jazzového a belcantového speváckeho prejavu. Modern Jazz Quartet predstavujú autori Heřmanovský a Šereda. Súbor týchto prác uzatvárajú jazzové festivaly a prehľad časopisov s tematickým zameraním na jazzovú a zábavnú hudbu.

Ozaj výbornú úroveň všetkých príspevkov pozdvihuje niekoľko básní na hudobné motívy, ako aj ilustrácie Arpa, Fáru, Légera, Maleviča, Miró, Raya, Teigeho a Tichého.

VLK

LEOŠ JANÁČEK: DOPISY ZDENCE

EDITIO SUPRAPHON, PRAHA 1968, 381 strán.

Medzi hudobnou literatúrou evidujeme dosiaľ málo kníh zahrňujúcich literárnu činnosť, medzi ktorú počítame aj korešpondenciu skladateľov či známych výkonných umelcov. S potešením sme preto uvítali ľúbostnú korešpondenciu Leoša Janáčka adresovanú jeho mladučkej žiačke, neskôr manželke Zdenke Schulzovej.

Z nemeckého originálu, ktorý je uložený v Janáčkovom archíve v Brne, korešpondenciu preložil Otakar Fiala. Nepoznám originál, ale celý súbor sa mi zdá veľmi pozorne a diferencovane vypracovaný. Je to vlastne podrobný obraz Janáčkovho vnútra počas dvoch rokov štúdií v Lipsku a vo Viedni. Je to obdobie mnohých pochybností o vlastných umeleckých schopnostiach, je to obdobie mučivej samoty a túžby po domove. Iste je zaujímavé porovnať intímny život Janáčka-človeka so zrnitosťou a rudimentárnosťou Janáčka-umelca. Avšak napriek jemu vlastnej pomerne drsnej hudobnej reči ostal vo všetkých dielach pravdu hľadajúcim a neobyčajne citlivým umelcom.

Súbor listov je ohraničený úvodom Františka Hrabala a skromnými vysvetlivkami k textu.

V porovnaní napr. s listami G. Mahlera alebo W. A. Mozarta sú Janáčkove listy pomerne chudobné na literárnu obsahovosť. Sú písané síce veľmi vrúcne, ale postrádajú osobitosť koncepcie listov Mahlera či Mozarta (azda to súvisí s neobyčajne mladým vekom adresátky), ktoré sú ozajstným literárnym skvostom. VLK

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Zväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori prom. hist. Igor Vajda, dr. Peter Faltin, CSc., Štefan Klimo ml. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. dr. Oto Ferenczy, Juraj Hatrík, dr. Ivan Hrušovský, CSc., prom. ped. Marián Jurík, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. Ladislav Leng, CSc., prom. hist. Eva Pensdorfová, prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Paríik, dr. Pavol Polák, CSc., dr. Ján Sivaček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay. — Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičova ul. č. 11, telefón 301-88. — Tlačia Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, odlúčená prevádzka Trenčín. — Vychádza 10 ráz do roka. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19521 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo námestie č. 48. Možno tiež objednať na každej pošte, alebo u doručovateľa. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48/VII. Cena Kčs 6,-. Čís. 4.-5. zadané do tlače 28. 4. 69.

Informácie

Tohoročné Kasselské hudobné dni (31. 10. — 2. 11. 1969) začínajú svoje druhé štvrťročie s novou programovou koncepciou: doteraz predchádzajúce pracovné zasadnutia budú časove i obsahove integrovať s hudobnými dňami. Prednášky, diskusie (profesori Adorno, Dahlhaus, Finscher) a koncerty sú v znamení témy: 19. storočie dnes. Okrem iných budú na festivale účinkovať bratia Kontarsky, dánske sláčikové kvarteto, český komorný orchester a komorná opera z Lübecku.

* * *

Václav Neumann prijal počínajúc 1. januárom 1970 miesto generálneho hudobného riaditeľa württemberskej Štátnej opery v Stuttgarte. Václav Neumann ostane popri tom naďalej šéfom Českej filharmónie.

* * *

Theodore Antoniou píše pre hessenský rozhlas a televíziu televízny balet pod názvom Cassandra. Mladý grécky skladateľ študuje t. č. na Stanfordskej univerzite v Kalifornii.

* * *

V Švajčiarskom meste Vevey založili Hindemithovu nadáciu, ktorej účelom je podporovať zveľaďovanie a pestovanie Hindemithovho diela. Členmi nadačnej rady sú: Marius Décombaz (Vevey), Philipp Mohler (Frankfurt), Andreas Briner (Zürich), Arno Volk (Mainz) a Herbert Schober (Brusel).

* * *

Henri Dutilleux dostal francúzsku národnú cenu za hudbu, ktorú udeľovali vôbec po prvý raz.

* * *

24. medzinárodné prázdninové kurzy pre Novú hudbu sa konajú od 24. augusta do 5. septembra 69. Kurzy: Kompozícia (Lukas Foss), „Aus den sieben Tagen" od Karlheinza Stockhausena s komentárom, „O nových prácach" (György Ligeti), Notačná prax pre skladateľov (Christoph Caskel); hoboj (Heinz Hollinger), husle (Saško Gavrilov), violončelo (Siegfried Palm), klavír (Alfons a Aloys Kontarsky); zvláštny kurz: dirigovanie Novej hudby (Bruno Maderna).

* * *

Prvú operu Krzysztofa Pendereckého Čerti z Loudun uvedú po premiérach v Hamburgu, Stuttgarte a Santa Fé v apríli 1970 vo Varšavskej opere.

* * *

Herbert von Karajan sa stal hudobným poradcom telesa Orchestre de Paris, ktorého provizórnym vedúcim je Serge Baudo. Karajan bude orchester dirigovať štyrikrát ročne, okrem toho aj pohostinské koncerty v Aix-en-Provence a v Salzburgu.

* * *

Novými členmi Kráľovskej hudobnej akadémie v Štokholme na rok 1969 sa stali Olivier Messiaen a David Oistrach.

* * *

Cenu Gottfrieda von Herdera 1969 za hudbu udelili vo viedenskej univerzite rumunskému skladateľovi Mihailovi Jorovi.

* * *

Z poverenia Ministerstva kultúry a informácií, Ministerstva školstva, v dohode s ÚRO, ÚV ČSZM, Čs. pionierom a slovenskými orgánmi vyhlásila Ústredná komisia záujmovej umeleckej činnosti celoštátnu súťaž hudobných odborov ĽŠU. Súťaž v jednotlivých disciplínach sa bude konať pravidelne raz za tri roky. Úlohou súťaže je v týchto pravidelných obdobiach konfrontovať vyučovacie výsledky s výmenou skúseností s jednotlivými školami, ustavične zvyšovať úroveň výchovno-vyučovacieho pôsobenia v jednotlivých disciplínach. Prispievať k rozvoju hudobného nadania a schopnosti jednotlivcov i kolektívov a k rozvoju záujmovej umeleckej činnosti mládeže a tým ku zvýšeniu výchovného vplyvu umenia v ich živote. Vyhľadávať mimoriadne talenty v hre na jednotlivé nástroje a v speve, a najlepších z nich pripravovať pre účasť na medzinárodnej súťaži. Do súťaže sa môžu prihlásiť aj účastníci, ktorí nie sú žiakmi ĽŠU, pokiaľ spĺňajú jej podmienky.
Tento školský rok uskutoční sa súťaž v sólovej hre na klavíri, v 4- i 8-ručnej klavírnej hre a na sláčikových nástrojoch. Koncom mája usporiadali sa v rámci krajov i prehliadky komorných súborov. Súťaží sa v rámci ročníkov v I. cykle, druhý cyklus tvorí jedinú kategóriu. Pre sólovú hru sú stanovené povinné skladby, ktoré hrajú súťažiaci v prvom kole spolu s jednou volenou skladbou. Súťažiaci, ktorí dosiahnu hodnotenie v I. kole aspoň 16 bodov, postupujú do II. kola, v ktorom interpretujú ďalšie ľubovoľne zvolené skladby. Krajské a ústredné súťaže sú v I. kole anonymné.

* * *

UPOZORNENIE
Autorom recenzií Nové prínosy k dejinám organu v 3. čísle SH je F. Klinda. Prosíme autora i čitateľov o prepáčenie.

KONKURZ

Riaditeľstvo Štátnej filharmónie v Košiciach vypisuje konkurzy na obsadenie 3 miest v skupine 1. huslí, 2 miest v skupine 2. huslí, violy, 2 kontrabasistov, flauty a trúbky.

Prijatým uchádzačom s rodinami poskytneme byty zo štátnej bytovej výstavby podľa vnútropodnikového poradovníka. Slobodných členov filharmónie ubytujeme v slobodárni.

Prihlášky posielajte na adresu:

Štátna filharmónia, Dom umenia, Moyzesova ul., Košice

Termín konkurzov oznámime uchádzačom písomne.

Cestovné uhradíme všetkým prijatým uchádzačom.

Ľubomír Čížek v. r.
riaditeľ Štátnej filharmónie Košice

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Zväzu slovenských skladateľov

Číslo 4-5, ročník XIII. **Cena Kčs 6,—**



SLOVENSKÁ HUDBA

Číslo 6-7/69 Ročník XIII.

vedie
OSKÁR ELSCHEK

s redakčnou radou
R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY, J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J. KRESÁNEK, L. LENG, E. PENSDORFOVÁ, M. POTEMROVÁ, I. PARÍK, P. POLÁK, J. SIVÁČEK, R. VANEK, P. ZELENAY

redaktori
IGOR VAJDA, PETER FALTIN, ŠTEFAN KLIMO ML.

návrh obálky
JÁN BERGER

◆

v čísle

B. KRIŠKA končí svoje rozprávanie o zákulisných problémoch práce v hudobnodramatickom divadle
V. ČÍŽIK komentuje niektoré doteraz neznáme listy B. Bartóka
M. ŠTĚDROŇ podáva tézovitý náčrt rozvoja Novej hudby na Morave
L. KUPKOVIČ rozvíja svoju teóriu o dnešnom kompozičnom materiáli
J. MALOVEC rozpráva o svojich elektronických skladbách
N. FÖLDVÁRIOVÁ referuje o tohoročných Smoleniciach

◆

budúce číslo

venujeme o. i. desiatemu výročiu smrti B. MARTINŮ

OBSAH

B. Kriška: Opera spoza opony (IV) . 209
V. Čížik: Neuverejnené listy Bélu Bartóka 214
M. Štědroň: Morava a Musica Nova . 221
L. Kupkovič: Kompozičný materiál dnes 228
J. Malovec: Text o mojich elektronických skladbách 234
N. Földváriová: Smolenice 69 . . 240
Interview — Tvorba — Hudobný život — Recenzie — Diskotéka — Informácie 246

INHALTÜBERSICHT

B. Kriška: Die Oper hinter dem Vorhang (IV) 209
V. Čížik: Unveröffentliche Briefe von Béla Bartók 214
M. Štědroň: Mähren und die Musica Nova 221
L. Kupkovič: Das Klangmaterial des Komponisten von heute . . . 228
J. Malovec: Texte über meine elektronische Kompositionen . . . 234
N. Földváriová: Smolenice 69 . . . 240
Interview — Musikschaffen — Musikleben — Rezension — Information 246

CONTENTS

B. Kriška: Opera behind the Curtain (IV) 209
V. Čížik: B. Bartók's unpublished letters 221
M. Štědroň: Moravia and the Musica Nova 221
L. Kupkovič: The material of the komposer of to-day 228
J. Malovec: Texts about my electronic works 234
N. Földváriová: Smolenice 69 . . 234
Interview — Musical Works — Musical Life — Reviews — Informations 246

BRANISLAV KRIŠKA

Opera spoza opony IV.

V predošlých kapitolách sme sa pokúsili zaoberať sa jednotlivými stránkami režisérskych problémov. Bez nárokov na vyčerpávajúce definovanie:

1. Zaradili sme ho do teamu vedúcich tvorcov predstavenia — spolu s dirigentom a výtvarníkmi. Ješitné a zbytočné hádky a boje o „vedúcu" osobnosť vždy pripomínajú, že niečo nie je v poriadku: alebo takáto osobnosť existuje a presadí svoj názor tak, že ho všetci ostatní prijmú, alebo sa zrodí výslednica a vyvolané prostriedky jednotnosťou názorov a kritérií i spoločnou vidinou cieľa. Všetko ostatné je malichernosť — nepodstatná a znevažujúca.

2. Prisúdili sme mu (opernému režisérovi) rolu a povinnosti umelca-inšpirátora, ktorý vidiac a ukazujúc konkrétne ciele, podnecuje všetkých spolupracovníkov (hercov-spevákov), vie vzbudiť ich fantáziu, radosť z operného umenia a vieru v jeho zmysel. Inšpiruje ich, aby sami hľadali — v rámci a zmysle určenej a dohovorenej koncepcie — najvhodnejšie cesty, prvky a výraz reprodukcie, aby nestratili tvorivý pocit, ale cítili sa v „jeho" réžii „ako doma".

3. Dôverujeme v jeho schopnosti psychologické, veríme, že pozná silu i slabosť každého jedinca i osobité metamorfózy mentality kolektívnych telies. So všetkým musí počítať, lebo tu neexistujú dogmatické pravidlá a reguly a nieto lieku „navšetkoplatných" teórií. Zvládnuť atmosféru pracovného procesu nielen ku spokojnosti všetkých zainteresovaných, ale predovšetkým tak, aby doniesla čo najlepšie výsledky v konečnom cieli.

4. Nezbavili sme ho ani povinností „poučeného korektora". Strážca disciplíny musí byť najskôr jej vlastníkom. Len on má potrebný odstup, aby vedel určiť hierarchiu dôležitosti, smer a oprávnenosť vyvolených prostriedkov. Len on môže — mysliac na celok — stavať a skladať mozaiku výjavov a vzťahov v žiadúcu scénickú podobu diela.

Zabudli sme na niečo podstatné? Rekapitulujeme: zmyslom práce operného režiséra je scénicky realizovať operné dielo — i svoj názor naň.

Ťažisko tak zjednodušene vysloveného faktu spočíva často v kompromisoch medzi snami a možnosťou. Permanentným mottom režisérskej práce ostáva titul Bellovej skladby Osud a ideál. Lenže ideály bývajú aj nestále a osud nie je len fatalitou možností, ale aj ťarchou jedinca — v našom prípade aj ohraničenými schopnosťami talentu režiséra.

Zamerajme sa na problémy okolo možností realizovať operu — len prostredníctvom diela povie režisér aj čosi o sebe (gentlemanskou dohodou vyhodíme dopredu znaky exhibicionizmu i narcisizmu . . .). Len v inscenácii môžeme hľadať stopy vkusu, názorov, snov, vzťahu emócie i racionality jej

tvorcov. Dúfam, že z týchto riadkov je zjavná úcta k reprodukovanému dielu. Ale čo je vlastne tá úcta, pieta, o ktorej sa toľko hovorí? Pohybujeme sa stále vo svete ťažko definovateľných pojmov a kto zaručí jednotu výkladu? O úcte hovorí príklad Toscaniniho a jeho známej vernosti autorovi - viď jeho neuznávanie akýchkoľvek úprav (predovšetkým Nemci), ktoré sa vyznačujú veľkou smelosťou zásahov, zdôvodňujúc ich snahou oživotniť staré dielo a sprístupniť dnešnému obecenstvu. Držia sa hesla: radšej skrátené a upravené, ale živé a zaujímavé predstavenie, ako mŕtve noty nehraného diela. Kde je hranica, za ktorú už neslobodno ísť? Celkom určite ju prestupujú upravovatelia a prekladatelia, ktorí až priveľmi suverénne menia noty, aby vyhovovali deklamácii ich jazyka, takže po desiatkach rokov takejto tradície existujú v partitúre desiatky i stovky odchýlok od originálu. Ako sa postaviť k prípadu „Nabucco", v ktorom jestvujúca a najdostupnejšia nemecká verzia sa líši od talianskeho originálu nielen prehodením niektorých scén, krátením a vypustením iných, ale aj protikladnosťou niektorých charakterov, dejových zvratov a vzťahov hlavných hrdinov?! (Neriešime teraz prípady a nedávame recepty, len demonštrujeme rozpornosť a množstvo problematiky.)

Povedzme — aby sme sa dostali ďalej — že tvorcovia inscenácie si s týmto už poradili. Vzápätí čakajú na režiséra ďalšie „danosti" a z nich vyplývajúce možnosti:

a) Obsadenie postáv vhodnými a kvalitnými sólistami (plus podobné požiadavky na počet i kvalitu kolektívnych telies: zbor, balet, orchester).

b) Dostatok času na naštudovanie — a už sme zase pri extrémoch.

Existujú divadlá, v ktorých sa premiéra uskutoční iba vtedy, keď to tvorcovia a vedenie divadla uznajú za vhodné (ako tam žijú „plánovači"?). Niekedy to znamená pol roka, niekedy viac . . . Druhá krajnosť: výkazy premiér SND z čias O. Nedbala hovoria, že boli mesiace, v ktorých sa uskutočnili aj dve-tri premiéry — a takých mesiacov bolo v sezóne viac. Vieme, že je rozdiel v pojme premiéra napr. u Felsensteina dnes a v SND v rokoch tridsiatych, ale nech je ako chce, znovu prídeme k pojmu „relativita". Pre informáciu: dnes má v ČSSR režisér priemerne 4 až 6 týždňov na to, aby po ansámblových a korepetičných skúškach viedol súbor do aranžovaných, cez technické a hlavné i generálne skúšky až k premiére. Niekedy je to dosť, inokedy veľmi málo, ale obligátne režisérske zvolanie „ešte týždeň!" stále žije.

c) Vyhovujúci priestor a príslušné technické vybavenie. Po tejto stránke — predovšetkým čo sa týka svetelného, zvukového parku a javiskovej techniky nedosahuje ani jedno slovenské divadlo, v ktorom hrá opera, žiadúcu úroveň. Pokiaľ sa aj v tomto smere zaznamenáva inscenačná úroveň a úspechy — treba to pripísať schopnostiam tvorcov i anonymného štábu technických spolupracovníkov.

d) Kontakt a vzťahy: divadlo-obecenstvo. Publikum, jeho úroveň, nároky, zvyklosti a požiadavky. Tradícia divadla, úroveň, schopnosti a ctižiadosť súboru, jeho ciele a perspektívy. Bez symbiózy týchto dvoch na seba odkázaných svetov nemožno „robiť" divadlo. Najlepšie úmysly, najkrajšie sny i najprogresívnejšie plány sa dostanú do slepej uličky, ak nerešpektujú výsledky tejto konfrontácie. (Toto tvrdenie nechce byť podporou teórie o ceste ľahšieho odporu, o predčasnom zahadzovaní flinty do žita, ani solidárnosťou s rezignáciou „starej a múdrej" politiky a jej krédom, že v divadle nemožno ísť „proti vetru" atď., atď.)

Z tohto všetkého je jasné, že slovo „možnosti" dostáva v našom rozprávaní čím ďalej, tým komplikovanejší význam. A to sme sa ešte nezastavili pri probléme, v ktorom „možnosti" hrajú ešte väčšiu rolu — pri otázkach organizačných a ekonomických. Každému, kto čo len nazrel „za kulisy", je známe, že táto stránka má mimoriadny význam a dôležitý zástoj aj v divadelnom živote, aj keď sa o tom nehovorí toľko, ako by sa malo. Ani tam nie, kde si to povaha a perspektíva práce vyžaduje. Okrem iného myslím teraz na školy umeleckých smerov. Tak sa stáva, že mladí adepti umenia, nabití ideálmi a pričasto aj mimoriadnou suverenitou, ostávajú s otvorenými očami, keď zistia, že na réžiu, výpravu, kostýmy atď. nedostanú potrebnú finančnú kvótu, že v krajčírskych dielňach je nedostatok ľudí i času na výrobu, že podobná situácia je aj v dekoračných zložkách, že požadované látky alebo nedostať (kedy ich dodá Divadelná služba z Prahy?), alebo sú také drahé, že si ich „naše" divadlo nemôže dovoliť, že existujúce a potrebné rekvizity nemôže použiť, pretože ich práve prerobili, prefarbili do inscenácie činoherného súboru — s ktorým treba koordinovať skúšobný čas v dostupných priestoroch (ktoré — zväčša — nevyhovujú) a že zároveň s „ich" premiérou sa v divadle pripravuje aj ďalšia opera, dve staré a dlhší čas nehrané opery sa „oprašujú" a že do najbližšej reprízovanej komédie treba naštudovať „záskok". Tak ťa hodili do mora — a plávaj kozák, trp, budeš atamanom. Prirodzene, žiadna škola nemôže nahradiť prax a jej tvrdé skúsenosti, ale pripraviť nastupujúcu generáciu na to, čo ju čaká — to by vari bolo správne. Moja generácia mala uľahčenú úlohu len v jednom: posledných dvadsať rokov šli ceny materiálov a náklady na výrobu len a len hore — čiže mohlo sa aspoň približne odhadovať a plánovať vopred, a to čo platilo v kalkulácii dnes, bolo o pár sezón len melancholickou spomienkou. Ale to je skôr smutná útecha či pokus o vtip. Tu považujem za potrebné upozorniť na rozdiely medzi organizačno-ekonomickými možnosťami a podmienkami SND a všetkých ostatných divadiel na Slovensku, kde sa pestujú hudobnodramatické žánre.

Tieto rozdiely sú väčšinou na pochopiteľný a logický prospech SND, ale nie všetci absolventi a inak začínajúci adepti umenia majú to šťastie začínať hneď v reprezentačnom súbore. (A ani nie som presvedčený, že je to vždy a pre každého šťastie!) Skôr ma mrzí, že musím konštatovať neraz priveľkú daň starostiam organizačno-ekonomickým, akú musia odvádzať umelci v týchto divadlách a s ňou aj pochovanie mnohých snov, ideálov a veľa percent tvorivej nespokojnosti a elánu. Aby sme sa lepšie a pozornejšie preniesli do žiadúcej atmosféry, vymyslíme si fiktívnu výrobnú poradu na pripravovanú opernú premiéru v divadle X:

Takúto výrobnú poradu zvolávajú, keď sú hotové prípravné práce — obsadenie, počet a alternácie účinkujúcich i externých spolupracovníkov, dekoračné i kostýmové návrhy a keď je pripravený predbežný rozpočet a kalkulácia.

Zišli sa výtvarníci, režisér, vedúci výrobných a technických zložiek a zástupcovia ekonomického a plánovacieho oddelenia divadla. Nálada pred začiatkom porady pripomína nervózne ovzdušie pred športovým derby-stretnutím. Nad hlavami účastníkov sa vznáša stáleprítomný mrak kompromisov, ale všetci predstierajú, že ho nevidia, alebo nechcú a dnes nebudú brať na vedomie. V expozícii prečítajú rozpočet a kalkuláciu a zástupca ekonomického oddelenia stručne zhrnie, že na premiéru opery AB bolo plánované X Kčs, kým predpokladané náklady dokopy znamenajú sumu Y, čiže o Z Kčs

viac. Ďalej: že má od svojho nadriadeného (ten sa zväčša takýchto porád osobne nezúčastňuje — čoskoro pochopíte, prečo!) prísny príkaz neprekročiť rozpočet ani o korunu a takisto nepovoliť odklad premiéry, lebo obidvoje by ohrozilo plány a ich realizáciu (kdesi na inom konci stola sa potichu ozve čiasi poznámka „a vaše prémie!", ozve sa tichý smiech, ale veští búrku). Zástupca „finančníkov" pokračuje. Osobne mu je ľúto, že musí hovoriť také nepopulárne veci, pretože sám (sama) chápe a uznáva požiadavky umelcov a vedúcich dielní, veď všetci chcú čo najlepšie predstavenie, čo je iste chvályhodné, ale poznáte „naše možnosti" i situáciu a je „na nás", aby sme našli východisko zo zložitej situácie a vyriešili vec na prospech premiéry, umenia i dobrého mena nášho divadla. (Všetci prítomní vedia, že nežiada nič iné, ako len spomínanú sumu Z Kčs ušetriť na úkor scény, kostýmov, rekvizít, externistov, či iných umelecko-technických požiadaviek.) Pohľady zainteresovaných sa uprú na režiséra a tento exponovaný predstaviteľ umeleckovýrobného frontu vyhlási, že ak ustupoval „ekonómom" doteraz, ďalej už nemieni, pretože očividný nezmysel je už v samom plánovaní. Ak sa plánuje na operu len o toľko a toľko viac ako na činohru, svedčí to o tom, že plány robili laici, lebo každý vrátnik v divadle vie, že v tejto opere sú zbory, balet — okrem mnohých alternovaných sólistov, tých všetkých treba obliekať (a nie raz!) a tak logicky musí dôjsť k prekračovaniu rozpočtu. Čo sa týka scény, tam je to podobné, nech sa vyjadria aj výtvarníci ... atď., atď. Ale, aby bolo vidieť dobrú vôľu a pocit spoluzodpovednosti aj za hospodárenie divadla, navrhuje — spolu s výtvarníkom — aby sa niektoré veľké položky (horizont, prospekt, prípadne praktikáble) zaradili do celodivadelného stáleho majetku tzv. fundusu — a aby sa aj počítali aj platili z tejto položky, čím by náklady na predmetnú premiéru podstatne klesli. Vedúci výroby skromne podotkne, že už tak urobili a že rozpočet v dnešnej podobe s presunom do fundusu aj tak počíta (výbuch ironického smiechu a nadvláda šibeničného humoru v sále). Hospodári trvajú na svojom a žiadajú striktne — šetriť! Ale z čoho? To je vaša vec — vy ste odborníci, len vy viete čo sa môže! A to je zákerná rana. Dosiaľ jednotný front „protiekonómov" sa vo chvíli kolízie začne trieštiť a už už vypukne boj „zachráň sa kto môžeš a ako vieš" a „každý za seba" (Ale pozor! To nie je príznak malicherného egoizmu, veď každý z nich chce, aby „jeho" odvetvie, jeho profesia vyšli zo súboja víťazne, a ak už sa musí čosi obetovať, potom hocičo len nie: scéna, kostýmy atď., atď.) Navrhovateľka kostýmov cíti, že na ňu padne obetná daň a s vyhlásením, že ak mienia znovu obliekať zbor do tých starých a znehodnotených kostýmov z Trubadúra, Dalibora atď. (voľne) — nemá tu čo robiť a vopred si umýva ruky ... Gradáciu nervozity podporia vedúci krajčírskych dielní pripomienkou, že nielen peňazí je málo, ale aj času na výrobu. Hospodári odporučia — ako prejav mimoriadneho pochopenia a dobrej vôle — aby si vzali výpomocné sily. Krajčíri však s výpomocami už aj tak počítali, ale ani tak to nevychádza (smiech dekoratérov, rekvizitárov, osvetľovačov — všetkých ostatných). Hospodári povolia ešte ďalšie výpomoce. Krajčíri pripomenú starú historku o kapitánovi, čo staval s vojakmi most. Major prikázal, aby ho postavili s 10 vojakmi za 4 dni. Potom dával 20 vojakov, aby ho postavili už za 2 dni. Kapitán smelo vyhlásil: Súdruh major, dajte mi 30 vojakov a netreba ho vôbec stavať! Vtip prišiel v pravý čas. Po kolízii očakávaná katastrofa nebude. (Žiaľ, neraz sa potom prejaví v nedostatkoch na premiére a obecenstvo netuší, že je vlastne len dôsledkom výsledkov a kompromisov takýchto porád.)

Podáva sa čierna káva, rozpálené hlasy sa upokojujú a začnú znova. Hospodári „niečo" pridajú, bude to síce na úkor najbližšej premiéry a nevedno aké stanovisko zaujmú kompetentní „najvyšší", ale aby sme sa pohli z mŕtveho bodu ... Umelci a vedúci dielní nahlas rozmýšľajú, čo použiť zo starého materiálu, prerobiť, upraviť, znížiť počty externistov a preobliekaní. Vedúci jednotlivých pracovísk sklonia hlavy a zatnú zuby. Uvidíme, ale ešte aspoň toto ... Porada sa končí (ešte to musí uznať a podpísať Najzodpovednejší pracovník, ale dúfajme!) urážlivými výrokmi na adresu priamych nadriadených orgánov, ktoré rozhodujú o finančných kvótach pre divadlo — a v tom sa konečne dosiahne absolútne jednotné stanovisko všetkých účastníkov porady.

Rozchádzajú sa s pocitom krivdy, kompromisníctva, pochovaných snov a predstáv. Z pôvodnej koncepcie a plánov na „veľkú premiéru" — zdá sa — neostane veľa.

Odchádza aj režisér, smutný, zadumaný — ide do divadla na reprízu svojej obľúbenej inscenácie, ktorú tak pochválili aj kritici, ale vie, že hľadisko bude zase možno poloprázdne. Nesie svoje pochybnosti o zmysle svojej roboty a neistotu z perspektív ... Zrazu mu napadne motív z opery, ktorú by tak rád inscenoval v najbližšej sezóne. A tak ide ďalej ...

BRANISLAV KRIŠKA

Redakcia sa ospravedlňuje čitateľom za oneskorené výjdenie tohto dvojčísla. Stalo sa tak nie z jej viny, ani nie z viny tlačiarne. Zároveň ďakuje za pochopenie, porozumenie a trpezlivosť — číslo 8 a dvojčíslo 9—10 výjdu začiatkom budúceho roku.

Prajeme všetkým našim čitateľom, priaznivcom a prispievateľom pokojný nový rok 1970.

Vladimír Čížik

NEUVEREJNENÉ LISTY BÉLU BARTÓKA

Písať o priateľstve Bélu Bartóka — ktorého osobnosť patrí dnes ku kľúčovým postavám hudby 20. výročia — k bratislavskému hudobnému skladateľovi, dirigentovi a pedagógovi Alexandrovi Albrechtovi (1885 — 1958) zvádza autora k pocitu liatia vody do mora. Vzťah tohto veľkého umelca k Slovensku stal sa totiž už predmetom viacerých štúdií i väčších prác.

Skôr však, ako pristúpime k téme tohto príspevku, pokladáme za potrebné pre pochopenie súvislostí vyplývajúcich z Bartókovej zatiaľ nepublikovanej korešpondencie zrekapitulovať aspoň v hlavných črtách zrod a vývin Bartókovho priateľstva k Alexandrovi Albrechtovi.

Ako sa dozvedáme z monografie o Albrechtovi[1], počiatky zoznámenia umelcov siahajú až do študentských rokov. Bartók, ktorý žil vtedy so svojou matkou, vd. Pavlou Teréziou Bartókovou, rod. Voitovou (narodila sa 16. I.[2] 1857 v Martine, zomrela 19. decembra 1939 v Budapešti), učiteľkou hudby v Bratislave, navštevoval s malým prerušením v rokoch 1892—99, rovnako ako Albrecht, gymnázium na Klariskej ulici. I napriek vekovému rozdielu (Bartók bol o štyri roky starší), spoločné záujmy, láska k hudbe ich zblížili a časom sa z tohto vzťahu vyvinulo priateľstvo, ktoré trvalo potom až do Bartókovej smrti. Dokonca, keď umrel Albrechtov učiteľ hudby, rozhodol sa jeho otec Ján Albrecht (1852—1926) zveriť synovo vyučovanie B. Bartókovi i napriek jeho pomerne mladému veku[3].

Takto mal potom Bartók nemalý podiel na usmernení svojho priateľa i žiaka pri voľbe životného povolania. Albrecht preukazoval okrem absolútneho sluchu a nadania pre klavír i výrazné kompozičné vlohy. Bartók dvíhal jeho sebavedomie a utvrdzoval ho v predsavzatí venovať sa hudbe. Už ako novopečený absolvent budapeštianskej Zeneakadémie spoluúčinkoval údajne[3] Bartók i pri prvom predvedení „Slávnostnej omše C dur" Alexandra Albrechta (jeden z jeho raných skladateľských pokusov) v Klariskom kostole pri príležitosti zakončenia školského roku 1902/1903[4].

Keď Bartók odišiel do Budapešti, udržiavali obaja mládenci kontakt prostredníctvom korešpondencie (táto sa ale nezachovala). Osobne sa stretávali už iba počas prázdnin, ktoré Bartók trávieval zväčša u svojej matky v Bratislave. V dlhých diskusiách o hudbe sa ich priateľstvo naďalej utužovalo a bol to Bartók, ktorý presvedčil mladého Albrechta, aby v dileme blízka Viedeň, či opozičná Budapešť s revolučnejšími názormi aj na umenie rozhodol sa pre budapeštiansku hudobnú akadémiu[1].

Po príchode na Akadémiu do Budapešti stáva sa Albrecht svedkom úspechov i ťažkostí na počiatku Bartókovej umeleckej cesty[5]. Horlivo navštevuje koncerty, na ktorých programovali Bartókove diela, alebo kde sám účinkoval tento umelec ako pianista. Lisztov žiak, Štefan Thomán (1862—1940) — klavírny pedagóg Bartókov i Dohnányiho (nar. 1877 v Bratislave, zomrel

Z KOREŠPONDENCIE ALEXANDRA ALBRECHTA

1960 v New Yorku) na Akadémii prijíma do svojej triedy aj ďalšieho Bratislavčana — Albrechta. Po Thománovom penzionovaní r. 1907, v poslednom roku svojho budapeštianskeho štúdia, dostal sa Alexander do klavírnej triedy Bélu Bartóka.

Po Albrechtovom absolutóriu[6] trvá priateľstvo obidvoch umelcov naďalej a Bartók neobíde Albrechtovcov takmer ani pri jednej návšteve Bratislavy. Albrecht a o niečo mladší Štefan Németh (1896), tiež Bartókov žiak, propagovali tvorbu veľkého skladateľa — programovaním jeho diel na koncertoch, alebo vo forme prednášok[7]. Zaslúžili sa tiež o niektoré Bartókove koncertné vystúpenia v Bratislave (napr. 24. XI. 1926, 27. I. 1932), ako aj o pozvanie na prednášku s témou Vplyv ľudovej piesne na umelú tvorbu, ktorá sa uskutočnila 4. marca 1931 v Primaciálnom paláci v Bratislave[8].

Okrem toho zastavoval sa Bartók v Bratislave cestou alebo pri návrate z početných koncertných vystúpení vo Viedni, v Prahe a pod. a v byte Albrechtovcov na Lodnej ulici č. 12 (bývali tam do r. 1945) na dunajskom nábreží, kde mali „malú hosťovskú izbu, ktorá bola pre Bartókovu postavu a telesné rozmery celkom vyhovujúca"[5]. Ako uvádza Albrecht, ich stretnutia boli v tom čase zriedkavejšie, no o to intenzívnejšie. Dlhoroční priatelia trávievali spolu celé hodiny v rozhovoroch o problémoch tvorby, v štvorručných úpravách prehrávali na klavíri mnohé Bartókove nové skladby a vymieňali si názory o nich.

Po ochorení Štefana Németha stal sa Albrecht r. 1933 načas aj zbormajstrom spevokolu, ktorý nosil meno Bélu Bartóka a zapojil toto teleso, ako

---

[1] Klinda, Ferdinand: Alexander Albrecht, SVKL, Bratislava 1959.

[2] Ing. Béla Bartók (Bartókov syn z prvého manželstva) uvádza, že Pavlu Teréziu Voitovú imatrikulovali v Turčianskom Svätom Martine 22. januára 1857, no podľa jej tvrdenia správny dátum narodenia mal byť 16. januára. Pozri článok Ing. Bélu Bartóka: Vzťahy Bélu Bartóka k Bratislave, Hudební rozhledy, IX., 1956, č. 15, 626.

[3] Podľa informácií pi vd. Margaréty Albrechtovej, rod. Fischerovej, manželky A. Albrechta.

[4] Hiradó, XVI, 1903, č. 146 (30. VI.).

[5] Albrecht, Alexander: Zo spomienok na Bélu Bartóka, Slovenská hudba I., 1957, 21—25.

[6] Absolvoval 8. mája 1908 Beethovenovou „Sonátou pre kladivkový klavír" op. 106. Pozri Budapešti Hirlap, XXX, 1908, (9. V.), Pester Lloyd, LV, 1908 (10. V.).

[7] E. G. v článku: „Aus Pressburgs Vergangenheit" v denníku Grenzbote, LIV, 1925, č. 285 (15. XII.), 4 uvádza, že 13. decembra prednášal Alexander Albrecht na akcii Toldy kör-u o dvoch bratislavských hudobníkoch — o E. Dohnányim a o B. Bartókovi. Po prednáške sa uskutočnil koncert z tvorby týchto Bratislavčanov.

[8] Slovenský denník XIV, 1931, č. 54 (6. III.), 4 — správa: Bartók o vlive ľudovej hudby na umelú.

i ďalšie bratislavské zbory do osláv centenária založenia Kirchenmusikvereinu pri dóme sv. Martina v Bratislave[9]. Tu bolo hlavné pôsobisko A. Albrechta.

O ďalších podrobnostiach rozvíjania vzťahov a priateľstva Bartóka s Albrechtom dozvieme sa viacej z bartókovskej korešpondencie.

Hudobné oddelenie Slovenského národného múzea v Bratislave získalo r. 1967 rozsiahlu pozostalosť po bratislavskom skladateľovi Alexandrovi Albrechtovi. Z 1037 doteraz zaevidovaných jednotiek korešpondencie významné miesto zaujíma zbierka (28 — 1 torzo) vlastnoručne písaných listov Bélu Bartóka z rokov 1932—1940. Väčšia časť z nich (21 kusov) bola už uverejnená v maďarskej pôvodine v III. zväzku Bartókovej korešpondencie v redakcii dr. Jána Deménya[10]. V tejto publikácii nachádzame 22 listov, ktoré Bartók adresoval Albrechtovi. Z tohto počtu v archíve hudobného oddelenia SNM chýba iba jeden list s dátumom 3. XI. 1934 (BBL III, 309). Pôvodca fondu ho daroval r. 1954 doc. dr. Ladislavovi Burlasovi CSc., terajšiemu riaditeľovi Hudobnovedného ústavu SAV v Bratislave, ktorý zozbieral a pripravil na vydanie do Deményovej publikácie Bartókove listy slovenskej priveniencie.

Z deviatich dosiaľ v odbornej tlači nepublikovaných Bartókových listov v maďarskej reči je 7 v origináli (1 torzo) a 2 sa zachovali iba vo fotografiách. Z nich uverejňujeme najzaujímavejšie.

(1 list na dvoch stranách; rozmery 224 x 142 mm)

(9)

Budapešť II. Csalán ut, 27.
17. III. 1933.

Milý Šani!

Konečne som vyhotovil kópiu časti Kantáty a predvčerom odoslal po Rózsavölgyiovcoch na Tvoje meno. Pre úsporu miesta, kde sa dalo, vpísal som klavírny výťah do partitúry. Samozrejme, takto to nevyjde, ak vôbec niekedy vyjde. Plánujem k nej ešte tri, rozsahom podobné časti. O vydaní a predvádzaní môže byť iba vtedy reč, ak aj tieto budú hotové (pravda, ak svet zatiaľ neupadne do skazy). Azda Ťa zaujíma, ako takáto tzv. alumíniová tlač vzniká. Ja najnovšie čistopis svojich prác píšem vždy na tzv. Licht-paus-papier (dostať ho prostredníctvom U.(niversal) E.(dition). Z tohto — ak chcem len jeden obťah — možno vyhotoviť tzv. svetelný odtlačok. Jedna strana vyjde približne na 27 halierov. Ak potrebujeme 5 exemplárov z jednej strany, stojí približne 1 pengö. Pravda, napr. 50 exemplárov vyjde pomerne oveľa lacnejšie. Zaslaný exemplár si môžeš ponechať dokedy chceš. Za objavenie prípadných chýb v písme bol by som vďačný.

Ballovci sa aj naďalej správajú podlo. Ballo mi písal posledný raz v januári. Okolkoval, sľuboval hory-doly. Od tých čias žiadna správa; aj dnes sme tam, kde sme boli v októbri. Teraz už vec skutočne odovzdám advokátovi. Tunajší právnik jednal už v tejto súvislosti s jedným turčiansko-martinským.

Pozdravuje Ťa
Béla

Tento list nadväzuje na predchádzajúci nedatovaný[11], v ktorom Bartók sľúbil zaslať Albrechtovi opis partitúry Cantaty profany.

Pasáž listu so zmienkou o Ballovi dotýka sa ťažkostí v súvislosti s márnou snahou Bartókovou vydať svoju zbierku slovenských ľudových piesní v Matici slovenskej, ktorá od r. 1931 poverila externou redakciou tejto zbierky známeho hudobného kritika a vedca Ivana Ballu (1909)[12]. Spomínaný zákrok sa naozaj uskutočnil 8. septembra 1933, keď Bartók prostredníctvom svojho právnika oznámil Matici slovenskej stratu vydavateľských práv na zbierku.[13] Výčitka, ktorá postihuje Ballu, je výsledkom predbežnej Bartókovej neinformovanosti o stave vecí. Keď však neskoršie videl, že Ballo mu chcel nezištne pomôcť, vyjasnil sa ich vzájomný vzťah. 29. novembra 1934 stretli sa za prítomnosti A. Albrechta na Lodnej ulici č. 12 a situácia sa vysvetlila[14].

(jednostránkový list; rozmery 210 x 136 mm)

(12)

Zürich, 18. VII. 1933.

Milý Šani!

Som na ceste domov. Medzitým som dostal správu z domu, že istý „Weiss" mi poslal 200 pengö. Vzťahuje sa to azda na našu záležitosť?

V minulom liste som Ťa zabudol upozorniť na to, že o takýchto finančných záležitostiach adresovaných mi do Pešti nepíš nikdy otvorene, ale vždy v „inotajoch". U nás už po dva roky, najmä v takýchto prípadoch, cenzurujú listy!! Keď teda tento Weiss je naozaj Tvojím človekom, tak napíš napr. toto: „Poveril som pána Weissa".

Pozdravuje Ťa
Béla.

Pani Pavle Terézii Bartókovej, rod. Voitovej, bývalej učiteľke v Bratislave, napriek synovmu márnemu úsiliu, nepodarilo sa získať čs. štátne občianstvo[15], a preto musela posledné roky svojho života stráviť v Budapešti. Tým sa súčasne veľmi skomplikovala otázka jej dôchodku, ktorý jej od r. 1910 poukazovali v Bratislave. Ako sa dozvedáme v Bartókovom liste[16], poverila pani Bartóková preberaním tejto penzie svojho príbuzného Voita. Albrecht zariaďoval potom prostredníctvom známych, žiakov študujúcich na hudobnej akadémii, prípadne i členov svojej rodiny cestujúcich do Budapešti, aby sa tieto peniaze dostali k Bartókovcom. Keď však v januári 1935 Voit zomrel, splnomocňuje Bartók v mene svojej matky Albrechta, aby peniaze poukazované poštou priamo preberal, pretože Voitovci „by sotva našli také možnosti posielania . . ."[16].

Pretože v tých rokoch bol vzťah medzi Maďarskom a vtedajšou ČSR veľmi napätý, zámena vtedajších čs. peňazí za pengö bola zložitá a pre maďar-

---

[9] Lidové noviny, XLI, 1933, č. 563 (10. XI.), 7 — článok A. Moyzesa: Slávnostní koncerty . . .

[10] Bartók Béla levelei III. (v redakcii dr. Jána Deménya) Zeneműkiadó Vállalat Budapest 1955 (ďalej BBL III).

[11] (8), BBL III, 279.

[12] Pozri A. Baník: Niekoľko spomienok, dokumentov a úvah o Bélovi Bartókovi. Hudobnovedné štúdie IV, SAV, Bratislava 1960 a korešpondencia s Ivanom Ballom uverejnená v BBL III.

[13] Citovaná Baníkova štúdia, s. 166.

[14] Pozri Bartókove listy (15), (16) z 22. a 27. novembra 1934 BBL III, 311.

[15] Citovaná štúdia Baníkova s. 148.

[16] Z 19. januára 1935 — BBL III, 312.

ských občanov zrejme i nevýhodná, Albrecht občas posielal peniaze z dôchodku do Rimavskej Soboty Bartókovej svokre — vd. Júlii Pásztoriovej[17]. Za peniaze matkinej renty dokonca letovali Bartókovci v júli 1935 vo Vysokých Tatrách na Novom Štrbskom Plese v hoteli Móry[18]. Tento Bartókov pobyt na Slovensku sa dosiaľ v prístupnej literatúre nespomínal, podobne ako pobyt neskorší, keď sa Bartókova manželka a matka opäť liečili vo Vysokých Tatrách v Starom Smokovci v sanatóriu dr. Holzmanna[19].

V tejto súvislosti treba chápať aj citovaný neuverejnený list, ktorý poslal Bartók z Zürichu, kde koncertoval a odkiaľ si mohol dovoliť písať o týchto záležitostiach otvorenejšie. Neskôr v korešpondencii adresovanej do Maďarska a z Maďarska dohodol sa Bartók s Albrechtom namiesto slova peniaze používať výrazy „Corno és Tromba"[20], alebo udávať sumu peňazí počtom strán z partitúry[21].

(dvojstránková fotokópia nezachovaného listu)

(26)

Budapešť II. Csalán út, 29.
2. IV. 1938.

Milý Šani!

Predovšetkým Ti tlmočím prosbu mojej matky, aby si jej čím skôr, ešte pred 13. aprílom, zaslal 1250 Kčs na adresu: vd. Pásztori Gyuláné, Rimavská Sobota. Politické udalosti v poslednom čase dostali ma do dilemy: značná časť mojich diel, ako aj starosť o všetky predvádzacie práva dostali sa do rúk banditov. Ak sa mi nejako nepodarí vyslobodiť sa z ich pazúrov, tak mi nastanú zlé časy. Práve preto sa musím rozlúčiť s rukopisom, ktorý je v Matici a nechať ho ladom . . ., lebo nebudem mať peniaze ani na jeho vyzdvihnutie, ani na znovunapísanie. Zaujímalo by ma teraz, ako by bolo možné doručiť obsah Corni a Trombi. Je vôbec možné zasielať v čiastkach súkromnou cestou?

Myslím si, že po 1. máji mesačnú penziu budú zasielať cestou Maďarskej národnej banky (clearingom). Dozvedel som sa, že je to možné a v budúcnosti s týmto už nebudeme mať starosti. Ale čo sa stane s obnosom, ktorý sa nazhromaždil približne za pol druha roka?

V našej Národnej banke by matka mohla zahlásiť aj tento obnos s vysvetlením, že sa zdržal u Teba. Len neviem, či Ti to nebude nepríjemné.

Nie, tento spôsob predsa len nevyskúšame. Bolo by to príliš zamotané. Konečne vec by sme mohli riešiť aj formou dovolenky, alebo nákupu. Pravda, bolo by to z viacerých príčin menej príjemné.

Odhliadnuc od horeuvedených osobných škôd, udalosti pôsobili na mňa otrasne aj z ľudského hľadiska. Najhoršie je, že aj u nás možno očakávať podobný zvrat a je len otázkou času, kedy. A ak k tomu dôjde, ako by tu človek mohol zotrvať?!

Prikladám Ti jeden príznačný spis; poteším sa jeho rozšíreniu. Ukáž ho hlavne takým, o ktorých možno predpokladať, že by prípadne v 3. ríši chceli predvádzať takéto diela. Ja by som to považoval za nepriateľský čin.

Veľakrát Ťa pozdravuje
Béla

Tento list obsahuje narážku na vydavateľstvo Universal Edition, z ktorého po „Anschlusse" Rakúska dostal Bartók prípis, že jeho tvorbu pokladajú za úpravy ľudových piesní (v liste spomína, že ho prikladá, no v pozostalosti Albrechtovej sa nezachoval), čím ho chceli ukrátiť na honorároch z predvádzania diel. Rozhodol sa preto zo sfašizovaného vydavateľstva vystúpiť, čím sa však súčasne i veľmi finančne poškodil. Nemal potom ani peňažné prostriedky na to, aby si z Matice slovenskej vyzdvihol rukopis svojej, ešte stále nevydanej zbierky slovenských ľudových piesní, ktorý mu mali podľa dohody odovzdať[22], keď vráti honorár. Okrem záležitostí s matkinou penziou naznačuje v tomto liste Bartók veľmi jasne svoj antifašistický postoj a naznačuje už možnosť emigrácie.

(korešpondenčný lístok, 2 strany, rozmery 148 x 144 mm)

(31)

Budapešť, 12. septembra 1940.

Milý Šani!

Ani v minulosti som nebol lepším pisateľom listov, ale máš pravdu, že som Ti mal napísať už začiatkom septembra. Keby si však vedel, v akom zhone som žil v posledných troch týždňoch, iste by si mi prepáčil. 20. augusta som dostal splátku 334 pengö; hneď som si myslel, že teraz môže chýbať už len veľmi malá čiastka. Ešte raz Ti veľmi pekne ďakujem za všetku námahu. — V lete ma postihlo trápenie, vypukla vo mne už dávno skrytá periarthritis (akési reumatické bolesti v oboch ramenách). Od polovice júla ma ošetrujú, sem-tam mi naťahujú ramená, kŕmia jedmi: s neveľkým výsledkom. Podľa nich však bude môcť odcestovať v polovici októbra do Ameriky (istý čas som ani len na klavíri nemohol hrať). Tentoraz pocestujem spolu s manželkou. Od 1. augusta si vybavujeme pasy a víza. Teraz, po nepredstaviteľnej námahe máme už všetko. Chýba len talianske a švajčiarske vízum. Protokol s nami spísali síce už začiatkom týždňa, ale vybavenie trvá 4—5 týždňov a je neisté. Ak sa s tým oneskoria, tak zmeškáme loď, ktorá odchádza z Lisabonu 24. októbra. Ťažko by bolo odložiť cestu pre isté „cirkulosviciósové" ťažkosti.

Píšeš, že mám odpovedať aj na Tvoju „vtedajšiu" zásielku. Veď vtedy (koncom júna) potvrdil som jej príjem na korešpondenčnom lístku. Slovom, všetko je v poriadku, teraz už len, ako píšeš, zostáva „jedna nie veľmi veľká a nie príliš malá dávka". Keď ju dostanem do začiatku októbra, sme vyrovnaní.

Veľakrát Vás všetkých pozdravuje
Béla

---

[17] Pozri listy (14), (20), (26).

[18] Majiteľom hotela bol hudobný skladateľ Ján Móry (1892) a jeho manželka Magda, rod. Szakmáry (1905), ktorá v súčasnosti pôsobí ako pedagogička spevu na Konzervatóriu v Bratislave. Móryovci tento Bartókov pobyt potvrdili.

[19] O tomto Bartókovom pobyte sa dozvedáme konečne i z Bartókovho listu z 3. II. 1939: „Ja, respektíve my, sa tak pamätáme, že si to (= peniaze) poslal na meno mojej manželky do (Holzmannovho?) sanatória. Bolo to však dávno, odprisahať by sme to nemohli." — BBL III, 322.

[20] Pozri list s dátumom Na deň sv. Štefana 1937 — BBL III, 315—316, list z 31. I. 1938 — BBL III, 317.

[21] Pozri list z 24. IV. 1938 — BBL III, 318—319.

[22] Citovaná Baníkova štúdia uvádza na s. 162—164 slovenský preklad dohody medzi Bélom Bartókom a Maticou Slovenskou o prebratí a vydaní Bartókovej zbierky.

Odosielateľ: Béla Bartók, Budapešť II. Csalán ut, 29.

Prof. Alexander Albrecht

Bratislava,
Lodná 12

S l o v e n s k o.

Tento list je zatiaľ aj poslednou známou Bartókovou správou, ktorú poslal na Slovensko pred trvalým opustením Maďarska. Dozvedáme sa v ňom o prípravách na odchod do USA, kde predtým, v apríli a v máji 1940, koncertoval (bez manželky). I napriek tomu, že Amerika ho prijala pomerne vlažne, po smrti milovanej matky (19. decembra 1939) necíti k Maďarsku, ktoré mu pripravilo toľko sklamaní a horkosti, nijaké puto, úzkostlivo sleduje vývoj politickej situácie a pre svoj známy antifašistický postoj rozhoduje sa emigrovať do Ameriky. Odchod z Maďarska uskutočňuje s manželkou po poslednom spoločnom rozlúčkovom koncerte, ktorý sa konal v Budapešti 8. októbra 1940.

Vladimír Čížik

Miloš Štedroň

MORAVA A MUSICA NOVÁ

Nová hudba a Morava —historické tézy

Na konci päťdesiatych rokov dozrela situácia natoľko, že sa mohlo uvažovať o možnosti hudobného experimentu a nesmele sa začalo spomínať na avantgardnú tradíciu 20-tych a 30-tych rokov. Nemožno tu vyriešiť príčiny kultúrneho vákua 50-tych rokov. Uspokojíme sa s tým, že budeme konštatovať jedno: tieto príčiny, ktorých bolo veľa, nevznikli iba koncom 40-tych a začiatkom 50-tych rokov. Skôr sa zdá, že jedna z hlavných príčin bola **protektorátna koncepcia hudby**, zjednodušujúca výboje avantgardy na „zrozumiteľnú" faktúru, na častú hudobnú symboliku so zašifrovaným politickým poslaním a na podstatné sploštenie a zjednodušenie charakteru hudby. Roky po oslobodení nepriniesli obnovenie medzivojnovej kontinuity avantgardnej hudby, atmosféry medzinárodných festivalov. V okamžiku, keď mohlo dôjsť k nábehu smerom k tejto orientácii, nastala neblahá situácia. Tú, pravda, nechceme skúmať. Sme na začiatku Novej hudby a na konci 50-tych rokov. Je ťažké určiť, či na avantgardnú kontinuitu s hudbou 20-tych a 30-tych rokov nadviazala ako prvá hudobná veda pred kompozičnou praxou. Skôr je to tak, že poznáme presnejšie muzikologické snahy o posun hodnôt, vysvetľovaných oficiálnou **kultúrnou politikou**[1]) ako „klasické dedičstvo". Janáčkovský kongres v Brne 1958 prináša prvé podnety pre chápanie Janáčkovho diela 20-tych rokov v rámci hudobnej avantgardy 20-tych rokov.[2]) Príznačné je, že generácia, ktorá prišla s touto koncepciou v teórii i skladateľskej praxi, narodila sa vospolok v 20-tych rokoch. To je teda jeden z paradoxov moravskej Novej hudby. **Janáčkovskú kontinuitu** v rámci európskej hudby 20. storočia objavujú skladatelia Ištvan, Berg, Piňos a iní. Druhým dôležitím fenoménom je docenenie významu martinůovského novoklasicizmu. Vplyv martinůovskej sadzby, melodiky, harmonického myslenia i tektoniky presadzoval v podobe sformovanej silným vlastným prínosom Jan Novák, jediný český žiak Bohuslava Martinů. Na začiatku 60-tych rokov sa proti oficiálnej vôli centra podarilo v Brne presadiť mnoho polosúkromných predvedení premiér, ba čo viac — mladá generácia začala nadväzovať na mnohé črty komorného prejavu i symfonizmu Bohuslava Martinů (P. Blatný, V. Řehák, Z. Pololáník a i.). Zatiaľ čo janáčkovská orientácia viedla svojimi krajnými polohami výrazu (od zborov, ktorých „expresionizmus" sa dosiaľ po zásluhe ucelene nezhodnotil, až k operám Vec Makropulos a Z mŕtveho domu) skôr k expresionizmu, chápal sa Martinů v kontexte s celým doposiaľ nediferencovaným hnutím novoklasicizmu

[1]) Skoro sa núka termín J. Wulfa Musikpolitik, používaný na vyjadrenie politického manipulovania hudby (J. Wulf: Musik im Britten Reich. Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh 1962)

[2]) Porovnaj J. Vysloužil: Leoš Janáček a naše doba (HR XI, 1958, 731)

(Stravinskij, Prokofjev, Hindemith). Pre začiatky Novej hudby na Morave a predovšetkým v Brne je príznačná **symbióza oboch smerov,** ktoré sa dokonca prelínali v tvorbe niektorých autorov (P. Blatný) až v dojemnej jednote. Bola to obranná reakcia proti oficiálnemu tlaku a vedomie spoločnej cesty. No kritický pozorovateľ musel už pri zrode vidieť túto diferencovanosť a tušiť, že neskoršie sa stane príčinou hlbšieho rozporu.

Hovorili sme o tom, že mladšia generácia začala presadzovať koncepciu kontinuity hudby Janáčkovej a Martinů s hudobnou atmosférou 20-tych a 30-tych rokov. To bola len jedna tvár brnenskej Novej hudby. K nej pristupuje druhá — snažiaca sa **registrovať svetové hodnoty Novej hudby.** Oba momenty spája **činnosť ansámblu Musica nova,**[3]) ktorý existoval v Brne od marca 1961 do jari 1964. Združenie tvorili flautistka O. Vaňharová, basklarinetista J. Horák, klavírista B. Čuberka a bubeník J. Novák. Program asi 10 koncertov, ktoré združenie počas svojej existencie usporiadalo, tvorí okrem zásluţne uvedených desaťročia oneskorených klasikov hudby 20. storočia (Hindemith, Martinů, Křenek, Stravinskij, Messiaen a ďalší) nediferencovaný prúd novoklasicizmu, do ktorého prenikli aj skladby, ktoré s Novou hudbou súviseli okrajovo, alebo vôbec nie (J. P. Thilman, Wagner-Regényi). No najvýznamnejším prínosom boli československé premiéry diel tzv. „druhej" avantgardy — P. Bouleza a K. H. Stockhausena (III. klavírna sonáta a Klavierstück XI a Kreuzspiel). Pod dojmom týchto premiér sa v novej atmosfére rýchlo rodila novo orientovaná tvorba mladej generácie. „Vznikli" tak domáci autori Novej hudby P. Blatný, A. Piňos, M. Ištvan, Z. Pololáník, V. Řehák, B. Řehoř — niektorí z nich impulzívne pod dojmom novej vlny, iní na základe postupného vývoja od druhej polovice 50-tych rokov (Ištvan, Piňos, Berg od folklórnych štúdií, janáčkovskej a bartókovskej periódy až k perióde II. viedenskej školy). Niektorí z nich prešli len krátkou „modernistickou" epizódou (napr. V. Řehák), zväčša tí, ktorých základ spočíval na pôde novoklasicizmu. Výnimky tvoria P. Blatný a J. Novák. Blatný sa dostal už v druhej polovici 50-tych rokov na pozíciu tvorivého rozvíjania princípov novoklasicizmu Stravinského a Martinů. Na začiatku 60-tych rokov — približne v čase vzniku Musica nova — pridružil sa k týmto snahám pokus o dodekafonickú techniku. Pregnantná rytmika a motorizmus ostali, a tak sa položil základ pre vznik štýlu dnešného Blatného — tretieho prúdu a moderného jazzu. J. Novák stál podobne ako J. Berg, (alebo čiastočne ako M. Ištvan) bokom od združenia Musica nova. Napriek tomu však jeho novoklasicizmus dozrel na konci 50-tych rokov jednak k počiatkom českého tretieho prúdu — stálo by za to, oceniť tento moment, lebo väčšina hybných síl tohto smeru je obsiahnutá v Novákovom majstrovskom violončelovom Capricce (1959) — i k počiatkom dodekafonickej techniky na Morave. J. Novák siahol po dodekafónii v majstrovskom štyrvetom nonete s basbarytónovým sólom Passer Catulli. Dokázal to, čo sa podarilo málokomu — udržať si novoklasickú tvárnosť a navyše sa pohybovať so suverénnou ľahkosťou v novej technike. Pravda, tým sa dodekafónia pre Nováka končila. Spolu s tým, ako začínali mať úspech jeho novoklasicky orientované skladby 60-tych rokov (Ioci vernales, Dulces cantilenae, Testamentum, Sulpicia), bolo stále jasnejšie, že J. Novák neprekročí, a ani nechce prekročiť znaky pozdného novoklasicizmu. Dnes už začína byť zjavné, že sa okolo Nováka vytvára novoklasické centrum, v ktorom, pravda, okrem Nováka a vtipného a nesmierne pohotového Pololáníka niet osobnosti, ktorá by skytala záruku plodného rozvíjania novoklasicizmu.

[3]) Podrobnejšie informácie v štúdii autora tejto state Brněnská Musica nova, časopis Moravského múzea, 1966 LI, str. 323—344

Sledujme teraz stručne druhý — „ortodoxnejší" prúd. Jeho zástupcami sú Piňos, Ištvan, výnimočné postavenie má Berg. K tejto základnej atmosfére sa radí nastupujúca mladá generácia — vcelku po roku 1965. Obaja generační druhovia Ištvan a Piňos sa dostali cez domýšľanie janáčkovskej modality k bartókovským štúdiám. U Ištvana pretrval rapsodický tón a triezvosť do začiatku 60-tych rokov, Piňos sa sústredil na štúdium viedenskej školy a dostal sa rýchlejšie z bartókovskej sféry. Pre obidvoch je však príznačné, že hľadali od začiatku svojho zažívania nových skladobných techník predovšetkým **v z ť a h medzi jednotlivými organizovanými parametrami,** neskôr aj vzťah vnútri parametru. To vtislo ich „dodekafónii" nedodekafonický ráz, „ozvláštnilo" to aj ich k serializmu smerujúce štruktúry. Piňos napr. začal pracovať bez ohľadu na tradičnú radovú techniku s intervalovými reťazcami, Ištvan podobne domýšľal aplikácie modálnej techniky. Výsledkom bol princíp vzťažnosti celých štruktúr i vnútri jedinej štruktúry a kompozície s intervalovými radmi u Piňosa a montáž izolovaných štruktúr u Ištvana. Historické movens je tu dôležité — obidvaja si na Janáčkovi uvedomili základné poučenie z jeho kompozičnej metódy, ako ho formuloval Ištvan: **väzba rozpornosti.** Tento princíp, ktorý sleduje spájanie predtým nespojiteľných štruktúr formou **montáže,** popretie tradičnej tematickej práce, montáž izolovaných buniek, ovládol v 60-tych rokoch ich prudký tvorivý vývoj. Josef Berg je zložitejší v tom zmysle, že prešiel rovnakým vývojom ako jeho druhovia a priatelia Ištvan a Piňos. Dokonca sa púšťa ešte do väčších detailov vzťahov vnútri štruktúr a štruktúr samotných, čo je dané aj tým, že zväčša vychádza ako literát z vlastnej sémantickej predlohy. Pre povrchného poslucháča je Bergova hudba a kompozičná metóda akýmsi vtipným a zvláštnym oživením princípov avantgardy 20-tych a 30-tych rokov a nepostráda kontinuitu skarikovaného novoklasicizmu. Avšak len čo sledujeme túto hudbu v spojení s javiskovou alebo pódiovou produkciu detailnejšie, vstupujeme do sveta premyslenej a rafinovane využitej mozaiky štruktúr, ktoré sú v bizarných („nespojiteľných") pomeroch. Bergov avantgardizmus je vyjadrený avantgardným a originálnym **usporiadaním relatívne tradičného materiálu** (obvykle s účelom karikatúry). Tak je to v operách Odysseov návrat, Eufrides pred bránami Thymén, čiastočne v Európskej turistike a najmä v poslednej pódiovej produkcii Raňajky na hrade Šlankenvalde. Berg, Piňos, Ištvan sformovali spolu s J. Novákom a Pololáníkom **prvú československú tvorivú skupinu,** ktorá vlastne znamenala rozbitie zväzovej uniformity. Pre Brno sa tak začala po rozpadnutí združenia Musica nova (1964) nová fáza. Tvorivá skupina, ktorej neskôr J. Novák vymyslel názov **Parasiti Appolinis,** snažila sa o väčšie hudobné kreácie a predovšetkým chcela dovŕšiť svoje výsledky aj na poli **orchestrálnej hudby.** Tak vznikol **orchester** Štúdia autorov vedený Jiřím Hanouskem. Výsledkom boli premiéry Novákových Ioci vernales, Piňosových Skratiek, Koncertu pre orchester a Bergovej skladby Clamor symphonicus a i.

Od polovice 60-tych rokov nastala teda zreteľnejšia diferenciácia Novej

hudby na Morave, ktorú jasne odzrkadľuje kvas vnútri tvorivej skupiny autorov. Možno to vyjadriť len v stručných tézach. Piňos a Ištvan rozvíjajú klasifikáciu parametrov. Piňos buduje svoje **intervalové rady**, z ktorých sa vyčleňuje kategória trojintervalových radov, uplatňovaná v mnohých skladbách (napr. kantáta Ars amatoria pre sóla, zbor a orchester od P. Ovidia Nasona), organizuje čas svojich skladieb voľbou radov časových dĺžok, prikláňa sa k modelom susedných členov takých radov a uvažuje o tektonickom myslení v duchu modelov farby, artikulácie a pod. Ištvan vyvinul do detailov metódu montáže na základe bohato rozpracovanej diferenciácie jednotlivých parametrov. Berg na rozdiel od prvých dvoch zatiaľ teoreticky neformuloval výsledky svojho úsilia. J. Novák, akoby sa vzďaľoval od optimálneho bodu styku s Novou hudbou dosiahnutého 1962 dodekafonickou prvotinou Passer Catulli (ktorá je však neodpísateľnou súčasťou českej ranej dodekafónie) až k renesancii novoklasicizmu vybrúseného prejavu, ktorý sa objavil u J. Nováka už koncom 50-tych rokov. Podobne prebieha vývoj Z. Pololáníka. **Novoklasicizmus z expresívnych polôh** sa svojho času považoval za príklon k vplyvom viedenskej školy (Scherzo contrario, Musica spingenta III, Musica concisa) — zdá sa však, že neoprávnene. Motor novoklasického mechanizmu ostáva u Pololáníka nepremenný, len vtipnosť, s ktorou sa znovu a znovu vracia ku svojmu večnému pohybu, neustáva.

Kvalitatívna premena konca 50-tych a začiatku 60-tych rokov sprvu zasiahla relatívne úzku skupinu skladateľov a ešte užší okruh teoretikov. K ním sa v priebehu 60-tych rokov pridávala mladá nastupujúca generácia, a to tak splývaním s niektorými podnetmi, ako i pozvoľnou diferenciáciou. Iste nie náhodou väčšina z nich prešla teoretickým a skladateľským školením Ištvana a Ctirada Kohoutka, autora prvej knihy o novodobých skladobných technikách v Československu.[4]) Kohoutek nesplynul s tvorivou skupinou a odpočiatku šiel samostatnou výraznou cestou k Novej hudbe. Postupné zapájanie jednotlivých skladobných techník od dodekafónie až k timbrovej faktúre, aleatorike sa odráža v jeho celej tvorbe 60-tych rokov (symfónia Veľký prelom, orchestrálne Prelúdiá, violončelové Concertino a napokon i vyvrcholenie Kohutkovho dôsledného hľadania nového zvuku — Memento pre dychy a bicie). Kohoutek bol najprv známy ako teoretik, ktorý aplikuje svoje postupy aj v praxi. Dnes pod dojmom stretnutia s jeho čoraz prekvapivejšou tvorbou sa nám prihovára silná osobnosť českej Novej hudby. - Teraz opustíme akési brnenské inovačné centrum Novej hudby a budeme sledovať otázky kvantitatívneho rozmachu Novej hudby. Na to bude potrebné objasniť tzv. generačný problém a celú zmenenú povahu Novej hudby druhej polovice 60-tych rokov v našich podmienkach.

Iracionálna premena a technická hudba

Už vlastný vznik novo orientovanej koncepcie hudby koncom 50-tych a v priebehu 60-tych rokov poukázal na problém generačného striedania. Čím viac silneli pozície takto chápanej koncepcie, tým viac sa stávalo výrazným delidlom generácií používanie alebo nepoužívanie novodobých skladobných

[4]) Ctirad: Kohoutek: Novodobé skladebné teórie západoevropské hudby, SHV Praha 1962

techník. Tento modernistický primitivizmus začiatku 60-tych rokov odznel a doznieva do našej súčasnosti studenou cestou absorpcie — staršia generácia bola nútená prijať všeličo z teórie i praxe hudobnej avantgardy 20-tych a 30-tych rokov, a tak postupne odpadlo dodekafonické alebo aleatorické či iné magické zaklínadlo. Skrátka — počuli sme už veľa nevynachádzavých, epigónskych a tradicionalistických spôsobov použitia jednotlivých skladobných techník, než by sme si mohli dovoliť považovať prostý fakt ich použitia za klasifikačný moment pri posudzovaní novej produkcie. Vidíme teda, že pojem „Nová hudba" sa zaplieta do nepríjemných spojitostí a dostáva okrem vlastného „čistého" darmstadtského, varšavského atď. jadra mnoho prechodov, odvarov a štýlových hybridov. Napriek tomu pokúsme sa odlíšiť základné tendencie Novej hudby na Morave v druhej polovici 60-tych rokov. V žiadnom prípade však nemôže a nesmie ísť o klasifikáciu vzhľadom na ostatnú tvorbu.

Konštatovali sme, že polovica 60-tych rokov priniesla na Morave **sformovanie základu Novej hudby**, ktorý už sám v sebe obsahoval stimuly diferenciácie a neskoršie výboje alebo návraty. K tomuto základu sa pomerne rýchlo pripojila mladšia generácia. Treba menovať aspoň niektorých: R. Růžička, A. Parsch, J. Bárta, P. Slezák, L. Faltus, P. Palkovský, B. Řehoř; zjavne nadväzujú na hlavné okruhy vytýčené atmosférou 60-tych rokov, kým V. Werner alebo E. Zámečník sa skôr snažia o rozvíjanie novoklasickej základne, prezieravo doplnenej hlavnými znakmi techník. Toto je teda najhrubší základ kvantitatívnej podoby Novej hudby na Morave v druhej polovici 60-tych rokov. Ukazuje sa nám dvojaká tendencia: jednak mladí skladatelia zapájali prvky techník do svojho školou predčasne oficiálneho prejavu — nájdeme tak často rozmanité druhy mozaikovitej práce alebo i prudké obraty (povedzme, po konzervatórnej novoromantickonovoklasickej poriode náhly skok do aleatorického prázdna, vyplneného na najriskantnejších miestach naučeným „poctivým" remeslom — pravda, následok prechodu zo školy jedného typu na školu typu iného), jednak niektorí z nich skoro vytvorili dôsledným prístupom podnet pre **druhú inováciu** Novej hudby na Morave — napodiv vôbec nie protichodnú tendenciám generácie 20-tych rokov. (Ak berieme do úvahy, že autori ako Piňos, Ištvan, Berg, Novák, Pololáník, Blatný sa narodili v rokoch 1921—1935.) **Aleatorický zvrat**, ktorý obišiel európsku hudbu v druhej polovici 50-tych rokov, sa dostáva do českej hudby zase paradoxne, súčasne alebo takmer súčasne s prijatím základných prejavov napr. dodekafonickej techniky a s mnohými ďalšími faktormi. Táto nárazová erupcia množstva štýlových podnetov prichádzala často v podobe akéhosi koncentrovaného odvaru. Skrýva to v sebe nevýhody nezažitého štýlu, no i výhodu syntézy. Dobre si to uvedomíme, ak sledujeme kvantitatívne potenciu autorov ako Ištvan, Piňos, Berg, Blatný a ďalší. Koniec 50-tych a začiatok 60-tych rokov sa u nich nesú v duchu kontemplatívneho vývoja s veľkou prácou na sebe, ale s relatívne malými výsledkami (komorné a sólové partitúry), polovica 60-tych rokov im umožňuje po päť, sedem i viacročnej práci vytvoriť suverénne zvládnutým štýlom veľké partitúry v relatívne krátkom čase. Zvrat racionálnej koncepcie do diferencovaných vĺn hudobného „iracionálna" celoeurópskeho meradla nezasiahol našu produkciu jednoznačne. Práve preto, že skladatelia domýšľali svoje osobitné výklady systémov a koncipovali tak na základe klasických kánonov 20. storočia svoje techniky, ťažšie odhadzovali túto pracne nadobudnutú racionálnu výzbroj. A tak sa v Ištvanových a Piňosových partitú-

rach zrkadlí **kategória náhodilého** ako faktor akejsi zvukovej karikatúry (u Piňosa napr. v Koncerte pre orchester a magnetofón je part magnetofónu zvukovou antifónou živej interpretácie a súčasne prevádzaním polôh normálne dosažiteľných do oblasti nad alebo pod rozsahom nástroja). Chceme tým povedať, že vývoj k aleatorike nešiel v moravskej hudbe predovšetkým cestou negácie racionálnych modelov a napodobením akéhosi integrálneho údobia, ktoré v európskej západnej hudbe vypĺňa priestor medzi multiseriálnym obdobím a totálnou organizáciou na jednej strane, a prejavy naprostého uvoľnenia vo väčšine parametrov na druhej strane. Ukážkou prístupu mladšej generácie k týmto problémom nech je východisko Arnošta Parscha, ktorý pochopil (ako ďalší mladší skladatelia) a prijal za vlastné i **filozofické pozadie tohto zvratu.** Neváhal potom napr. zakomponovať vo svojej Poetike prísneho poriadku interpretov part bicích nástrojov interpretovaný speakerom-amatérom. Také zámerné **„lapsusy" v poriadku, neštrukturované miesta v štruktúre** sú moravskou prvou tvárou hudobného iracionálna. Ten istý Parsch napr. volí v Sonáte pre komorný orchester (1966) program formou krátkej poviedky a spĺňa jej body postupne hudbou. Hudobnejšou podobou sa blížiaceho „hudobného divadla" je Piňosova posledná časť z dvojkoncertu pre violončelo, klavír, dychy a bicie. Rútia sa v nej vedľa sebe s vážnou tvárou prísne racionálne budované štruktúry a Motto perpetuo Nicola Paganiniho. Zdá sa, že celú atmosféru najlepšie odhadol J. Berg, ktorý vo svojom úvode k jednému koncertu Tvorivej skupiny povedal na účet Piňosových Skratiek (a súčasne i na účet celej premeny racionálnej koncepcie moravskej hudby): . . . **Samolibý patos nerostné nebo strojové logiky se bortí sám sebou, je-li nastaveno jeho strnulosti čiperné zrcadlo . . .**"

Jedným z jasných zrkadiel premeny logiky a poriadku je i **technická hudba v Brne.** Elektronické štúdio sa síce nekonštituovalo formou úradného štatútu, ale oveľa dôležitejšie je, že vznikali prejavy technickej hudby. Od Kuksových príležitostných elektronických miniatúr (Huprolog, Mendelovská znelka) sa dospelo k potrebe realizovať magnetofónový part Piňosovho Koncertu pre orchester a magnetofónový pás. Rudolf Růžička (Ištvanov žiak ako Parsch) však veľmi skoro po Piňosovi (1964—5) vyvrátil zdanie, že laborovaním so zvukom konkrétnych nástrojov usiluje sa štúdio o akúsi metamorfózu parížskej konkrétnej cesty. Spojil vo svojom cykle Elektronia A a B čisto elektronické štruktúry so zvukom priestorovo rozmiestneného orchestra a zaslúžil sa v technickej rovine o prvú stereofonickú nahrávku elektronickej hudby v Československu popri tom, že vytvoril reprezentatívny typ českej elektroniky. Na týchto skladbách sa sformoval aj team brnenských elektronikov na čele s Jiřím Hanouskom, rozhlasovým režisérom a dirigentom väčšiny premiér brnenskej ensamblovej Novej hudby a Milošom Šindelářom ako hlavným technikom. K nim sa neskôr pridružili ďalší (inž. Boháček, F. Šlechtický, O. Tajovský) a práca štúdia prebiehala v oscilácii medzi syntézou parížskej a kolínskej techniky. Posilnením konkrétneho prúdu boli Pololáníkove Konfrontácie i obidve skladby autora tohto príspevku (Utis, Panychida), Parsch po úvodnej elektronickej Poetike pristúpil k práci s konkrétnymi objektmi (Didaktika, Pre Jozefa Horáka). Kým prvé obdobie brnenského štúdia je v znamení pracovnej strihovej techniky mikroštruktúr, v poslednom čase sa čoraz viac od tohto doznievajúceho prúdu oddeľuje technika spájania väčších rotujúcich a podľa programu premeňovaných úsekov (napr. v Ištvanovej novinke Ostrov hračiek).

Na záver:

Sledovali sme niektoré tendencie vývoja Novej hudby na Morave. Nebolo možné riešiť zodpovedne a do hĺbky tento vývoj metódou vzťahu k ostatným existujúcim prejavom, ktoré sa preto, prirodzene, ocitli v tejto štúdii celkom v pozadí. Bolo by potrebné pokúsiť sa zhodnotiť závažnosť Podešvovho symfonizmu, skúmať premennú podobu Krivinkovho novoklasicizmu, ktorý sa uchyľuje až do hlbín stredovekej hudby alebo výnimočnú invenciu a originalitu Blatného úsilia na pôde českého tretieho prúdu a moderného jazzu. Prirodzene by bolo potrebné zodpovedne vziať do úvahy vývoj skladateľov staršej generácie (T. Schaeffer, Z. Blažek, O. Chlubna, F. Suchý, J. Svoboda a mnohí ďalší.) No zdá sa nesporné, že generácia konca 50-tych a 60-tych rokov dokázala jedno: obnoviť kontinuitu avangardnej hudby na Morave, onu kontinuitu angažovaného dialógu 20-tych rokov od Schönberga a Bartóka až k takému Henry Cowellovi. Námietka Janáčkových žiakov proti kontinuite tejto nastúpenej generácie s Janáčkovým avantgardizmom je podľa nás neoprávnená. Nešlo totiž o právo na tradíciu Janáčka, ktorú nikto nemohol a nemôže generácii Janáčkových žiakov upierať, ale išlo o odlišný spôsob výkladu a chápania Janáčkovej hudby vzhľadom na celkový vývoj hudby 20. storočia. Iniciatíva v tomto smere patrí generácii konca 50-tych a 60-tych rokov a sebareflexia a oneskorené konfrontácie nemôžu tento historický fakt zvrátiť.

MILOŠ ŠTĚDROŇ

Ladislav Kupkovič

Kompozičný materiál dnes

Niekoľkokrát som použil výraz „hudobný materiál", „jednotka hudobného materiálu, ktorá stojí skladateľovi k dispozícii pre kompozičné spracovanie" a pod. Čo je vlastne hudobný materiál?

Všade, kde sa niečo stavia, musí byť jasno v otázkach, aký materiál možno a treba použiť. 9-poschodový dom sa nedá stavať z papiera, spoločenskú hru „Človeče, nezlob sa" nebudujeme zo železobetónu. Skladateľ budujúci hudobnú formu, má k dispozícii tiež istý materiál, z ktorého sa hudobná forma budovať dá, tak ako v oblasti ľudských zmyslov existujú iné materiály, z ktorých sa zase hudobné dielo budovať nedá.

Stará definícia hovorí, že materiálom pre kompozičné spracovanie môže byť hocaký zvuk, ktorý je definovateľný v rámci troch základných parametrov, a to vo výške, dĺžke a sile. Definícia je správna, i keď nie celkom úplná (pauza napr. nie je zvuk, a do hudobných materiálov nesporne patrí, podobne v dnešnej diferenciácii priestoru môžeme definíciu doplniť o štvrtý základný parameter — a to, že daný zvuk odniekiaľ znie), no dá sa povedať, že vymedzuje oblasť skladateľského materiálu predsa len trochu fundamentálne.

Dnes vieme, že skladateľ nemá k dispozícii až tak široký výber materiálu. Skladateľ žiadneho obdobia, naše nevynímajúc, nemohol použiť všetky zvuky, ktoré de facto k dispozícii mal. Bránili a bránia tomu mnohé konvencie, dobové, štýlové, proste rôzne; skladateľ môže, pochopiteľne, proti týmto konvenciám bojovať, no väčšinou len istým smerom, akým sa prebojúva nová konvencia. Opäť však k o n v e n c i a.

Z toho vyplýva, že materiál, ktorý môže skladateľ na výstavbu hudobného diela použiť, je pomerne pre isté obdobie úzko daný. Obmedzenie proti pôvodne vymedzenej definícii spočíva v jemnejšom určení postupov, ktoré doba odporúča skladateľovi na kompozičné spracovanie.

V dejinách doterajšieho hudobného vývoja nevznikali okolo tejto otázky významnejšie problémy, keďže skladateľ sa väčšinou sústreďoval viac na vlastnú kompozičnú diferenciáciu než na definovanie materiálu. Jeho materiál sa tiež vyvíjal pomalšie a akoby mimo neho; každé osvedčené tendencie materiálových obmedzení mali dosť času zapustiť hlbšie korene. Preto sa ťažko mohlo stať, aby skladateľ komponoval napr. z materiálu už cca 50 rokov neaktuálneho, ako je to napr. bežné dnes.

Úpadkový jav, ktorý som spomenul, vedie k ďalším dôsledkom. Po prvé je zapotreby spresňovať vymedzenie materiálových obmedzení, ktoré v krajných prípadoch skladateľ definuje pre každú skladbu zvlášť; po druhé samotný úpadkový jav je integrovaný do súčasných kompozičných techník, samozrejme, v novom a odlišnom význame.

Povedzme si o týchto tendenciách niečo bližšieho.



Ladislav Kupkovič v Darmstadte

Materiály, s ktorými v minulosti skladatelia pracovali výhradne, a materiály, ktoré sú dnes hlavnými materiálmi skladateľov a prezentujú zoznam dovolených postupov našej doby, nazveme d o b o v e a u t e n t i c k ý m i materiálmi; materiály, ktoré vznikajú z historickej reminiscencie, nazvem materiálmi d r u h é h o s t u p ň a.

Pokúsim sa opísať obidve triedy materiálov:

Pri dnešnom dobove autentickom materiáli sa zdržím pomerne krátko; možno povedať, že sa začína v druhej viedenskej škole dielom Antona Weberna, časť jeho postupov je už však dobove neautentická. Ďalšími materiálmi bola dobová autenticita doplnená dielami skladateľov seriálnej školy, Nona, Bouleza, Stockhausena a ďalších; i časť diel týchto autorov je dnes už nie celkom dobove autentická. Dobovú autenticitu doplňme ďalej tendenciami, ktoré európsky prúd integroval z americkej školy, z diel Varèsa, Cagea, Wolifa, Feldmana a ďalších; ďalej možno našu dobovú autenticitu doplniť množstvom diel skladateľov mladšej generácie. Pri tomto výpočte by som zostal. Pokúsil som sa dnešné dobové autentické materiály bližšie opísať, pretože — popri tom, že som o nich už na inom mieste vlastne hovoril — predpokladám, že je už po výpočte autorov celkom jasné, ktoré materiály a aké možno do tejto kategórie zaradiť.

Nás dnes viac budú zaujímať materiály druhého stupňa; ich definícia sa odohráva na viacerých rovinách, z ktorých niektoré sa takmer — a niekedy aj úplne — dotýkajú materiálov dobove autentických. Pri ich vymenovaní musí byť jasné, že je tu niekedy možná i kombinácia, pretože sám materiál sa delí na vlastný zdroj a na prácu s ním. V kategórii zvukov môžeme napr. použiť konkrétne zvuky v spracovaní, v ktorom vytvoria dobove autentický materiál, a v spracovaní také, ktoré vytvoria materiál druhého stupňa.

Ako materiály druhého stupňa používame:

1. Zdroje, získané z konkrétnych zvukov v prírode (vietor, voda, živly prírody), prípadne z komplexov konkrétnych zvukov v prírode, ďalej zo zvukov, ktoré sú výsledkom civilizačného procesu a boli vyvinuté mimo oblasti hudobne dobove autentických materiálov, napriek tomu, že sú to javy s akustickou charakteristikou; sú tu dokonca zdroje, ktoré vznikli ako akusticky charakterizovateľné zariadenia, ktoré ako také vznikli, ale mimo oblasť hudby, napr. klaksóny dopravných prostriedkov, sirény a pod. Väčšina civilizačných zariadení, hlavne stroje, vyludzujú pri svojom pohybe zvuky. Ďalšie akustické charakteristiky vznikajú pri dotyku človeka s týmito zariadeniami. Tu možno rozlíšiť celú škálu výsledkov. Ulica, nádražie, nábrežie, manifestácia, ktorá združuje s prejavmi, tlieskaním a skandovaním celú škálu diferencovaných akustických prejavov, rôzne interiéry, situácie a pod.

Materiály, ktoré uvádzam, majú okrem svojej akustickej i sémantickú charakteristiku a ich používaním môže hudobná kompozícia získať pojmy, ktoré hudba vo svojom princípe nevlastní. Je zaujímavé, že sa to začína diať v čase, keď námetové umenia od pojmov upúšťajú.

2. Zvláštnym zdrojom materiálu sa stáva sám človek, jeho reč, intonácia jeho rečového vyjadrovania, intonácia jeho konverzačných šablón a pod.

3. Najzaujímavejšie sú pre nás materiály, ktoré získavame využívaním častí už hotových, skôr napísaných skladateľských produktov.

Tu je niekoľko možností využitia, niektoré sa opäť viac-menej dotýkajú dobove autentických materiálov. Môžeme použiť:

a) materiály z vlastných predchádzajúcich skladieb, na čo nadviažu

b) materiály zo skladieb tej istej skladateľskej generácie, to zn. tým istým spôsobom dobove autenticky diferencovateľný materiál.

Spôsob a) bol prvýkrát použitý v Stockhausenových skladbách Mikrophonie I a Prozzesion, no nemožno povedať, že by história bola celkom bez anticipácii. Menujem aspoň jednu: Beethoven: IX. symfónia, kde v úvodných partiách štvrtej časti Beethoven konfrontuje reminiscencie predošlých. Spôsob b) sa používa dnes skôr živelne, na tých miestach skladieb, ktoré označujeme za aleatorické, kde hráč má väčšiu možnosť improvizácie. Hráč nie je skladateľ — väčšinou, — preto keď „tvorí", zväčša použije to, čo už niekde inde hral a čo sa mu zdá vhodné použiť teraz. Väčšinou nepoužije priame citáty, spracúva len isté abstrakcie poznaných postupov. Jeho interpretácia na takomto mieste sa nestáva faktom skladateľským, ako sa často mylne konštatovalo, ale faktom hudobnej dramaturgie, kde musí citlivo vybrať útvary, ktoré tvoria s ďalším materiálom interpretovanej skladby jednotu v zmysle spomínanej dobovej autentičnosti.

Nás dnes zaujíma hlavne ďalší druh týchto materiálov:

c) časti hotových skladateľských produktov, ktoré stoja proti dobove autentickému skladateľskému materiálu v rozpore. Tento rozpor sa môže prejaviť rôznym spôsobom; môže ísť o rozpor štýlový v rámci vývoja vlastnej dobovej autenticity, kde istú jednotu zaručuje práve vývojové spojivo. Možný je však i podstatnejší rozpor, tzv. žánrový, ak používame časti skladateľských produktov, ktoré prakticky v žiadnej dobe nepatrili do dobove autentického materiálu, ale pôsobili len ako periférne zdroje. Takéto príklady preberáme z operetnej, salónnej, zábavnej hudby, z jazzu atď.

Použitie týchto materiálov môže byť rôzne. V zásade rozdeľujeme použitie na:

1. citát, keď prebratý materiál sa objaví vo svojich pôvodných konvenciách a zase mizne a skladateľ nič na jeho znení nemení okrem toho, že určí začiatok a koniec citátu. Takýto materiál môžeme nazvať „požičaným";

2. materiál, stojaci k dispozícii pre kompozičné spracovanie. Takýto materiál nazveme „prebraným". P r e b r a n ý alebo p r e v z i a t y materiál je pre nás rovnocennou hodnotou voči prvkom dobove autentických materiálov. Diferencujeme ho často podobne ako prvky dobove autentické, diferencujeme ho však často aj inak, pretože môžeme za základ diferenciácie použiť i jeho dobove autentický spôsob diferenciácie, potom ho dostať do konfrontácie s inými dobovými autenticitami, čím dostaneme pestré a bohaté možnosti postupov; spôsob diferenciácie jednej dobovej autenticity môžeme priamo diferencovať diferenciáciou inej dobovej autenticity, stavať nad sebou vo forme niekoľkých vrstiev rôznych kombinácií rôznych postupov, rôznych dobových autenticít a pod. To bude závisieť, pochopiteľne, od toho, aké podnety budeme vedieť vyťažiť z pôvodného prebratého materiálu.

Napr. v Barkarole: základná jednotka prevzatého materiálu: 2 melódie z barkaroly z Hoffmanových rozprávok od Offenbacha. Materiál temer nikdy nie dobove autentický, pretože je na hranici s operetnou hudbou, materiál všeobecne známy, takže jeho transformácie budú môcť mať niekedy až pojmové významy.

Základ zvolenej diferenciácie vychádza z rozboru dobových konvencií materiálu. Sme v oblasti tonálnej hudby, metrickej hudby plus ďalšie determinácie, ktoré stoja proti dnešnej dobovej autenticite v príkrom rozpore. Popri tom sú melódie dá sa povedať banálne, obyčajné a azda až príliš známe. Naša diferenciácia podrobí rozboru najprv vlastnú charakteristiku materiálu; tak objavíme možnosť dostať do nových súladov napr. harmonický zmysel priebehov, kde oscilácia funkcií tóniky a dominanty s rôznymi i subdominantnými prechodmi v diskante umožňuje postaviť vec do iného svetla; spolu s tým sa ponúka diferencovať vlastné 8-taktové členitosti melódií, kde sa vyskytne množstvo zaujímavých možností diferenciácie, akými napr. sú prelínania začiatkov a koncov jednotlivých použití melódie. Ďalej rozvíjame významové časti melódií a staviame ich do nových vzťahov. Keď sme materiál a jeho diferenciačné možnosti vyanalyzovali, opäť ich skladá-

me dokopy a zameriavame sa na diferenciáciu rytmicko-metrickú, ku ktorej pridáme i tempovú, aby sme nevynechali nič, čím pôvodná dobová autenticita žila. Súčasne sa nám ponúkajú možnosti prediferencovať harmonický proces z tonálneho do modálneho atď., až po útvary, kde diatonické postupy strácajú každý zmysel v súvislosti s výskytom harmonického centra atď., atď. V závere prichádza opäť pôvodná, t. j. prakticky nediferencovaná melódia, z ktorej zase vystrihujeme jednotlivé čiastky, aby sme sa pokúsili zostávajúcim priznať iný zmysel. Atď.

Tieto postupy tvoria len časť možností. Najbližšia budúcnosť iste donesie veľa nového.

Barkarola je však len jednou, krajnou možnosťou použitia prebraných materiálov, kde celá hudobná forma je vystavaná z jedného prebratého materiálu a dobove autentický je len spôsob diferenciácie. Medzi touto krajnou možnosťou a vlastným použitým konzekventne dobove autentickým materiálom leží široká stupnica možností, kde popri dobove autentických materiáloch používame rôzne prebrané materiály, kde jednotlivými spôsobmi diferenciácie dosahujeme konfrontáciu rôznych materiálov a rôznych spôsobov diferenciácie, kde môžeme napr. dobove autentický materiál diferencovať prebraným spôsobom a pod.

Naša doba týmito tendenciami prelomila vajíčkovú škrupinu dobove autentického materiálu; dnešný skladateľ má možnosť z protoplazmy stať sa svojbytným jedincom, ktorému stoja k dispozícii pre jeho kompozičné zámery všetky materiály a všetky spôsoby diferenciácie, aké sa v priebehu dejín hudby vyskytli a aké poskytujú príležitosť k skladateľskému prejavu. Súčasný skladateľ môže použiť — nechcem povedať všetko, lebo to je veľmi silné slovo — môže použiť, dohodnime sa na tom, mnoho, viac ako jeho predchodcovia.

Doplnil by som tieto poznámky ešte o malé dodatky: možné sú ešte niektoré kombinácie, ktoré som nespomenul. Na spracovanie možno použiť hotový alebo nehotový skladateľský produkt a u t e n t i c k ý, t. j. dovtedy neskomponovaný, materiál vytvorený samým skladateľom, ktorý je však tiež v príkrom rozpore s momentálne dobove autentickými materiálmi a zväčša môže byť príbuzný s rôznymi materiálmi, o ktorých sme v priamom použití hovorili ako o prebraných. Je to pôvodný, t. j. neprevzaný materiál, prevzaná bude len jeho dobová autenticita.

V tomto dodatku rád by som ešte uviedol niekoľko poznámok:

Zmienil som sa, že konfrontácia rôznych materiálov navzájom nespríbuznených dobovou autenticitou je špecifikum dnešného hudobného myslenia. Napriek tomu v dejinách hudby nájdeme, i keď vzácne, predsa niektoré príklady takejto symbiózy. V baroku môžeme spomenúť Bachove prepracovania Vivaldiho husľových koncertov, na začiatku 19. storočia pri bachovskej renesancii Mendelssohn a Schumann píšu sprievody k Bachovým Sólosonátam, Čajkovskij píše Mozartiánu a Rokokové variácie. Stará hudba mala dokonca jeden formový útvar, útvar „témy s variáciami", kde témou bol obyčajne vypožičaný materiál, ktorý sa v priebehu spracovania stal prebraným materiálom. A tak ďalej. V našom storočí nájdeme niekoľko predchodcov nášho smerovania. Za najvýznamnejšie možno pokladať Stravinského, ktorý často žil výlučne z cudzích materiálov, i keď táto činnosť mala väčšinou iný motív, pretože parodovať a travestovať možno len niečo iného.

Tieto tendencie nájdeme i v iných umeniach. V poézii sú to bežné útvary, keď cudzia myšlienka zavdá podnet k nášmu komentáru (z mnohých príkladov jeden: parafráza Štefana Krčméryho na Chalupkovo „Mor ho"); kategórie napr. historických románov sú samy osebe niečo paralelného. I výtvarné umenie poskytuje niekoľko pekných príkladov, uvádzam Van Goghove výtvarné pretavenia Daumiera, Delacroix a iných.

Využívam tu príležitosť vysloviť sa proti námietke, ktorá sa iste bude bežne uvádzať proti využívaniu týchto materiálov: bude sa namietať, že takéto postupy oslabujú autorstvo, keďže skladateľ prevzatý materiál prevzal, a nevytvoril. Je to výčitka pomerne smiešna, každý skutočný skladateľ, ktorý v sebe objaví jedinečnú možnosť kompozičnej situácie, či už svojho, alebo cudzieho materiálu, realizuje svoju myšlienku bez ohľadu na to, kto na to čo povie.

Čo ako ide o nie vlastný materiál, opäť treba zdôrazniť, že je to len m a t e r i á l, a to i vtedy, keby išlo o súvislejšie cudzie celky. Diferenciácia, čiže to, čo je špecificky kompozičné, bude vždy jeho vlastným dielom a jeho nesporným autorstvom.

LADISLAV KUPKOVIČ

JOZEF MALOVEC

Text o mojich elektronických skladbách

Skladateľ dneška, ak chce študovať problematiku elektronickej hudby (ďalej EH) je vystavený dvom extrémnym postojom:

Jedna možnosť je dotknúť sa tejto oblasti iba viac-menej povrchne a využívať tento výrazový prostriedok len sporadicky, kde-tu vo svojej každodennej skladateľskej praxi. Pri tomto prístupe k veci sa skladateľ viac-menej spolieha na zvukového technika, ktorý mu ponúkne pre ten-ktorý prípad taký alebo onaký zvukový materiál, ktorý svojou novosťou pôsobí svieže, nevšedne a zaujímavo. Sme denne svedkami takéhoto prístupu k veci najmä v rozhlase, v televízii a vo filmovej hudbe. To nakoniec dáva do rúk odporcom EH silný argument, ktorý treba brať do úvahy. Sme tu svedkami hudobno-sociologického javu, kde jedno zjednodušovanie tvorcov plodí nové zjednodušovanie sociologického ohlasu.

Druhou možnosťou je ponoriť sa do problematiky EH, takrečeno sa v nej utopiť, študovať čiastkové problémy jeden za druhým bez koncepcie a utápať sa v detailoch, pričom výsledky sú iste užitočné pre študujúceho, no nemajú širší sociologický ohlas a význam.

Zámerne som uviedol dva extrémne prístupy k problémom EH, ktoré sú akousi abstrakciou a temer sa nevyskytujú v čistej podobe. Nechcem tvrdiť, že cesta k EH je niekde v strede, medzi týmito dvoma extrémnymi prístupmi. Bolo by to zjednodušenie. Domnievam sa však, že cesta skladateľa EH je v akomsi napätí a hľadaní oporných bodov medzi týmito dvoma pólmi. Niekedy sa treba vzdať koncepcie práve pre to, aby sme sa dostali viac k štúdiu detailu, z neho budovali viacvrstevný tvar nového materiálu, a to všetko iba preto, aby sme detail neskôr opustili a vrátili sa k celku, ale pokiaľ možno vždy ešte aspoň v dotyku s detailom.

Samotná kompozícia záleží v prísnom individuálnom výbere prvkov, získaných zo syntézy detailov, k vyššie a vyššie organizovaným celkom, pričom najdôležitejšou vecou je — nestratiť v tomto kompozičnom procese zmysel pre neustále dávanie jednotlivých elementárnych prvkov do vzájomného vzťahu. Ak mám spätne analyzovať svoju činnosť pri tvorbe EH, narážam na množstvo ťažkostí, ktoré sa pokúsim preklenúť akousi typizáciou jednotlivých úkonov, ktoré nebudú celkom presné, budú však zjednodušenými — abstraktnými princípmi týchto úkonov.

Na počiatku skladby — hovorieva sa často — býva myšlienka, ktorá je základnou ideou skladby. Táto myšlienka v EH môže byť zachytená v partitúre, pokiaľ ide o jednoduchšie materiály, no neskôr pri transformácii týchto materiálov je temer nemožné, aby to množstvo vzťahov, ktoré sa vytvorí pomocou zariadenia v experimentálnom laboratóriu, bolo vôbec zachytiteľné do nejakej bežnej znakovej sústavy.

Z tejto prvotnej idey vyplynie s pomocou zvukového technika zapojenie prístrojov, ktoré sú k dispozícii skladateľovi a po zapojení už možno počuť základný materiál nejakého detailu skladby. Toto všetko prebehne ešte nie-



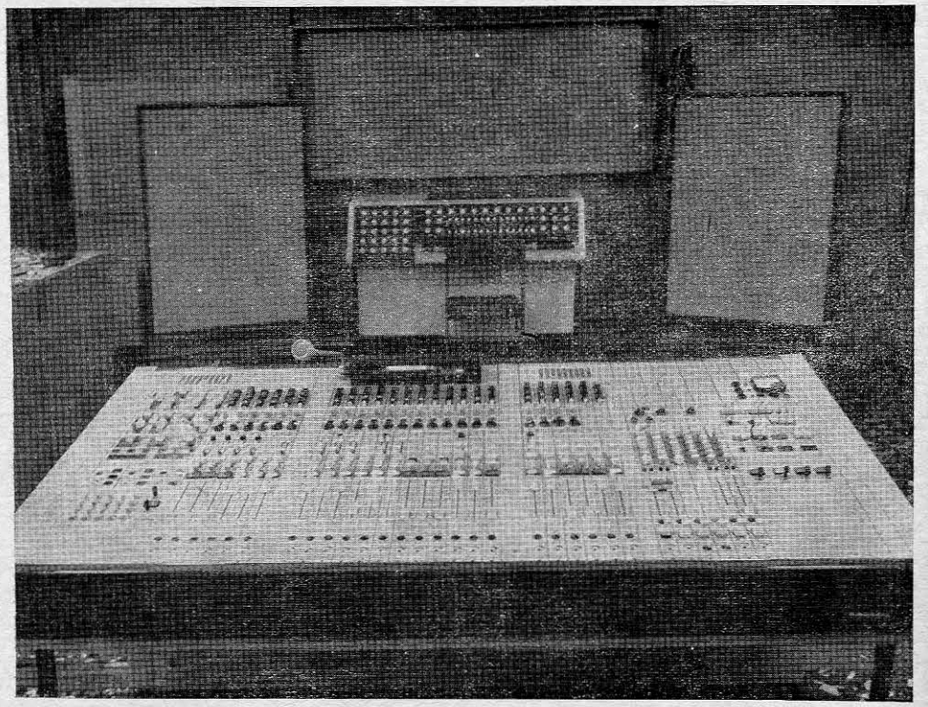
Jozef Malovec

koľko ráz cez skúšky rozličných možností pretvárania základného materiálu cez opätovné a menené zapojenie prístrojov.

Samozrejme, že všetky čiastkové výsledky sa nahrávajú na pás a takto vzniknuté prvky sa triedia, vyberajú, alebo nevhodné pre danú koncepciu sa vytrú.

Ďalšou fázou pri práci je montáž (alebo i mikromontáž). Vybrané detaily sa zoraďujú do kratších-dlhších celkov a postupne sa miešajú dohromady simultánnym zhrávaním z viacerých magnetofónov, alebo z jedného viacstopového magnetofónu, keď sa predtým prvky označili nad sebou, aby synchrónnosť bola relatívne presná. Niekedy nemožno z tejto fázy vylúčiť náhodnosť, obzvlášť vtedy, ak ide o komplikovanejšie materiály, no výsledok buď je, alebo nie je zaujímavý a potom záleží na tolerancii výberu, či si výsledok ponecháme alebo skúsime prípadne po zmene zapojenia nový variant mixáže, až kým sa výsledok nepribliží žiadanému tvaru.

Dovoľte mi však, aby som v malom odbočení zauvažoval nad významom slova „CLUSTER“. Všeobecne sa súdi, že ak stlačíme na klavíri vedľa seba viac tónov, tak je to „cluster“. To by sa potom analogicky vzťahovalo v EH aj na tónovú zmes, alebo na výsek z bieleho šumu. I keď tento termín vznikol v Amerike v súvislosti s klavírom, myslím, že význam tohto slova je omnoho hlbší. CLUSTER v doslovnom preklade znamená „strapec“. Strapec tónov. A skutočný strapec tónov môžeme získať tak, že superpozíciou viacerých lineárne za sebou idúcich krátkych tónov, ktoré si nastriháme na



Záber z elektronického štúdia Čs. rozhlasu v Bratislave

páske a zoradíme trebárs i náhodne, doslova uhnetieme úplne zvláštny materiál, ktorý je niečím medzi tónovou zmesou a výsekom z bieleho šumu.

Niekedy v priebehu prác dôjde i k prekvapeniam rôzneho druhu, napr., že výsledok je omnoho zaujímavejší, ako sa predpokladalo a slúži potom ako odrazový mostík pre ďalšiu prácu.

Toto všetko prebieha vzhľadom na dĺžku skladby veľmi pomaly a pri viackanálových verziách skladby musíme počítať i s miešaním viacerých kanálov navzájom.

Pritom všetkom však dávam pozor na jednu dôležitú vec: aby rôzne varianty v zapojení prístrojov a ostatných zmien boli oddiferencovateľné sluchom. Tým získavam z jedného základného materiálu jemne oddiferencované stavebné prvky, ktoré sú základom pre ďalšiu mozaiku, a len potom si robím akúsi pomocnú partitúru, ktorá je viac pomôckou pre zvukového technika, aby pochopil môj zámer. Niekedy sú tieto nákresy i kompromisom medzi technikom a skladateľom. Pre skladateľa je prístroj v štúdiu viac-menej „čiernou skrinkou" a len po istých skúsenostiach môže bezpečnejšie vedieť, čo mu z tejto čiernej skrinky vyjde.

Až do tohto momentu by bolo možné hovoriť u skladateľa o akejsi mikromotivickej práci, pretože to má asi ten charakter; i keď je to všetko aleatorické, má to svoje prísne vymedzenia, ktoré sú dané možnosťami strojov. Tieto vymedzenia dávajú záruku, že riadené náhodné procesy budú mať nejaký zmysel v ďalších vyšších celkoch.

Tak narastá vždy komplexnejší a komplexnejší tvar skladby, ktorý vo všetkých fázach výstavby možno korigovať podľa individuálneho sluchového výberu skladateľa.

Elektronická skladba Punctum alfa podobne ako staršia skladba Ortogenesis je inšpirovaná dielom francúzskeho filozofa Pierre Teilhard de Chardina.

Neznamená to však, že ide o programovú hudbu. V oboch prípadoch ide o môj subjektívny názor na teilhardovské pojmy. Pokúšam sa reflektovať tieto výrazy iným spôsobom ako filozofickým arzenálom pojmov. Ide tu o môj bezprostredný zážitok, pri konkrétnej účasti na procese skomplexňovania materiálu. A práve táto technika skomplexňovania — v tomto prípade hudobného materiálu — je vlastne formou i obsahom skladby v tradičnejšom zmysle týchto slov.

Pojmom „Punctum alfa" označuje Teilhard bod oživenia hmoty. Je to moment, v ktorom dochádza k onomu „skoku", ktorý marxisti nie dosť presne označili ako „prechod kvantity v kvalitu". Tento „moment" nechápe Teilhard ako jediný bod v plynúcom čase, ale ako rad výbuchov života do neživého skomplexňovacieho procesu, rozloženého po celom priestore našej planéty v rozličných časových dimenziách.

JOZEF MALOVEC

Experimentálne štúdio Čs. rozhlasu v Bratislave

PETER KOLMAN

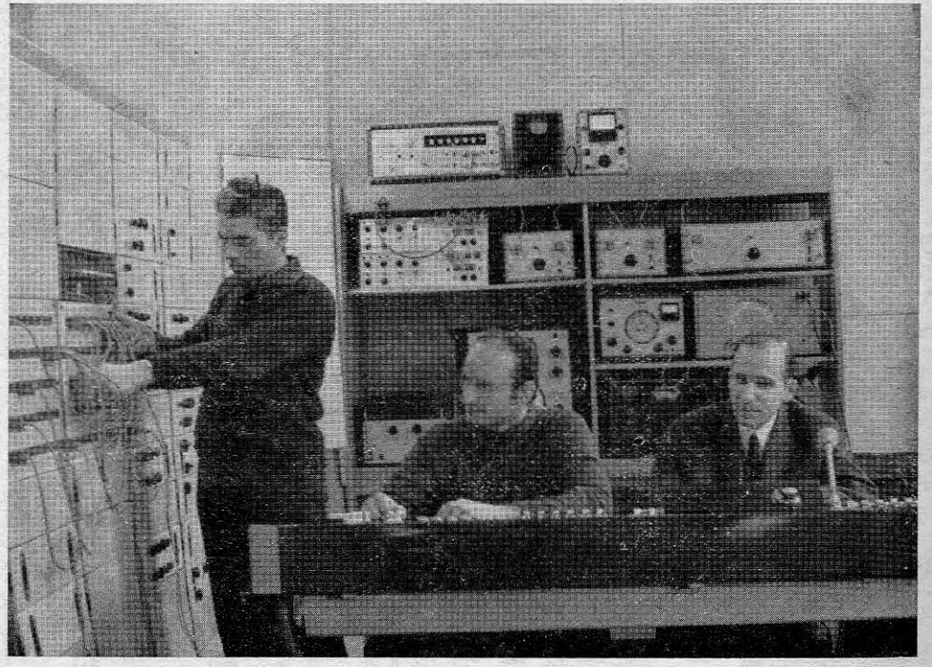
Pred viac než dvadsiatimi rokmi vznikla elektronická hudba. Odvtedy stala sa integrovanou, neoddeliteľnou súčasťou novej hudby.

Oneskorene za svetovým vývojom bolo r. 1965 zriadené Experimentálne štúdio Čs. rozhlasu v Bratislave, slúžiace realizácii elektronickej hudby.

Prvé tri roky svojej existencie bolo Experimentálne štúdio umiestené v provizórnych, nevyhovujúcich priestoroch. Iba v polovici r. 1968, keď sa presťahovalo do nových priestorov, mohlo plne rozvinúť svoju činnosť.

Experimentálne štúdio Čs. rozhlasu v Bratislave je — tak ako podobné štúdiá v Kolíne nad Rýnom a Varšave — manuálnym štúdiom. Jeho technické vybavenie zodpovedá približne priemernému stavu európskych štúdií a umožňuje skladateľovi realizovať aj náročné kompozičné zámery. Pochopiteľne, štúdio je neustále zdokonaľované, predovšetkým v smere zjednodušenia a zrýchlenia realizačného procesu.

Diela, ktoré skladatelia v Experimentálnom štúdiu realizovali, použili sa vo vysielaní Čs. rozhlasu v Bratislave, ako aj koncertne doma i v zahraničí.



Peter Kolman (vpravo) so svojimi spolupracovníkmi

Zoznam diel realizovaných v Experimentálnom štúdiu Čs. rozhlasu:

I. Hudobné diela:

1967	J. Malovec: Ortogenesis	trvanie:	7'45"
1968	L. Kupkovič: Preparovaný text 3 pre dvoch hráčov a magnet. pás		25'
1968	J. Malovec: Punctum alfa		23'35"
1968	J. Malovec: Tmel, hudba pre troch hráčov a magnet. pás		12'
1969	P. Kolman: D 68		26'10"
1969	R. Berger: Elégia in memoriam Ján Rúčka		14'

II. Scénická a filmová hudba:

1965	J. Malovec: Edison (V. Nezval)	použitie:	rozhlas
1965	J. Malovec: Polotemné pásmo (E. Vécsi)		rozhlas
1965	L. Kupkovič: Nie je škola ako škola		film
1965	P. Šimai: Každých 7 minút		film
1965	L. Kupkovič: Všetci, ktorí padajú (S. Beckett)		rozhlas
1965	P. Kolman: Cykády (I. Bachmannová)		rozhlas
1965	P. Šimai: Tatranské kontrasty		film
1965	L. Kupkovič: Pesticídy		film
1965	J. Malovec: Bolo to na váš účet (L. Aškenazy)		rozhlas
1966	L. Kupkovič: Autíčko cililink		televízia
1966	P. Kolman: Facka (H. von Cramer)		rozhlas
1966	J. Malovec: Hudba k súčasnej poézii		gramoplatňa
1966	P. Kolman: Letecká linka (M. Butor)		rozhlas
1967	J. Malovec: Rekonštrukcia básnika (Z. Herbert)		rozhlas
1968	J. Malovec: Kismet (H. Zelinová)		rozhlas
1968	J. Malovec: Splynutie (P. Jaroš)		rozhlas
1969	P. Kolman: Generál Frederik (J. Constant)		rozhlas

Naďa Földváriová

SMÚTOK SLUŠÍ RECESII

Boli to už II. medzinárodné semináre pre súčasnú hudbu, ktoré sa z minuloročnej iniciatívy celkom neveľkej skupiny ľudí konali od 31. III. do 4. IV. 69 na zámku v Smoleniciach. Hneď pri zrode sa pre svoju aktuálnosť stali hotovou inštitúciou a tohto roku poskytli priam neskalenú ilúziu vytúženej kontinuity so svetovým prúdením Novej hudby. Meno Stockhausen, ktoré hostí elektrizovalo minulý rok, nahradili mená skladateľa a teoretika Györgya Ligetiho a skladateľa-trombonistu Vinka Globokara, prednášateľov Carla Dahlhausa z Berlína, Hansa P. Reineckého a ďalších (z domácich Vladimíra Lébla a Petra Faltina, vedúceho a duchovného otca seminárov) dopĺňala skladateľská tribúna: Ligeti tu komentoval svoje Requiem, hovorilo sa o práci s novým kompozičným a interpretačným materiálom, Ladislav Kupkovič predniesol výklad Preparovaných textov. Okrem niekoľkohodinového programu z cudzích i domácich experimentálnych skladieb pražského Quax ensemblu odznel koncert s československými premiérami (elektronické skladby D 68 osobnostne vyzrievajúceho Petra Kolmana, premyslené Malovcovo Punctum alfa, záverom prvý raz v Československu pokušiteľská Symfonická poéma pre 100 metronómov Györgya Ligetiho), v exteriéri Paríkova Vežová hudba komponovaná pre Smolenice. Uskutočnila sa Kupkovičova monstre kompozícia Ad libitum. A napokon prehovorila kvalita Bergerovej Elégie in memoriam Jána Rúčku. Pravda, to všetko nebola už ilúzia.



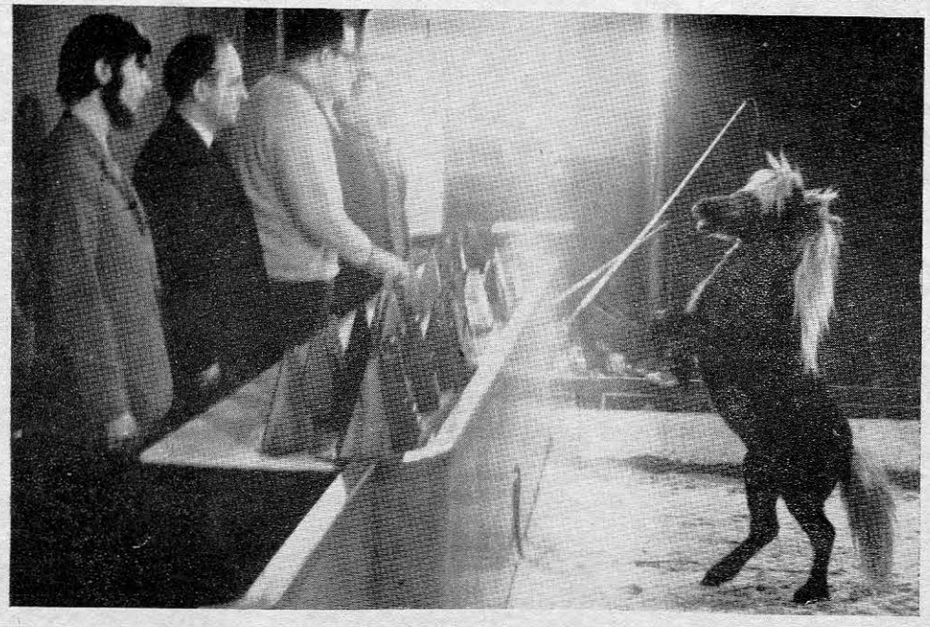
Doc. Dr. Ladislav Burlas, CSc., otvára semináre

Naopak, keď tráva má čas vyklíčiť, ani kladivom ju do zeme nezabiješ a táto hudba si už — Boh súď ako — cez všetky nezmyselné zátarasy našla svoje kanáliky, kontakty a dotyky; nič si pritom nezľahčila, nevstupuje totiž na nové územie v zovretom útvare, ale v rojnici doširoka rozptýlenej, kde každý bojuje sám za seba. Ťažko hľadať spoločného menovateľa, a predsa. Akoby tu bolo čosi, čo predsa môže tvoriť myslený svorník, ktorý má dosť sily na to, aby niesol spoločnú klenbu; nevadí, že v hudbe nie je autonómny — je z rodu prvkov, ktoré sú meradlom zmyslu nielen hudby.

Vezmime časť za celok. Bolo by naozaj paradoxné porovnávať konštrukciu alebo zámer



Účastníci seminára v diskusii



Hudobná úrezúra

Bergerovej elektronickej Elégie a napríklad Kupkovičových excerpovaní v Preparovaných textoch. Sú to protipóly nielen pokiaľ ide o autorské typy ich tvorcov. Bytostne syntetická, integrujúca metóda Romana Bergera, ktorá nikdy nevydá polotovar, je pre autora, píšuceho vôbec nie v syntetizujúcom období, krajne nepohodlná, neľahká, bolestná, no len vďaka nej sa Elégia in memoriam Jána Rúčku okrem iného mohla zbaviť svojho rodového obmedzenia. Sebadisciplína a sústredenie nedovolili Romanovi Bergerovi nechať sa zviesť výnimočným materiálom ani uviaznuť v technickom kúzlení. Od prvých širokodychých plôch autor stavia prísne zovretý celok ani na chvíľu nevyužívajúc efektné prostriedky, ba pohŕdajúc nimi, a predsa výsledok je natoľko efektný, nakoľko efektný vie byť obrovský ponor kryhy. Jeho smútočná Elégia nič nevnucuje, len objavuje skrytú schopnosť elektronického arzenálu vypovedať práve dnes o ľudskej bolesti, samote a hrôze zo smrti. Zdá sa však potom, že celý ten arzenál bol stvorený práve pre tento účel.

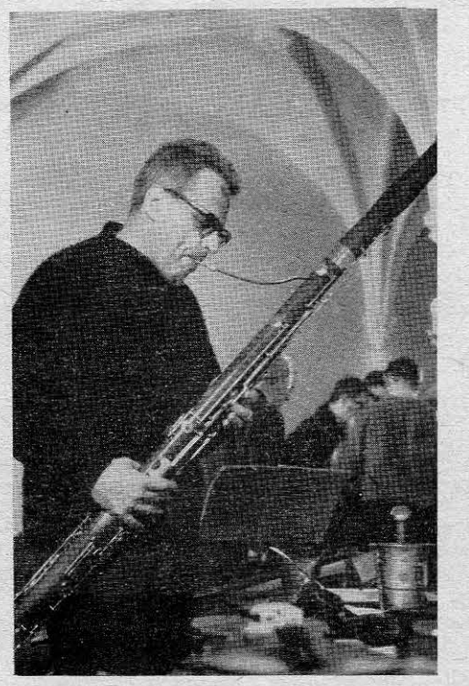
Ladislav Kupkovič nesceľuje, ale štepí, je tým rozbíjačom jadra, ktorý si uchoval detskú túžbu pozrieť sa dovnútra vecí. Ak by sme chceli charakterizovať jeho neúctivú, odzbrojujúcu odvahu, zďaleka nemusíme citovať Preparované texty. Spiritus movens Novej hudby a zakladateľ Hudby dneška v rokoch neúrodných mal štedré možnosti overiť si aj osobnú nezdolnosť v hájení tejto tribúny v rokoch nasledujúcich, len o málo úrodnejších. Háji ju úspešne, ak totiž na darmstadtskom seminári roku 1967 Stockhausen zveruje Hudbe dneška predvedenie svojho Ensemblu, tohto roku na festivale Musik der Gegenwart v Berlíne odznieva ako príspevok do idey koncertu Kupkovičova priestorová kompozícia Profily, kde Stockhausenovu myšlienku domýšľa ďalej. Preparované texty neboli smolenickou premiérou, odzneli práve v Berlíne ako časť novej verzie Profilov, Preparovaný text č. 3 zožal svoju dávku distingvovaného rozhorčenia v októbri

minulého roku v Bratislave. Už skutočnosť, že objektom preparovania je finále Beethovenovej IX. symfónie, je svätokrádežná, pretože siaha na symbol, na rokmi pomazanú predstavu, na synonymum slávnostného koncertu. Kupkovič ho celé vyvracia naruby, necháva z neho znieť len part bicích nástrojov — a tú situáciu poznáme len z vtipov, robí z toho vôbec grotesku, vkladá sem škriepku orchestrákov nad krížikom v partitúre, za ňou reportážny záznam rozhovoru s príslušníkom vojsk z rušných augustových dní a na mieste, kde má zaznieť velebné unisono Objímam vás, milióny, ozve sa celý dedinský dvor: kikiríkanie, krochkanie, gagot, kotkodákanie. Za tým znovu vznešené tóny orchestra a prvé takty šlágru s lepkavým Zhasněte lampióny, donekonečna opakované a modulované. Nasledujú plochy ticha a zase beethovenovský orchester podľa skutočného priebehu finále, ako sa odvíja v slúchadlách dvoch hráčov na bicie nástroje. Potom hráči odchádzajú z pódia — majú pauzu, znovu sa ozýva časť Beethovena, šláger a nákazlivá rytmická odpichovačka, rozhovor s vojakom, škriepka orchestrákov, hráči sa vracajú, nastupuje slávnostný záver, mohutné tóny sa utišujú — skladateľ má možnosť výsledok súčasne elektroakusticky upravovať — a slovo majú bicie, ktoré stupňujú osamotené údery do ohlušujúceho nezmyselného forte. Krutá analýza dospela práve na to miesto, kde Bergerova abstrakcia. Nemilosrdne vecne odkrytý rozpor medzi ilúziou hodnôt a istôt a totálne rozloženým obsahom má celkom presný účinok, má poslanie. Zdá sa, akoby práve toto bola výpoveď generácie.

Je to najmladšia píšuca generácia, ktorá v Smoleniciach robila hostiteľa, a aj keď hostia predstavovali značne širšiu vekovú paletu, akoby si tento fakt vynucoval neunavený, nesnobský ráz ducha seminárov. Ale skôr ako vek s ním bude súvisieť postoj ta-



Nová hudba a nový poslucháč





Výmena názorov

kých pamätníkov darmstadstského klanu, ako je György Ligeti. V interview pre Hudobný život hovorí: „Toto má najväčší zmysel: aby sa ľudia stretli, spoznali — možno nejde ani tak o spoznávanie, ale treba dýchať spoločnú atmosféru, ovzdušie.“ K atmosfére II. smolenických seminárov musela prispieť skutočnosť, že v porovnaní so Smolenicami 1968 mali znovu diferencovanejšie a predsa vyhranenejšie hudobné zázemie. „Páči sa mi tu“, formuluje Ligeti, „preto, že sa mi zdá, že sa tu čosi deje, že je záujem“.



Interpretačné problémy Novej hudby

Pravda, krajným bodom toho, čo sa dialo a čo sa vymykalo i najsmelšej diferenciácii, bol večer, ktorý napokon rozhodne vylučoval konvenciu a snobstvo v ich klasickej forme; bol to večer Kupkovičovej kompozície Ad libitum, bez ktorého nemožno uzavrieť zastavenie pri Smoleniciach 69. Aj keď sa na prvý pohľad mohlo zdať, že tento skladateľ má najskôr zmysel tak pre science-fiction, nebol to nelogický pohyb v jeho vývoji. Ak v Profiloch minulý rok zaplnil horizontálne i vertikálne priestory zámku hrajúcimi hudobníkmi a reprodukčnými zariadeniami, nechajúc ľudí voľne medzi nimi prechádzať, uskutočnil promenádny koncert; teraz, keď znovu vlastnil celý ten členitý priestorový celok, nechcel si nechať ujsť príležitosť skúsiť niečo ešte odvážnejšie. Priestor zaplnil len hudobnými nástrojmi — dychovými drevenými aj plechovými, sláčikovými, bicími, drnkacími, detskými akustickými hračkami, strojmi, tranzistormi, boli k dispozícii rádiá, gramofóny, magnetofóny, tónové a šumové generátory, filtre, modulátory, neobmedzovali sa zvukové nápady. Hráčov nebolo — znelo len to, čo vyprodukovali poslucháči, ktorí sa takto stali v jednej osobe aj interpretmi. Postupovať sa malo podľa schematickej partitúry, pohyb v priestore sa reguloval značkami cestnej premávky, trvanie bolo vymedzené na tri plné hodiny. Bolo v tom, myslím, niečo hlboko pomýlené, i keď ťažko tvrdiť, že autorovou vinou. Výsledok sa totiž dostavil presný, no v podobe, akej paleontológovia, keď skúmajú praveké živočíchy podľa ich prázdneho odtlačku v skale, hovoria negatívna. Ukázal, čo nie je a čo chýba: kontakt, komunikácia a všetko to citlivé, čo treba, ak chce masa ľudí hrať spolu. Ukázal znovu, že je to pravda, čo generácia cíti v analýze i v syntéze a že každý je skôr nedobrovoľným hráčom osamelého partu v kruto preparovanom texte, než členom bujarého orchestra slávnostného koncertu.

MIKROINTERVIEW s R. Vandrom

Richard Vandra (violončelo) a Stanislav Zamborský (klavír) sa zúčastnili na 6. ročníku Medzinárodnej súťaže interpretov súčasnej hudby v Utrechte (Holandsko). Prvého z nich sa mi podarilo niekoľko dní po príchode vyspovedať.

Pán Vandra, ako vyzerala tohoročná súťaž a kto všetko sa na nej zúčastnil?

Toho roku sa na súťaži zúčastnilo 34 účastníkov zo 14 krajín. V jednej skupine spoločne súťažili sláčikári, dychári i komorné ansámbly. Boli tu zastúpené: USA, Fínsko, Holandsko, Francúzsko, Poľsko, Švajčiarsko, Maďarsko, Rumunsko, ČSSR, Belgicko a ďalšie krajiny.

Repertoár mal obsahovať výber zo skladieb skladateľov 20. storočia. Pre tento ročník súťaže bol predpis: 2 skladby holandských skladateľov a 2 skladby, ktoré vznikli po roku 1950.

S akým repertoárom ste sa zúčastnili na súťaži vy?

B. Martinů: II. sonáta pre čelo a klavír
M.Vilec: II. sonáta pre čelo a klavír
A. Webern: 3 kusy op. 11
W. F. Bon: Sonáta op. 6
J. Straesser: Aliages
L. Papp: Sonáta
F. Emmert: Asociácie

Celý svoj program sme hrali spamäti, iba skladby Straessera a Emmerta z not, pretože skladatelia v týchto skladbách uplatňujú aleatoriku. Týmto faktom sme si získali veľký obdiv i medzi súťažiacimi kolegami.

Ako prebiehala samotná súťaž?

Súťaž bola trojkolová. Od 10. do 14. apríla prebiehalo prvé kolo. Bolo tajné, prebiehalo iba pred porotou. Každý účastník hral tridsaťminútový výber zo svojho programu, ktorý dostal tesne pred nástupom na pódium.

Druhé kolo — 15. apríla — bolo verejné. Vystúpilo na ňom 11 účinkujúcich opäť s tridsaťminútovým programom, ktorý sa (myslím, že aj pre porotu) nahrával.

Tretie kolo 17. apríla — finále, bol opäť verejný koncert. Vysielal ho priamym prenosom aj rozhlas. Výber z vlastného repertoáru opäť dostal účastník finále tesne pred nástupom na pódium. Každý výkon sa porotou bodoval a po koncerte porota, v ktorej bol predsedom riaditeľ utrechtského konzervatória, ďalší Holanďan-hobojista, francúzsky violista, poľský skladateľ a taliansky dirigent, vyhlásila výsledky.

Vaše umiestnenie?

Získali sme štvrtú cenu.

Aké poznatky si prinášate zo súťaže?

Myslím si, že osobne pre nás bola účasť na súťaži prínosom v tom, že sme mali možnosť počuť skladby, ktoré by som zaradil do stredu medzi postromantickú modernu a najmodernejšie výboje a zdá sa mi, že je to práve tá oblasť, s ktorou sa môžeme stretnúť u nás zriedkavejšie.

Koncertovali ste aj mimo súťaže?

Nahrali sme pre rozhlas skladby holandských skladateľov a Weberna a absolvovali sme 4 koncerty po Holandsku ihneď po súťaži.

Záverom by som chcel spomenúť jeden moment. Keď sme odchádzali na súťaž, boli tu určité obavy, pretože od jej prvého ročníka sa nikomu z československých koncertných umelcov nepodarilo v nej umiestniť.

Dúfam, že vaším výkonom i umiestnením sa vám podarilo túto pre nás nepríjemnú tradíciu natrvalo narušiť.

Rozprával sa Štefan Klimo ml.

TVORBA

ELEKTRONICKÁ HUDBA

Jozefa Malovca

Ortogenesis, elektronická hudba (1967) — trvanie: 7'45".

Tmel, hudba pre troch hráčov a magnetofónový pás (1968) — trvanie: 12'.

Punctum alfa, elektronická hudba (1968) — trvanie: 23'35".

Jozef Malovec je v súčasnosti najprofilovanejším skladateľom elektronickej hudby v Československu. Má niekoľkoročné skúsenosti s realizáciou elektronickej hudby a v posledných rokoch vytvoril nielen tri závažné diela, ktoré sú predmetom tohto článku, ale i množstvo elektronickej hudby pre účely rozhlasových hier.

Ešte pred vznikom Experimentálneho štúdia Čs. rozhlasu v Bratislave r. 1965 pracuje Malovec v „trikovej réžii" s primitívnym technickým zariadením. Zrejme tu našiel sám seba, pretože po stagnácii v tvorbe v oblasti inštrumentálnej hudby začína intenzívne pracovať s elektronickým zvukovým materiálom a venuje sa takmer výlučne tvorbe elektronickej hudby.

Tvorba elektronickej hudby umožňuje skladateľovi improvizovať a experimentovať so zvukom, pričom skladateľ ihneď počuje zvukový výsledok. Tu je podstatný rozdiel medzi tvorbou inštrumentálnej a elektronickej hudby. Spôsob improvizovanej zvukovej výroby a okamžitej sluchovej kontroly (ktorá opätovne — ako spätná väzba — ovplyvňuje zvukovú výrobu) vyhovuje Malovcovmu tvorivému naturelu.

Ako prvá z jeho troch elektronických diel vzniká **Ortogenesis**, dielo s koncentrovaným výrazom a stručnou formou. Prekvapivá je zvuková mnohostrannosť diela, najmä ak berieme do úvahy, že dielo bazíruje výlučne na elektronických (teda na žiadnych konkrétnych) zvukoch.

Tmel a **Punctum alfa** vznikajú takmer súčasne, a predsa sú to dva svety, ktoré nemajú temer nič spoločného. **Punctum alfa** je dielo asketické, s veľmi rozhodným výberom zvukového materiálu. Ako paradoxná sa javí autorova snaha po konštrukcii v tomto diele, pretože Malovec nie je konštruktívny tvorivý typ (i v jeho inštrumentálnej tvorbe sú najcitlivejšie tie miesta alebo úseky diel, ktoré sú výsledkom logickej konštrukcie). Obmedzenie na zvuky istého druhu a priamočiary „vývoj" formy, ktorá sa zdá byť nečlenená, prebieha teda „v jednom kuse", dáva tomuto dielu istý pôvab.

Tmel je naproti tomu dielom po každej stránke komplexnejším. Predovšetkým neexistuje tu žiadne obmedzenie na zvukový materiál istej kvality, naopak: Malovec používa všetko, čo mu príde „pod ruku", samozrejme s vkusom a istým šarmom, ktorý je jeho skladbám vlastný. Elektronické zvuky, zvuky hoboja, fagotu a lesného rohu (skreslené kruhovými modulátormi), starý sladký šláger, aký pred desiatkami rokov vytváral atmosféru obchodných domov, horúci beat, zvonkohra, ľudské hlasy — to všetko tvorí materiál pre túto kompozíciu. Malovec dokázal, že i najrôznejšie „suroviny" možno integrovať v jednom diele.

I v oblasti formy tvoria **Tmel** a **Punctum alfa** protiklady. **Tmel** má členitú formu s viac alebo menej jasne ohraničenými úsekmi. Nie tak **Punctum alfa:** toto dielo prináša plynulý tok od začiatku po koniec. Charakter hudby sa síce mení, avšak v malých medziach a natoľko pozvoľna, že zmeny nie sú príliš markantné.

Ortogenesis a **Punctum alfa** sú určené pre štvorkanálovú reprodukciu, čo znamená, že zvuk zhrávaný zo štvorstopového pásu zaznieva zo štyroch reproduktorov umiestených v jednotlivých rohoch odposluchovej miestnosti (nemusí to byť bežná koncertná miestnosť). Ideálny posluch je v strede, pričom zvuky prichádzajú striedavo z jednotlivých strán alebo z viacerých strán súčasne. **Tmel** je určený pre dvojkanálovú reprodukciu (bežný stereozáznam), pričom však ešte traja hráči hrajú priamo na koncertnom pódiu. Mikrofónmi je zvuk nástrojov snímaný a vedený do modulátorov, ktoré zvuk skresľujú. Každý z hráčov potrebuje zvláštny reproduktor, z ktorého znie už modulátorom spracovaný výsledný zvuk nástroja.

Všetky tri diela boli verejne predvedené tak doma, ako aj v zahraničí. Za **Ortogenesis** získal Malovec Cenu čs. hudobnej kritiky 1967; s tým istým dielom sa umiestnil na treťom mieste v medzinárodnej súťaži elektronickej hudby Dartmouth College (USA) v roku 1968.

Peter Kolman

Hudobný život

Juraj Beneš: Cisárove nové šaty

Dirigent: Viktor Málek
Režisér: Július Gyermek
Scéna: Otto Šujan a. h.
Kostýmy: Ľudmila Purkyňová.
SND Bratislava 29. marca 1969 (referát J. Pospíšila o predstavení 12. 5. 1969)

Je isteže odvážne absolvovať vysokoškolské štúdium operou (obzvlášť, keď skladateľ má pomerne neveľký register skladieb — v Benešovom prípade to bolo 7 piesní pre alt a sláčikové kvarteto pod názvom Monológy, Tri skladby pre hoboj, Desať ludií pre klavír...)

Juraj Beneš tú odvahu mal.

Už pred niekoľkými rokmi dokončil operu Cisárove nové šaty na známy Andersenov námet o hlúpom vladárovi a ešte hlúpejšom dvoranstve, o prefíkaných krajčíroch, ktorí mu „ušijú" odev z ničoho — načo pokračovať, čitatelia tento príbeh iste poznajú. Je taký typicky rozprávkový, groteskný a smutný zároveň — a žiaľ, taký reálny až hrôza. Veď koľko podobných vladárov a vladárikov sme poznali v posledných desaťročiach len v našich dejinách (o iných národoch a štátoch radšej pomlčme...).

Cisárove nové šaty čakali niekoľko sezón na uvedenie.

Prečo?

Na túto otázku by museli odpovedať šéfovia, dramaturgovia a iní zodpovední činitelia našich operných domov — a najmä sám autor. Šéf košickej opery chcel novinku uviesť, ale narazil vraj na autorovu nechuť dať ju premiérovať mimo Bratislavy.

Svedčí to o autorovej hlavatosti, sebavedomí, správnom ocenení svojich síl, trpezlivosti?

Nová slovenská opera

Netrúfam si byť v tomto smere arbitrom. Isté je jedno, že Beneš sa ukázal nanajvýš prezieravým, lebo jeho opera uzrela „svetlo sveta" práve na javisku opery SND 29. marca t. r.

Všetko príde v pravý čas...

Benešova opera prišla práve vhod, aby vyslovila večne platné pravdy v novom rúchu, aby prelomila už trochu zmeravený — a povedzme si úprimne, viac do minulosti obrátený — dramaturgický model isteže veľmi úspešnej slovenskej opernej tvorby, a tiež preto, aby na javisku opery SND mohla vôbec zaznieť — veď o dva týždne po jej premiére „operný dom SND" začali rekonštruovať.

Večne platné pravdy?

Nie je to tak dávno, čo našej generácii vtĺkali do hlavy, že všetko sa mení, všetko sa vyvíja — v onom starogréckom zmysle „panta rei". Nechcem popierať vývoj, len slepec alebo hlupák by to mohol nevidieť. Som však presvedčený — a iste nie som sám — že pre život človeka ako tvora spoločenského platia určité konštanty. A sú to najmä hodnoty eminentne etické. Človek, ľudia ich môžu a nemusia rešpektovať — ak ich však nezachovávajú, sami pletú bič na seba (história ľudstva podáva nespočetné dôkazy tohto tvrdenia...). Povedané s postavou Rollandovej hry O láske a smrti (a zároveň hlavnou postavou piatej Cikkerovej opery) Jêromom de Courvoisier: „Láska k pravde je jediná, ktorá nikdy nesklame... No v posledných rokoch sme sa naučili, že musíme byť zo dňa na deň pripravení zriecť sa všetkého, čo nám patrí: bohatstva, cti, šťastia, lásky, práce i života...".

Benešova opera pripomína niektoré z týchto večne platných právd. „Hovorí" o malosti a obmedzenosti mocných, o jasnozrivosti prostých, o nezničiteľnej poézii stále sa obnovujúcej mladosti, o ľudskej obmedzenosti, naťúkanosti a servilnosti, ale i o človečom súcite, kráse a láske...

Prečo „hovorí"? Prečo tie uvodzovky?

Lebo to robí skutočne divadelnými (nie polopatistickými, rétorickými) prostriedkami. Cisárove nové šaty nie sú totiž operou v tradičnom zmysle slova. Je to moderný javiskový útvar, v ktorom sa prelína orchestrálna hudba, spev, pantomíma a básnické slovo. Hudba je síce nadradeným činiteľom, organizujúcim všetko ostatné dianie — preto žánrový názov „opera" je namieste — lež do popredia vystupuje iba v javiskovo statických miestach (v scéne prebúdzania sa cisára, dvoch fúgach troch krajčírov, v speve o zázraku v Káne Galilejskej pred záverom). Na tomto mieste si dovoľujem pripomenúť, že o hudbe Benešovej opery som písal podrobnejšie v č. 9—10 SH, roč. 68.

„Libreto" (tiež Benešova práca), a či skôr scenár, je veľmi úsporné, a predsa schválne nehomogénne. Prelínajú sa v ňom tri vrstvy:

1. Žena — rozprávačka (mladé dievča); nespieva, hovorí (vlastne recituje) veľmi poetický, detskou fantáziou a obrazotvornosťou tvorený text — je stelesniteľkou večnosti poézie a umenia vôbec.

2. Cisár a jeho dvor — používa minimálnu slovnú zásobu, zväčša nezmyselné výrazy, nie nepodobné detskému bľabotaniu. Zopár „normálnych" viet v ústach týchto niktošov sú tie najobyčajnejšie klišé.

3. Trojica krajčírov, ktorá sa bohatosťou lexikálnych výrazov blíži cisárovi a jeho dvoranom, nezakryte paroduje ovzdušie panovníka a jeho suity. Cisár, jeho dvorania a krajčíri spievajú.

Tieto tri vrstvy stelesňujú tri svety, ktoré svojimi vzájomnými kontrastmi a vzťahmi vyvolávajú rad asociácií, podtextov, náznakov, druhotných významov. Rozmnožuje ich navyše postava Míma-šaša-lokaja (a napokon „človeka an sich", ako píše režisér J. Geyrmek v programovom bulletine), predstaviteľa poddaného trpiaceho ľudstva, stále utlačovaného, ponižovaného

a bitého, a predsa veriaceho v nikdy nehynúcu krásu, dobrotu, lásku a spravodlivosť.

(Mím — šašo — lokaj — človek nebol v pôvodnom scenári; možno je výtvorom režisérovým. No tým, že Beneš s týmto dotvorením súhlasil, zároveň ho autorizoval.)

Cisárove nové šaty oscilujú medzi fraškou a tragédiou, symbolom a štylizovanou realitou, alegóriou a podobenstvom. Je to mnohovrstevný útvar, ktorého vložky sa navzájom prelínajú a ovplyvňujú. Ide o prvú slovenskú operu s naozaj modernou koncepciou. Pravda, tým nechcem povedať, že by nábehy k modernému riešeniu neboli v slovenskej opere už skôr (Básnik a Dvojník v Krútňave, intermezzá vo Vzkriesení, niektoré scény v Petrovi a Lucii), ale ako celok, ako kompletný architektonický tvar má Benešova opera nesporne prvenstvo.

Igor Vajda

* * *

„Ale je zmena, ide Norma!" informovala ma pani pokladníčka, keď som po prvý raz zháňal lístok na Benešovu operu.

„Na to choďte, to je krásne!" poradila mi za mnou stojaca pani. „Ale tie Cisárove nové šaty, to má byť opera?" Zrejme bola informovaná.

Nepočúvol som dobre mienenú radu a na Normu si lístok vtedy nekúpil. Čakal som na najbližšiu príležitosť, ktorá pre rekonštrukciu Národného divadla dala na seba ozaj čakať...

Nie je dobré písať iba o premiérach. Len na reprízach sa ukáže, čo zostane z lesku a zápalu premiérového ovzdušia, najmä u diel dosiaľ neoverených. Čas súdi autorov i interpretov. Preto azda ani nezaškodilo, že príležitosť vidieť Benešovu operu dala na seba trocha čakať: zápal totiž zostal.

Divák sa dostáva do ovzdušia trocha zvláštneho, i keď režijná invencia 20. storočia v činohre i opere nás už na všeličo privykla. Nie je to síce to odhalené povrazisko, o ktorom sa zmieňuje autor v rozhovore, uvedenom v programovom bulletine, ktoré bolo víziou, z ktorého vznikol zárodok opery. Veľa však odhaľuje nezakrytá scéna, ktorá pripomína, že to, čo nás čaká, je iba divadlo. Nie tajomstvo zahaleného javiska, ktoré nastolí ilúziu skutočnosti, iba výtvarne veľmi stručne riešený priestor, určený symbióze orchestra a hereckej akcie a tejto skutočnosti podriadený vo svojich detailoch (zrkadlové plochy nad orchestrom v pozadí sú nielen prvkom výtvarným, ale zároveň akustickým, ktorý dopomohol orchestru k lepšej zvukovej vyrovnanosti než v tradičnom orchestrišti).

Postavenie diela vedľa Janáčkovho Zápisníka strateného (v interpretácii dr. Gustáva Pappa, Ľuby Baricovej a Evy Pappovej), i keď táto inscenácia je skôr koncertným vystúpením s veľmi decentným scénickým náznakom, bolo pre Benešovu skladbu aj istým handicapom. V tom istom priestore, s tým istým výtvarným riešením mal rozohrať a zaplniť scénu tak svojou hudbou, ako aj scénickým pohybom (to je, pravda, skôr starosť režiséra, no i tak s tým má autor niečo spoločného). Nič mu nepomohlo preniesť diváka do nového ovzdušia, bezprostredné susedstvo Janáčkovej hudby viselo nad ním ako hrozba. Bolo treba si udržať tvár v tomto susedstve.

Myslím, že Beneš v tejto skúške obstál. Jeho hudba je veľmi komorne ladená, a to tak vo zvuku, ako aj v kontrastoch. Na prvé počutie v tejto partitúre chýba drvivé fortissimo a ostrejšie dramatické zlomy, zdá sa, že celým dielom preniká určitá jednotvárnosť. Pravda, je to jednotvárnosť, ktorá má v sebe veľa nuansí, kontrastov na práve tak subtilnej úrovni, na akej je jej zvuk. Jednotvárnosť utkvelej predstavy a vedome obmedzeného priestoru na jej realizáciu s minimom rekvizít. Jednotvárnosť osamelého hudobného prúdu orchestra, ktorý nie je iba sprievodom vokálnych partov, ani iba symfonickým prúdom, ktorý sa veľmi o vokálne party nestará. Orchestra, ktorý je jednou rovnoprávnou zložkou zo štruktúry mnohých zložiek, ktoré sa spolu neusilujú vytvoriť Gesamtkunstwerk, ale žijú v milej symbióze hudobného divadla. Orchestra, ktorý umiestením na scéne sa stáva práve tak dramatickou persónou, ako cisár pán. A nezostaňme len pri autorových predstavách orchestra, ktorý umiestený do roviny spoluhráča na javisku, pod taktovkou Viktora Málka zhostil sa svojej roly naozaj výborne. Nestrhával pozornosť na seba, i keď umiestenie na scéne mu akusticky dosť pomohlo, ale nedal na seba ani dosť zabudnúť. Náročnú partitúru v jej priezračnosti zvládol veľmi pekne a plasticky.

Dve roviny scény pred orchestrom sú vyhradené ďalším zložkám štruktúry: vokálnej, poetickej a mimickej. Vokálna zložka, to sú herci drámy, vlastná opera — a po pravde povedané, absurdne karikovaná buffa. Karikovaná už tým, že spievaného textu je ozaj minimum. Spieva sa, pravda, stále, no väčšinou na dadaistický text, posunujúci konajúce osoby zreteľne do oblasti karikatúry ľudských typov. Táto karikatúra je výborne vygradovaná všetkým, čo sa tu spája pre vytvorenie divadelnej akcie (opäť nezostávame len pri predstave autora, ale vidíme ju cez prácu režiséra i tvorcu kostýmov): od minima textu až k recesne prehnanej maske a kostýmu: aká nadutosť a „vševedúcnosť" z titulu úradu je v maskách a kostýmoch ministrov, bohorovnosť v cisárovi, ktorého ramená zdobia ratolesti i obstarožná a vyžilá obyčajnosť v jeho štylizovanej nahote, dokonalá podlosť podvodných krajčírov v ich zbojníckych úškrnoch — pravé stelesnenie všetkej ľudskej mrzkosti! A dovŕšenie všetkého v réžii: ani na chvíľu nezabúdajme, že sme v divadle, že sa to odohráva na javisku! Jeho súčasťou je i vtipne zakomponovaný technický personál, upravujúci scénu počas hry. Nič nie je mienené vážne, podobnosti s životom sú čisto náhodné (ako sa zvykne poznamenávať, keď sú úmyselné). A všetko to spieva (pravda, okrem technikov) v peknych, hoci veľmi náročných melodických líniách v sóle i ansámbloch. Neodolateľné „ňafi" Martvoňovho Cisára povie viac, ako veľa strán textu; priam nerozlučne ho dopĺňajú ministri Jarmily Smyčkovej a Pavla Gábora. Ansámbl krajčírov (Jozef Raninec, Nina Hazuchová, Jozef Špaček) si poradí i s náročnou fúgou...

Proti tomu jedna skutočná žena, civilná, ako len možno. Jej akcia, pravda, kontrastuje s jej civilnosťou: je to poetická zložka, text, oplývajúci nádhernými symbolickými obrazmi. Tento text prakticky tiež uniká skutočnosti: žena je skutočná iba vo svojom výsmechu cisárovej nahoty, ináč je obrazom. Pohybuje sa vo svojej vlastnej rovine javiska a jej preniknutie do opernej roviny cisárovej (skoro možno povedať preniknutie skutočnej poézie do roviny karikovanej skutočnosti) je jej osudné. Tu sa vyhrocuje dramatický konflikt, ktorý v celom diele pulzuje medzi týmito rovinami, ktoré dosiaľ ako keby sa dopĺňali. Podanie Idy Rapaičovej (a. h.) plynie v jemne diferencovanom prednese, v civilnej, jednoduchej dikcii i tých najpoetickejších obrazov, napriek tomu, že jasne cítiť vnútorné napätie hlbokého prežitku. To dáva tejto zložke štruktúry mimoriadnu pôsobivosť.

Zostáva Mím, ktorý je Šašom, deformovaným na Lokaja, ale v svojom srdci si zachováva svoju šašovskú múdrosť. Táto postava sa zapája do obidvoch rovín a nesie prvky konfliktov medzi nimi. Jeho múdrosť je nakoniec i záchranou pre Ženu, zničenú konfliktom s karikatúrou (žiaľ, tak to chodí na divadelnom javisku...) Horymír Mácha v tejto úlohe zrejme zámerne obmedzuje paletu pantomimického výrazu a zostáva iba pri niekoľkých prvkoch štylizácie, čím pomáha istou neutrálnosťou stmeliť rozdielne roviny. V závere by sa však azda žiadala výraznejšia mimická akcia, lebo celý záver vlastne spočíva na geste. A tu záverečné gesto Idy Rapaičovej vo svojej jednoduchosti sa mi zdá výraznejšie než akcia Máchova.

A tak sa opäť v Bratislave podarilo opere SND jedno výborné predstavenie. Áno, to má byť opera, pretože dnes už máme paletu operných vzorov a názorov na operu veľmi bohatú a nakoniec každý autor si tento ospevovaný a zatracovaný žáner pretvára k svojmu obrazu. Len jedno neviem: opera komická, či tragická? Lenže, keď

V Košiciach opäť režisér

Giuseppe Verdi: Maškarný bál
Dirigent: Ladislav Holoubek
Režisér: Drahomíra Bargárová a. h.
Výprava: Ján Hanák
ŠD Košice



M. Abrahámová a M. Hájek

Napriek tomu, že Verdiho Maškarný bál je vynikajúce operné dielo (a to aj po stránke libreta!), predsa v porovnaní s ostatnými Verdiho operami sa na košickej scéne v dlhom historickom pohľade nie veľmi presadzovalo. Mnohé z Verdiho opier sa inscenovali v Košiciach už v polovici 19. storočia, nie dlho po tom, čo mali svoje premiéry v Taliansku. Nie tak Maškarný bál. Aj po roku 1945 ho uviedla spevohra ŠD v réžii Juraja Šeregija s dirigentom M. Konvalinkom len 11. novembra 1948 a po 20 rokoch 11. apríla 1969 v réžii hosťujúcej Drahomíry Bargárovej z Banskej Bystrice a s dirigentom zasl. umelcom Ladislavom Holoubkom, hoci ďalšie Verdiho opery (napr. Traviata a Rigoletto) sa za uplynulých 25 rokov častejšie obnovovali aj na scéne ŠD. Je to len dôkazom toho, že o uvádzaní jednotlivých opier na našich scénach rozhoduje nielen hodnota ich samých.

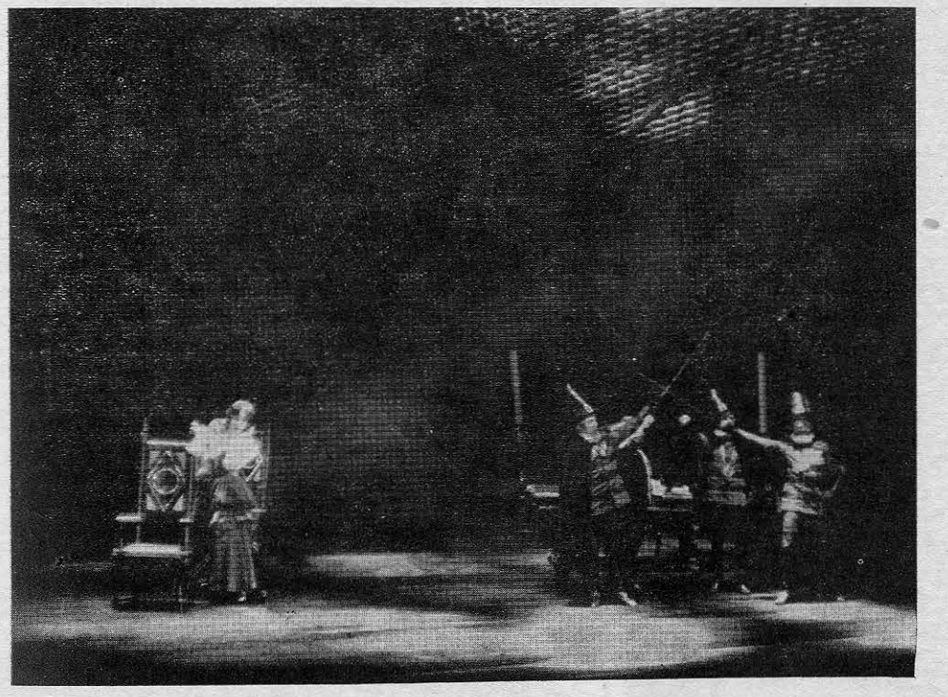
Najnovšie naštudovanie Maškarného bálu v Košiciach upriamilo našu pozornosť najmä na režijnú stránku. Košická opera totiž už viac ako rok nemá vlastného režiséra a celá sezóna 1968/1969 prebieha vlastne v znamení „konkurzov" hosťujúcich režisérov. V Pucciniho opere Dievča zo západu sa predstavil Juraj Anton Benda z košického štúdia Čs. televízie, v Smetanovom Tajomstve Koloman Čillík z banskobystrického Divadla Jozefa Gregora Tajovského a teraz opäť z toho istého divadla Drahomíra Bargárová. Košické obecenstvo, ale predovšetkým umelecké vedenie má takto možnosť urobiť si prehliadku budúcich možných vlastných operných režisérov (čo je do určitej miery zaujímavé), hoci na druhej strane je tento stav nesporne na škodu regenerácie vlastného interpretačného štýlu súboru. Hodnotenie režijnej zložky posledných troch operných inscenácií v Košiciach by si vyžadovalo podrobnejšiu štúdiu. Tu v skratke naznačíme, že najúspešnejším hosťujúcim režisérom bola práve Drahomíra Bargárová. Možno mala určitú výhodu pred svojimi kolegami tým, že k réžii Maškarného bálu v Košiciach pristupovala po dobrých skúsenostiach s inscenáciou tejto opery v Banskej Bystrici v sezóne 1964/1965. V Košiciach jej poskytli príležitosť túto banskobystrickú koncepciu dosiahnuť so súborom, ktorý svojimi kvalitami by mal byť nesporne potentnejší ako spevoherný súbor DGJT. Iste jej v tom pomohla ruka skúseného dirigenta zasl. umelca Ladislava Holoubka, ktorý opäť dosiahol s divadelným orchestrom na premiére tejto opery kvalitný výkon. A tak do detailov premyslený režijný prístup D. Bargárovej k jednotlivým scénam, ba i postavám mohol s hudobnou zložkou inscenácie vytvoriť umeleckú syntézu vysokého stupňa. D. Bargárová vychádzala vo svojej koncepcii z Verdiho partitúry a z nej vytvárala nielen vokálny a herecký prejav, ale i celú pohybovú kultúru sólistov a zboru. Pritom Bargárová vychádzala aj z interpretačných možností a dispozícii jednotlivých sólistov, a tak celý dojem z premiéry pôsobil prirodzeným umeleckým prejavom všetkých zložiek.

Premyslený prístup režisérky umožnil J. Regecovi zvládnuť spevácky a herecky komplikovanú rolu Richarda (rozhranie lyrického a dramatického tenoru), G. Abrahámovej rozohrať celú škálu veľkoopernej dramatickej postavy Amélie (alternuje E. Šmáliková) a Božene Hanákovej využiť jej ladnú pohybovú kultúru v roli Oskára (alternuje E. Likérová). Mária Adamcová ako Ulrica (alternuje O. S. Golovková) zafarbením svojho hlasu i hereckým prejavom vytvorila postavu skôr ľudsky realistickú ako démonickú. Jej spevácky výkon bol plne na výške základného kvinteta sólistov. Miroslav Hájek v role Renata (alternuje A. Hucík) bol na premiére zrejme indisponovaný. Výkon pilierových sólistov tejto opery veľmi dobre doplnilo kvarteto sprisahancov (A. Matejček, M. Čabiňák, L. Šprinc, G. Spišák), K. Mareček ako námorník Silvano, ďalej V. Schrenkel ako sudca a J. Pasiar v role sluhu.

K úspechu inscenácie prispel vyrovnaný výkon zboru (zbormajster Roman Skřepek), baletného súboru so sľubnou choreografkou Marilenou Halásovou a účelná a pôsobivá scéna Jána Hanáka (kostýmy Št. Jurášová a. h.).

Celkove možno povedať, že inscenácia Maškarného bálu v Košiciach patrí k najlepším inscenáciám ŠD v tejto sezóne.

Mária Potemrová



---

som sledoval toto predstavenie, ani mi na tom nezáležalo: bavil som sa na cisárovi tak dlho, až som zistil, že je to vážne. Možno, že množstvo a váha symboliky bude prekážkou tomu, aby opera prenikla k širokému publiku a stala sa repertoárove vďačným kusom. Viete si však predstaviť, ako rád by som sa v tomto mýlil?

Juraj Pospíšil

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

3. a 4. apríla 1969. Orchester, Spevácky zbor Slovenskej filharmónie, Detský zbor Čs. rozhlasu v Bratislave. Dirigent: Ladislav Slovák, zbormajstri: Ján Mária Dobrodinský a Ondrej Francisci. Sólisti: Shige Yano (soprán – Japonsko), Hilde Rossel-Majdanová (mezzosoprán – sólistka Štátnej opery Viedeň), René Hofer (tenor – evanjelista – Švajčiarsko), Hans Christian (barytón – Štátna opera Viedeň – Kristus). Gerhard Werwinski (basbarytón), Fritz Peter (tenor – Švajčiarsko – sólista zürišskej opery), Cecília Lévaiová (soprán – sólistka Speváckeho zboru SF), Ladislav Holásek – čembalo. Program: Johann Sebastian Bach: Matúšove pašie.

10. a 11. apríla 1969. Orchester SF. Dirigent: Claudio Scimone (Taliansko), sólista: Ivan Palovič (klavír). Program: Jozef Haydn: Rozlúčková symfónia fis mol č. 45, Richard Strauss: Burleska pre klavír a orchester, Giuseppe Verdi: Ouvertúra k opere „Sila osudu". Ottorino Respighi: Rimske slávnosti.

17. a 18. apríla.

Orchester a spevácky zbor SF, dirigent: Ľudovít Rajter, zbormajster: J. M. Dobrodinský. Sólisti: Klára Havlíková (klavír), Mimi Coertse (soprán – Viedeň), Hans Dieter Höltge (tenor – Hamburg), Teodor Šrubař (barytón – Praha). Program: Andrej Očenáš: Symfonietta, op. 35, Cézar Franck: Les Djinns – symfonická báseň pre klavír a orchester, Carl Orff: Carmina burana – kantáta pre orchester, zbor a sóla.

24. a 25. apríla. Orchester Slovenskej filharmónie, dirigent: Ladislav Slovák, sólista: Ferdinand Klinda (organ). Program: Otmar Mácha: Variácie na smrť a tému J. Rychlíka, Charles Chaynes: Koncert pre organ, sláčikový orchester, bicie a tympany podľa Duchovnej piesne Jána z Kríža, Ludwig van Beethoven: Symfónia VI. – Pastorálna F dur, op. 68.

29. a 30. apríla. Slovenskí madrigalisti, dirigent Ladislav Holásek + Slovenský komorný orchester, umelecký vedúci Bohdan Warchal. Program: Palestrina: La cruda mia nemica, Gastoldi: Amor Vittoroso, Monteverdi: Lasciate mi morire, Si ch'io vorrei morire, Hassler: Herzlieb zu dir allein, Von dir kann ich nicht scheiden, Venosa: Moro lasso al mio duolo, Certon: La, la, la je ne l'ose dire, Wilbye: V tôňistom údolí, Lasso: Serenáda, Quand mon mari, Jannequin: Le chant des oisseaux; Dvořák: Serenáda pre sláčiky E dur, op. 22.

Z prehľadu programu aprílových podujatí Slovenskej filharmónie na prvý pohľad zaujme dramaturgia. Každý koncert (pochopiteľne s výnimkou posledného) prináša aspoň jedno, ak nie viac doteraz na pódiu SF neprogramovaných, alebo zriedkakedy hrávaných diel. Po tejto stránke skutočne obstál náš orchester na výbornú.

Druhá stránka mince — umelecká úroveň jednotlivých podujatí nevyznieva však už tak jednoznačne v prospech tohto telesa, a preto pri tomto probléme sa žiada trošku dlhšie zdržať a zamyslieť.

Už akosi tradične uvádzanie monumentálnych — najmä barokových vokálno-inštrumentálnych — diel nepatrí k umeleckým triumfom telies SF. Umelecké a technické nároky pri rozľahlosti diel, počet skúšok zredukovaných na minimum sú momentami, ktoré sa zlučujú v akoby neprekonateľnú prekážku pri precíznejšom a presvedčivejšom stvárnení. Úloha dirigenta sa obyčajne zužuje potom zväčša na koordináciu jednotlivých zložiek veľkého aparátu účinkujúcich, pričom, pravda, automaticky uniká moment tvorivejšieho zaangažovania a výraznejšieho vytvárania osobitnejšej atmosféry. I napriek tomu, že uvedeniu Bachových Matúšových pašií určitý lesk pridalo angažovanie zahraničných sólistov, pre početné a miestami veľmi citeľné rozglejenie medzi jednotlivými ansámblami účinkujúcich nestalo sa toto dielo očakávaným umeleckým zážitkom.

Zlatým klincom koncertu podpriemerného talianskeho dirigenta Scimoneho stal sa Palovičov výkon v Straussovi, ktorý dokumentoval serióznu prípravu a výrazný dôraz na diferenciáciu klavírneho tónu, iskrivý vtip a noblesnú eleganciu tohto umelca.

Naproti tomu Havlíkovej sa tentoraz Franck neveľmi vydaril. Jednak samotný výber diela po stránke zhody s naturelom sólistky nebol šťastný. Nedokázala okrem virtuózneho zvládnutia technických pasáží vniknúť hlbšie do poetickej podstaty diela a kultivovanejšie narábať s klavírnym zvukom. Navyše ešte i pamäťový lapsus znižoval dojem z jej výkonu.

Rajter sa na svojom koncerte zameral predovšetkým na vybudovanie celkovej dynamickej formy, ktorá svojou objektívnosťou menej vyhovovala subjektívnemu Očenášovi ako archaicko-neoprimitívnemu Orffovi.

Máchove „Variácie na smrť a tému J. Rychlíka" inšpirovalo uctenie pamiatky nebohého kolegu a blízkeho skladateľovho priateľa. Pri komponovaní skladby viedla ho idea vytvoriť dobrú a účinnú hudbu bez toho, že by hľadel na spôsob využitia moderných avantgardných výbojov. Jeho skladba najviac zapôsobila vlnením svojich dynamických oblúkov, spôsobom protipostavenia kontrastov, miestami i polyrytmickými úsekmi à la Stravinskij.

Výstavba trojčasťového, bezmála polhodinového Chaynesovho organového koncertu spočívala na rozvíjaní rytmicky komplikovaných, na súhre sólistu s orchestrom náročných myšlienkových útvarov, ktoré vytvoril princípmi seriálnej techniky. Chaynes s obľubou využíva najmä dynamický a farebný kontrast, pochopiteľne, za bohatého využitia registračných možností organu. Nie zanedbateľne je využitý i moment náhleho prekvapenia. Náboženský charakter literárnej inšpirácie slúžil najmä v druhej časti, ale i v druhej polovici a v závere prvej časti na uplatnenie meditatívneho výrazu. Celková stavba jednotlivých úsekov pôsobí dojmom mozaiky vytváranej radením jednotlivých tematických úsekov za sebou, pričom najintenzívnejší výraz a napätie vydarilo sa skladateľovi vložiť do finálnej tretej časti. Svetová premiéra tohto diela v podaní doc. dr. Klindu vzhľadom na to, že jeho autor je terajším vedúcim hudobného oddelenia Francúzskeho rozhlasu, oprávňuje nás dúfať, že sa stane odrazovým mostíkom na prenikanie slovenskej tvorby do vysielania francúzskeho rozhlasu.

Na margo vystúpenia madrigalistov žiada sa priznať na jednej strane imponujúci výsledok v dosiahnutí súčasného stupňa ich umeleckej úrovne, no na druhej strane vysloviť aj želanie, aby neustrnuli, ale snažili sa napredovať ešte vyššie. Štýlové kritériá interpretácie starých majstrov vyžadujú trochu striedmejší, prostejší, plasticky menej zvlnený prejav. I basové hlasy by mali byť jednotnejšie, ohybnejšie a témove istejšie.

Vlado Čížik

SOBR NEDOKONČENÝ CYKLUS

Pohľad na jarný cyklus koncertov Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave ukazuje snahu o prekonanie krízy, do ktorej sa orchester dostal náhlymi personálnymi zmenami vo svojom vedení na začiatku sezóny. Javí sa to opäť vo výkonoch i dramaturgii koncertov, i v snahe rozšíriť opäť výber dirigentov. Na prvý pohľad sa v dramaturgii nič nezmenilo: prevaha hudby 20. storočia, uvádzanie slovenských skladieb, teda skutočnosti, ktoré majú v rozhlasových cykloch svoju dobrú tradíciu. Zdá sa však, že napriek tomu výber nebol natoľko šťastný ako v minulosti, že dramaturgia sa skôr vracia k starším repertoárovým číslam, než rozširuje repertoár. Čo najmä zaráža: v jarnom cykle sa na program nedostala žiadna slovenská novinka. Že by naši skladatelia nepísali?

12. januára 1969: Program: Oto Ferenczy: Serenáda pre flautu, klarinet, fagot, harfu a sláčikový orchester, Pavel Bořkovec: Symfonietta da camera, Antonín Dvořák: VIII. symfónia G dur „Anglická" op. 88. Dirigent: Alois Klima (Praha).

Koncert zaujímavý predovšetkým tým, že celý jeho program vychádza z domácej tvorby. Konfrontácia súčasnej hudby slovenskej a českej voľbou umelecky príbuzných skladieb dala prvej polovici programu dramaturgickú zaujímavosť a priam ideálnu jednotu. I po stránke interpretačnej napriek nie vždy jasnému kontaktu orchestra s dirigentom v skladbe Ferenczyho obidve skladby boli vďačným poľom pre Klímov prejav v oblasti súčasnej hudby a dali mu možnosť pre kultivované muzicírovanie. Najbližšia mu bola Dvořákova symfónia, v ktorej najviac rozvinul svoju fantáziu, čím dosiahol, že rozhlasový orchester, ktorého doménou bola dosiaľ hlavne hudba 20. storočia, javil sa výraznejší v romantickej hudbe Dvořákovej ako v skladbách súčasných skladateľov.

9. februára 1969: Program: Mikuláš Moyzes: Malá vrchovská symfónia, J. S. Bach: II. koncert pre husle a orchester E dur, Ottorino Respighi: Rímske slávnosti. Dirigent: Tibor Frešo. Sólista: Pavol Farkaš.

Prevaha staršej hudby bola istým ústupom od tradičnej dramaturgickej línie rozhlasových koncertov. Nemožno však nepriznať zásluhu, že sa dostala na program skladba staršieho slovenského autora, neprávom opomínaná. I keď jej spracovanie v V. symfónii Alexandra Moyzesa dalo otcovej hudbe väčší lesk a symfonickú plnosť, neanuluje čaro komornej jednoduchosti a priezračnosti skladby Mikuláša Moyzesa. Myslím, že tvar tejto symfónie je po tvorivej stránke vo svojej podobe dokonalý a nemal by byť iba príležitostnou ozdobou repertoáru.

Pavol Farkaš v Bachovom koncerte najmä v kantilénach zaujal tónovým leskom a vrelosťou. Nie rovnako vyrovnane mu však vyšli okrajové časti koncertu. Respighiho Rímske slávnosti sú zrejme skladbou, ku ktorej sa rozhlasový orchester rád vracia; vo Frešovom podaní však zostali v pozadí za kreáciami tejto skladby na rozhlasových koncertoch z minulosti.

9. marca 1969: Program: Ján Cikker: Spomienky, Claude Debussy: Rapsodia pre klarinet a orchester č. 1, Otmar Nussio: Pražská elégia, L. van Beethoven: VII. symfónia A dur op. 92. Dirigent: Otmar Nussio (Švajčiarsko). Sólista: Vladimír Řiha (Praha).

Posledný koncert z neúplného jarného cyklu (abonentky sľubovali ešte jeden koncert v apríli) doplnil paletu dirigentov zahraničným hosťom, voleným najmä z hľadiska príťažlivosti zahraničných zmien pre obecenstvo (tých v tejto sezóne bolo poskromne — vlastne iba Nussio). Dramaturgia sa vrátila k osvedčenej línii, nie však s kladmi, na ktoré sme si zvykli. V zásade sa u Nussia javí prevaha efektnosti nad precíznosťou. Cikkerove Spomienky boli zvukove nevyvážené a tempo záverečnej časti zbytočne obetované snahe o plastiku, ktorá nevyšla. Debussy nebol natoľko sporný, no trocha príliš prierazný tón sólistu, napriek všetkej jeho kultivovanosti, nevedel sa dosť dobre spojiť s jemnou impresionistickou štruktúrou skladby. Ani spamäti dirigovaná Beethovenova symfónia nevyšla: prednes spamäti bol skôr efektným gestom, ako opodstatneným prístupom: zavinil mnohé dosť vážne nepresnosti a nevyrovnanosť v úrovni jednotlivých častí.

Dramaturgickým omylom bolo uvedenie skladby Otmara Nussia (patrila by skôr na koncert iného žánru). Nie veľmi vkusná melodika, usilujúca sa tiež zväčša o vonkajší efekt, chaotická forma potpourri, chudobné harmonické postupy, efektná, no neoriginálna inštrumentácia — to všetko bola skôr hra na priemer obecenstva, bez väčšej umeleckej hĺbky. Napodiv — najlepšie z celého programu interpretovaná.

Juraj Pospíšil

KOŠICKÁ FILHARMÓNIA ZAČALA

16. apríla 1969. Košice, Dom umenia. Otváracl koncert Košickej jari. Premiérové vystúpenie Štátnej filharmónie Košice, dirigent: Bystrík Režucha. Program: L. v. Beethoven: Leonora III. – predohra, Jozef Haydn: Symfónia č. 92, G dur, op. 66 č. 2 „Oxfordská", Ján Cikker: Spomienky, Liszt: Les Préludes – symfonická báseň.

Toto dátum v histórii slovenskej kultúry predstavuje historický medzník, začatie novej, svetlejšej kapitoly rozvoja hudobného života na východnom Slovensku. Novozaložený 50-členný orchester (posilnený niekoľkými hráčmi z bratislavskej SF) vznikol napriek všetkým kuvičím hlasom, štábu neprajníkov, nepredstaviteľným organizačným problémom a demonštroval ovocie tvrdej 3-mesačnej prípravy. Vymenovaním B. Režuchu za šéfdirigenta tohto telesa dostalo sa tomuto pomerne mladému umelcovi zo strany našej spoločnosti veľkej dôvery, ktorú nielenže nesklamal, ale úrovňou prvého koncertu potvrdil, že pod jeho vedením otvárajú sa pred súborom krásne perspektívy ďalšieho umeleckého napredovania.

Naštudovanie predstihlo všetky naše — i tie najskrytejšie — očakávania. Režuchovi podarilo sa stmeliť hráčov v súbor s obdivuhodnou vyrovnanosťou harmónií tak v skupinách, ako i v celom orchestri. Obzvlášť vynikajúca a zdôrazneniahodná je skupina hráčov na drevené dychové nástroje. Pomerne dlhá príprava na prvý koncert umožnila dôkladnú detailnú prácu, na „pilovanie" po skupinách, na plastické vedenie fráz, na čo najširšiu paletu dynamicko-farebných prostriedkov. Obdivuhodný bol dosiahnutý stupeň intonačnej čistoty, ktorý súčasne postavil už u prvého koncertu latku tak vysoko, že iste dá veľa úsilia čo len udržať dosiahnutý stupeň technickej úrovne i v budúcnosti.

Počas svojho účinkovania so SOČR v Bratislave presadil sa Režucha predovšetkým ako skúsený dirigent so vzťahom k avantgardným výbojom domácej i zahraničnej tvorby. Úloha šéfdirigenta i dramaturgia nového orchestra (programovanie skôr romantického a klasického repertoáru v snahe získať čo najširší okruh divákov) postavila mladého umelca pred odlišné, v mnohom smere i náročnejšie interpretačné problémy. Premiérový program mu umožnil demonštrovať pohotovosť pri rešpektovaní štýlových požiadaviek viacerých skladateľov. Režucha pritom odhalil svoj sklon k rozvahe, zmysel pre racionálne zváženie a realizáciu príslušných agogických i stavebných postupov. Okrem toho má Režucha dar nenásilného zdôrazňovania rytmického pulzu pri súčasnom dodržiavaní jednotnej tempovej línie, čo sa znamenite uplatnilo najmä v prvých dvoch skladbách.

K Cikkerovi staval sa Režucha už ináč. Namiesto symfoničnosti uplatňoval vybrúsený komorný zvuk, intímny prejav, vrúcnosť a spevnosť. Orchestrálne farby tieňoval pastelovejšie, s impresionistickým nádychom (najmä v II. časti). Osobitne žiada sa vyzdvihnúť krásnu kultúru tónu u dychov či už v sólach, alebo v ansámbloch.

Ako celý program, i Lisztova symfonická báseň upútala obdivuhodnou vypracovanosťou partitúry (krásna plastika, zreteľnosť a dych i vedľajších hlasov), logickým vybudovaním dynamickej formy. Nedostatok spontaneity a uprednostňovanie rozvážnej agogiky tomuto skladateľovi vyhovovalo pomerne najmenej.

Koncert prenášala v prvej polovici aj Čs. televízia, údajne s veľmi nekvalitným zvukom. Škoda, pretože práve zvuková vypracovanosť nového telesa patrila k jeho najsilnejším tromfom. (Kvalitnejší bol ale rozhlasový prenos — pozn. red.)

Vlado Čížik

Epilóg komorných koncertov

Akýmsi dodatkom za troma cyklami nedeľných komorných matiné v Bratislave stali sa dve podujatia, ktoré mali abonentom nahradiť odpadnuté koncerty (tretí koncert Dvořákovho kvarteta sa neuskutočnil pre onemocnenie jedného člena súboru).

Spoločným menovateľom obidvoch týchto koncertov bol mizivý záujem obecenstva ako dôsledok niekoľkokrát kritizovaného nevyhovujúceho predpoludňajšieho termínu.

Anglická huslistka Mary Némethová vystúpila na matiné 20. apríla. Príznačnou vlastnosťou jej naturelu bolo zámerné vyhýbanie sa sladkastému, sentimentálnemu a zmäkčilému prejavu, prílišnému vibrátu a zdôrazňovaniu technickej stránky. Vo všetkých skladbách snažila sa potlačiť individualitu a stáť plne v službách štýlových požiadaviek interpretovaných diel. Némethová má na ženu dosť vzácnu schopnosť účinne rozvíjať a stavať široké plochy, držať tempo bez podstatnejších agogických výkyvov, pravda, niekedy i za cenu náhodného intonačného zakolísania. I keď jej výkon vykazuje určité mužské črty, ženskosť jej prejavu prejavuje sa v obmedzenosti dynamickej škály smerom k forte, čo vedie miestami k pocitu jednotvárnosti a malej diferencovanosti tónu.

Jej partner, pražský pianista Milan Kličník citlivým komorným tónom a znamenitou technickou prípravou neveľmi vybočoval z koľají ohraničujúcich Némethovej naturel (s výnimkou tria v Scherzi Beethovenovej sonáty).

V úvodnej sonáte Diablov trilok od Giuseppe Tartiniho Némethová sympaticky demonštrovala svoj sklon k disciplinovanému a sústredenému prejavu podloženému zdatnou technikou. 7. sonáta pre husle a klavír c mol op. 30 č. 2. od Beethovena bola by zniesla najmä v okrajových častiach spontánnejší a priebojnejší prejav. Jediným číslom, ktoré umelkyňa interpretovala spamäti, boli štyri skladby pre husle a klavír op. 17 od Jozefa Suka, ktoré pokladáme za najpresvedčivejšie číslo programu. Koncert uzavrela Sonátou d mol pre husle a klavír op. 9 od Karla Szymanowského s výraznými romantickými črtami a sviežou invenciou. Po interpretačnej stránke zaujala predovšetkým meditatívna stredná časť.

Zvláštnosťou podujatia z 13. apríla bola jednak účasť francúzskych umelcov, ktorí vystúpili popri slovenských interpretoch, jednak dramaturgia zameraná výlučne na tvorbu XX. storočia. Spoluusporiadateľom podujatia popri Slovkoncerte a Kruhu priateľov komornej hudby bol aj Zväz slovenských skladateľov.

Na podujatí striedali sa dvaja vynikajúci sólisti — Gabriela Beňačková, vynikajúca mladodramatická sopranistka — poslucháčka VŠMU a znamenitý francúzsky flautista Jean Patero, známy z vlaňajšieho vystúpenia. Zaujímavosťou podujatia bola účasť francúzskeho skladateľa J. Gabriel-Marieho, ktorý osobne spoluúčinkoval ako pianista pri reprodukcii svojich skladieb. Ako ďalší pianisti spoluúčinkovali muzikálna Sylvia Macudzińská a decentný, precízny Pavol Kováč, tiež poslucháč VŠMU.

V sympatickej Gabriele Beňačkovej rastie nielen zdatná posila našich operných scén, ale aj sľubná komorná speváčka. Jej soprán má pomerne mohutný fond, sýtu farbu, ktorá svoju kvalitu nestráca ani v pianissimách. Je to technicky dobre pripravená speváčka: má sebavedomé vystupovanie, bezpečnú intonáciu a schopnosť detailne vybrúsiť a hlboko prežiť interpretované skladby. Za citlivého klavírneho sprievodu S. Macudzińskej predniesla Beňačková 3 časti lyricky meditatívneho cyklu Antitézy (na texty českých básnikov) od Júlia Kowalského. Nedostatkom tohto čísla bol výber náladovo príbuzných častí, ktoré tak postrádali kontrast. S veľkým pochopením zaspievala Beňáčková i prekrásne piesne Romancu (na text Paul Bourgeta) a Vianoce detí, ktoré nemajú domov od Clauda Debussyho.

Patero je našimi divákmi už preverený, technicky a muzikálne znamenite pripravený flautista. Má ušľachtilý tón, čisto a zreteľne intonuje i v najrýchlejších tempách. Jeho tónové spektrum je pestré a vždy ušľachtilé. Jeho prejav nesie pečať umeleckej osobnosti, má znamenitý rytmus i francúzsky esprit, čo skvele uplatnil hneď v prokofievovsky ladenej (v úvodnej časti) vo finále quasi neobarokovej sviežej flautovej sonáte od Francisa Poulenca. Sonáta pre flautu a klavír od J. Gabriela Marieho (s autorom pri klavíri) pôsobila skôr prekonštruovane.

Nereides od R. Niverda, invenčne svieža a vtipná Fantázia piccola od J. Kowalského (klavír P. Kováč) odzneli v druhej polovici programu. Tvorbu R. Macudzinského reprezentovala debussyovsky ladená, trochu prirozvláčna Fantázia pre flautu a klavír. Podujatie uzavrela suita od J. Gabriela-Marieho na slovenské ľudové piesne — Slovakiana, inšpirovaná vlaňajšími augustovými udalosťami, nadväzujúca skôr na skladateľský prístup B. Martinů pre využitie slovenského folklóru. Škoda, že autor nekládol väčší dôraz na únosnosť celkovej stavby, ktorá pôsobila príliš zdĺhavo.

Vlado Čížik

Z pražského hudobného života

Podať správu o tom, aký obraz poskytoval pražský hudobný život v marci a v apríli, znamená rozhodnúť sa len pre najvýraznejšie udalosti, ktoré svojím spôsobom vybočili z bežného rámca. Koncertných podujatí je totiž toľko, že niektoré sa aj prekrývajú, a ako to už býva pravidlom, je v tom množstve aj dosť priemeru. Pravda, celková intenzita koncertného života koncom apríla slabne: usporiadatelia sa usilujú, aby sa obecenstvo príliš nevyčerpalo a by nabralo dych pred vlastným vyvrcholením každej koncertnej sezóny — pred Pražskou jarou. A tak je apríl chudobnejší než iné mesiace, k čomu prispievajú i zahraničné zájazdy dvoch hlavných pražských symfonických telies — Českej filharmónie, ktorá po turné vo Švajčiarsku absolvovala v apríli sériu koncertov v Rakúsku, a orchestra FOK či Pražských symfonikov (ako píšu v cudzine), ktorí sa najprv predstavili vo Švédsku a koncom mesiaca v Taliansku.

Mesiac marec výrazne poznamenala zväzová akcia — 13. týždeň novej tvorby českých skladateľov. Ak sme vlani mohli konštatovať, že sa na prehliadke so vzácnou toleranciou vedľa seba prezentujú skladby tradičného razenia s dielami ovplyvnenými technikami Novej hudby, tohto roku môžeme túto charakteristiku poopraviť: táto tolerancia skoro zmizla, lebo pole takmer bezvýhradne ovládol duch odleskov Novej hudby. Niekedy sa zdá, akoby autori chceli byť stoj čo stoj veľmi progresívni a bez ohľadu na vlastný naturel chceli prispieť svojou „novou technikou" k modernému obrazu našej tvorby; pred takými dielami stojíme rozpačití s otázkou: nerodí sa tuná nová šablóna, nová konvencia, tentokrát z druhého brehu, pomocou netradičných skladobných postupov? Je to zatiaľ len dojem, ktorý potvrdí, alebo poprie ďalší osobný vývoj niektorých autorov.

Na druhej strane zase mnohé diela vzbudili seriózny dojem zvláštneho materiálu, tvorivého sústredenia a istoty — bez ohľadu na použitú techniku. Bez toho, že by sme chceli zostavovať nejaký rebríček kvality, spomenieme z celkového počtu šestnástich skladieb aspoň niektoré zaujímavé a presvedčivé diela tohoročnej prehliadky: v zborovej skladbe Kurošio vytvorila Ivana Loudová skutočnú dramatickú fresku, ktorou podala dôkaz svojej obdivuhodnej predstavivosti a zmysel pre kontrast. Jan Kapr vo svojich Rotazione 9 pre klavír, husle, violu a violončelo dosahuje ďalší stupeň vo vytváraní vlastného kompozičného systému, bez toho, že by sa vzdával primárneho tvorivého prvku — spontánnej inšpirácie. Potvrdením vlastného kompozičného štýlu je Slavického Trialóg pre husle klarinet a klavír, rovnako ako Metamorfózy pre 12 dychových nástrojov Jiřího Jarocha a Koncert pre husle, violu a orchester Zdenka Lukáša. Zaklínanie času od Miloslava Ištvana pre symfonický orchester a dvoch recitátorov možno označiť za doterajší vrchol Ištvanovej tvorby. Rondo pre klavír od Jana Klusáka je ďalším experimentom stále hľadajúceho autora — uvoľňuje kompozičnú techniku a inšpiruje interpreta k dotvoreniu predstavy. Týmto spôsobom dospieva až k akémusi novodobému impresionizmu (v znamenitej interpretácii J. Panenku).

V súhrne možno opäť konštatovať, že Týždeň novej tvorby poskytol pestrý prehľad tendencií, individuálnych techník, experimentov i konečného riešenia. U niektorých autorov pochybujeme, u iných veríme a z toho poznania nám vychádza celá prehliadka ako užitočná konfrontácia, ktorú náš hudobný život veľmi potrebuje. Zaznamenajme ešte, že v rámci prehliadky sa uskutočnila i prvá Medzinárodná voľná tribúna skladateľov za účasti Luigi Nona, Maurizia Kagela, Milka Kelemena a vyše desiatky ďalších autorov zo zahraničia. Napriek silnej účasti nepriniesla tribúna žiadne závratné hodnoty, čím nie je povedané, že podobné stretnutia nie sú užitočné; nielen po stránke umeleckej, ale aj inakšie.

Prehliadkou novej tvorby sa záujem o súčasnosť nevyčerpal. Ostávajú tu ešte jednotlivé koncerty Zväzu českých skladateľov, usporiadatelia ktorých kombinujú kvôli väčšej príťažlivosti publika programy starej a novej hudby, a potom večery v Klube skladateľov, kde možno počuť celú škálu hodnôt, neraz i problematických. Hudobné stredy — tak sa menujú pravidelné komorné koncerty v Klube — prebiehali v posledných dvoch mesiacoch predovšetkým v znamení jubilantov Slávy Vorlovej, Františka Škvora, Jaroslava Vogla a i. No zaujímavejší bol cyklus Českého hudobného informačného strediska — Česká komorná hudba rokov 1918 až 1945, ktorý sa taktiež konal v skladateľskom klube, a ktorý sa stal akousi antológiou dejín českej hudby medzi dvoma vojnami. Bolo to poučné stretnutie s málo počutými skladbami A. Hábu, K. B. Jiráka, E. Schulhoffa, E. F. Buriana, K. Janečka, K. Haasa, B. Martinů a mnohých iných. A vonkoncom to nebolo umenie zasklených muzeálnych vitrín, ale naopak, niekedy zážitok až prekvapujúco životný a súčasný.

V období, o ktorom hovoríme, zúčastnila sa Česká filharmónia pražského hudobného diania len sporadicky. Taktovky sa ujal popri šéfovi orchestra V. Neumannovi — ktorý dirigoval málo hrávanú Sukovu Pohádku léta, skvele predvedenú Mahlerovu III. symfóniu a takmer povinnú Dvořákovu veľkonočnú duchovnú kantátu Stabat mater — tiež šéf Slovenskej filharmónie Ladislav Slovák. Tento raz si vybral dosť nezvyčajný, no dramaturgicky priebojný program: Kardošovu V. symfóniu, Matějov husľový koncert (sólo I. Štraus) a Sibeliovu II. symfóniu; ohlas kritiky bol uznalý, len Sibelius sa stretol s menším porozumením. Škoda, že sa tieto filharmonické koncerty v posledných mesiacoch nedostanú k sluchu širšieho publika, ako to bolo po celé roky predtým. Od februára totiž Čs. rozhlas tieto koncerty už nevysiela priamym prenosom, a tak často ostávajú vynikajúce výkony vyhradené len pre úzky kruh stálych abonentov. Túto spoluprácu rozhlasu a filharmónie, ktorá bola jednou z reprezentačných vizitiek celej našej kultúrnej politiky, náhle narušil spor o finančnú stránku veci. A pretože rozhlas nie je schopný splniť zo svojho rozpočtu enormné požiadavky filharmonikov, nič sa nevysiela. A napokon na spor, ktorý dospel do štádia nevyriešiteľnosti, doplatí len a len poslucháč, milovník hudby mimo centra, ktorý mohol mať prostredníctvom svojho prijímača donedávna pocit, že „je pri tom", totiž pri bezprostrednej hudobnej udalosti, ktorá prináša často mimoriadne umelecké zážitky. S Českou filharmóniou sú solidárne i ostatné pražské a mimopražské orchestre. Prelína sa to aj do tohoročnej Pražskej jari, ktorá je práve pre nesplniteľné finančné požiadavky našich telies mimoriadne chudobná na priame prenosy.

Embargo rozhlasových prenosov vyhlásil aj FOK, a tak sa koncerty, ktoré dirigoval šéf orchestra V. Smetáček, i programy cudzích dirigentov — Rumuna E. Bergela, Argentínca C. Piatu a Francúza J. C. Casadesusa konali len pred publikom Smetanovej siene. FOK je však taktiež koncertná agentúra, ktorá má značný podiel na pestrosti pražskej sezóny. V jej aranžmáne sa uskutoční veľa komorných, zborových, klavírnych a organových koncertov, kde sa vystrieda celá galéria zahraničných umelcov, v poslednom čase trebárs portugalský klavirista S. Costra, taliansky organista L. F. Tafliavini a i. Pravda, skutočnú senzáciu spôsobil skoro legendárny Yehudi Menuhin svojím jediným vystúpením v polovici marca. Prišiel doslovne na skok medzi dvoma koncertami v Rakúsku, aby dal najavo svoje sympatie k našej krajine. Nezištnosť svojho vystúpenia potvrdil tým, že celý výnos koncertu venoval v prospech detskej dedinky SOS. Programom z Bachových sólových sonát a partit pripravil svojím premnohým poslucháčom jeden zo sviatkov veľkého husľového umenia; súčasne sme si trochu nostalgicky pripomenuli, že Menuhin bol jedným z prvých zahraničných umelcov, ktorí po skončení vojny prišli svojou hudbou zvestovať obrodenie mierového života.

Ešte niekoľko poznatkov zo života pražskej opernej scény Národného divadla. Na

materskej scéne pri Vltave je už dlhší čas tlačenica: opera sa delí s činohrou a baletom, a svoje nároky má tiež druhý operný súbor zo Smetanovho divadla, ktorý počas modernizácie svojej divadelnej budovy nemá kde hrať. Hoci sa časť repertoáru predvádza i v historickom Tylovom divadle, prevádzka opery je nesmierne komplikovaná a ťažkopádna, takže keď dôjde k neodloženej premiére, je to skoro zázrak.

Začiatkom roku znovu na scéne Tylovho divadla uviedli Mozartovho Don Giovanniho (na tejže scéne bola jeho pôvodná svetová premiéra). Zaznel v talianskej pôvodine, po dlhých prieťahoch — vlastne s poldruharočným oneskorením — pretože pôvodne sa mal naštudovať k výročiu premiéry r. 1967! Aj keď nakoniec uzrela opera svetlo sveta vo veľmi vydarenej inscenácii, ostane toto otáľanie správy opery a neschopnosť vyrovnať sa s prevádzkovými a umeleckými ťažkosťami, škvrnou v kronike Národného divadla. Napokon podobnú nepohotovosť prejavilo toto divadlo aj pri príležitosti 90. narodenín Otakara Ostrčila, dlhoročného šéfa opery, ktorému vďačí za jeden z vrcholov svojej umeleckej úrovne. Naraz sa ukázalo, že divadlo nemá v repertoári ani jednu Ostrčilovu operu, ba že nedokázalo ani zreprízovať Honzovo kráľovství, ktoré sa hralo ešte vlani na Pražskej jari. A tak sa ostrčilovské výročie uctilo aspoň dvoma koncertmi: do istej miery sentimentálne ladeným piesňovým matiné, ktoré nám odkrylo pohľad do málo počutej Ostrčilovej tvorby mladých liet, a symfonickým koncertom pod taktovkou šéfa opery Jaroslava Krombholca.

Scéna ďalej uviedla Hry o Mariích od B. Martinů (nemôžem o nich referovať, lebo sa mi ešte nepodarilo zastihnúť ani jednu z repríz) a Fibichovu Bouři. Po dlhom časovom odstupe sa dostala na scénu Fibichova shakespearovská opera a čakalo sa, ako bude jej javiskový tvar pôsobiť: či ako zaujímavá strana z histórie českej opery, alebo ako živé a pôsobivé divadlo? Zdá sa, že inscenácia je bližšia prvému hľadisku. Sme poučení o význame diela, poznáme jeho historickú cenu, no nedokáže nás nadchnúť ani Vrchlického libreto, ani samotná hudba, napriek tomu, že je v nej veľa peknych miest. Možno by to bolo inak, keby predvedenie dostalo priebojnejšie hudobné poňatie, založené na individuálnom a jedinečnom umeleckom prístupe. Takto — v naštudovaní Jana Husa Tichého — podal súbor svoj štandardný výkon. Ani sólisti T. Šrubař, J. Vymazalová, O. Spisar a V. Jedenáctík v hlavných úlohách (prvé obsadenie) nedostali sa nad svoj priemer. Jernekova réžia si kládla oveľa vyššie nároky; snažila sa komponovať jednotlivé výstupy farebne, aby vyčarila pred divákom to „fantastické podnebí plné kouzel, proměn a poézie“, ako ho vyžaduje shakespearovská látka. Tak sa režisérovi podarilo pripraviť naozaj pútavé divadlo, pravda, ten farebný poriadok inscenácie, od ktorého si toľko sľuboval, ostal pred divákom utajený. Možno je to tým, že zavedené postupy a zákonitosti romantickej opery nemožno prekonať adaptáciou novej formotvornej štruktúry, t. j. farebného počutia, s ktorým Fibich pri kompozícii iste nepočítal. Nakoniec však prevažujú klady a inscenáciu Fibichovej Bouře môžeme s pokojným svedomím považovať za obohatenie českého operného repertoáru.

A napokon o jednej mimoriadnej udalosti: Národné divadlo spolu so Štátnym konzervatóriom uviedlo v Tylovom divadle nemecký singspiel Pavla Vranického Oberon z r. 1789. K jedinému predstaveniu sa urobilo veľa poctivej a záslužnej práce: svetlo rámp uvidelo dielo už dávno uložené do hlbín archívov, hoci sa o ňom možno dočítať v každej podrobnejšej učebnici hudobného dejepisu. Čech Vranický skomponoval vo Viedni nemecký singspiel, ktorý má veľa spoločného s neskoršou Mozartovou Čarovnou flautou a Weberovým Oberonom — a publikum prijalo toto svieže predstavenie s vďačnosťou. Plán — predstaviť verejnosti jedno z mnohých zabudnutých diel — sa riaditeľovi konzervatória dr. Holzknechtovi dokonale vydaril. Za vedenia prof. Hertla účinkoval orchester, zbor a balet konzervatória, mnohí poslucháči (z ktorých najvyzretejší bol výkon Lilky Ročákovej); hlavné úlohy spievali členovia opery Národného divadla, z ktorých prvenstvo si zaslúži Jindřich Jindrák v komediálnej úlohe Šerasmina tak za výborne zvládnutý herecký výkon, ako aj za suverénne spevácke podanie.

A touto „špecialitou“ svoje správy z marcového a aprílového hudobného života Prahy končím.

Karel Mlejnek

Brno v marci a apríli

Obe operné premiéry uskutočnené v brneneskom divadle v marci a v apríli sľubovali veľký divácky zážitok a podstatné obohatenie repertoáru Štátneho divadla. Predpoklad sa plne vydaril predovšetkým pri marcovej premiére (7. 3.), lebo Mozartova „opera opier“ Don Giovanni mala opravdu reprezentatívnu reprodukčnú úroveň.

Režisér Miloš Wasserbauer vychádzal vo svojej režijnej koncepcii — ako tvrdia jeho „poznámky“ v programovom bulletine — zásadne z Mozartovej hudby. Nemali by sme v nej nájsť romantické výklady à la E. T. A. Hoffmann, ktoré sú, ako dokazuje aj naša odborná tlač — stále živé a v intenciách ktorých sa stále a stále osvetľujú jednotliví protagonisti opery zo všetkých možných — a chce sa povedať: i nemožných — uhlov. Hoci toto režisér vo svojich „poznámkach“ tvrdí, nemožno povedať, že by skutočnosť na javisku jeho slová plne potvrdila. Naopak, svedčí proti tomu výklad dvoch z hlavných postáv diela — donny Anny a dona Ottavia. Donna Anna je vo Wasserbauerovom poňatí žena, pre ktorú život na tomto svete stratil zmysel, ktorá túži len po smrti. Pravda, nemožno poprieť, že pri vynechaní záverečnej scény je i tento prekvapivý výklad možný. Druhú prekvapujúcu interpretáciu, ktorou režisér nachádza hlavného protihráča dona Giovanniho v Ottaviovi, však podľa môjho názoru obhájiť nemožno. Veď ani v librete, ani v hudbe samotnej nenachádzame nič, čo by podporilo túto režisérovu myšlienku (našla som ju len vo vytlačenom programe, na javisku mi jej zmysel v priebehu diania celkom unikol).

Závažným činom, ku ktorému tvorcovia brnenského predstavenia pristúpili, bolo vypustenie celej poslednej scény. Opera, ktorá sa záverečnou moralitou vracia späť do bežného života a podčiarkuje tak svoj podtitul „dramma giocoso“, dostáva v brnenskom predstavení celkom iný zmysel: vrcholí a končí sa tam, kde vrcholí a kde sa končí dráma hlavného hrdinu. Táto dráma je tak jedinečná a neopakovateľná (i vo svojom scénickom stvárnení, k čomu svoje pridala i sugestívna scéna J. A. Šálka), že už neznesie vysvetľovanie a rozdrobenie v záverečnom komentári: don Giovanni zomiera, a tým sa vyčerpal zmysel hry, ktorý v poňatí Miloša Wasserbauera spočíva v zápase medzi životnou silou dona Giovanniho a stáleprítomným osudom — smrťou.

Hoci ide o poňatie, o ktorom možno diskutovať, v brnenskom predvedení sme vďaka nemu svedkami vzrušeného, naliehavého javiskového diania, ktoré robí z Mozartovej opery bez vonkajších zásahov vysoko aktuálnu drámu. Nemôžem v tomto prípade nespomenúť inscenáciu Moliérovej rovnomennej hry v Divadle bratří Mrštíků, kde režisér Pásek práve násilnou aktualizáciou potlačil takmer všetko, čo v hre hovorí k dnešku. U Wasserbauera je to práve naopak.

Hudobné naštudovanie opery bolo v rukách šéfa Františka Jílka. Jeho celkove komorné poňatie síce plne nekorešpondovalo s vypätou dramatičnosťou réžie, samo o sebe však výrazne podčiarklo sviežosť Mozartovej hudby. Zo spevákov dominovala pri premiére trojica Hana Janků — René Tuček — Richard Novák (donna An-

na, don Giovanni, Leporello), ktorá zaručuje predstaveniu európsku úroveň. Vladimír Krejčík ako don Ottavio dobre zapôsobil belcantovou kantilénou, kým Sylvii Kodetovej — ktorá má všetky predpoklady pre dobrú Zerlinu — sa v premiére nedarilo. Milada Šafránková nedokázala dať postave dony Elvíry vierohodnosť. Václav Halíř dal postave komtura zvučnosť svojho hlasu, Jaroslav Souček bol spevácky dobrým Massetom.

Ak môžeme o inscenácii Dona Giovanniho hovoriť slovami obdivu, neplatí to v takom meradle pre ďalšiu aprílovú premiéru (10. 4.), ktorou boli veristické opery Sedliacka česť a Komedianti. Od režiséra Věžníka sme zvykli vídať skvelé predstavenia, hýriace nápadmi a javiskovým vtipom, pritom však rešpektujúce stvárňovanú predlohu. V Mascagniho opere sa mu, pravda, nedarilo. Mnohé miesta boli pôsobivé, no neustála snaha oživiť scénu pohybom točne, striedaním svetiel a mnohými realistickými rekvizitami v podobe bicyklov a kioskov pôsobila napokon únavne. Lepšie obišli Leoncavallovi Komedianti, režijne jednoduchší, o to však pôsobivejší (napr. výborne riešená scéna divadla v divadle).

Ani spevácke výkony neboli v Mascagniho opere všetky prvoradé. Stanislav Bechyňský síce zaspieval spoľahlivo Alfia, no u Jiřího Olejníka rušivo pôsobila intonačná labilnosť v Turiddu a ani predstaviteľky ženských úloh (Magdaléna Blahušiaková ako Santuzza a Jitka Pavlová ako Lola), s výnimkou skúsenej Jarmily Pavlivsovej v úlohe matky Lucie, nedodali predstaveniu skutočný lesk. A tak aj spevácky vyznela lepšie druhá polovica predstavenia, Komedianti. Hosťujúci Jiří Zahradníček (Canio), René Tuček (Silvio) a Václav Halíř (Tonio) tvorili vyvážený ansámbl znamenitých sólistov istých spevácky aj herecky, ku ktorým sa vyrovnane radili (čo je obzvlášť potešiteľné) i mladí speváci Jarmila Krátká a Josef Škrobánek. Predstavenie odohrávajúce sa na pôsobivo uvoľnenej scéne J. A. Šálka malo patričné napätie i spád, na čom mal zásluhu aj dirigent Jan Štych.

A do tretice z brnenských divadiel — tentoraz z budovy Reduty. 18. apríla sa uviedla Offenbachova opereta Most vzdychov, kde zaujalo niekoľko pozoruhodných speváckych výkonov, o to sympatickejších, že šlo vcelku o mladých spevákov, Jitku Benešovú (Amoroso), Vlastu Francovú (Fimmetta) a Jiřího Holešovského (Fabiano Malatromba). Tiež ostatní členovia súboru, (z ktorých vymenujeme ďalej len protagonistov I. Slavíkovú, O. Váženského a A. Škodu), podali spoľahlivé výkony, takže hudobná zložka večera, nad ktorou bdel dirigent Jiří Karásek, rozhodne prevyšovala chatrnú úroveň vyvoňaného libreta. Tvorcovia brnenskej inscenácie s ním, pravda, robili čo mohli, no kde nič nie je, ani čert neberie.

Štátna filharmónia prispela do brnenského hudobného života v marci a v apríli po predchádzajúcich odmlkách, spôsobených zahraničnými zájazdami, až priveľkým počtom koncertov. Preto nie div, že mnohé z nich — aj tie programovo obzvlášť príťažlivé — sa nemohli pochváliť veľkou odozvou poslucháčov a predvádzali sa v málo navštívených sálach. Navyše musíme konštatovať, druhú veľkú bolesť brnenského hudobného života — koordináciu hudobných podujatí, lebo napr. prvý marcový koncert, na ktorom okrem Janáčkovej Sinfonietty zaznela kantáta L. Vycpálka Blahoslavený ten človek, sa konal zároveň s premiérou Dona Giovanniho (7. 3.) a prvý aprílový koncert zas v deň premiéry veristických aktoviek (10. 4.).

Čo sa týka návštevnosti, pomerne dobre sa vydaril 5. abonentný koncert hlavného cyklu (14. 3.), lebo mal pre poslucháčov magnet — Berliozovu Fantastickú symfóniu, popri ktorej sa uplatnili ihneď dve súčasné skladby z pera súčasných skladateľov; Chlubnova symfónia Ze strání, hor a lesů a organový koncert Antona Heilera. Autor, sám organista a interpret svojej skladby, maximálne využil svoje znalosti nástroja: koncert je veľmi efektný, nástrojovo vďačný, skladateľsky ovplyvnený tvorbou P. Hindemitha, a to tak v kladných, ako i problematickejších miestach. Dirigent večera dr. O. Trhlík naštudoval obe súčasné skladby s veľkým

zaujatím, Berliozovu symfóniu s veľkým zmyslom pre umiernenosť a románsky esprit.

Posledný marcový koncert (24. 3.) bol poznamenaný programovou zmenou, ktorá namiesto vrcholného bodu programu (Dvořákov violončelový koncert v podaní Sašu Večtomova) dala zaznieť husľovému koncertu tohto autora v predvedení Jarka Štěpánka.

Mimoriadny koncert 3. apríla bol naozaj mimoriadnou udalosťou: mladý španielsky dirigent Antonio Ros-Marba dirigoval Dvořákovo oratórium Stabat mater. Neprišiel s objavným poňatím, dal však Dvořákovmu dielu potrebnú mieru vecnosti a striedmosti a navyše dokázal dobre zladiť zvukové proporcie sólistov (M. Šafránková, V. Linhartová, J. Olejníček, R. Novák), speváckeho zboru filharmónie (zbormajster J. Řezníček) i orchestra, takže výsledný dojem z koncertu bol veľmi dobrý.

Hosťujúci dirigent prvej triedy bol pri pulte brnenskej filharmónie 10. a 11. apríla: Zdeněk Košler dokázal priviesť orchester k maximálnemu výkonu, no koncert nebol dramaturgicky šťastný (I. Krejčí: Serenáda, K. B. Jirák: Smuteční hudba, B. Smetana: Richard III., Hakon Jarl, Valdštýnův tábor), takže jeho reprodukčné kvality napokon nemali najväčší ohlas. O niečo šťastnejšiu ruku vo voľbe programu mal dirigent Alois Veselý. Novákova Píseň o věčné touze, Chaussonova Poème, Franckov Prekliaty lovec a Straussov Don Juan vyhovovali jeho eruptívnemu muzikantskému naturelu — možno tam bolo dokonca toho nadšenia a vzruchu trošku priveľa.

A na záver z Brna len heslovitý prehľad ďalších zaujímavých hudobných podujatí: Moravské kvarteto (Rudolf Šťastný, Ludvík Borýsek, Jiří Beneš, Bedřich Havlík) vystúpilo 1. apríla v zasadacej sieni Novej radnice s náročným programom Haydn — Sedem slov Kristových, Brahms — Kvarteto a mol. O 14 dní neskôr vystúpili Janáčkovci s programom z diela Mozarta, Dvořáka, Francka. Z akcií Zväzu skladateľov patrila k najzaujímavejším Streda z tvorby mladých skladateľov (16. 4.), kde zazneli skladby M. Štědroňa, A. Parscha, E. Zámečníka, R. Růžičku, P. Řezníčka, P. Palkovského, J. Mazourovej. Aj koncerty zborových telies boli v uvedenom období bohato zastúpené. Interpretačne si odniesli palmu víťazstva domáce zbory (Brnenskí madrigalisti, Brnenský vysokoškolský zbor, APS Moravan), zatiaľ čo hosťujúce telesá, napr. aachenský mužský zbor Schola cantorum, víťaz súťaže v Arezze, nevedela svojimi kvalitami plne presvedčiť **Bártová**

Palestrína v slovenských krojoch

Lúčnica v Amerike a vo Švajčiarsku

Pod pojmom Lúčnica sa iste väčšine našich ľudí vybaví v predstave súbor mladých ľudí, spievajúcich, hrajúcich a tancujúcich, ktorí oblečení do krojov, ozlomkrky propagujú naše prekrásne ľudové umenie. A vzápätí za tým si ešte náš človek pripomenie, že je to súbor, ktorý už pochodil pekný kúsok sveta (och, ako im je dobre!). A keď je to človek z malého mesta či veľkej dediny, tak Lúčničiarov možno prvýkrát videl na futbalovom ihrisku (vystupovať, samozrejme).

A skutočne, všetko toto je pravda. Najmä s tým cestovaním a štadiónmi. No len zasvätenejší vedia, že s tými krojmi to vždy tak nie je. Že občas si zboristi Lúčnice oblečú koncertné úbory, spievajú Monteverdiho, alebo Miro Šmid niekedy vystrojí orchestrálny koncert, na ktorom odznie okrem iného trebárs koncert pre lesný roh. Totiž členom Lúčnice a najmä jej šéfovi dr. Klimovi sa už pred niekoľkými rokmi zdalo príliš jednostranným produkovať len a len ľudové umenie a bola by škoda, keby sa umelecké ambície mladých študentov — amatérov vybíjali len týmto smerom. A či by to azda nebol hriech, keby umelec takého formátu, ako je dr. Štefan Klimo, dirigoval iba trávnice? A toto bol jeden z prvých krokov na ceste k mnohým medzinárodným cenám, ktoré zbor Lúčnice získal a počet ktorých sa každým rokom zvyšuje. A zvyšuje sa aj umelecká úroveň zboru, ktorá už dávno presiahla hranice amatérstva.

Potvrdilo sa to aj na marcovom zájazde zboru v USA a Kanade. Pri príležitosti Medzinárodného festivalu študentských zborov v New Yorku podnikli Lúčničiari dvojtýždňové turné po amerických univerzitách, počas ktorého precestovali šesť štátov (New York, Connecticut, Pennsylvania, New Hampshire, Massachusetts, New Jersey) a dvanásťkrát vystúpili vo zväčša vypredaných sálach pred študentami univerzít takého mena, ako napr. Yale University, Amherst College, Princeton University, Smith College, State University College at Buffalo, State University of New York at Stony Brook a i.

O búrlivých ováciách, ktoré Lúčnicu na jej americkom turné sprevádzali, sa už hodne písalo v dennej tlači. A neboli to prehnané správy. Konečne o úspechu by najlepšie svedčili magnetofónové záznamy z vystúpení s mnohominútovým prevolávaním a dupaním, ktorými americkí študenti chceli vyjadriť nadšenie a obdiv tomuto skvelému zboru i (ako sa vyjadrilo mnoho amerických študentov) svoje čerstvé sympatie k našej vlasti a jej ľudu.

Nie som hudobný kritik a ako huslista tobôž nie som povolaný hodnotiť výkony tohto súboru, no napriek tomu môžem záväzne vyhlásiť, že obrovský úspech bol len logickou odozvou na vynikajúcu úroveň vystúpení. A čo som si obzvlášť cenil na výkonoch, bol fakt, že i keď ide o súbor amatérsky (zo 40 spevákov bola len 1 poslucháčka spevu na VŠMU), vytvoril si profesionálny štandard kvality vystúpení, pod ktorý ani za najťažších podmienok neklesol. V prípade veľkej únavy sa prejavili určité výchylky najmä na intonácii, čo by však za podobných podmienok bolo určite poznačilo aj výkon profesionálneho zboru (okrem organizačných nedostatkov, ktoré sa vinou amerického usporiadateľa hojne vyskytovali, stačí už len fakt, že súbor počas 14 dní absolvoval okolo 7000 km autobusom).

Všetky koncerty na univerzitách (podobne ako neskôr každé festivalové podujatie) sa začínali tradičnou študentskou piesňou Gaudeamus igitur. Po nej nasledovali v prvej polovici programu skladby svetových autorov, v druhej zase skladby súčasných slovenských skladateľov a, samozrejme, aj úpravy slovenských ľudových piesní. Prvá polovica programu zahŕňala všetky štýlové obdobia okrem klasiky — repertoár dosť široký na to, aby sa prejavili klady i zápory zboru. No cieľavedomá koncepcia dr. Klimu, precízne vypracovanie a pomerne dosť veľké štýlové odlíšenie jednotlivých skladieb nenechalo nikoho na pochybách, že má pred sebou seriózny, skúsený zbor a dirigenta vysokých kvalít.

Jednou z najúčinnejších skladieb v programoch starej hudby bola Monteverdiho Sfogava con le stelle. Klimo výborne vystihol a podčiarkol dramatický akcent celého diela, ktorého gradácie tvorili jeden plynulý a veľkolepý oblúk. Aj ďalšia Monteverdiho skladba Kyrie bola veľmi pekne postavená a napriek mnohým obťažnostiam, ktoré táto polyfonická skladba obsahuje, prednesená suverénne. Veľmi k tomu dopomohlo aj to, že väčšina skladieb je už preverená na mnohých pódiách, resp. súťažiach. Jedine tak si možno vysvetliť, že mimoriadne namáhavé podmienky a slabé rozospievanie sa prejavilo u amatérskeho(!) zboru iba niekoľkými intonačne nie celkom presnými nástupmi hlasov (to tiež len vo výnimočných prípadoch!).

Z prvej polovice programu bola nateru Lúčničiarov azda najbližšia skladba A. Dvořáka V prírode. Mladistvý elán a prirodzený optimizmus, s akým zbor skladbu zaspieval, vyvolali vždy búrlivý potlesk.

Dramaturgicky nie najšťastnejšie bola volená skladba K. Odstrčila Deti a more, ktorá však odznela iba na dvoch koncertoch.

Veľkú odozvu mala aj Brucknerova Ave Maria, veľmi citlivo interpretovaná, ktorá vďaka jej intonačným ťažkostiam bola akýmsi barometrom kondície ansámblu. Bola však výborne postavená na dynamických kontrastoch, nepostrádala ani patričný pátos, takže prípadné maličkosti nemohli záporne ovplyvniť ten silný dojem, ktorý zaspievanie tejto skladby vyvolalo.

Druhú polovicu programu takmer vždy otváral Suchoňov zbor Aká si mi krásna. Samozrejme, ideovú hodnotu skladby nemohli Američania patrične precítiť. Celkove pri skladbách slovenských autorov bol veľkým handicapom fakt, že neporozumením textu (iba občas sa zjavili veľmi voľné preklady) malo publikum sťaženú možnosť vniknúť úplne do skladby. To sa týkalo najmä dvoch zborov: Hrušovského Čakania (na nádherný text Mikuláša Kováča) a Burlasových Metamorfóz krás (na text Jána Smreka).

O to viac ma prekvapilo, ako spontánne reagovalo obecenstvo na modernú hudbu. Prejavilo sa to najmä pri cykle Metamorfóz krás Ladislava Burlasa (pre miešaný zbor a husle). Nebyť osobnej skúsenosti, asi by som bol ťažko uveril, akej obľube sa medzi americkými študentmi teší moderná hudba. Tento fakt sa, samozrejme, odrazil aj na výkone zboru, ktorý povzbudený veľmi kladnou reakciou publika (aj napriek vyššie spomenutému handicapu), vypol sa k výkonom, o ktorých písala americká tlač v superlatívoch. Myslím si, že práve týmto momentom (samozrejme spolu so skvelými výkonmi) splnila Lúčnica najdôležitejšie poslanie — reprezentovať slovenskú hudobnú kultúru. Prenikavý úspech skladieb súčasných slovenských autorov svedčí o tom, že by sa nemalo pokračovať v našej prílišnej slovenskej skromnosti. Verím, že Lúčnica bude aj v budúcnosti sústavne dopĺňať svoj repertoár týmto smerom. Slovenská zborová tvorba tým dostáva ideálneho interpreta i skvelé možnosti zahraničnej reprezentácie.

Treba si však uvedomiť, že zbor súboru Lúčnica za svoje mimoriadne zahraničné úspechy vďačí predovšetkým svojmu dirigentovi dr. Štefanovi Klimovi, umelcovi, ktorý nesporne patrí medzi prvých československých zbormajstrov. Jeho poctivá práca i umelecké kvality by si zaslúžili oveľa väčšie ocenenie, než aké dodnes dostáva. Som presvedčený, že dr. Klimo má väčšie predpoklady, ako mu to dovoľuje rámec Lúčnice. Treba si uvedomiť, že nejeden člen zboru, ktorý v New York Philharmonic Hall spieval Stravinského Žalmovú symfóniu, ešte pred 1—2 rokmi nepoznal noty. Nechápem, prečo taký umelec nemá otvorenú cestu do SF (aspoň na častejšie hosťovanie). Myslím, že je to jeden z veľkých omylov hudobného života na Slovensku. Dúfam, že zahraničné úspechy tohto dirigenta (zakrátko po americkom

turné Lúčnica pod jeho vedením získala prvú cenu na medzinárodnej zborovej súťaži vo Švajčiarskom Montreaux) dajú podnet pre jeho väčšie ocenenie nielen na stránkach novín, ale najmä v koncertnej praxi.

Peter Michalica

✦ ✪ ✦

Aj tohoročný II. International University Choral Festival v USA sa niesol v znamení myšlienky, ktorú vytýčil jeho predchodca: zblížiť zborovým spevom mladých ľudí rôznych národností a krajín.

Každý zbor sa mal na festivale predstaviť s vlastným 30-minútovým programom, navyše boli speváci i dirigenti jednotlivých zborov povinní pripraviť si skladby: Omšu d mol Nelsonovu od Jozefa Haydna, Te Deum z Quatro pezzi sacri od Giuseppe Verdiho a Žalmovú symfóniu od Igora Stravinského.

Prvým festivalovým podujatím bol koncert 22. marca 1969 vo Washingtone. Na pôde miestnej katedrály vystúpili najprv jednotlivé zbory s vlastným programom, ktorý nemal presahovať päť minút. Zbor Lúčnice pri tejto príležitosti spieval Kyrie z Missa de capella a sei voci od Claudia Monteverdiho. Naše vystúpenie sa stretlo s veľmi srdečným ohlasom u publika, ktoré výkon zboru odmenilo dlhotrvajúcim potleskom. Aj ostatné zbory predniesli skladby prevažne z oblasti renesancie a baroka (des Pres, Hassler, Victória, Scarlatti, Bach), no odzneli aj diela Brucknera, Kodálya a iných.

Druhú časť tohto koncertu tvorilo vystúpenie spojených zborov. Spoločne zaspievali skladbu Giuseppe Verdiho Te Deum. Dirigoval Warner Lawson, orchestrálny part na organe hral Norman Scribner.

Hneď nasledujúci deň 23. marca absolvovali speváci jednotlivých zborov presun autobusmi do New Yorku. Tu v priebehu celého týždňa vystupovali postupne jednotlivé zbory s vlastným programom. Zbor Lúčnice otvoril festival. Hneď po ňom prvý večer spieval japonský mužský zbor — Keio University Wagner Society Male Choir, čilský zbor — Coro de la Universidad Técnica del Estado a jeden z troch zúčastnených amerických zborov — Occidental College Glee Clubs.

V 30-minútovom programe uviedol zbor Lúčnice diela Monteverdiho, Palestrinu, Brucknera a z našich domácich skladateľov Dvořáka, Mikulu, Suchoňa a Burlasa. Obzvlášť veľký úspech mala skladba L. Burlasa: Dievča a husle z cyklu Metamorfózy krás (sólo husle P. Michalica), ďalej pohyblivé skladby Z. Mikulu a E. Suchoňa. Na záver vystúpenia si obecenstvo vyžiadalo prídavok, a tak na javisku ostáva ženský zbor, ktorý sa s obecenstvom lúči zborovou úpravou piesne Prší, prší M. Šmída.

Nasledujúci japonský zbor spieval diela G. Mahlera a japonského skladateľa Michio Mamiya. Jeho vystúpenie sa tiež stretlo s veľkým ohlasom, najmä moderná náročná skladba japonského skladateľa.

Program chilského zboru sa orientoval zväčša na skladby domácich skladateľov. V interpretácii jednotlivých skladieb zbor zaujal hlavne zvukovou vyrovnanosťou, ktorá však často hraničila v pp až nepočuteľnosťou.

Americký zbor predviedol skladby Bacha, Vecchicho, Browna, Ivesa a Nystedta.

25. marca — druhý festivalový večer

Yonsei Univerzity Choir (Korea)

Grand Choeur de l'Université de Lausanne (Švajčiarsko)

Luther College Choir (USA)

Ylioppilasakunnan Laulayiat (Fínsko)

Pozornosť na koncerte tohto večera upútal hlavne fínsky mužský zbor, ktorý spieval diela de Machaulta, Orffa, Bergmana, Palmgrena, Tornudda a Sibeliusa. Zbor dominoval najmä v moderne.

Ostatné zbory tohto večera i pri pestrom repertoári (švajčiarsky zbor spieval výber z francúzskej zborovej literatúry) po reprodukčnej stránke nepresvedčili.

26. marca — tretí festivalový večer

Australian Universities festival choir of Melbourne (Austrália)



Ars Nova Coral da Universidade Federal de Minas Gerais (Brazília)

Aj austrálsky zbor zaradil do svojho koncertu moderné skladby. V niektorých z nich podal veľmi dobrý výkon (H. Gifford: The Glass Castle), ale mnohé z nich neboli dostatočne vypracované, často aj s nedostatočnou hlasovou kultúrou zboru.

Collegium Cantorum Bonn (Záp. Nemecko)

Univerzity of Ghana Chorus (Ghana)

Nasledujúci západonemecký zbor sa orientoval výlučne na tvorbu J. S. Bacha. Pri tak konzervatívnom spôsobe prednesu, s akým interpretovali dielo tohto majstra baroka, však jeho skladby pôsobili veľmi šedivým a fádnym dojmom.

V druhej polovici vystúpil ghanský zbor a zbor Brazílie. Ich vystúpenie bolo vhodným kontrastom a osviežením oproti prvej polovici koncertu. Ghanský zbor spieval zväčša úpravy svojho dirigenta a priniesol na javisko jedno- až trojhlasové úpravy vlastných piesní spievaných často spôsobom sólo-tutti a pod. K slovu sa dostali aj ich domáce nástroje (bubny a píšťaly), ktoré spestrili jednotlivé zborové skladby.

Veľkou hlasovou sviežosťou a kvalitnými materiálmi disponuje brazílsky zbor. V prvej polovici svojho programu uviedol skladby Palestrínu, Scarlattiho, Janequina a Gastoldiho a výborne interpretoval najmä Mendelssohnove Lieder op. 59. V druhej polovici uviedol ľudové piesne v úprave vlastných skladateľov.

28. marca — štvrtý festivalový večer

Akademie-Kammerchor Graz (Rakúsko)

Coro Universitario Filosofia Y Letras (Argentína)

Univerzity of the Philippines Madrigal Singers (Filipíny)

The Morehouse College Glee Club (USA)

Tento večer si získal obecenstvo hlavne filipínskym zborom. Skupina asi 20 spevákov a speváčok spievala výber z madrigalovej literatúry aj skladby vlastných skladateľov s veľkou hlasovou kultúrou a zmyslom pre štýl.

30. marca — záverečný gala koncert

Spojené zbory predviedli na záver festivalu už spomínané povinné skladby. Dirigoval Robert Shaw, spoluúčinkovali M. Hauptmann — soprán, F. Kopleff — kon-

traalt, S. Mc Coy — tenor, C. Timberlake — bas, a orchester Julliard Académie.

Celý záverečný koncert bol venovaný pamiatke nedávno zosnulého skladateľa a muzikológa Zoltána Kodálya. U obecenstva mal i tento koncert veľký ohlas, hlavne skladby Verdiho a Stravinského. Zdá sa, že Haydnova kompozícia utrpela vo zvuku nadmerným počtom zborových spevákov, v dôsledku čoho sa sólisti nemohli dostatočne presadiť. Osobitne treba vyzdvihnúť orchester, ktorý bol perfektný vo zvuku i v celkovej stavbe a štýlovom zvládnutí jednotlivých skladieb.

Štefan Klimo ml.

✦ ✪ ✦

ĎALŠIA CENA ZBORU LÚČNICE

Zhruba týždeň po príchode zo zájazdu v Spojených štátoch a Kanade odišiel dňa 13. apríla zbor Lúčnice na medzinárodnú súťaž do Švajčiarska. V mysliach tých asi päťdesiatich spevákov a dirigenta sa nevdojak vynorila otázka: bude zbor schopný po takom namáhavom zájazde, keď vystupoval na americkom kontinente takmer nepretržite, vypäť sa k súťažnému výkonu?

Odpoveď sa dozvieme na Les recontres chorales internationales de Montreux, ktorý sa konal v dňoch 11.—16. apríla 1969. Spevákov čakala nepríjemná, chladná noc na sedadlách autobusu v Insbrucku, dlhá cesta a napokon handicapom bolo aj to, že zbor Lúčnice prichádzal až do finále bez toho, že by počul niektorého zo svojich konkurentov spievať.

Vo večerných hodinách nasledujúceho dňa konečne prichádzame do Lausanne, kde ihneď po príchode a po krátkom občerstvení vystupujeme spolu so zborom z Ľubľany pre svojich budúcich ubytovateľov. Do postele sa dostávame až po polnoci.

Na súťaž do Montreux prichádzame na druhý deň podvečer. Dirigent zboru zasl. umelec dr. Štefan Klimo skúša vo vymedzenom čase ešte chúlostivejšie úseky jednotlivých zborov.

Kým však zaznejú prvé tóny súťažného vystúpenia nášho zboru — niekoľko slov o samotnej súťaži.

Tento ročník je šiestym ročníkom súťaže, na ktorej sa udeľuje iba jedna hlavná cena — cena poroty a popri nej cena diváka. Z československých zborových telies získali v tejto súťaži cenu pražské učiteľky ex aequo s anglickým zborom v roku 1964. Získali súčasne aj cenu publika. Aj na tohoročnej súťaži sa zúčastňuje ďalší československý zbor. Je to detský zbor Mladosť z Brna s dirigentom Jaroslavom Dostalíkom.

Okrem neho súťažia zbory z Anglicka, Francúzska, Talianska, zbor z Juhoslávie, Rakúska, Nemecka, Poľska a zbory domáceho Švajčiarska.

Dnes večer sa teda ukáže, ako obstojí bratislavský zbor v tejto európskej zborovej konkurencii. Budeme spievať zbory — Monteverdiho Sfogava con le stelle, Brucknerovu Ave Máriu, Hrušovského Čakanie, Mikulove Lúčne hry, Moyzesovo Jabĺčko a Suchoňov zbor Bodaj by vás. Ostáva už len krátky čas na sústredenie sa pred vystúpením a vychádzame na pódium miestneho Casina (je to menšie divadlo s priľahlou herňou a barom). Hneď po prvej skladbe sa ozýva potlesk, ktorý nestráca na intenzite počas celého vystúpenia a ktorý neutícha ani po zavretí opony. Obecenstvo sa dožaduje prídavku. To však na súťaži nie je možné.

Nás zaujíma predovšetkým hodnotenie poroty. Sú v nej: riaditeľ štátneho konzervatória z Dijonu André Ameller, šéf štátneho zboru z Moskvy prof. Vladimír Sokolov, Franz Tischhauser, skladateľ, ataché Département musical de Radio-Beromünster z Zürichu a dr. Kovács z Maďarska. Vieme však len toľko, že hlasovanie je tajné a výsledky sa dozvieme iba na druhý deň večer po skončení súťaže, keď odspieva všetkých 27 zborov. Máme pred sebou teda deň voľna.

Hneď ráno nasadáme do autobusov a odchádzame pozdĺž krásneho Ženevského jazera do Ženevy. Zaparkujeme autobusy pred miestnym divadlom a odchádzame cez park s pamätníkom predstaviteľov reformácie do katedrály, kde sa dostávajú k slovu naši fotografisti. Hlavne z jej vrchných priestorov sa naskytá krásny pohľad (i keď daždivý) na Ženevu. Po hodinke individuálneho voľna odchádzame do pobočky Spojených národov. Ocitáme sa na medzinárodnej pôde. Sprievodca nás vodí po celej budove, podrobne nám o každej miestnosti hovorí a máme aspoň na chvíľu možnosť cez sklené dvere nahliadnuť na niektoré z práve prebiehajúcich rokovaní. Ale to už naše myšlienky pomaly zalietavajú do Montreux. Žijeme už v očakávaní večerného vyhlasovania výsledkov. Cestou v autobuse sa ozýva spev.

O pár hodín neskôr nastal moment, na ktorý čakali speváci a dirigenti 27 zborov. V sále zavládla mlčanlivá nervozita. Zraky prítomných sa upierajú na vysvietené pódium, kde nastúpili štyri domáce krojované dievčatá a kde je všetko pripravené na odovzdávanie pamätných diplomov a vyhlásenie cien. Ceny sa vyhlasujú v poradí odzadu a každý zbor získava diplom a malú upomienkovú figúrku. Konečne prichádza moment, keď porota vyhlasuje hlavnú cenu i cenu publika.

Hlavnú cenu poroty získava zbor Lúčnice z Československa.

Cenu publika získava zbor London student Chorale z Anglicka.

Nespútaná radosť zavládne medzi členmi nášho zboru, ktorí sú rozmiestení po celom divadle. Musíme teraz opäť nastúpiť na pódium a rozlúčiť sa s obecenstvom spevom.

Dlho do noci potom postávame ešte pred budovou Casina a debatujeme. Až neskoro v noci sa rozchádzame po rodinách spať. Na druhý deň sa lúčime s našimi ubytovateľmi a priateľmi z Lausanne a vraciame sa domov. S ôsmou medzinárodnou cenou.

Štefan Klimo ml.

Recenzujeme

REINHOLD HAMMERSTEIN. DIE MUSIK DER ENGEL, UNTERSUCHUNGEN ZUR MUSIKANSCHAUUNG DES MITTELALTERS. FRANCKE VERLAG BERN UND MÜNCHEN.
Str. 303+144 Fotogr.

Hammersteinova kniha prináša objasnenie dvoch dôležitých otázok: 1. Aké bolo poňatie hudby v stredoveku, najmä s ohľadom na duchovnú, liturgickú hudbu,

2. z akého hľadiska je potrebné hodnotiť zmienky o hudbe v stredovekých traktátoch, ale aj vyobrazenia hudobných výjavov v stredovekých, umelecko-historických dielach. Aký je ich symbolický, ale i hudobný význam.

Obe tieto otázky premieta Hammerstein do hudobnohistorických, liturgických i filozofických polôh. Už úvodom treba konštatovať, že vytýčenie problémov, ich riešenie a konklúzie sú originálne a presvedčivé. Ide o dielo, ktoré v hudobnovedeckej spisbe o hudbe stredoveku nemá obdoby. Stredovek bol dodnes obdobím, ktoré — ako je pochopiteľné — zanechalo nám najskromnejší počet hudobných prameňov, a ak nám ich aj zanechalo, ich notačno-fixačná forma bola neúplná, fragmentárna a len s dávkou relatívnej subjektívnosti dešifrovateľná. Hudobná rekonštrukcia stredovekej kultúry, aj pokiaľ išlo o duchovnú hudbu, narážala na veľké ťažkosti, o svetskej hudbe ani nehovoriac. Názorovo-filozofické zázemie duchovnej hudby bolo síce v hlavných črtách známe, ale jej hudobná a hudobnoteoretická a estetická transformácia bola celkom nedostatočne objasnená. Príčiny boli v takmer nejestvujúcej pramennej báze, v ktorej by boli zhrnuté základné dobové názory. Stredoveká hudobnoteoretická spisba v podstate neprekročila akusticko-hudobnoteoretický rádius antiky a jej modernejšie byzantsko-arabské transformácie. Viditeľnejšie sa začalo rozvíjať iba na sklonku stredoveku a v podstate sa nedotýkala základnej esteticko-teoretickej, hudobnej problematiky liturgickej hudby. V tejto takmer beznádejnej bádateľskej situácii lavírovalo európske hudobné dejepisectvo takmer sto rokov, takže vznikala otázka, či stredovek mal vôbec nejakú vyhranenú filozoficko-teoretickú predstavu o hudbe ako takej a akým spôsobom našlo svoje vyjadrenie v dobovom kultúrnom povedomí a hudbe samej. Hammerstein urobil v tomto smere rozhodujúci krok vpred. Zmocnil sa riešenej problematiky indirektne. Zdá sa, že našiel jediné, i keď skromné pramenné možnosti na vyjasnenie hudobných názorov stredoveku. Ako ťažisko, okolo ktorého sa usiloval vystavovať jasné, subtílne pradivo názorových nuansí a predstáv, sa mu zdajú byť anjeli, ktorí zaujímali v predstavách stredoveku zvláštne postavenie. Boli nielen organickou súčasťou predstavovanej duchovnej hierarchie sveta, ale boli v jej rámci aj nositeľmi, tvorcami a interpretmi hudby v nebeskej, ale i pozemskej liturgii. Práve oni sa spomínajú najčastejšie v súvislosti s hudbou, oni boli tými, ktorým stredovekí maliari najčastejšie kládli pri zobrazeniach do rúk hudobné nástroje. I keď autor si je vedomý, že išlo v podstate vždy o symboly, predsa sa mu podarilo v ich funkčnom začlenení, v ich hudobnej symbolike nájsť neobyčajne plastické a konkrétne predstavové, názorové modely stredoveku o hudbe.

Práca je rozvrhnutá podľa povahy prameňov i podľa hlavných hudobných funkčných okruhov.

Tak prvá časť knihy má názov Hudba anjelov v literatúre, druhá Hudba anjelov v umení — teda vo výtvarných pamiatkach. Jednotlivé kapitolky prvej časti sa dotýkajú tzv. nebeskej liturgie, pozemskej liturgie, skúmajú otázky zjavení v ich hudobnej, zvukovej charakteristike, opis hudby anjelov v duchovných hrách. Hammerstein sa zmieňuje o pertraktovaní otázok hudby a spevu v súvise s nanebevstúpením i charakteristikou sirén i anjelov, ktorí tvoria v teologických spisoch stredoveku dôležitú súčasť prechodu do onoho sveta. Ukazuje, ako sa najmä v týchto zložkách preplieta predkresťanská predstava o nadprirodzenej moci hudby a jej spätosť s nadpozemskými silami a bytosťami, s kresťanským chápaním hudby ako prostriedku oslavy stvoriteľa a božskej sféry. Nechýba ani protipól, ktorý je tak častý v stredovekej spisbe — peklo a čerti. Autor sa zaoberá zvukovými charakteristikami pekla, ako nám ich prezentujú náboženské spisy, diabolskou hudbou ako paródiou a vôbec otázkou čerta v svetskej hudbe. Veď naskutku koľko ráz sa svetská hudba v stredoveku označovala ako nástroj diabla, koľko ráz sa emotívny vplyv hudby na človeka dával do súvisu s vplyvom zlých, nečistých síl. Koľko ráz sa profánna a ľudová hudba stávala synonymom diabolskej hudby. Všetky tieto momenty naprosto neprotirečili predstave stredoveku a teológie o hudbe, o jej nadprirodzenej moci, boli len negatívnym pendantom, protipólom jej liturgických a mimoliturgických funkcií.

Prameňom sa Hammersteinovi stali nielen starý a nový zákon, všetky základné liturgické i mimoliturgické knihy, legendy, spisy svätcov, pápežov, teológov, ktoré sa usiluje sčasti zrovnávať s prameňmi orientálnymi, ale na záver prvej časti podrobuje zaujímavej analýze Danteho Božskú komédiu. Skúma v podstate funkciu zvuku i hudby v tomto vrcholnom literárnom diele talianskej renesancie a konštatuje, že Dantemu so v ňom podarilo vytvoriť geniálnu syntézu názorov stredoveku na hudbu. Hammerstein sa v časti o literárnych prameňoch neusiluje o rozsiahlu interpretáciu textov, ale jeho formulácie rešpektujú vernú textáciu prameňov. Usiluje sa hovoriť čím viac slovami teológov a teoretikov; v tom je sila tejto práce, ale do určitej miery i jej slabosť. Stáva sa viac pramennou ako teoretickou prácou. S ohľadom na to, že v hudobnovedeckej spisbe sa na takej rozsiahlej pramennej báze azda prvý raz stávajú hudobné názory stredoveku predmetom skúmania — v tomto ohľade sa lavírovalo medzi mantinelmi popieranie autochtonného filozoficko-teoretického zázemia, až po proklamovanie jej názorovej čistoty a nedotknuteľnosti — predsa je len namieste, že sa prezentujú pramene v takom rozsahu a v takej autentickej forme. Na druhej strane v podstate zastáva úlohu komentára a názorovej diferenciácie predsa len začlenenie prameňov do jednotlivých funkčných okruhov liturgických i mimoliturgických.

Hudba anjelov a celý predstavový svet s nimi spojený je len jednou zložkou stredovekých názorov o hudbe, tvorí akúsi jej magicko-sakrálnu zložku. Oproti nej stojí alebo s ňou je spojená tzv. hudba sfér vychádzajúca z kozmologicko-teoretických predstáv antickej hudobnej teórie, ktorá našla svoje organické pokračovanie aj v európskom stredoveku. Tak porovnáva Hammerstein hudobný systém Aristida Quintilianusa (2 st. n. l.) s Boethiusovým (500 n. l.), ktorý je v podstate so svojou musica mundana, humana a instrumentalis totožný. Ešte aj v diele De musica, 387/8 n. l., Augustína nachádza v prvých piatich knihách v podstate prebratú kosmologickú hudobnú teóriu antiky, kým v poslednom 6. zväzku sa začína formovať vlastná nadprirodzená, božská, anjelská „hudobná teória". Vzťah týchto dvoch zložiek sleduje potom Hammerstein až do 15. stor. Sleduje mechanické preberanie antických teórií cez Boethia, Cassiodora, Isidora, po formovanie vlastných kresťansko-teologických teórií cez Augustína, Aureliana Reomensisa, Regina z Prüm a iných. V dielach posledných, ako aj v hudobnoteoretických traktátoch Oda z Cluny, Berna z Reichenau a v niektorých ďalších silnie určitý empirizmus, pre ktorý sa stáva stále príznačnejšie, že sa zaoberá viac s existujúcimi, reálnymi formami hudobnej produkcie, ako s jej nadprirodzenými polohami, silami a funkciami i keď ich nepopiera a uznáva. V tomto smere prináša radikálny obrat R. Bacon v svojich spisoch o hudbe i Johannes de Grocheo, ktorí otvorene popierajú hudbu sfér a zaoberajú sa prakticky len so zmyslove vnímateľnými formami hudby. Rovnako v priebehu 13. stor. prichádza cez spisy Gundissalina k prenikaniu arabskej hudobnej teórie do Európy, ktorá organicky nadviazala na antickú hudobnú teóriu, venovala však podstatne viac pozornosti empirickým poznatkom o hudbe a ďalej rozvíjala aj matematicko-fyzikálnu bádateľskú tradíciu.

Tak sa v priebehu 14. stor. začína meniť názor na systematiku hudby. Akúsi poslednú grandióznu syntézu poznatkov stredoveku o hudbe nachádzame v diele Jacoba z Lüttichu „Speculum musicae". Rozoznáva musicu coelestic vel divina ako novú zložku vedľa tradičných tried Boethia: musica mundana, humana a instrumentalis. Nicolas z Capui rozoznáva len tri hudobné kategórie: musica angelica, humana a instrumentalis. Kríza teórie na sklonku stredoveku je zrejmá z určitých protikladov v spisoch Johannesa Tinctorisa, ktorý hoci proklamuje empirickoinduktívne bádanie, predsa sa nevedel ubrániť mnohým teologickým a kozmologickým vplyvom. Tak napr. zavádza s termínom effectus viac-menej hľadisko psychologické-zmyslové o účinkoch hudby na človeka, naplňuje ho však do značnej miery nadprirodzenými dôsledkami a motiváciami pri vysvetľovaní hudby.

Celá druhá časť knihy zaoberajúca sa ikonografickými prameňmi k hudbe stredoveku neprináša na 96 tabuľkách so 144 fotografiami zväčša nový alebo neznámy materiál. Prináša však azda prvý raz exaktnú a dobovým názorom a predstavám adekvátnu interpretáciu týchto prameňov. Nepopisuje ich obsah, alebo len ich obsah, ale hľadá príčiny a vnútorný cieľ zobrazených situácií, z ktorých sa podstatná časť viaže na priame hudobné produkcie, pravda, produkcie zasadené do tých nadprirodzených konvencií a sfér, ktoré teologicko-kresťanská hudobná teória považovala za jadro svojich funkčných hudobných sfér. Sleduje cestu ako sa predstava o anjelskej hudbe, o božskej a nadprirodzenej hudbe, nielen situovala a prenášala do metafyzických polôh, ako umelecko-kreatívna symbolika v mimoliturgickej i liturgickej sfére sa zmocňovala hudby v jej pomyslených, nad realitou stojacích formách, postupne prestupujúc s realitou hudby humana a instrumentalis. Ako umelci nachádzajú pre svoje symbolické, metafyzické, teologickými postulátmi prestúpené umenie v hudobnej realite stále viac inšpiračných zdrojov. Týka sa to najmä rozmiestňovania spevákov, zborov, systematického i reálneho rozmiestňovania anjelov s nástrojmi a pod.

Tieto otázky sleduje veľmi plasticky najmä v poslednej kapitole svojej práce „Muzicírujúci anjeli v 15. stor.", kde konfrontuje napr. problematiku „Hudba anjelov a historická interpretačná prax" (Tanec a procesie, od radu po ensemble, notácia, jedno- a viachlas, vokálne a nástrojové združenia). Na konci tejto kapitoly analyzuje zasa niekoľko reprezentatívnych dobových umeleckých diel od van Eycka, Luca della Robbiu a Huga van der Gros.

Na záver si dovolíme ešte dve konštatovania: Hammersteinova publikácia je základným dielom k hudobnej teórii stre-

doveku nielen z hľadiska pramenného, teoreticko-historického, ale i z hľadiska interpretácie dobových prameňov vôbec, najmä ikonografických.

Hammersteinová publikácia spočíva na minucióznej znalosti teologicko-teoretického zázemia daného obdobia, pritom je eminentným dielom muzikologickým nie ani tak v metóde, ako v hľadaní reálneho hudobné zmyslu daných faktorov.

Všetky tieto skutočnosti robia z tejto publikácie prácu základného významu, i keď ju nemôžeme označiť za publikáciu syntetickú, pretože zhodnocuje a nadhadzuje staré problémy, ale v nových kontextoch a v novom videní faktov.

OSKÁR ELSCHEK

PETER KRÄHENBÜHL, DER JAZZ UND SEINE MENSCHEN. EINE SOZIOLOGISCHE STUDIE FRANCKE VERLAG BERN UND MÜNCHEN 1968, str. 139.

Posledné desaťročie je neobyčajne plodné na monografie, štúdie, zborníky, dejiny, analýzy, ale i na reportážny a žurnalistický materiál o jazze. Jeden z najuniverzálnejších svetových hudobných fenoménov ako produkt modernej spoločnosti vcelku, ako pokračovanie i pretvorenie viacerých mimoeurópskych i európskych hudobných podnetov teší sa sústavnej pozornosti. Malý, takmer miniatúrny paperback Petra Krähenbühla spĺňa dve úlohy: zapĺňa medzeru doterajšej jazzovej spisby pokiaľ sa týka preskúmania niektorých sociologických otázok jazzu tak s ohľadom na tvorcov jazzu, ako i na jej konzumentov; podáva tieto sociologické informácie však v kontexte celostného vykreslenia jazzu v jeho hudobnoštýlickej skladbe, v súvise s jeho dejinami, vývojom, premenami i kontaktovými plochami s inými hudobnými oblasťami 20. stor.

Všetko to v uspokojivej miere podať, vysvetliť na tak malom priestore, aký mal vyhradený Krähenbühl, zdá sa takmer nemožným. A predsa možno konštatovať, že sa to autorovi podarilo. Dôvodom pre to sa zdá byť skutočnosť, že autor sa z veľkej časti zriekol príliš rozsiahlej dokumentárnosti, príliš rozsiahlej faktografickej pertraktácie témy, ktorej sme tak často svedkami. Neopieral sa o veľké rozbory hviezdneho neba jazzu, ani o minuciózne štýlové opisy. Vytvoril si skôr problémovú sieť, ktorá zachycuje všetko podstatné, čím jazz žil alebo žije. Predstavu o týchto problémoch nám sprostredkuje najlepšie odcitovanie obsahu práce: Z á s a d n é o t á z k y : Definícia a ohraničenie, Hudobné prvky: Tvorenie tónu a frázovanie, improvizácia, aranžmán a kompozícia, rytmika, harmónia a melodika, základné prvky jazzovosti. H u d b a : Pôvod a vývoj; vznik, kryštalizácia, expanzia, zmena, tendencia, tvorba štýlu, blues a spirituály a ich vzťah k jazzu. Č l o v e k : Hudobník a obecenstvo; profesionálni hudobníci, amatéri; pôsobenie jazzu: protestná, tanečná, filmová, tovarová, demokratizačná, reaktivizačná a vlastná spoločenská funkcia jazzu.

Všetky tieto otázky vysvetľuje autor vo veľmi koncíznych a jasne formulovaných kapitolkách, v záveroch opretých o kompetentných historikov a teoretikov jazzu (najmä Berendta, Dauera a Newtona). Vyznačujú sa až slovníkove jadrnými charakteristikami, ktorým pritom nechýba ani rozprávačská a esejistická uvoľnenosť a pútavosť. I keď Krähenbühl vychádza v hlavných častiach práve už zo známych poznatkov, predsa im vie dať ucelenú zdôvodnenosť a logiku a obohatiť ich vlastnými postrehmi a závermi. Nachádzame v nich odpovede zaujímavé nielen pre znalca alebo privržženca jazzu, ale rovnako i na otázky, ktoré si kladie i človek menej bezprostredne zaujatý jazzom. Dotýkajú sa predovšetkým sociálneho hudobnevkusového fenoménu jazzu, pričom je zaujímavé konštatovanie: „Moderní jazzoví hudobníci sa obracajú so svojou hudbou na malé menšinové obecenstvo, tak ako to robia aj bieli hudobníci avantgardnej umelej hudby."

Vôbec veľkú váhu kladie monografia na objasnenie tzv. skutočného jazzu v jeho pôvodných, ale i rozvinutých formách oproti formám, ktoré vznikli pod tlakom tovarovej komercionalizácie, ktoré vznikali ako prechodné bastardné žánre spájajúce schematizované prvky jazzu a dobovej zábavnej hudby. Celý vývin jazzu bol vystavovaný tomuto tlaku, keď sa gramofónové spoločnosti pokúšali tvorivé improvizované a komorné formy prispôsobovať dobovému vkusu, vliať ich do pevnejších, konvenčných „populárnejších" foriem, kým jazzoví hudobníci neustále unikali strašidlu schematizácie a ustrnutia. Preto sa veľký vnútorný vývoj, ako je to v hudbe už po stáročia zvykom, neuskutočňoval pod slnkom priazne verejnosti, ale skôr v intimite muzikantov a zasvätencov, ktorých sa dobový vkus zmocňoval už s tradičnou oneskorenosťou. Tak to bolo najmä s prevažnou časťou tvorby tzv. big bandov v tridsiatych rokoch a ich protipólov v jam sessions. Nemenej ich nachádzame aj v modernejších formách bebopu, dixieland-revival-jazzu, v modern bopu, vo free-form alebo coljazzu a napokon aj v tzv. trefom prúde.

V súvislosti s poslednou otázkou nachádzame niekoľko bystrých postrehov týkajúcich sa možností spojenia jazzu s európskou umelou, symfonickou alebo komornou hudobnou tradíciou vôbec, ktorá sa, žiaľ, podnes nedostala cez bikulturálne mechanické spojenia.

Napokon nachádzame aj určité prognózy týkajúce sa ďalšej

existencie a vývoja jazzu s ohľadom na existujúce nové formy populárnej hudby, či už beatu, alebo ľudových protestsongov. Krähenbühl záverom svojej štúdie konštatuje: „Beat a protestné piesne hrajú v živote dnešnej mládeže prechodne, t. j. do objavenia novej hudobnej formy, ktorá bude lepšie vyhovovať požiadavkám mládeže a budúcej generácie, tú významnú úlohu, akú hral jazz v živote mládeže uplynulých desaťročí. Preto sa stretáva jazz u dnešnej mládeže s pomerne malým záujmom; tí mladí ľudia, ktorí sa aj dnes oň zaujímajú, robia tak pre jeho hudobné kvality a menej pre jeho dodatkové funkcie."

Týmto autor nehodnotí ani pejoratívne ani pesimisticky perspektívy ďalšieho vývinu jazzu, ani v ďalšom nezužuje šance tejto tak dôležitej, pre 20. stor., tak príznačnej hudobnej oblasti, ale skôr sa usiluje zaradiť ju vzhľadom na dnešnú i budúcu pluralitnú hudobnú kultúru, ktorá sa stále viac atomizuje, diferencuje a autonomizuje vo svojich jednotlivých zložkách štýlových, tvorivých i funkčne sociologických.

O. ELSCHEK

V dňoch 26. — 28. marca 1968 nahrali v bratislavskom štúdiu Reduta veľkú dlhotrvajúcu platňu pod názvom Slovenské koledy v stereo i monoverzii. Nahrávke predchádzalo niekoľko koncertných prevedení na vianočných koncertoch r. 1967. Platňa zaznamenáva diela Alexandra Moyzesa, Jána Cikkera a Paulina Bajana. Ján Cikker a Alexander Moyzes spracovali staré ľudové koledy, u Paulina Bajana — skladateľa 17. storočia — došlo k podstatnej úprave prof. Jozefom Kresánkom.

Na interpretácii sa podieľajú Madrigalisti pri Slovenskej filharmónii s dirigentom Ladislavom Holáskom, sólisti Pavol Slovjak, Ľudovít Buchta, Cecília Levaiová, Mária Blahová a Bea Littmannová, komorný súbor, dychové kvarteto a organista Ivan Sokol.

Celá platňa tvorí veľmi vydarený komplet, prejavy sólistov, zboru i inštrumentálnych partií sú vyvážené, čisté a maximálne vkusne podané. Nahrávka má nesporne i historický význam, keďže takýmto spôsobom je možné zachovať hudobný prejav starých slovenských náboženských zvykov.

VLK

V. KARBUSICKÝ: MEZI LIDOVOU PÍSNÍ a ŠLÁGREM
EDITIO SUPRAPHON 1968, 234 strán.

Vladimír Karbusický nás svojou prácou postavil pred problém vzájomného vzťahu hudby, v ktorej sa dnešný človek pohybuje, presnejšie vzťahu ľudovej piesne a šlágru. Kniha však nečerpá iba zo súčasného stavu vzťahu týchto hudobných žánrov, ale snaží sa byť sprievodcom po niekoľkých storočiach. Na príkladoch ukazuje, čo si ľudia kedy spievali a spievajú. Nájdeme tu stručné, samozrejme, nie vyčerpávajúce dejiny ľudovej hudby (kniha nemá byť historickým dokumentom) od jej zrodu, ktorý korení pravdepodobne už kdesi v predkresťanskej dobe, cez jej jednotlivé vývojové úskalia. Predmetom záujmu sú i vývojové štádiá kupletov, vlasteneckých piesní, piesní proletariátu, až napokon sa autor dostáva k problematike dnes najpopulárnejšej hudby — k šlágru. Zaoberá sa autentičnosťou jeho hudobnej myšlienky, jeho vzťahu k publiku a opačne. Odhaľuje využívanie a citovanie ľudovej piesne nielen v tzv. „vážnej" hudbe, ale podotýka úzku súvislosť melodických a rytmických útvarov ľudových piesní s populárnymi šlágrami. A práve tieto šlágre, ktoré sú ľudovým piesňam najbližšie, stávajú sa slávnymi, dokonca neraz i evergreenmi. Zdanlivo nepreklenuteľný historický odstup vzniku ľudovej piesne a šlágru dostal sa takto dnes do úzkej súvislosti. Čitateľ bude ďalej možno prekvapený, akého druhu skladby sa stali pod tlakom spoločnosti a času šlágrami. Na samotný termín „šláger" sa pozeralo a aj dnes pozerá mnohokrát s despektom, ale súčasné hodnotné diela tohto druhu sa neraz inšpirovali aj v základných dielach a kompozičných princípoch predchádzajúceho vývoja. Môžeme smelo povedať, že sú to diela patriace do súčasnej hudobnej avantgardy.

Celá problematika má viacmenej sociologický charakter so zameraním na oblasť Čiech. Samozrejme, že z tohto teritória si autor vybral aj ukážky piesní, ktoré demonštruje na množstve znotovaného materiálu a dobových ilustrovaných reklám.

VLK

ALFRED EINSTEIN: OD RENESANCE K HUDBĚ DNEŠKA
EDITIO SUPRAPHON PRAHA — BRATISLAVA 1968

Historický orientovaná osobnosť Alfréda Einsteina je českému a slovenskému čitateľovi hudobnej literatúry málo známa. Selekcia z niekoľkých kníh bratanca veľkého fyzika Alberta Einteina sa dostáva na náš trh až šestnásť rokov po jeho smrti a skoro dvadsať rokov po tom, čo v USA vyšla jeho kniha, rozsiahle a podrobne rozpracovaná otázka okolo madrigalu The Italian Madrigal (1949).

Na pohľad skromná, vnútri však rozmanitá knižôčka je azda jednou z najzaujímavejších za posledné roky. Kniha

nemá spoločného menovateľa, jej zostavovatelia Ivan Vojtěch a Tomislav Volek čerpali z niekoľkých syntetických prác spisovateľa, z kníh von Schütz bis Hindemith, Nationale und universale Musik a Quido Adler: Handbuch der Musikgeschichte I. 1924. Teda nie celkový obraz o jednom probléme, ale je to výber väčšinou príležitostne písaných štúdií a článkov. Tak azda mohol autor aj lepšie vniknúť do tej-ktorej problematiky, mohol vychádzať z dôkladnejšieho štúdia danej témy.

Prvé kapitoly sú venované vzťahu umenia a spoločnosti. Einstein zdôrazňuje, že nezáleží na politickom či nacionálnom presvedčení, ale na individuálnych schopnostiach tvorcu-hudobníka. Vysvetľuje pojmy národnosti a internacionality umelca. Nevnucuje však svoje subjektívne stanovisko, ale čitateľa priamo presviedča o svojej pravde. Na ďalších stránkach postupuje výber temer chronologicky od problémov madrigalu, jeho väzby s poéziou až po hudbu XX. storočia. Rozsiahla kapitola je venovaná monodiálnemu štýlu. V nej sa znova dotýka madrigalu, jeho spracovania v tejto oblasti novej svetskej hudby. Ako historik sa dotkol estetického problému paródie a hudobnej komiky, jej koreňov a prítomnosti v ľudovom i šľachtickom umení.

Alfréd Eeinstein azda prvý vyslovil myšlienku, že by bolo dobre napísať knihu o vývoji koncertného umenia. Jeho pium desiderium sa stalo dnes skutočnosťou. Možno, že skromná práca P. Pražáka Jak se kdy koncertovalo sa inšpirovala práve v Einsteinovej štúdii o počiatkoch koncertného života. V krízovom období hudby na začiatku XX. storočia sa autor zastavil pri veľkých novátoroch, klasickom súhvezdí Haydn — Mozart — Beethoven, ktorí tiež prešli svojimi i spoločenskými obdobiami hľadania. Ďalej vysvetľuje pojem „stará hudba", podáva stručný prierez životom a dielom Ch. W. Glucka, H. Schütza, C. M. Webera. Kapitoly Wagner a Ľudovít II. a Wagner, Brahms a my sa dotýkajú vlastne konkrétnych osôb, ich súkromných vecí, ale Einstein vidí aj túto skutočnosť cez filter spoločenskej situácie. Niekoľko podnetných štúdií o hudbe XX. storočia vyslovoval na prahu tohto storočia ako jeden z prvých, a preto s určitým rizikom.

Dnes puncovaní skladatelia a známe tvorivé metódy potrebovali v čase vzniku týchto článkov myšlienkovo rázneho bojovníka, aby presvedčili o svojej opodstatnenosti. Niekde uprostred knihy je zaradená Einsteinova recenzia knihy Music in Western Civilisation, z pera Paula Henry Langa. Niekoľko autorových slov zo spomínanej recenzie: „je vydarená a spoľahlivá, jej najlepšou stránkou nie je učenosť, ale človek, ktorý učenosť ovláda", je vari najvýstižnejším hodnotením. A tento zaiste hodnotný výber by mal byť podnetom pre bližšie zoznámenie sa s Alfrédom Einsteinom, ktorého dielo je cenným príspevkom hudobnoteoretickej literatúry.

VLK

diSkotéka

NOVÉ SLOVENSKÉ ORCHESTRÁLNE SKLADBY, GRAMOFÓNOVÝ KLUB 1967,
DV 6268-69, SV 8376-77 — SUPRAPHON

E. SUCHOŇ,
Rapsodická suita pre klavír a orchester. Hrá SF, diriguje L. Rajter, klavír Kl. Havlíková.
Šesť skladieb pre sláčikový orchester. Hrá Slovenské kvarteto a Sláčikový orchester Čs. rozhlasu v Bratislave, dir. B. Režucha.

J. CIKKER,
Meditácia na tému H. Schütza. Hrá SF, diriguje L. Slovák.
Orchestrálna štúdia k činohre. Hrá Symfonický orchester bratislavského rozhlasu, diriguje B. Režucha.

D. KARDOŠ,
Koncert pre sláčikový orchester op. 35. Hrá SF, diriguje L. Slovák.

Tento nový album s dvoma platňami súčasnej slovenskej symfonickej hudby treba hodnotiť pozitívne z niekoľkých v pomerne krátkom čase po vzniku a odznení, resp. predvedení piatich skladieb, ktoré nepochybne patria k súčasnému reprezentatívnemu repertoáru. Vznikli totiž v rozmedzí rokov 1963—1965 a zverejnené nahrávky sa opierajú o predvedenia týchto skladieb z roku 1966. Ani v jednom prípade tu nejde o premiéry, ale sčasti o premiérové naštudovania, ktoré mali po viacnásobnom predvedení možnosť „uležať sa", vykryštalizovať v orchestri i dirigentovej koncepcii a podrobiť sa určitým skladateľským korektúram. Z tohto aspektu možno prácu telies, dirigentov i jedinej sólistky hodnotiť z kritérií vysokých umeleckých nárokov.

Pozitívne možno hodnotiť aj prácu dramaturgie Supraphonu, ktorá sa týka výberu skladieb, teda zostavy tohto výberu, ako aj jeho zaradenia do Gramofónového klubu, kde sa slovenská hudobná tvorba, ale aj súčasná československá tvorba nedostáva tak často. Z hľadiska výberu treba skutočne konštatovať, že zostavovateľ vybral z novej tvorby to najlepšie, čo vzniklo v týchto rokoch a čo si našlo miesto v repertoári našich orchestrov. O určitú reprezentatívnosť — o ktorú sa tento album nesporne usiluje — opiera sa koniec-koncov aj interpretačný výber. Veď rukami trojice dirigentov L. Rajtera, L. Slováka, B. Režuchu prešli za posledné roky takmer všetky dôležité premiéry slovenských skladieb a Symfonický orchester československého rozhlasu v Bratislave, ako aj Slovenská filharmónia sa významnou mierou zaslúžili o živé stvárnenie slovenského symfonického interpretačného štýlu. Pravda, časť tu spomenutých skladieb mala premiéry buď v Prahe (Rapsodická suita), alebo v zahraničí (Meditácia).

Vo svojej stručnej správe o tomto albume, ktorou nechceme nahradiť ani opakovať, čo si predsavzali analytici novej tvorby, chceme sa predsa len zamyslieť nad zástojom týchto skladieb v slovenskej hudbe.

Majú bezpochyby niečo spoločného i napriek tomu, že to spoločné nachádzame viac len v celkovej tendencii, avšak celkom rozdielne interpretovanej a stvárnenej v tvorbe skladateľských individualít.

Ak sa rok 1963 môže celkove považovať za akýsi prelomový rok v tvorbe všeobecne a nielen v markantnom prejavení sa novej generácie slovenských skladateľov, tak prejavuje sa aj vo významných zmenách, ktoré sa v tomto období presadzovali aj v tvorbe starších majstrov.

Tak možno obe Suchoňove skladby Rapsódia pre klavír a orchester a Šesť skladieb pre sláčiky označiť za významnú syntézu, v ktorej sa autorovi podarilo spojiť výdobytky svojich doterajších modálnych harmonických snažení osobitým spôsobom s dodekafonickou technikou a s určitými prvkami serializmu. Treba však konštatovať, že oba tieto skladby reprezentujú zhrnutie snažení v tomto smere, pričom výrazné zmeny suchoňovského hudobného jazyka sa odohrali už od druhej polovice, ale najmä od konca 50-tych rokov v niektorých scénach Svätopluka, v piesňovom cykle Ad Astra, v Kontempláciách a v zborovom cykle O človeku. Suchoň sa po viacročnom vedomom úsilí prepracoval k tejto novej syntéze, ktorá pre slovenskú hudbu znamená organické vyrovnanie s jedným zo základných prúdov európskej hudby 20. storočia. Kladieme pritom dôraz na slová vyrovnanie a syntéza. Oboma by sme chceli vyjadriť, že neprišlo k mechanickému prebraniu alebo k transplantácii cudzích elementov, ale skôr naopak: k dodekafónii alebo — ako hovorí Suchoň — k dvanásťtónovému totálu sa prepracoval rozvinutím svojho harmonického systému modálneho, ktorý sa však významne odlišuje od dodekafónie schönbergovského typu — tak ako ju tento skladateľ uplatňoval najmä v 20. rokoch. Nie konzekventná dodekafonická polyfoničnosť, ale jej uplatnenie na báze bohatej vertikálnej akordickej individuálnosti, s citlivým farebným, zvukovým cítením, na báze tradičného rytmického systému, obohateného rapsodickou uvoľnenosťou a parlandovosťou. I v sémantickej citovej hladine však prichádza k niektorým výraznejším prvkom s ďaleko väčšou váhou na dramatickú expresívnosť, ktorá však predsa len zostáva zasadená do rámca meditatívnej rapsodičnosti a kontemplatívnej lyriky.

Výrazne sa uplatňuje v týchto skladbách motorizmus, či už v celom priebehu Rapsódie, alebo v IV. a VI. časti Šiestich skladieb. Pravda, pri všetkých týchto tendenciách zostáva predsa len cenným poznatkom, že Suchoňovi sa podarilo všetky tieto nové prvky organicky pretaviť do svojho hudobného myslenia a vyjadrovania a že naďalej sú zachované integrujúce zložky jeho hudobnej reči, v harmonickej paiete, vo farebnej inštrumentácii, v prehľadnosti a priehľadnosti jeho hudobnej faktúry a, samozrejme, aj v jeho kompozičnom majstrovstve.

Ak pre J. Cikkera bola vysoká individuálnosť jeho hudobného vyjadrovania vždy markantnou črtou jeho diel, tak o oboch týchto skladbách to platí ešte väčšmi. Ak sme Cikkera hodnotili v minulých rokoch vždy len z hľadiska jeho hudobnodramatických diel, musíme konštatovať, že v oboch orchestrálnych skladbách priniesol veľmi osobité orchestrálne organizmy. Kým Meditácia, i keď vznikla na objednávku k Schützovmu výročiu — obsahuje intímnu, subjektívnu spoveď o smrti, druhá skladba bola inšpirovaná náčrtmi k Dürenmattovej opere Fyzici, ktorá nemohla byť dovedená do konca. Preto sa skladateľ rozhodol z týchto operných náčrtov spracovať vo viac-menej variačnej forme (ale nie v tradičnom slova zmysle) akési výrazové situačné metamorfózy, akési psychologické hudobné štúdie postáv Dürenmattových Fyzikov. Hoci cítiť v pozadí akési mikrodramatické scény v každej z 32 variácií, predsa sú spojené do jedného organického prúdu, ktorý je vnútorne bohato sémanticky i hudobnoštrukturálne členený. U Cikkera možno znovu len obdivovať to, čo sme spomenuli aj u E. Suchoňa, vysoký zmysel pre vlastnú hudobnú kontinuitu, otvorenie svojho diela novým podnetom, najmä dodekafonickej polyfónii, bohatej farebnej členitosti a sóličnosti, ktorú vie vtaviť cez prizmu svojej vlastnej umeleckej predstavy do svojho hudobného jazyka. Teda zase akýsi druh individuálnej syntézy európskych prúdov hudobného myslenia.

Koncert pre sláčikový orchester D. Kardoša možno lepšie pochopiť v kontexte jeho tvorby posledných rokov. Táto tvorba je neobyčajne homogénna tak čo sa týka technického aparátu, ako aj citovej polohy, ktoré v jeho skladbách dominujú. Po technickej stránke ide v podstate o experimentovanie so zvukovými a výrazovými možnosťami najmä sláčikového orchestra — Hrdinská balada, ale aj s orchestrálnou paletou vo všeobecnosti — Koncert pre orchester. Pritom ide nielen o akýsi druh inštrumentačne zvukových experimentov, ale skôr o zvládnutie nosnosti a možnosti výrazovej diferenciácie týchto aparátov. Pritom celkovou tendenciou, ktorú badať v posledných dielach Kardoša, je snaha po zjednodušení technických prostriedkov, snaha po vysokej ekonomičnosti pri nárábaní nimi. Prejavuje sa to nielen v hlasovej redukcii, v uvoľnení a v zriedení hlasového pradiva, ale aj v používaní nelomených, čistých farebných plôch. Jeho základné výrazové polohy oscilujú okolo vygradovanej, exponovanej dramatičnosti, kontemplatívnej lyriky, prieraznej motorickej ostinátnej nástojčivosti a zasmušilej tvrdosti. Celé toto zjednodušenie a sprehľadnenie možno chápať iste len ako určité prechodné štádium v Kardošovej tvorbe, štádium rozumovania, ako určitú snahu o oprostenie hudobného jazyka od nepotrebného balastu. Že napriek celej tejto snahe jeho Koncert predstavuje technicky brilantné a virtuózne — a pre hráčov i poslucháčov vďačné — dielo, ukazuje na perspektívnosť jeho ďalšej tvorivej cesty.

Veľká individuálna odlišnosť každého z uvedených diel si, samozrejme, vyžiadala i odlišný prístup k ich interpretácii. O tzv. autentičnoti ich predvedenia ťažko pochybovať už nielen z toho dôvodu, že na ich realizácii sa z veľkej časti podieľali osobnou radou i korekciou samotní skladatelia, ale aj preto, že hoci ide o výrazové individuálne diela, každé dostáva v interpretácii diferencovanú tvárnosť. Pritom je zaujímavé, že do určitej miery sa stierajú individuálne dirigentské koncepcie, pretože dirigenti, zdá sa, chcú byť skôr v službách jednotlivých diel, ako dať dielam zaznieť v akejsi ich individuálnej interpretačnej — koncepčnej dikcii. Je to do určitej miery aj pochopiteľné z toho hľadiska, že dirigenti sa tu po prvý raz — alebo takmer po prvý raz — dostávajú do kontaktu s týmito dielami prevažne veľmi komplexnej a vnútorne bohato diferencovanej štruktúry; akosi po prvý raz konštituovali diela v ich zvukovej podobe. Budúci dirigenti, interpreti budú mať už k dispozícii túto skúsenosťou overenú zvukovú podobu diel a budú sa môcť skôr zamerať na hľadanie novej, neinterpretovanej, neznámej stránky týchto diel.

Napokon aj v našom vlastnom vedomí sú tieto skladby ešte príliš málo zafixované, zatiaľ niet s čím porovnávať, niet kontextu, do ktorého by sa dali zasadiť. Jediné kontexty sú skladatelia, ich skladobný štýl, individuálna výpoveď jednotlivých diel a dirigentský naturel jednotlivých interpretov. V interpretácii E. Rajtera v Suchoňovej Rapsódii zaujme nielen akási vnútorná vyváženosť plôch, logika vystavovaných gradácií, brilantnosť orchestrálnej drobnokresby, ale aj veľmi precízny orchestrálny „sprievod" a schopnosť vtaviť organicky klavírny part vyvážene a plasticky do orchestrálneho pradiva. Klára Havlíková v klavírnom parte Rapsódie ukázala nielen zmysel pre dramatičnosť suchoňovského štýlu, ale aj zmysel pre náladovú drobnokresbu pri schopnosti podriadiť svoj prednes celkovej gradácii najmä v prvej a tretej časti. Dielu zodpovedá i zvuková masivita a brilantnosť, o ktorú sa Havlíková v interpretácii usilovala. Nevyčnieva sólisticky nad dielom, ani sa nestráca v dirigentskej koncepcii, ale — ak to tak možno povedať — rovnocenne spoluvytvára nepochybne dobrú interpretáciu tejto významnej Suchoňovej skladby.

Šesť skladieb pre sláčiky predstavujú nesporne tvrdší interpretačný oriešok. Možno azda povedať, že nie sú vďačným ani efektným dielom. Skôr naopak, vynikajú početnými technickými úskaliami a ich celkové vyznenie je až výsostne viazané na dobré technické zvládnutie diela. Na druhej strane technický konštruktivizmus tohto diela, jeho logická hudobná konzekventnosť až príliš zakrývajú bezprostrednú hudobnú výpoveď, ktorá je aj u iných Suchoňových diel predsa len ďaleko evidentnejšie v popredí.

V tomto diele, ktoré je zašifrované do takého technicky komplikovaného jazyka, sú vari pre interpretáciu ukryté dve dilemy. A to rozpor medzi komornosťou a orchestrálnosťou. Napriek niektorým veľkoplošným až monumentálnym gradáciám zdá sa byť dielo predsa len eminentne komorné, akási subjektívna citová kontemplácia, dramatická i vzrušená, ale predsa len introvertná. Orchestrálne obsadenie hlasov svojou zvukovou masou skôr len zmňožuje technický aparát diela bez toho, že by to prispelo k odhaleniu vnútornej obsahovej sféry. Práve zmnoženie zvuku sa mi zdá byť prekážkou v tom, aby sa tento vnútorný obsah plastickejšie, individuálnejšie a subtilnejšie postihol. Aj v Režuchovej interpretácii badať pokus o sólistické a orchestrálne členenie partitúry, ale tá je vari skôr len akýmsi kompromisom. I keď ani v najmenšom nemám na mysli prinášať paralely, predsa nevdojak len prídu na um dve diela — Schönbergove dychové kvinteto a III. sláčikové kvarteto, ktoré sú tiež na prvý pohľad len akýmisi bezohľadnými technickými dodekafonickými štúdiami, ktoré vnikajú s neúprosnou silou do vedomia poslucháča, bez toho, že by si vedel bezprostredne nájsť jej vlastné výrazové pozadie. Cesta k lepšiemu pochopeniu diela vedie však cez neobyčajne individuálnu a citlivú vyváženosť, diferencovanosť v podaní jednotlivých hlasov; a práve interpretácie, ktoré sa tu usilujú o zvukovú masívnosť a kvantitu pri tvrdom presadení hustej sadzby, nevedú k úspechu. Táto paralela mala byť len interpretačnou paralelou, a nie skladobnotechnickou.

Napriek tomu však Režuchova interpretácia Šiestich skladieb stavia na cieľavedomej koncepcii, a to tak vo vycizelovaní lyrických i groteskných detailov, ako i celkovej dramatickej výstavbe diela.

Tie isté znaky nesie aj interpretácia Orchestrálnych štúdií J. Cikkera, kde sa interpretovi podarilo realizovať to najťažšie: napriek mozaikovitej drobnokresbe dosiahnuť celkový homogénny dojem, napriek náladovej mikroštruktúre dať celému dielu jednotné vyznenie.

Slovákova interpretácia Meditácie je koncentrovanejšia, sústredená do strednej dramatickej, motoricky vypätej polohy, ktorá je stvárnená tvrdo a prierezne. Azda jej chýba väčšia vnútorná dynamická diferencovanosť, dirigent sa spolieha viac na vnútornú členitosť orchestrálnej faktúry a inštrumentačných kontrastov. Celá interpretačná koncepcia stavia na týchto dvoch extrémne odstupňovaných dynamických poliach, kde stredná exponovaná plocha je zarámovaná do úplne stiahnutých, tajomne až mysticky znejúcich zvukov. Z tohto rámca sa vymyká postupná gradácia v záverečnej časti skladby, ktorá prináša určité zjasnenie a uvoľnenie, vyrovnanie.

Slovákov interpretačný štýl sa však pine uplatnil v tvrdej priebojnej dikcii Kardošovho Koncertu pre sláčiky, ktorý zrejme vyhovuje jeho interpretačnému. naturelu. Rozozvučal sláčiky Slovenskej filharmónie v plnej brilancii a technickej virtuozite a stvárnil tak skladbu do veľmi výstižnej zvukovej formy, pričom dal vyznieť všetkým jej výrazovým detailom a nuansám.

Záznamy ukazujú aj vysoký technicko - režijný štandard, takže s výberom skladieb, a s ich interpretačnou úrovňou a ich technickou prezentáciou môžu byť skladatelia, ale aj poslucháči spokojní.

OE

Autori fotografií: Manfred Melzer (str. 229)
Jozef Šťastný (str. 235)
Štefan Tamáš (str. 236)
Oldo Zeman (str. 238)
Mária Litavská (str. 252, 253)
Štefan Klimo ml. (str. 269)

Informácie

Bratislavský skladateľ Jozef Gahér, o ktorého tvorbe sme referovali práve pred rokom, dosiahol ďalší zahraničný úspech: v Taliansku získal čestné uznanie v skladateľskej súťaži Gian Battistu Viottiho za Duo pre husle a violu. Jeho skladbu pre bicie nástroje prevzalo do svojej repertoárovej zostavy New Percussion Quartet v USA. — Gahér t. č. pôsobí ako asistent pedagogickej fakulty v Trnave, jeho skladby sa u nás však temer nehrajú — jedine Čs. rozhlas chystá nahrávku niekoľkých jeho diel. Vzhľadom na zahraničné ohlasy Gahérových skladieb sa to však zdá málo... Opakuje sa opäť: Nemo propheta...

* * *

Umelecká činnosť Jána Valacha (teraz pôsobí v Belgicku) je veľmi bohatá. 15. marca uzavrel svojím organovým koncertom „Medzinárodný organový týždeň" v Bonne. 24. marca mal organový koncert v Antverpách a 11. apríla mal v rámci celého cyklu organový koncert v Gente, kde v tamojšom najstaršom kostole sv. Martina (z 11. storočia) uvádzali novopostavený organ.

Na máj dostal Ján Valach pozvanie uskutočniť nahrávku zborovej tvorby s bruselským rozhlasovým zborom, pre ktorú sa mu podarilo presadiť len diela české a slovenské s tým, že sa budú spievať v pôvodných jazykoch.

* * *

Vedenie symfonického orchestra v Karlových Varoch si vyžiadalo od HIS-u partitúru Symfónie in C od Ilju Zeljenku.

* * *

Nemecký klavirista Peter Roggenkamp hral 9. februára skladbu Petra Kolmana Tri klavírne kusy na pamiatku Arnolda Schönberga v rámci koncertov Arbeitskreis für Neue Musik.

Lanského roku založili v Kasseli, NSR, novú inštitúciu — Viola-Forschungsgesellschaft, ktorá si určila okrem iného za cieľ sústrediť vo svojom archíve čo možno najkompletnejšiu violovú literatúru. Táto inštitúcia, vedená známym odborníkom Franzom Zeyringerom, bude vydávať skladby; budú takto vhodne propagované v zahraničí. Po upozornení pražským HIS-om odoslali ta aj violovú literatúru slovenskú.

* * *

O nový dvojtýždenník Hudobný život a časopis Slovenská hudba prejavili záujem niektorí krajania z USA.

* * *

Pán Jožа Karas, hudobný pedagóg na Hartford College v štáte Connecticut v USA, chce založiť informačné stredisko pre českú a slovenskú hudbu, ktorá aj jeho zásluhou získava čoraz väčšiu publicitu na americkom kontinente.

* * *

Hudobné informačné stredisko pri SHF začalo tohto roku vydávať samostatne informačný bulletin o slovenskej hudbe pre zahraničie. Po rozoslaní nemeckej verzie prišlo niekoľko veľmi srdečných ohlasov — najmä z NDR. Pán Hans Peter Altman nám okrem iného napísal: „Srdečná spolupráca človeka s človekom, ku ktorej práve hudba môže účinne prispieť, určite nakoniec zvíťazí nad politickými krízami..."

* * *

Pán Wallin z Holandska prejavil už teraz záujem o pripravovaný Medzinárodný festival súčasnej hudby, ktorý sa po prvý raz uskutoční od 24. do 28. apríla 1970 v Bratislave.

* * *

Pierre Boulez prevezme v septembri 1971 vedenie BBC — symfonického orchestra v Londýne. Stane sa tak nástupcom Colina Davisa, ktorého povolali do Kráľovskej opery Covent Garden v Londýne. Boulez podpísal trojročnú zmluvu, ktorou sa zaviazal k 5-mesačnej práci s orchestrom a 40 koncertom.

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Zväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori prom. hist. Igor Vajda, dr. Peter Faltin, CSc., Štefan Klimo ml. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. dr. Oto Ferenczy, Juraj Hatrík, dr. Ivan Hrušovský, CSc., prom. ped. Marián Jurík, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. Ladislav Leng, CSc., prom. hist. Eva Pensdorfová, prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, CSc., dr. Ján Sivaček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay. — Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičova ul. č. 11, telefón 301-88. — Tlačia Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, odlúčená prevádzka Trenčín. — Vychádza 10 ráz do roka. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19521 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo námestie č. 48. Možno tiež objednať na každej pošte, alebo u doručovateľa. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48/VII. Cena Kčs 6,-. Čís. 6.-7. zadané do tlače 23. 5. 69.

Dovoľujeme si upozorniť čitateľov Slovenskej hudby, že vo Vydavateľstve Slovenskej akadémie vied, Klemensova 27, Bratislava, vyšlo prvé číslo hudobnovedného zborníka

MUSICOLOGICA SLOVACA

Tento zborník nadväzuje na Hudobnovedné štúdie, má však ambície vychádzať častejšie — prinajmenšom dvakrát za rok.

Uvádzame obsah I. čísla.

Oskár Elschek: Hudobnovedná systematika a etnoorganológia
Igor Vajda: Suchoňov Žalm zeme podkarpatskej
Richard Rybarič: Ján Šimbracký v rokoch 1635—1645
Kristína Izáková: Vibráto a autoregulácia v speve
Jana M. Terrayová: K proveniencii zborníka Eleonóry Susany Lányi z r. 1729

Poznámky k bratislavskému pôsobeniu a tvorbe F. Tosta

Anastasius Jokš, Magister Musicae Posonii
Z bratislavského pôsobenia Paula Strucka

Recenzia

Zborník Musicologica Slovaca v cene 20 Kčs si môžete objednať u Poštovej novinovej služby, u svojho novinového doručovateľa, poprípade i priamo vo Vydavateľstve SAV, Klemensova 27, Bratislava

Druhé číslo Musicologicy Slovacy výjde v najbližšom čase.

CENY
Slovenského hudobného fondu
1968

CENA JÁNA LEVOSLAVA BELLU

Andrej Očenáš: Poéma o srdci pre sólové husle
Fresky pre husle a klavír

CENA MIKULÁŠA SCHNEIDRA-TRNAVSKÉHO

Juraj Hatrík: Concerto grosso facile pre husle, klavír, violončelo a sláčikový orchester

CENA FRICA KAFENDU

Dr. Štefan Klimo — za vynikajúcu nahrávku gramoplatne zo slovenskej zborovej tvorby v r. 1968 a za zborový koncert pri príležitosti 20. výročia založenia Lúčnice

CENA ZA HUDOBNOVEDNÉ DIELO

Dr. Ladislav Leng, CSc.: Slovenské hudobné ľudové nástroje

CENA V OBLASTI MALÝCH HUDOBNÝCH FORIEM

Svetozár Stračina: Sviatok na Zemplíne — tanečná kompozícia

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Zväzu slovenských skladateľov
Číslo 6-7, ročník XIII. **Cena Kčs 6,—**



SLOVENSKÁ HUDBA

Číslo 8/69 Ročník XIII.

vedie
OSKÁR ELSCHEK

s redakčnou radou
R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY, J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J. KRESÁNEK, L. LENG, E. PENSDORFOVÁ, M. POTEMROVÁ, I. PARÍK, P. POLÁK, J. SIVÁČEK, R. VANEK, P. ZELENAY

redaktor
IGOR VAJDA

návrh obálky
JÁN BERGER

◆

v čísle

Vývoj názorov na B. Martinů, jeho význam, postavenie a osudy jeho diela v príspevkoch
J. FUKAČA a M. ŠAFRÁNKA
ďalej
V. DONOVALOVÁ charakterizuje slovenskú hudbu päťdesiatych rokov (I)
A. ŠPELDA píše o elektronickom štúdiu v Plzni
J. POSPÍŠIL rozoberá Variácie na slovenskú tému B. Martinů

◆

v budúcom dvojčísle

V. DONOVALOVÁ: Slovenská hudba v rokoch 1949—1956 (II)
J. CIKKER: Hra o láske a smrti (I. Vajda)
I. HRUŠOVSKÝ: Človek, umenie, hudba
I. STADRUCKER: Elektronické štúdio bratislavskej televízie
Rozhovor s J. HATRÍKOM

OBSAH

J. Fukač: Bohuslav Martinů v českej hudbe 281
M. Šafránek: Vývoj názorov na B. Martinů a osudy jeho diela . . 288
V. Donovalová: Slovenská hudba v rokoch 1949—1956 (I) 295
A. Špelda: Plzenské štúdio pre elektronickú hudbu, jeho vývoj a súčasný stav 305
Tvorba — Hudobný život — Nekrológ — Recenzie — Informácie . 309

INHALTSÜBERSICHT

J. Fukač: B. Martinů in tschechischer Musik 281
M. Šafránek: Entwicklung der Ansichten an B. Martinů und Schicksal seiner Werke 288
V. Donovalová: Slowakische Musik in Jahren 1949—1956 (I) 295
A. Špelda: Pilsner Studio für Elektronische Musik, sein Entwicklung und gegenwärtiger Zustand . . 305
Musikschaffen — Musikleben — Nekrolog — Rezension — Information 309

CONTENTS

J. Fukač: B. Martinů in the Czech Music 281
M. Šafránek: Development of Opinions on Martinů and Destiny of his Work 288
V. Donovalová: Slovak Music in 1949-1956 Years [I] 295
A. Špelda: Pilsen Studio of Electronic Music — its Development and present State 305
Musical Works — Musical Life — Necrology — Reviews — Informations 309

BOHUSLAV MARTINŮ V ČESKEJ HUDBE



(K desiatemu výročiu skladateľovej smrti)

Jiří Fukač

Keď pred desiatimi rokmi v posledných augustových dňoch zomieral vo švajčiarskom sanatóriu neďaleko Bazileja Bohuslav Martinů, zdal sa byť jeden z najtrápnejších problémov nových českých hudobných dejín prakticky vyriešený. Najinvenčnejší a najznámejší svetový reprezentant našej hudobnej moderny dvadsiatych až štyridsiatych rokov ostal síce natrvalo mimo vlasti, no v druhej polovici päťdesiatych rokov padli všetky hlavné prekážky, ktoré mu po vojne bránili v sústavnejšom kontakte s domovom. Pozdná autorova tvorba priamo reaguje na české inšpiračné podnety a manifestuje češstvo ako program.[1]) Návrat, nájdenie „kľúča od domova", komunikácia s nepretržitou tradíciou domácej kultúry sa stávajú dokonca ústredným námetom celej jednej oblasti v pozdnej produkcii B. Martinů. Charakteristika „compositeur Tchèque", uvedená na rodinnom smútočnom oznámení, vytlačenom ďaleko od domova, toto spojenie s východiskovým prostredím markantne a zámerne potvrdzuje. To všetko nám umelca, pravda, neobyčajne približuje. Skladateľov vzťah k domovu nás dojíma. No predsa si myslím, že výklad tejto otázky nemôže byť celkom jednoznačný. Mohlo ísť tak o romanticky motivovaný sentiment starnúceho skladateľa, ako aj o prejav významove hlbšej antropologigckej konštanty. Ponechajme však tento moment zatiaľ nevysvetlený a pokračujme v ďalšom opisovaní situácie na sklonku päťdesiatych rokov.

Martinů, ktorému z oficiálnej českej strany nepochybne ublížili, sa zmieril. Jeho tvorba opäť bezprostredne vstupuje do nášho kultúrneho kontextu, hoci len svojím jedným rozmerom. Zásluhou autorových priateľov vyvíja sa dokonca medzi vlasťou a Martinů zvláštny druh sociálnej objednávky.[2]) No predvedenie niektorých diel sa ešte stále nemôže uskutočniť. Mnohé reprezentujú neúnosný devízový výdavok, iné sú pre oficiálny smer ideove aj esteticky neprijateľné. Na náš vtedajší hudobný trh mohol preniknúť len celkom určitý typ hudby modernej proveniencie, napr. pozdné krotké syntetické prejavy bývalých avantgardistov, významove indiferentná komorná a sólistická tvorba, z angažovaných sujetových a vokálnych diel len to, čo nebolo v rozpore s platným oficiálnym kánonom. Ľudovosť, tradicionalizmus a vzťah k vlasti sú preto veličiny udávajúce tón aj tvorbe, ktorú Martinů adresoval domovu na základe priamej i nepriamej objednávky. Česká verejnosť znova poznáva tvorbu významného skladateľa za cenu nechcenej, ale faktickej deformácie jeho normálneho vyjadrovacieho spôsobu a koncepčného rozmachu[3]). Čím populárnejšie sú autorove diela prenikajúce do nášho repertoáru, tým populárnejšie je aj meno tohto autora. Vec je o to pikantnejšia, že narastá popularita zjavu nedávno prakticky exkomunikovaného. Prenikanie pozdnej tvorby B. Martinů sprevádza aj ďalší nelogický úkaz. Časopis Hudební rozhledy, kedysi bašta konzervativizmu a ždanovovskej estetickej ortodoxie, nepraje ani na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov hudobnému pokroku. U Martinů si však dovolí výnimku. Roku 1957 o ňom píše neobyčajne objektívne[4]), roku 1960 už vľúdne, so sympatiami a so značnou tolerantnosťou voči jeho „omylom", ktoré sa — aby sme parafrázovali — položili medzi neho a nás[5]). Nemýľme sa, z Hudebních rozhledů sa neprihovára ešte duch skutočnej objektivity a liberalizmu, aký je vo svete slobodnej tvorby nevyhnutný. Ide len o gesto. Monopolista si dovolil urobiť raz výnimku, lebo pozdná skladateľova tvorba — ktorú pozná — nijak vážne nenarušuje ním stanovené normy.

---

[1]) Máte tu na mysli predovšetkým mnohé pozdné kantáty (ide najmä o diela písané na texty M. Bureša, Otvírání studánek z r. 1955, Legendu z dýmu bramborové nati z r. 1957, Romanci z pampelišek z tohože roku a prácu Mikeš z hor pochádzajúcu z posledného roku skladateľovho života), v ktorých sa ustáľuje skladateľov prejav do akéhosi syntetického a veľmi charakteristického idiomu. Spájajú sa tu znaky českého folklóru a novoklasickej rutiny s takmer dvořákovskou mélickou plnosťou i s technikou významného ozvláštnenia, aké Martinů vytríbil už v tridsiatych rokoch v spievanom balete Špalíček.

[2]) Práce spomenuté v prvej poznámke sú toho dôkazom. Mohli by sme však uviesť aj ďalšie diela, napr. Hymnus k sv. Jakubu (1954) a päťhlasé Madrigaly (1959) späté i dedikáciami s rodnou Poličkou.

[3]) Toto konštatovanie nijako nechce znížiť umeleckú a etickú hodnotu „českej" tvorby B. Martinů. Treba si však uvedomiť, že v susedstve miniatúrnych diel, o ktorých sme sa zmienili, vznikajú také obrovité koncepcie ako Gilgameš, Grécke pašije i posledné koncertantné a symfonické práce. Skrátka, Martinů píše jednak pre svetový trh, jednak pre domov, kde špecifické okolnosti umožňovali rehabilitovať skladateľov zjav často len v podmienkach akéhosi poloamaterizmu. Je pochopiteľné, že sme vtedy prijímali s nadšením akékoľvek kontakty. Časť odbornej verejnosti (pravdepodobne tá menšia) bola si však problematickosti tohto typu komunikácie s naším veľkým emigrantom vedomá. Právom píše F. Hrabal v úvode svojej štúdie (Bohuslav Martinů. Skica jeho vývoje a významu v české moderní hudbě"; Hudební rozhledy X — 1957, str. 923), že čiastkovými pohľadmi na diela typu Otvírání studánek asi k pravej podstate a významu B. Martinů neprenikneme.

Pomery na umeleckom fronte sa ďalej normalizovali. Postupne prestávalo byť na Martinů prakticky všetko tabu. Pravda, bol to proces veľmi pozvoľný, lebo naše vlastné zábrany padali akosi neochotne[6]). Skladateľovmu zjavu i dielu sa venoval dostatok publicity, vyšla solídna Šafránkova monografia, čo je v našich pomeroch úkaz takmer jedinečný[7]). Martinů bol stredobodom monotematického medzinárodného hudobného festivalu v Brne 1966 i pridruženého kolokvia; v komplexnom uvádzaní autorovej tvorby bráni nám dnes skôr zlý prístup k niektorým materiálom než tzv. ideové zábrany. Objavili sa dokonca príznaky určitej presýtenosti dielom B. Martinů. Na brnenskom festivale si napr. časť kritiky uvedomila, že v miere pôvodnosti a závažnosti sú v jednotlivých autorových dielach značné rozdiely. Zástupy popularizátorov prispeli k tomu, že Martinů sa začína javiť ako petrifikovaná hodnota, o ďalšie pochopenie ktorej netreba už bojovať. To automaticky vedie avantgardne ladenú časť hudobníkov k negácii takto uznanej hodnoty. Nechceme tu nič škandalizovať. Rozdiely v názoroch na Martinů by boli normálne, keby vyplývali len z odlišných generačných postojov. Tiež inštinktívna obrana pred hypertrofovanosťou repertoáru z diela B. Martinů by bola oprávnená, keby bol autor u nás naskutku dobre známy a keby šlo len o to, uchrániť ho pred obohratím. Lenže problém vyzerá celkom inak.

* * *

Ukázali sme už, že normalizácia nášho vzťahu k Martinů síce prebehla, ale len v obmedzenej šírke. „Problém Martinů" trvá naďalej. Realizovala sa totiž jedna z horších možných alternatív. Totálnu negáciu Martinů nahradila benevolencia k jednej menej podstatnej zložke jeho diela. Renesancia autorovej tvorby sa niesla skôr určitou mýtotvornosťou než objektívnym kritickým hodnotením. Martinů spomínajúci na domov nám zatarasil pohľad na Martinů bravúrne prechádzajúceho svetom a uplatňujúceho sa s veľkou

---

[4]) Porovnaj citovanú Hrabalovu štať, ktorá dodnes patrí k tomu najlepšiemu, čo sa u nás o skladateľovi napísalo.

[5]) Máme tu na mysli článok B. Karáska „Bohuslav Martinů — compositeur Tchèque" (Hudební rozhledy XIII - 1960, str. 969 ad.). Tón Karáskovho článku je pre opisovanú situáciu ešte symptomickejší než dosah Hrabalovej štúdie. Hrabal patril od počiatku ku priekopníkom antiortodoxnej kritiky, kým Karásek stál skôr na opačnom póle. Napokon nezabudol ani r. 1960 poznamenať, že je nepochopiteľné, ako mohol „český mistr právě v této šťastné a veľké době své vlasti a jejího lidu bloudit jako urvaný meteor po městech Spojených států a západní Evropy a domů posílat jen pozdravy své hudby" (reč je o 50-tych rokoch).

[6]) Prejavilo sa to názorne pri uvedení Gréckych pašií v Brne r. 1962. Dielo sa podrobilo revízii, pri ktorej sa slovné obraty originálu, využívajúce často náboženské metafory, nahradili pádnymi sociálnymi výzvami, čo však zmysel diela značne posunulo (porovnaj M. Štědroň: Zur Frage der „Adaptation" der Oper „Griechische Passion" von Bohuslav Martinů, Praha 1967, str. 183 ad.).

[7]) Šafránkov skoro štyristostránkový spis „Bohuslav Martinů. Život a dílo" vychádza v Štátnom hudobnom vydavateľstve r. 1961, teda s nepatrným odstupom od skladateľovej smrti. Aj keď nemôže znamenať definitívne zhodnotenie zložitého umeleckého zjavu, predsa má povahu základných diel, aké sa vo svete už od 19. stor. zvyknú písať čoskoro po úmrtí každého veľkého skladateľa. Nejde pritom o to, aby sa zjav precíznymi metódami vysvetlil, lež o zmapovanie a dôkladnú evidenciu faktov, ku ktorej možno naďalej prinášať čiastkové poznatky. Taký úplný spis sa vlastne nenapísal dodnes o Smetanovi či o Janáčkovi, čo vedie k nebezpečnému drobeniu bibliografie.

medzinárodnou skúsenosťou v zložitom organizme svetového hudobného trhu. Pravda, ak nevidíme správne určitý objekt, nevyhnutne sa narúša aj logika nášho vývoja k jeho plnému pochopeniu. Renesancia Martinů bol proces zložený z niekoľkých fází. Poradie týchto fází je však poprehadzované. Manifestačný akt, ktorým sa verejnosť — naozaj bez škrupulí — prihlásila ku všetkým stránkam skladateľovho odkazu, prišiel až nakoniec (na brnenskom festivale r. 1966), hoci mal byť skôr kdesi na začiatku. Popularizácia Martinů, často vedúca k čítankovému sentimentu, začala nám skladateľa a jeho tvorbu približovať ešte v čase, keď de facto nebolo ešte čo popularizovať, lebo skutočné vedecké poznatky o danej téme sa ešte neurobili. V časti publicistiky sa zafixoval nemenný obraz: Martinů ako český muzikant obratne a zdravo sa vyhýbajúci úskaliu nových smerov a techník. V posledných rokoch síce silnie snaha mnohých muzikológov detailne a analyticky sa vyrovnať s autorovým dielom, no pokusy o akýkoľvek kritický súd narážajú na naivné obranárstvo, čo je vzhľadom na doterajší vývoj problému pochopiteľné. Keď si napr. František Hrabal položil r. 1965 vo vtedajších Literárních novinách otázku, nakoľko je Martinů pre českú hudbu ešte problémom, vzbudil nevôľu. Ak si prečítame polemické články publikované nasledujúceho roku v Hudebních rozhledech, nachádzame nielen kritiku Hrabalovho stanoviska, ale predovšetkým údiv nad tým, ako si niekto v čase, keď veľký skladateľ konečne dosiahol uznanie, môže dovoliť rušiť všeobecný pokoj. O. F. Korte[8]) sa nepriamo obáva, že sa Hrabal pri posudzovaní Martinů chce stotožniť „se značkováním ždanovovské éry", M. Šafránek, zďaleka najlepší znalec písomných prameňov, viac-menej jednoznačne spája stanoviská českej kritiky s úradnými ťažkosťami, ktoré po vojne Bohuslavovi Martinů znechutili možnosť návratu len preto, že skladateľ v posledných rokoch svojho života dosť ťažko niesol niektoré pokusy našich mladých kritikov o zaradenie a klasifikáciu jeho zjavu[9]). Samo vyznenie tejto polemiky svedčí o nepochopení podstaty problému. Martinů sa nestane silnejšou zložkou našej modernej tradície tým, že budeme rekriminovať a rehabilitovať ho za každú cenu a čo možno do najmenších podrobností. Éru, keď by to bolo užitočné (t. j. na sklonku skladateľovho života), česká kultúra už prepásla. V súčasnej chvíli môžeme sa pokúšať o nové a prehĺbenejšie vymedzenie skladateľovho miesta v českej hudbe, a to v najrôznejších, t. j. teoreticko-vedných i praktických aspektoch.

Je totiž zásadný omyl chcieť chápať **význam** či **postavenie** určitého skladateľa v rámci národnej kultúry, epochy alebo štýlového vývoja ako niečo navždy dané. Obe veličiny sa menia dokonca aj vtedy, keď umelec už dávno nežije a nemá teda možnosť sám svoje dielo prispôsobovať okolnostiam a dobovým požiadavkám. Bach bol pre svojich súčasníkov celkom niečo iné než pre dobu Mozartovu, jeho význam pre Schumanových vrstovníkov sa líši od postavenia, ktoré mu prisudzujeme v tomto desaťročí. Rovnako Martinů tridsiatych rokov znamená v rámci našej hudby kvalitatívne iný fenomén než Martinů rokov päťdesiatych. A konečne môžeme dnes, v rokoch

[8]) O. F. Korte: Martinů problém? (Hudební rozhledy XIX — 1966, str. 105—106). F. Hrabal reagoval článkom Kytička pro O. F. Korteho (tamtiež, str. 199). V závere polemiky znovu vystúpil O. F. Korte (Místo díků za kytičku, tamtiež, str. 362—363).

[9]) M. Šafránek: Ještě k „problému Martinů" (Hudební rozhledy XIX — 1966, str. 233—234).

šesťdesiatych, presvedčovať sami seba o nemennom postavení hudby B. Martinů v našej tradícii bez toho, že by sme mohli zaručiť, že rovnaké nazeranie bude vlastné i predstaviteľom našej hudobnej kultúry budúcich desaťročí? Zhodnocovanie Martinů napokon neprebieha len u nás, ale aj vo svete. Tu je dokonca skladateľov odkaz ohrozený oveľa viac a bezprostrednejšie. Počas svojho života mohol skladateľ presadzovať svoju tvorbu do svetovej prevádzky. V súčasnosti bude zrejme záujem o skladby B. Martinů vykazovať zostupný trend.

Ak treba chápať význam a postavenie B. Martinů dynamicky a historicky, znamená to, pravda, že tematikou našej úvahy nemôže byť číre konštatovanie veľkosti jednotlivých čŕt skladateľovho života a diela, lež skôr evidencia aktuálnych stránok problematiky. Iste nejde o to podať akýsi katalóg otázok, no predsa sa pokúsime v závere rozčleniť živé a sporné momenty tak, aby bola zjavná možnosť ďalšieho riešenia.

* * *

Čo môže a musí urobiť pre ďalšie zhodnotenie Martinů česká muzikológia? Tu je evidentné, že najprv treba odstrániť základné nedostatky dané, zrejme, nedostatočnými organizačnými schopnosťami. Dnes už existuje u nás slušný počet bádateľov a publicistov zaoberajúcich sa danou témou. Na tému Martinů vznikajú popularizačné brožúry, diplomové, dizertačné i kandidátske práce. Bádanie je takmer vo všetkých prípadoch izolované, o koordinácii nemôže byť ani reči. A predsa je už najvyšší čas, aby niektorá z centrálnych inštitúcií (najskôr hudobnomúzejnej podoby) prevzala funkciu koordinačného a heuristického centra. Jednotliví bádatelia si ustavične sťažujú na nemožnosť úplnej heuristiky prameňov — vytvorením inštitucionálneho základu by sa konečne tento problém dal riešiť[10]). Nepripravenosť českej muzilógie a kritiky ukázal nakoniec práve brnenský festival, kolokvium a jeho zborník, ktorý má ráz náhodilého súboru príležitostných, ad hoc napísaných článkov[11]).

Samo bádanie musí potom odpovedať na mnohé otázky. Pretože väčšina martinůológov vidí svoju úlohu v komplexnom vypísaní skladateľovho osudu, nemáme dobré monografické spracovanie jednotlivých vývojových etáp a problémových okruhov. Vcelku jasné sú posledné skladateľove emigračné roky a kontakty s vlasťou. Nestálo by však za to predložiť práve tu verejnosti súbor autorovej korešpondencie s domovom? A nielen to: vo svetle týchto vzťahových otázok javí sa Martinů predovšetkým ako umelec blúdiaci svetom a nostalgicky spomínajúci na vlasť. Nemalo by sa však vo svetle dokumentov ukázať, ako dokázal Martinů v emigrácii žiť a podnikať? Ako je možné, že v ťažkej konkurencii s poprednými reprezentantmi svojej generácie sa presadil a obstál? Bolo by treba publikovať napr. korešpondenciu skladateľa so svetovými podnikateľmi, interpretmi, libretistami, lebo práve v tejto sieti vzťahov autor produkoval a formoval svoje estetické programy. Zdá sa, že oveľa dôležitejšie než stále zdôrazňovanie spoločných znakov s domácou českou hudbou je osvetlenie Martinů ako klasického ty-

[10]) Oprávnenú lútosť nad neúplnosťou evidencie diela B. Martinů vyslovuje napr. J. Mihule (Bohuslav Martinů, Praha 1966, str. 59) a K. Šolc (Neznámý Martinů, Hudební rozhledy XX — 1967, str. 265).

[11]) The Stage Works of Bohuslav Martinů (Praha 1967).

pu moderného hudobného emigranta, ktorý napr. na rozdiel od takého Bartóka dokázal sa oveľa lepšie prispôsobiť kvalitatívne novým prevádzkovým podmienkam, aké sa vytvorili v Amerike a neskôr i v západnej Európe v priebehu štyridsiatych a päťdesiatych rokov.

To, samozrejme, neznamená, že by sme nemali podrobne skúmať po jednotlivých fázach i reálnu spojitosť skladateľovej činnosti s domácim dianím. Ako-tak vieme, ako vyzerala raná domáca perióda B. Martinů[12]). No vlastne čo bližšieho vieme o secesne-impresionistickej atmosfére Prahy rokov 1910—1920, ktorú mladý a ešte len sa presadzujúci Martinů spoluutvára svojimi orientálnymi inšpiráciami a folklorizujúcimi štylizáciami? Ako vysvetliť korene skladateľovho náhle vzniknuvšieho hudobného frankofilstva? Z akých prameňov vzniká pozoruhodná estetika uložená v článkoch, ktorými Martinů z Paríža ovplyvňoval domácu atmosféru? Akej povahy je vôbec autorov vzťah k domácej moderne? Vychádza z nej (a je z nej teda odvoditeľný), alebo ju naopak pomáha formovať z cudziny, čo by znamenalo, že by sme minimálne pre tridsiate roky nemali premeriavať Martinů meradlami českej domácej hudby, ale celkom opačne českú modernu veličinou skladateľovho zjavu, na ktorom bolo domáce dianie v mnohých ohľadoch provenienčne aj inšpiračne závislé? Znamenalo by to dôkladne preskúmať, kde sa ktorý fenomén objavuje skôr, či u Martinů, alebo v domácej škole. Ale to by predpokladalo najprv fenomenologický určiť znakovú sústavu štýlu B. Martinů. Veď ak si prečítame doterajšiu publicistickú produkciu, nedozvieme sa viac než to, kde Martinů je, či nie je impresionistický, folklórny, novoklasický a pod. Neplodné spory o tom, či je Martinů dostatočne avantgardný, mali by konečne vystriedať pozitívne formulované poznatky, ktoré by správne pomenovali, charakterizovali a vysvetlili osobitnú hutnosť a kompaktnosť faktúry diel Martinů, zložité sémantické zázemie skrývajúce sa aj za zdanlivo priezračnými a hudobne tradične začlenenými štruktúrami a ďalšie fenomény, ktorých sa zatiaľ zmocňujeme len empiricky[13]).

Sama skutočnosť, že hudba B. Martinů je pre nás stále ešte fakticky neuchopiteľná, dokazuje, že skladateľov význam pre našu hudbu je diferencovanejší, než dosiaľ tušíme. Ak nedokážeme mnohé prvky a znaky pomenovať, znamená to, že pre ne nemáme mená a eo ipso ani analógiu v domácom kontexte. Ako je teda zjavné, bude sa postavenie B. Martinů v našej hudbe ďalej upevňovať nie tým, že budeme zdôrazňovať mieru jeho veľkosti na rozdiel od malosti domácich zjavov (miera je koniec-koncov len kvantitatívny rozmer), ale predovšetkým kvalitatívnu rozrôznenosť, mnohosť hodnôt, ktoré nemá doma obdoby a ktorú teda treba pripočítať tej skutočnosti, že skladateľ volil pravdepodobne z najhlbšej vnútornej nevyhnutnosti dráhu ničím nespútaného a k žiadnemu prostrediu trvale neviazaného tvorcu.

---

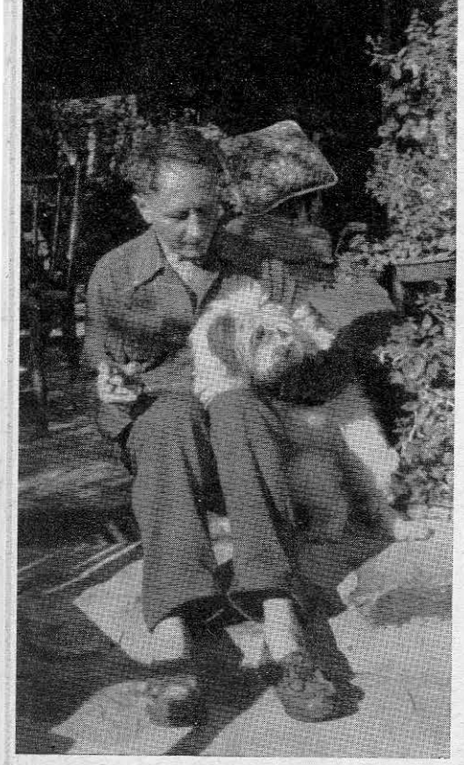
[12]) Má na tom zásluhu Iša Popelka, autor diplomovej práce České roky B. Martinů z roku 1957. Je iná vec, že výsledky tejto práce sa dosiaľ náležitou formou nepublikovali.

[13]) Zaujímavé príspevky v tomto smere priniesol citovaný zborník The Stage Works... H. Halbreich v štúdii B. Martinů und die Welt des Traumes rozoberá zvlášť „techniku snu" v skladateľovom diele a pozoruhodný je aj Mihuleho príspevok (str. 75 ad.) prinášajúci teóriu tzv. magických gest v prejave Martinů.

Nejde konečne ani tak o to, či rýchle a úplne všetky problémy bádateľsky zvládneme, ako o to, či dokážeme v tomto smere vyvinúť seriózne úsilie. Ak sa bude Martinů chápať novo a obohatenejšie, zmení sa prakticky aj prístup k jeho skladateľskému odkazu. Dramatickú i mimodramatickú tvorbu bude možné v únosných a vyhovujúcich proporciách uviesť do divadelného a koncertného diania, vyvinú sa nové postoje konzumentov a popularizáciu bude možné zamerať funkčne.

Možno, samozrejme, namietnuť, či je správne stavať celý problém na jeho muzikologickom uchopení. Sme zvyknutí vychádzať z priority umenia, ktoré sa má do života presadiť samo a len v živote má byť zhodnotené. Hudobné dielo 20. storočia je však jav natoľko zložitý a tak komplikovane spätý s celou mozaikou najrozličnejších vzťahov, že na tento samohyb sa nemôže spoliehať. Žiadne dielo dosiaľ neprerazilo samo od seba, bez určitých podmienok a súvislostí, ktoré najprv treba vytvoriť. Ak Martinů vinou neporozumenia a ideovej dezinterpretácie svoje postavenie v českej hudbe skoro stratil, ak sa jeho hudba v našom dianí presadzuje len neúplne a disproporčne, potom treba vynaložiť cieľavedome koncentrované myšlienkové úsilie na to, aby dnes už historizovaný zjav Bohuslava Martinů zaujal v organizme nášho myslenia miesto živého zjavu, ďalej provokujúceho teóriu aj prax, zjavu, ku ktorému sa treba stále vracať.

JIŘÍ FUKAČ



Miloš Šafránek

I

Prvé kompozičné pokusy Bohuslava Martinů možno zistiť už na samom začiatku nášho storočia, pričom mnohé jeho mladistvé orchestrálne, komorné, vokálne skladby, ako aj melodrámy a tri scénické tanečné práce z rokov 1910—1927 prevyšujú počet sto. Niektoré z nich predviedol skladateľ a jeho priatelia na vidieku vo východných Čechách, hlavne v rodnej Poličke, niektoré aj v Prahe, pravda, len v užšom kruhu a bez verejného kritického ohlasu. Z roku 1912 však existuje zaujímavý dokument, ktorý vzhľadom na jeho významného signatára a signatárov ďalší kritický postoj k dielu B. Martinů citujem doslova: „Prohlédl jsem několik skladeb p. Bohuslava Martinů, klavírní i orchestrální, a shledal jsem v nich skutečný talent, jenž by se mohl dobře rozvinout, kdyby měl možnost dalšího vzdělávání. Protože bylo by velmi záhodno, kdyby nalezl u příznivců mladých umělců, kteří touží po opravdové umělecké práci, podpory, a tím i nutné sebadůvěry k další umělecké práci. V Praze dne 10. ledna 1912. Podepsán: Dr. Zdeněk Nejedlý, univ. profesor hudební vědy."[1])

Aj keď vezmeme do úvahy okolnosť, že ide o akýsi druh vysvedčenia, ktorého účelom bolo pomôcť chudobnému začiatočníkovi, predsa možno z neho vyzdvihnúť slová „skutočný talent"; tým skôr, že z pera Z. Nejedlého, v tom čase vedúceho oficiálneho hudobného vedca a kritika, vyšli o diele B. Martinů len dve kritiky, a to len do roku 1925, a potom už o jeho celoživotnej, nesmierne rozsiahlej a svetoznámej tvorbe zhola nič.

Vývoj názorov na B. Martinů a osudy jeho diela

Do radov hudobných skladateľov vstúpil Martinů oficiálne začiatkom roku 1919 kantátou Česká rapsódia pre barytón sólo, miešaný zbor, veľký orchester a organ, predvedenou 12. januára 1919 v Smetanovej sieni v Prahe v ideálnom obsadení (Česká filharmónia, Pražský Hlahol, Egon Fuchs a B. Wiedermann za dirigovania L. V. Čelanského). V tlačovom ohlase na toto dielo možno už rozoznať dva hlavné tábory medzivojnového českého hudobného frontu. Vo svojom bojovom časopise Smetana sa ozval Zdeněk Nejedlý[1]; bola to jeho kritika tvorby Martinů. Pripomenul v nej a súčasne zverejnil a zmiernil svoj skorší už citovaný úsudok takto: „Měl jsem již dříve příležitost poznati soukromně některé menší věci p. Martinů a třebas i v nich byla již, pokud jde o formu, patrna snaha po něčem až bizarním a i zevnějškem působícím, přece jen na mne působily daleko příznivěji větší ukázněností vnitřní. Česká rhapsodie naproti tomu jest docela neukázněná skladba sice velkých gest, ale značně krotkých prostředků." Z druhého tábora, združeného okolo Hudobnej revue, prehovoril dr. Václav Štěpán a Otakar Šourek. Prvý z nich, napriek výčitke nedostatku myšlienkového prehĺbenia a prízemnosti tejto vlasteneckej apoteózy, pokladal hudbu Martinů za „úpřimnou a poctivou" a akoby predvídal jeho ďalší vývoj a rozoznal jednu z hlavných čŕt jeho tvorby píše, že „Martinů se spokojuje prostým vyjádřením" a že je „v tom omezení snad moudrost". Otakar Šourek kritizoval neúmernosť formy kantáty, jej preplnenosť, ale tiež v nej cítil „slibný, úpřimný, zdravý cit a zdravou hudební duši".

Mohlo by sa zdať, že vyťahujem na svetlo historickú starinu citátov ale-

bo, že demonštrujem neprezieravosť jedného a predvídavosť druhých dvoch autorov. Nejde však ani o uzavretú minulosť, ani o chválu autorov, známych neskôr základnými spismi o Dvořákovi, Sukovi, Novákovi. Ide o dva, vtedy v Prahe na seba narážajúce hudobnoestetické smery, ktoré tieto citáty do istej miery charakterizujú a na ktoré Martinů veľmi citlivo reagoval. Dozvedáme sa o tom z jeho článkov, ktoré v rokoch 1924—1928 posielal z Paríža do pražských časopisov[2]). Až dovtedy bola dráma jeho hľadania a pozvoľného tvorivého dozrievania pred svetom ukrytá. Iba z jeho parížskych článkov sa dozvedáme, čo predtým tak dlho a usilovne hľadal, v čom sa s pražským prostredím rozchádzal a v čom Paríž jeho inštinktívne tušenia a pocity potvrdil a jeho hmlisté predstavy ujasnil.

Najsilnejší hudobný zážitok prvého roku parížskeho pobytu bol pre Martinů Igor Stravinskij. Napísal o ňom a o jeho dielach, ktoré v Paríži po prvý raz počul, päť článkov, ktoré najviac prekvapili a udivili vtedajšiu hudobnú Prahu, ktorej boli zámerne, no v dobrom úmysle určené. Nikto neočakával, že tento „francúzsky skladateľ a impresionista", za akého bol Martinů v Prahe považovaný, začne z Paríža písať o Stravinskom, a nie o Debussym. A že to urobí s presvedčivou výrečnosťou a vášnivo zaujatým tónom, svedčiacim o hlbokom osobnom zážitku. Opovážlivosť týchto priebojných článkov, v ktorých sa Martinů navyše hneď na začiatku hlási k Smetanovi, ich vyzývavosť a význam boli v tom, že vyburcovali Prahu z pohodlnosti a zotrvačnosti. Martinů objavil v Paríži základné diela z predvojnovej epochy Stravinského, Petrušku a Svätenie jari z rokov 1911—1913, ktoré Praha až temer do polovice dvadsiatych rokov nepoznala, práve tak ako nepoznala Svadbu a Príbeh vojaka, ktoré na Martinů v Paríži hneď na prvý raz silne zapôsobili.

Lenže hlavné a zásadné nedorozumenie medzi Prahou a Martinů v tom čase bolo oveľa závažnejšie a zmysel a význam jeho článkov hlbší. Martinů ako prvý z českých hudobníkov pociťuje posluchom Stravinského diel plne a živelne mocný a drsný úder novej hudby, nielen v jej technickom novátorstve, lež v jej samej podstate: v kvalitatívnej zmene emócie a obsahu a v zodpovedajúcej, vývojove logickej a organickej zmene vyjadrovacích prostriedkov a formy. Bol to preň náhly, oslobodzujúci pocit a vyplnenie všetkého, čo tušil a o čo od mladosti usiloval: aby námet diela bol plne obsiahnutý v jeho hudobnej podstate.

K tejto téme sa vrátil o štyri roky neskôr v článku o súčasnej hudbe[3]), v ktorom s Prahou ďalej polemizuje a priateľsky jej dohovára; no tento raz sa opiera o štúdiu prvotriedneho znalca. Ide o dr. Václava Štěpána a jeho významnú stať Estetické problémy současné hudby[4]). V. Štěpán považuje „za ústřední problém, na nějž musí nějak odpovědět každý skladatel dneška, uvažuje-li o své práci, otázku estetického přesvědčení, otázku hudebního krásna, smyslu a podstaty hudby". Štěpán rozvádza túto formulu v kategórii hudby výrazovej, obsahovej a v kategórii formálnej a dospieva k záveru, že „umělci, z nichž jeden jde za výrazem a druhý za čistou hudbou, se na počátku tvůrčí práce rozejdou, ale setkají se u jedné mety všem společné, a to je zralé umělecké dílo". Martinů vo svojom článku s uspokojením zdôraznil, že konečne sa povedalo slovo o dôležitosti „ako" je vec urobená. Rozchádza sa však so Štěpánom v predstave výrazu, ktorú Štěpán spája s predstavou len „určitých hodnot". Martinů tu ide o zmenu kvality emócie v obsahu, o objav krásy myšlienok a jednoduchých vecí — „dobře známé komukoli a ne určitým veleduchům". „Všichni skladatelé se musí

mít na pozoru před falešnou velikostí"[5]) napísal neskôr z Ameriky. To bola „direkce", ako hovorieval, smer, ktorým šiel a dospel k svetovosti.

Všeličo, čo vo svojich parížskych úvahách nepovedal dosť otvorene, dozvedáme sa z jeho Autobiografie, ktorú napísal na jar 1941 v New Yorku[6]). Píše v nej v tretej osobe: „Už v té době (1920—24) je takřka úplně osamocen se svým projevem v prostředí, které klade největší důraz na obsah díla, které ponechává otázku formy až v druhé řadě, kdežto pro něho je otázka formy, t. j. organického ovládnutí a realizace vyjádření, úplná zhoda obsahu s formou (ne formalismus), největším problémem. Je to vlastně nejtěžší doba v jeho tvůrčím procesu, protože vše okolo něho budí v něm domněnku, že je na omylu, že nesleduje správnou cestu; jeho vlastní představy jsou jen instinktivní, mlhavé, nevyjasněné, projev zatěžován nedostatečností technické pohotovosti, neschopností vyjádřit plně to, co cítí, ale s vědomím, že je něco falešného ve filosofickém ideovém výkladu hudby (silný vliv německé hudby) v tehdejším prostředí, v němž směr neurčovali hudebníci, nýbrž estetikové a universitní profesoři. Jeho projevy, které se zřejmě odlišovali od těchto požadavků, nebyly brány vážně a byl klasifikován už od té doby jako skladatel francouzský, západní (dlouho předtím, než skutečně odjel do Francie). Tento projev a ty složky byly považovány za jakési méněcenné proti hlubokým obsahům tehdejšího hudebního výrazu, který ostatně nebyl často tak hluboký, jak by se na první pohled zdálo. Přívlastek skladatele francouzského mu ostatně zůstal navždy, což bylo příčinou mnoha duševních bojů, protože on sám cítí, že jeho projev vychádzí z čistého a svobodného charakteru české povahy. I když i později, během pobytu v Paříži, přijímá určitý univerzální výraz, zůstává (tento výraz zdôrazňujem — M. Š.) ve svém nejhlubším základě projevem ryze českým."

II

Reakcia na necelý prvý rok parížskeho pobytu prichádza r. 1924 cez letné prázdniny, ktoré trávi v Poličke. Vrhá tu v jednom krátkom týždni na papier krátke orchestrálne rondo nazvané Half-Time, ktorého podnetom je napätie davu očakávajúceho výsledok futbalového zápasu. Half-Time znamená naprostý obrat v diele Martinů, skutočný polčas jeho tvorby. Je v ňom priamy dotyk skutočnosti („ontologickej skutočnosti" Stravinského) a práve v tomto ohľade zastihlo Prahu celkom nepripravenú. V Half-Time sa tiež uplatnil Martinů zmysel pre kolektív, ktorý hrá veľkú úlohu v jeho celom diele. Tým viac sa treba diviť, že vo svojej druhej a poslednej kritike Martinůových diel Zdeněk Nejedlý prišiel na to, že „hudba tu nic není, účelem je sekat noty, čím řízněji, tím lépe."[7])

Koniec rokov dvadsiatych a celé ďalšie desaťročie je tvorba Martinů vyznačená zvýšeným úsilím o vlastný výraz. Cieľom všetkých jeho skladieb je — podľa vlastných slov — „dospět k dokonalosti projevu direktního, vlastního jenom hudbě a pracovat prostředky jen hudebními". Ak Half-Time v Prahe nepochopili, tak jeho II. sláčikové kvarteto získalo u pražskej kritiky slová vysokej chvály a uznania. Pripomeňme, že sa tak stalo mesiac po veľmi úspešnej premiére tohto diela v Berlíne. Aj francúzska kritika ostala „v údive nad precíznosťou diela, rytmickým bohatstvom a nad netušenými možnosťami polyfonickej práce".[8]) Do sveta, tento raz do Ameriky, dostávajú sa v tom čase orchestrálne skladby, z ktorých La Bagarre (Vrava)

otvára pre Martinů bránu svetovej slávy. Uviedol ju r. 1927 Bostonský orchester pod taktovkou Sergeja Kussevitského s úspechom, ktorý kritika označila za „po dlhom čase najväčší, ktorý si súčasné dielo vydobylo". Súhlasne zdôraznila poriadok v stavbe diela, sviežosť a mužný prejav sily. U nás to bol Václav Talich, ktorý hral La Bagarre vo väčšine európskych hudobných metropolí a nik nedal tejto sklade viac životnosti a samozrejmosti. Talich už vtedy dokázal, že Martinů ostal českým skladateľom, no stal sa pritom svetovým, univerzálnym, tak ako Dvořák o tri desaťročia skôr.

Vo svojej komornej tvorbe považoval Martinů za najvýznamnejšie dielo Klavírne trio z r. 1930 (Päť krátkych kusov pre husle, violončelo a klavír). Ako predtým Half-Time vynorilo sa tu zdanlivo nepripravene dielo nového rázu, s novou a vyhranenou kompozičnou technikou. Martinů tu nepracuje s témami, ale s radom malých „buniek", ktoré sa rozrastajú do dlhých vzorcov; frázy sú v ňom nezávislé od taktových čiar a všetky tri nástroje majú krajnú polyfonickú slobodu. Dielo malo európsky úspech len o dva roky neskoršie v dokonalom podaní komorného súboru Trio hongrois. V Paríži ho s nadšením prijala hudobná elita so Stravinským na čele na koncerte spolku Triton 18. januára 1933.

Martinů pevne zakotvil už roky predtým v medzinárodnom hudobnom živote. Stal sa „jedným z najúplnejších a tiež najpôvodnejších umelcov našej doby" — tak ho charakterizoval r. 1926 v štúdii P. O. Ferroud.[9]) Albert Roussel, s ktorým Martinů spájala určitá príbuznosť a súbežnosť tvorivého úsilia po novom výraze a forme, bol celé desaťročie, až do svojej smrti 1937, obdivovateľom životnosti výrazu a bohatstva invencie Martinů. Roku 1930, keď hudobný Paríž usporiadal týždeň osláv Rousselových šesťdesiatin, osláv popredného predstaviteľa súčasnej francúzskej hudby, Roussel v kruhu svojich priateľov vyhlásil: „Moja sláva, to bude Martinů." Uvádzam ešte výrok Davida Milhauda, ktorý básnikovi Julietty, Georgeovi Neveux, povedal: „Martinů je najväčší z hudobníkov našich čias."[10]) Vzájomný pomer Honegger — Martinů bol od samého počiatku obojstranne kladný, zo strany Honeggera vrcholiaci v bezmedznom obdive majstrovského diela Martinů: Dvojkoncertu pre dva sláčikové orchestre, klavír a tympany. Honegger bol prítomný 2. februára 1940 na premiére Dvojkoncertu v Bazileji, a tam v najväčšom vzrušení vyhlásil, že táto hudba má jedinečný, priamy a úžasný účinok na poslucháčov. Honegger si položil otázku, v čom tkvie tento neobyčajný účinok: „Je to melódia? Je to rytmus? Je to technika, disonancia, tonalita, atonalita?" Odpovedal: „Nie, je to všetko spojené do celku."

Doma prijala Martinů za svojho hudobná skupina Mánesa a od r. 1933 hrala jeho komorné diela na svojich koncertoch. Orchestrálne diela predvádzal s Českou filharmóniou Václav Talich a na českých scénach v Prahe a v Brne sa objavujú po roku 1933 veľké javiskové diela Martinů, tri detské národné hry (Špalíček, Hry o Márii, Divadlo za bránou) a dve jednodejstvové opery v Čs. rozhlase (Veselohra na moste, Hlas lesa). Divadelná tvorba Martinů rastie možnosťami domácej interpretácie a vrcholí rok pred vojnou operou Juliette. Pre Martinů to bolo splnenie sna o dokonalej spolupráci dirigenta (Talich), režiséra (Honzl) a výtvarníka (Muzika). List, ktorý po premiére Julietty poslal Martinů z Paríža Talichovi, je neosobný a pokorný hold najvyšším métam umenia. „V dnešní době" — píše Martinů — „kdy se každý staví nad dílo, je tolik radostné poznání, že lze najít někoho, kto

vycítí, co dílo žáda a kdo se mu dovede podříditi, jak i já jsem se podřídil a hledal jsem vyjádřiti to nejtemnější, nejskrytější, co je v umění, poezii, tu křehkou věc, jež nesnese doteků než od těch, kteří ji hledají a potřebují pro život a kteří k ní přistupují jako k tomu nejkrásnějšímu, co může lidský život dáti."

III

Apoteózou pražskej Julietty, krásnym jarným pobytom na rodnej Vysočine a nadšenou účasťou na sokolskom zlete v Prahe končí sa v júni 1938 posledná návšteva Martinů vo vlasti, kam sa už nikdy, až do svojej smrti, ani na chvíľu nevrátil. Na vrchole svojich tvorivých síl a napriek svojim svetovým úspechom a možnostiam bol vtedy pevne rozhodnutý ukončiť svoj pobyt v cudzine a definitívne sa usadiť doma. Táto vrúcna túžba sa mu nikdy nesplnila. Prevtelila sa do jedného z jeho najmohutnejších diel, do Dvojkoncertu, v ktorom zachytil svoj osud a osobné zážitky posledného predvojnového roku premietnuté na základňu tragických udalostí pred Mníchovom. Drámu skladateľovho života a víťazstvo diela, jedného z najväčších v českej hudbe.

Porážka Francúzska ho prinútila k úteku z Paríža, odkiaľ odchádza 11. júna 1940, aby po deviatich mesiacoch naplnených obavami, blúdením a čakaním, zakotvil na americkej pôde. Tak sa začala mimo jeho vôle nová kapitola jeho života.

Zhrnul mi raz počas vojny svojím lakonickým spôsobom beh svojho života asi takto: Tri razy bol postavený pred nevyhnutnosť dorozumieť sa s publikom. Prijde z mestečka, kde žil 15 rokov mimo sveta (a ešte do svojich 25 rokov, dodal) a naraz nájde „materiál kolem sebe v Praze, ve Francii a v Americe, nový svět, velké změny". Publikum v Prahe bolo české, vo Francúzsku celkom iné, bolo to obecenstvo, ktoré ho nútilo, aby zmieril českosť s univerzálnosťou: „To vede umělce k bojům a ke kompozici." Amerika urýchlila, podľa jeho názoru, jeho vývoj ku klasickým princípom hudby. Myslel tým večné pravdy hudby, o ktorých v súvislosti s jeho dielom napísal Ernest Ansermet:[11]) „Martinů našiel prostriedky písať hudbu, zrejme, novú, bez toho, že by sledoval hocakú vyznačenú cestu, akoby sa staral výhradne o pokračovanie v duchovnej tradícii západnej hudby, v jej bezprostrednom poslaní a prostriedkami, ktoré sú na jeho dosah. (...) U Martinů nemožno charakterizovať, tak ako u iných, ani jeho melódiu, ktorá nepredstavuje nič zvláštneho, ani jeho harmóniu, ktorá je tonálne zložitá a odvážna, no postupuje uznaným a potvrdeným smerom, ani jeho postupy slohové. Lenže jedna vec sa priam vnucuje, a to je expresívna povaha jeho diela, ktorou sa Martinů zhoduje s najtrvalejšou tradíciou nášho umenia; tú dosiahol prostriedkami, ktoré patria len jemu. Málo súčasných skladateľov uskutočnilo dnešnú devízu „návrat k čistej hudbe" takým šťastným spôsobom ako Martinů v tom zmysle, že námety jeho hudby sú skutočne celkom obsiahnuté v hudobnej podstate, (...) že nachádza prostriedky vdýchnuť svojej hudbe horúci život citov, bez toho, že by sa utiekal k tej, ‚rétorike' citov, ktorú vypracoval romantizmus a ktorá osudovo smerovala ku konvenčnosti."

Ansermetove zhodnotenie uvítal Martinů veľmi kladne a celkom s ním súhlasil. Vracal sa k nemu až do konca svojho života, vždy keď videl, že je-

ho dielo sa nesprávne chápe. Tak v prípade malej kantáty Otvírání studánek, ktorú odmietol považovať za skladbu okrajovú, a videl v nej dielo prežité; odporúčal mi „jít od Studánek zpět a hledat ty složky, jež jsou v nich tak jasné ve starších kompozicích." Zrejme tým myslel dlhý rad svojich diel orchestrálnych, koncertantných, komorných a vokálnych, ktoré ho počas vojny preslávili na celom svete. Nielenže ich predvádzali častejšie než diela iných súčasných skladateľov, a to ešte bezprostredne po ich vzniku, ale súčasne ich vydávali tlačou svetových nakladateľov. A tu sa teda stále kládla otázka, na ktorú odpovedal Ansermet.

Bola by to príliš dlhá kapitola citovať tu z kritík svetovej tlače. Martinů ich nezbieral. Najviac ho potešil ohlas, ktorý prišiel po predvedení Studánek z domova; jednoduchí ľudia spomínajú s ním na mladosť, znovu sa radujú z toho, čo mali radi a čo im niekto v tejto prostej umeleckej forme akosi vracia. Napísal mi o tom v lete 1957 z Ríma: „A to je ta reakce, o které bys mohl napsat nové hudební dějiny. Zde je to velké hudební tajemství, co vlastně lidi změnilo a co to je, co vlastně ještě lidi dohromady spojuje". Povedal to tiež, keď hovoriac o svojej kantáte Hora tří světel napísal: „Je to jednoduše ten starý problém, že stavím svou produkci s malými výchylkami ne na napsané hudební estetice, ale na nenapsané a více méně ztracené historii, tedy lidový projev, secular."[12])

Tu je v podstate povedané všetko, čo priamo počujeme z jeho hudby a čo Martinů považoval za nevyhnutnú vlastnosť umelca: ľudský pomer k svojim bližným. V listoch z posledných rokov svojho života si pochvaľuje, že „zůstal venkovanem" a dodával: „to mne zachránilo"; svoj tvorivý proces v nich zhrnuje prenikavo a definitívne. Umenie, podľa neho vzniká tam, kde sa stretávajú dve protichodné línie: naivita — čosi detského, vrodeného — a vedenie, znalosť, naučená inteligencia. Táto formulácia dvojakej roviny života a diela, ktorú by básnik vtelil do metafory o zmierení citu a ducha, je u Martinů prostá a úmerná. Tiež preto, že sa za ňou skrýva veľký cit a prenikavý, rozsiahly intelekt, genialita i svedomitosť, vôľa cítiaca i myslíaca, celý slobodný človek.

MILOŠ ŠAFRÁNEK

---

[1]) IX/4 zo 7. 2. 1919

[2]) Ide o Listy Hudební Matice, Dalibor, Hudební rozhledy (Brno). Tieto články vyšli v knihe Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět (SHV — Praha 1966).

[3]) Přítomnost 5. 5. 1928

[4]) Listy Hudební Matice — Tempo VII-1928, č. 6 a 7

[5]) V cit. knihe B. Martinů, Domov, hudba a svět, str. 286 v rozbore svojej I. symfónie

[6]) Tamže str. 317—24

[7]) Rudé Právo 21. 5. 1925

[8]) Le Phare 22. 3. 1927

[9]) Revue Musicale XVII/170, 1936

[10]) Citujem z rukopisnej básnikovej spomienky

[11]) V programe Orchestre de la Suisse Romande, 22. 11. 1943

[12]) List z Ríma 17. 4. 1957

Viera Donovalová

SLOVENSKÁ HUDBA V ROKOCH 1949 — 1956

Podať stručný obraz o problematike slovenskej hudby v rokoch 1949—1956, zaujať hodnotiaci postoj k hudobnej tvorbe, nie je ani dnes, po určitom časovom odstupe, ľahká úloha. Komplikuje ju viacero faktorov. Problematika vývoja slovenskej hudby tejto etapy nie je uzavretá, je v mnohom dodnes živá; jej doterajšie hodnotenia prešli od r. 1956 už rôznymi metamorfózami od ospravedlňovania a „prikrášľovania" až k vyhranenému „antidogmatizmu" s tendenciou temer absolútnej negácie všetkého, čo sa v hudbe vtedy vytvorilo; a ďalej, nemožno sa spoľahlivo oprieť o dobové materiály a dokumenty, treba k nim pristupovať s istou rezervou — silná tendencia zastierať problémy, prikrášlovať a pokrivené hodnotiace kritériá oslabujú ich vierohodnosť.

Pokus o čo možno objektívne opísanie vývinových peripetií a o hodnotenie tvorby týchto rokov musí rátať s uvedenými momentami a nesmie obísť aspekt historický. Poznanie zložitej atmosféry a podmienok, vyplývajúcich z komplikovanej situácie politicko-spoločenskej, je v tomto období obzvlášť potrebné, lebo rôzne „vonkajšie" faktory značne ovplyvňovali, ba priamo determinovali nielen hudobný život, ale i samotný proces umeleckej tvorby. Preto ešte predtým, ako sa budeme zaoberať tvorivými problémami, treba načrtnúť novú zložitú situáciu, určujúcu smer našej kultúry všeobecne, a hudobnej kultúry zvlášť.

Rok 1948 s prevratnými politicko-sociálnymi udalosťami znamenal aj nástup novej kultúrnopolitickej orientácie. Nové spoločenské zriadenie s nastolením diktatúry proletariátu sa muselo snažiť udržať si vydobyté pozície a všemožne čeliť pokusom o návrat starého systému. Ďalej bolo treba bojovať na ideologickom fronte, vykoreňovať pozostatky starej ideológie a svetonázoru, oboznamovať s marx-leninským učením, prevychovávať ľudí. Komunistická strana, ktorá prevzala vedúce postavenie v našej spoločnosti pri budovaní socializmu, začala mobilizovať všetky sily na splnenie vytýčených úloh, či už politickoekonomických, či ideovoprevýchovných. Intenzívne sa

sústredila na zaangažovanie všetkých prostriedkov do tohto procesu, teda i kultúry a umenia, poznajúc ich silu a bezprostrednú pôsobivosť na človeka, predovšetkým na jeho emocionálnu stránku. Preto v oblasti kultúry nastala hneď po februári 1948 veľká aktivita a strana sa sústredila na reorganizáciu kultúrneho života, na jeho centrálne riadenie a usmerňovanie umeleckej tvorby vo svojich intenciách.

V prvej fáze sa všetko úsilie koncentrovalo na širokú demokratizáciu umenia, na sprístupnenie a sprostredkovanie jeho dosahu čo najširším vrstvám ľudu v celej republike, aj mimo kultúrnych centier. Tento veľkolepý projekt si vyžiadal temer úplnú reorganizáciu dovtedajších praktík. Prebudovanie kultúrneho a umeleckého života, jeho transplantácia do zanedbaných oblastí si vyžiadala okrem veľkého pracovného úsilia i veľké finančné náklady. A nové spoločenské zriadenie pristupovalo k riešeniu týchto úloh ozaj veľkoryso. Rok 1949 priniesol prevratné výsledky najmä pre slovenskú kultúru, ktorá bola v pomere s českým kultúrnym vývojom značne pozadu. Začalo sa dovtedy nebývalým tempom dobudovávať umelecké školstvo, uskutočňovať profesionalizácia umeleckého života, rozvíjať na širokej báze ľudová umelecká tvorivosť atď. Tu sa vytvorili pre slovenskú hudobnú kultúru viaceré základné podmienky rozvoja, položili sa piliere, na ktorých mohla v ďalších rokoch budovať.

Tieto neodškriepiteľné klady a prínosy nezostali však bez tienistých stránok. Pri veľkoryso rozvinutom demokratizačnom procese si strana ponechala výhradné rozhodovanie o tom, čo sa bude ľudu dávať, aké umenie bude konzumovať, i ako a v akom smere má naň vplývať. Postupom času (najmä v období najsilnejšieho dogmatizmu) skonštruoval sa akýsi filter, ktorým musela prejsť umelecká tvorba minulosti i súčasnosti, domáca i svetová. Tento filter prepustil len diela „pokrokové", „vysoko ideové", ktoré podľa vtedajších názorov mali ľuďom čo povedať, mohli kladne na nich vplývať a podnecovať ich v budovateľskom úsilí. Pristúpilo sa k „prehodnocovaniu" kultúrneho dedičstva, máloktorí veľkí tvorcovia minulosti obstáli pri paušálnom odsudzovaní „reakčných" umeleckých smerov. (Pripomeňme si len, koľko význačných skladateľov bolo „na indexe", že prakticky skoro celá hudobná tvorba počnúc impresionizmom až do súčasnosti bola označená za „modernistickú" — čo vtedy znamenalo temer synonymum termínu „reakčná".)

V oblasti prístupu k vtedajšej súčasnej tvorbe zavládol tiež zákon prísneho výberu. Dvere sa otvárali dielam umelcov z ľudových demokracií, iba ojedinele pokrokovým umelcom zo „Západu", inak pre tvorbu z kapitalistických štátov zostali zatvorené. Našej domácej tvorbe sa začala venovať veľká starostlivosť. Vypracovali sa prísne kritériá a požiadavky, vytýčili sa funkcie, ktoré malo umenie spĺňať, vymedzili sa námetové, obsahovo-inšpiračné okruhy, určila sa priamo metóda a postupy, podľa ktorých sa malo tvoriť.

A tu sa urobil v politike strany voči umeniu a umelcom chybný krok, ktorý mal veľmi škodlivé následky; v zásade správne požiadavky (ktoré pre našich umelcov neboli v podstate nové a mnohí ich už dávno spontánne akceptovali vo svojej dovtedajšej tvorbe) začali sa autoritatívne dekrétovať a často necitlivo presadzovať. Strana namiesto toho, aby si umelcov získala, postupne ich presvedčila výsledkami svojej práce, nadchla ich za vec socializmu, a tak zapálila iskru spontánneho nadšenia tvoriť diela v duchu socializmu a za jeho presadenie, zmocnila sa umenia. Osobovala si často

právo zasahovať i do najvnútornejších, najintímnejších sfér umeleckého tvorivého procesu. Značne súžila a vymedzila pole pôsobnosti tvorivému subjektu, jeho sebarealizácie. A tak prvotný zápal a oduševnenie, ktoré pri nástupe na cestu socializmu u našich umelcov nesporne bolo a prejavilo sa aj v ich dielach, postupne ochabovalo. Nahradzovalo sa snahou plniť požiadavky, urobiť zadosť povinnosti. Preto to množstvo umeleckých diel, ktorým sa podľa oficiálne uznávaných kritérií nedalo nič vyčítať; ich obsah mal vysokú ideovú úroveň, boli vytvorené metódou socialistického realizmu, usilovali o národný, ľudový, zrozumiteľný prejav atď., a predsa nezapôsobili a nepresvedčili.

Riadenie kultúrnej politiky, umeleckého života, usmerňovanie umeleckej tvorby vytyčovaním konkrétnych úloh realizovala strana predovšetkým prostredníctvom umeleckých zväzov. To boli spojovacie články, cez ktoré sa stranícke uznesenia dotýkajúce sa umenia prenášali a aplikovali na umelecký život a tvorivú prax. Vedenie toho-ktorého zväzu bolo zodpovedné za svoju oblasť a v prípade nie dosť dôsledného plnenia straníckych uznesení bolo hneď podrobené straníckej kritike.

Oblasť hudobného života a hudobnej tvorby mal na starosti Zväz československých skladateľov, ktorý vznikol v máji 1949 zo Syndikátu českých a Syndikátu slovenských skladateľov. Vývoj našej hudby v rokoch 1949—1956 do značnej miery závisel od ideového vedenia a usmerňovania Zväzu. Mimo neho mohli teoreticky vznikať diela, ktoré sa nestotožňovali s vytýčenými normami a postulátmi, ale boli odsúdené len na „zásuvkovú" existenciu. Hudobné dielo sa mohlo realizovať (teda zaznieť, spoločensky sa uplatniť) len so zväzovým „placet".

Činnosť Zväzu, jeho akcie, jeho ideová práca sa odzrkadlila predovšetkým na stránkach jediného celoštátneho hudobného časopisu Hudební rozhledy, orgánu ZČS. Tu sa uverejňovali referáty, rezolúcie, vyhlásenia, kampane, ďalej teoretické zdôvodnenia nových princípov, vytýčených hudobnej tvorbe, robili sa rozbory nových diel, kritiky atď. Hudební rozhledy sú teda bohatým a prvoradým zdrojom materiálov a dokumentov. Sú zrkadlom hudobného diania skúmanej etapy aj napriek tomu, že podávajú dosť skreslené svedectvo. Netreba osobitne zdôrazňovať, že zákon cenzúry sa vtedy vzťahoval aj na hudobný časopis, že na jeho stránky sa dostávala väčšinou len oficiálna mienka a možnosť slobodnej výmeny názorov bola zúžená, ba v období najsilnejšieho tlaku dogmatizmu temer znemožnená; bola tendencia neproblematizovať, prikrášľovať pravý stav vecí, čo skresľovalo skutočný obraz.

Obdobie vymedzené rokmi 1949—1956 neznamená pre slovenskú hudobnú kultúru celistvú, jednoliatu, nediferencovanú vývinovú etapu. Charakterizujeme ju obyčajne ako etapu sústredeného zápasu o umelecký prejav novej, socialistickej spoločnosti, ako obdobie prebojúvania nových ideovo-estetických princípov a nastoľovanie nových funkcií umenia. Zaužívali sa pre ňu aj termíny obdobie „kultu osobnosti", „dogmatizmu", obdobie „deformácií" ... Periodizačné vymedzenie rokmi 1949—1956 nemôžeme chápať striktne. Výrazným medzníkom v našom politicko-spoločenskom živote bol nesporne rok 1948; v kultúre a umení sa jeho odraz prejavil predovšetkým na poli organizačnom a ideovom. V konkrétnej umeleckej praxi sa však nové princípy a koncepcie realizovali ojedinele r. 1949, naplno až v roku 1950. Práve tak rok 1956 nie je v hudobnej tvorbe medzníkom; priniesol závažnú udalosť, XX. zjazd KSSS, ktorý mal aj pre umenie svoj dosah. Čias-

točné prekonanie estetického normativizmu a schematickej šablonovitosti prišlo už jednak skôr, no na druhej strane ich rezíduá sa objavujú ešte aj po r. 1956, či v riadení a usmerňovaní umeleckej činnosti, či v práci umeleckých zväzov, či v teórii a v niektorých prípadoch aj v tvorbe. Teda treba mať na zreteli prelínanie problematiky smerom dole i smerom hore pri obidvoch medzníkoch.

Takto vymedzená etapa sa ešte vnútorne diferencuje. Rok 1949 bol rokom nezvyčajného organizačného ruchu a aktivity vo sfére ideologickej (oboznamovanie sa so Ždanovovým vyhlásením a s princípami socialistického realizmu). Roky 1950—1952 prinášajú imperatívnejšie postulovanie vytýčených princípov, niekedy až dogmatickú akceptáciu noriem a ich aplikáciu v konkrétnej tvorivej praxi. Rok 1953 znamenal čiastočné uvoľnenie v zmysle možností slobodnejšej výmeny názorov a kritiky praktík predchádzajúcich dvoch rokov (prejavilo sa to najmä pri prípravách I. celoštátnej konferencie SČS, ktorá sa mala konať v júni 1953). V rokoch 1954—1956 nedošlo k zásadným zmenám v spôsobe komponovania, skladateľom sa však naskytli už pomerne väčšie možnosti vo voľbe žánrov a širšieho záberu obsahovo-inšpiračných podnetov a kompozično-výrazových prostriedkov.

Pre usmernenie vývoja slovenskej hudby mali dosť rozhodujúci význam niektoré zjazdy: bol to predovšetkým I. pracovný zjazd slovenských skladateľov a hudobných kritikov v Trenčianskych Tepliciach a v Dubodieli v júni 1948, ďalej I. pracovný zjazd skladateľov a hudobných vedcov Československa v Prahe v októbri 1948, na ktorom sa previedol prvý pokus o aplikáciu Ždanovových téz na našu hudbu, a II. zjazd československých skladateľov a hudobných vedcov v Prahe v máji 1949, kde sa vytvorila jednotná organizácia zlúčením dovtedajších skladateľských organizácií. Novoutvorený Zväz načrtol v rezolúcii svoj program a vytýčil pre hudobnú tvorbu konkrétne smernice. Mala to byť predovšetkým snaha o zachovanie národného rázu hudby, jej naplnenie novým vlastenectvom, požiadavka obsahovosti, ideovosti, vyjadrená s technickou dokonalosťou „hodnou skutočných pokrokových umelcov, na rozdiel od bezduchého a samoúčelného formalizmu", ďalej požiadavka ľudovosti a zrozumiteľnosti „na rozdiel od dovtedajšej snahy po stále zložitejšom zdôrazňovaní individualistickej výlučnosti." (Z rezolúcie, uverejnenej v HR I. č. 10, str. 223.)

Zväz čs. skladateľov sa stal ideovou organizáciou, dôsledne plniacou stranícke uznesenia. Prevzal na seba úlohu ideového vedenia celej hudobnej kultúry. Vyhlasovaním kampaní, súťaží, systémom odmien, udeľovaním cien, vyznamenaní, ostro vedenou kritikou, niekedy až autoritatívnym tvrdým postojom vytvoril zo skladateľov „jednotný umelecký front", poslušný to nástroj na realizovanie vytýčenej línie.

Pozrime sa teraz, čo sa žiadalo v zmysle Ždanovových téz a princípov socialistického realizmu od hudobných skladateľov; či tieto myšlienky boli pre nich v zásade nové, či a v akej miere musela akceptácia týchto postulátov znamenať prelom v ich dovtedajšej tvorbe. Ide tu o všeobecne známe požiadavky: zdôrazňovanie spoločenskej funkcie hudobného umenia, jeho až politickej angažovanosti, postulát realističnosti, ideovosti, vysokej obsahovej konkrétnosti s uprednostňovaním programovosti, požiadavka demokratičnosti, zrozumiteľnosti, ľudovosti, národnosti hudobného prejavu, nadväzovanie na pozitívne stránky klasického odkazu, jednota obsahu a formy (adekvátnosť formovej stránky novému, uvedomele socialistickému obsahu) atď.

Začiatkom 50-tych rokov sa začala v plnej miere presadzovať koncepcia umenia ako dôležitého aktívneho činiteľa pri ideologickej prevýchove človeka umenia ako faktoru, podporujúceho a napomáhajúceho splnenie úloh vo sfére politicko-spoločenskej. Vytvorila sa **hegemónia spoločenskej funkcie umenia** (alebo inak poznávacej funkcie umenia). Pod týmto pojmom sa združoval zreteľ pedagogický a didaktický (v zmysle ideovo-estetického formovania človeka socializmu) a aspekt politicko-utilitárneho chápania angažovanosti, s agitačným propagandistickým akcentom.

V predchádzajúcich etapách vývoja slovenskej hudby mala spoločenská funkcia (v zmysle adresnosti hudby na poslucháča, vplyvu na neho v duchu tlmočených myšlienok) vždy svoje dôležité miesto. Kým však v tvorbe spred r. 1948 je možné sledovať — aj paralelne v tvorbe jednej osobnosti — vyváženosť tejto funkcie s inými funkciami (funkciou estetickou, funkciou integrity osobného skladateľského vývoja aj s prvkami épatizmu a experimentovania), v etape po r. 1948 sa táto bipolarita vytráca. Estetická funkcia ustupuje do úzadia, práca na formovaní vlastnej skladateľskej osobnosti, kompozičného štýlu, riešenie kompozično-technických problémov a otázok hudobnej štruktúry, hľadanie nového výrazu, to je temer z tvorby vykázané. Spoločenskej funkcii s jej uvedenými atribútami sú dôsledne podriadené aj ostatné funkcie (napríklad aj funkcia zábavy i v žánroch špeciálne jej vyhradených — v tanečnej piesni).

V súvislosti so zdôrazňovaním spoločenskej funkcie dochádza k akcentácii obsahovej stránky. Prvoradé postavenie nadobúda téma, námet, idea, myšlienka. Postulát socialistického realizmu ako umenia „socialistického obsahom a národného formou" vymedzil aj oblasť najvítanejších námetovo-obsahových okruhov, ktoré mala naša hudba stvárňovať. Pre slovenskú hudbu nebol postulát zobrazovania aktuálnych námetov a požiadavka obsahovej konkrétnosti novum. Obsahovosť až programovosť bola výraznou črtou slovenskej hudby už v 30-tych a 40-tych rokoch. Vojnové udalosti priniesli ešte výraznejšie podčiarknutie týchto čŕt. Silnelo nacionálne cítenie, do popredia prichádzali myšlienky o spravodlivom boji za národné a sociálne práva. Táto tematická oblasť tvorí podstatnú časť obsahovej platformy hudobnej tvorby aj po roku 1948. Najviac sa však forsíruje zobrazovanie súčasných aktuálnych námetov, ktoré mali podať obraz o prevratnej dobe, o človeku, jeho budovateľskom úsilí a jeho ideovo-mravnom prerode. A pri tejto námetovej sfére sa najmarkantnejšie prejavili dôsledky úskalí, ktoré tieto roky pre hudobnú tvorbu priniesli. Skutočnosť, súčasný život a jeho problémy bolo treba zobrazovať podľa vtedy platnej a presadzovanej schémy želanej reality, takej, akú by sme ju boli chceli mať, a nie takej, aká v skutočnosti bola. Nedalo sa analyzovať, vyjadrovať, odhaľovať príčinné závislosti, konflikty a ich odraz v emocionálnom svete človeka, žiadal sa len „odraz" skutočnosti, potrebne prifarbený. Zobrazovanie tienistejších stránok sa dotýkalo obyčajne len minulosti, ktorá už bola za nami, všetko sa malo končiť v jasných farbách optimizmu súčasných dní a radostných vyhliadok do budúcnosti. Ako zákonitý dôsledok takto ponímanej úlohy umelca bolo postupné vytratenie sa svojského, subjektívneho tvorivého postoja umelca, jeho osobný „komentár" k zobrazovaným javom.

Postulát odrazu skutočnosti — života v hudbe sa chápal simplifikovane a schematicky. Často sa tu stotožňoval pojem umeleckého obrazu s filozofickou kategóriou obrazu, ako odrazu objektívneho, vonkajšieho sveta v ľudskom vedomí. Kým požiadavka odrazu skutočnosti mohla obstáť v li-

teratúre a výtvarnom umení (ani tam však nie zjednodušene), v hudbe zabsolutizovaná väzba pojmov „odraz" — „obraz" narobila značný chaos. Hudobná estetika 50-tych rokov preberala zákony a normy z iných umení, predovšetkým z literatúry a zanedbávala špecificitu hudby. Zabúdalo sa často na to, že hudba nemôže podávať „odraz" skutočnosti priamo, ale len sprostredkovane a preštylizovane, a že stupeň štylizácie a transformácie impulzov z objektívnej reality cez psychickú, myšlienkovú a hlavne citovo-zážitkovú sféru človeka je vysoký a vyhranene špecifický; obsahovo-sémantická štruktúra hudby čerpá len z týchto transformovaných elementov podnety pre umelecké vyjadrenie. Tým, že skutočnosť, jej odraz, teda téma sa nadraďovala nad hudobný organizmus, zanedbávali sa vlastné hudobné zákonitosti a hudbe sa temer celkom uprela možnosť pôsobiť silou svojich vlastných vyjadrovacích možností a schopností. Vysloviť vtedy názor, že hudba sa môže realizovať aj bez priamych impulzov reality, že hudobný obsah a kryštalizácia konečného tvaru môže sa uskutočniť na základe určitého, umeleckým zámerom motivovaného výberu sémantických prvkov harmonických, motivických, rytmických, dynamických, sonoristických atď., bolo by znamenalo vystaviť sa nebezpečenstvu označenia za prívrženca formalizmu a z toho vyplývajúcim dôsledkom.

Forsírovanie spoločenskej funkcie hudby, jej ideovo-estetického pôsobenia vyústilo do preexponovaného koncentrovania sa na obsahovo-námetovú stránku a na jej čo najkonkrétnejšie tlmočenie. Aby hudba mohla jednačne, zrozumiteľne vypovedať myšlienky, idey, priberá si na pomoc výrazovú silu pojmovej konkrétnosti slova-textu. P r o g r a m o v o s ť h u d b y sa teda dostáva na prvé miesto. Programové skladby sa označovali za najvhodnejšie pre plnenie úloh vytýčených hudbe. Kategória programovosti sa vyzdvihla na vysoký stupeň; u programovej hudby sa oceňovali jej schopnosti „obohatiť hudobné obrazy o reálne súvislosti a tak konkretizovať tvorivý zámer skladateľa". Vo vývoji hudby k socialistickému realizmu sa programovosť označovala za nevyhnutnú podmienku.

Programovosť nebola pre slovenskú hudbu novinkou; bola markantnou črtou slovenskej hudobnej tvorby v celom jej vývoji. Tlmočenie nacionálnych i sociálnych ideí, realizácia ideálu národnej hudby diala sa prevažne na hudobnoprogramovej platforme. V období formovania Slovenskej moderny načierala programová hudba v zásade do dvoch námetových sfér: do sféry „objektívnej" (nacionálne cítenie, národná história, povesti, báje, zaangažovanosť na problémoch sociálnych — boj slovenského ľudu za svoje práva) a do sféry „subjektívnej" (autobiografické citovo-zážitkové inšpirácie). Za vojny a bezprostredne po nej nadobúdajú prevahu námety z oslobodzovacích bojov a Povstania. V hudobnom transformovaní zvoleného programu vidieť v programových skladbách do roku 1948 rôzne prístupy. I keď boli ojedinelé prípady temer literárnej programovosti (kde si autor niekedy pomáhal pri nedostatku invencie ilustratívnymi prvkami), prevahu tvorili skladby, ktoré svoj programový zámer tlmočili ako subjektom zainteresovanú výpoveď s dominujúcim epickým momentom, ale s dôrazom na vyjadrovacie schopnosti špecificky hudobných prostriedkov.

V hudobnej tvorbe po roku 1948 sa stáva programovosť preexponovanou črtou, vnášanou niekedy až neprirodzene, násilne do temer všetkej tvorby, aj do tzv. absolútnych žánrov. Skoro všetky symfónie, inštrumentálne koncerty, i skladby komorné sú opatrené aspoň nadpisom, podtitulom alebo dedikáciou. Bol to ale aj dôsledok určitého nátlaku na skladateľov a obava

z obvinenia z formalizmu; programovosť, chápaná temer ako synonymum progresívnosti, bola proti tomu záštitou. Preto dochádzalo niekedy k ničím neodôvodnenému dodatočnému opatreniu (i staršej) skladby programom, titulom. Niet sa však potom čo diviť, ak poslucháči hľadali koreláty medzi udaným programom a jeho hudobnou realizáciou a boli dezorientovaní ich absenciou. Pociťovali správne len vonkajškovosť, neopodstatnenosť takého počinu. Tak aj v podstate dobré skladby museli nevyhnutne pôsobiť málo presvedčivo, pričom pravdepodobne bez takej násilnej mimohudobnej obsahovej konkretizácie by boli silou svojich špecifických prostriedkov dosiahli oveľa viac.

Skladatelia pri voľbe námetu nepostupovali vždy dosť uvážene, nepoložili si otázku, aký námet je vhodný na zhudobnenie, čo zhudobnenie znesie, a čo nie. Výber tematiky bol predovšetkým určovaný požiadavkou aktuálnosti, ideovosti, pokrokovosti ... Programovosť bola často zredukovaná na čiru sužetovosť, na element mimohudobný. Zamieňali sa pojmy sužetovosť a obsahovosť. Pri procese zobrazovania zvoleného námetu kládol sa dôraz na námet sám, jeho dokreslenie a hudobnú konkretizáciu rôznymi hudobnými prvkami, zafixovanými vo vedomí poslucháča v súvislosti so zobrazovanými javmi. Subjektívna stránka hudobnozobrazovacieho procesu, vzťah skladateľa k téme, jeho osobný postoj, jeho subjektívny umelecký základ zvolenej témy, to zostalo v pozadí. Často sa zanedbával i výber typických hlavných myšlienok námetu, ich zoradenie, rozvíjanie, nadväznosť a náladová spätosť, teda vytváranie hudobných obrazov; tvorivý proces sa neraz zredukoval na ilustratívnu drobnokresbu a deskripciu programu, textu. Prejavilo sa to aj vo formovej výstavbe, ktorá často trpela náhodilosťou a nevyváženosťou. Nedostatok formovej dramaturgie naštrboval celkovú proporcionalitu skladby. V prílišnej závislosti hudby na zvolenom programe (prípadne na texte vo vokálnych skladbách) a jeho jasnom, zrozumiteľnom a „adekvátnom" tlmočení strácala sa a podceňovala výrazová sila autonómnych hudobných prostriedkov. Mimohudobným prostriedkom sa zvykla prisudzovať akási samospasiteľnosť a úloha hybnej sily hudobného procesu. Myšlienka, idea v programe tlmočená mala ospravedlňovať, ba priamo zdôvodňovať prípadné slabiny a nedôslednosti v riešení hudobnej štruktúry.

Vtedajšia estetika silne prízvukovala a propagovala myšlienky o tesnej spojitosti programovej a neprogramovej hudby. V nadväznosti žánrov hudby absolútnej na žánre hudby programovej a zužitkovaní spoločných prostriedkov konkretizácie hudobného obrazu v oboch žánrových oblastiach videla záruku objektivizácie a konkretizácie hudobného obsahu a výrazu hudby absolútnej.

Socialistický realizmus predpokladal socialistický obsah, zobrazovaný národnou, demokratickou formou, čím sa rozumela forma, ktorá umožní pochopenie diela širokými vrstvami ľudu a nadviaže na jeho národnú hudobnú tradíciu. O t á z k y n á r o d n o s t i a ľ u d o v o s t i sa dostali na jedno z prvoradých miest v teórii i tvorivej praxi. Išlo tu o komplex problémov, ktoré sa vzájomne podmieňovali a na seba nadväzovali. Pojem národnosti v zmysle nadväzovania na ľudovú hudobnú tradíciu a tú tvorbu staršej domácej produkcie, ktorá tiež z ľudovej piesne vychádzala, je tesne spojený s pojmom ľudovosti. Ľudovosť nie je však len atribútom skladieb, ktorých hudobná reč zužitkúva typické prvky ľudového hudobného prejavu, teda znamená vzťah umeleckej hudby k užitým ľudovým žánrom, ale označuje aj adresnosť tvorby na ľud, v snahe priblížiť sa mu jemu blízkou a zro-

zumiteľnou rečou; zľudovenie znamená teda i proces demokratizácie hudobnej kultúry. Komplex tejto problematiky, jeho chápanie a traktovanie prešlo rôznymi metamorfózami od dobre myslených snáh priblížiť hudobnú tvorbu naozaj každému, bez podstatnejšieho zľavenia z kritérií umeleckej náročnosti, až k tendenciám zvulgarizovaného chápania vytýčených postulátov a devalvácii umeleckých hodnôt a vkusu. Prejavilo sa to jednak v tvorbe, jednak v teoreticko-kritickom hodnotení skladieb. V niektorých kritikách sa absencia ľudových intonácií kvalifikovala ako neodpustiteľný nedostatok, ktorý vedie k beznárodnosti hudobného prejavu a tým ku kozmopolitizmu.

Úsilie o vytvorenie slovenskej národnej hudby, o národne vyhranený hudobný prejav, nadväzujúci na korene ľudovej hudobnosti bolo červenou niťou vývoja slovenskej hudby. Ľudové hudobné umenie bolo inšpiračnou bázou a slohotvorným prvkom slovenskej hudby už od druhej polovice minulého storočia. Vtedajší vývinový stupeň úprav ľudových piesní si ustálil dosť primitívne postupy; prevzal alebo imitoval pôvodný ľudový tvar, nemožno tu hovoriť ešte o umeleckej transpozícii. Začiatkom storočia prekonávajú už niektorí skladatelia typ prostej harmonizácie, využívajú techniku dokreslenia a ilustrácie. Generácia zakladateľov slovenskej modernej národnej hudby v 30-tych rokoch si kladie vyššie úlohy. Pri úpravách piesní sa prejavuje väčšia náročnosť, výber piesní je zameraný na piesne, zaujímavé po stránke tonálnej. Podnety z ľudovej hudobno-piesňovej a hudobno-tanečnej tvorby transponujú do svojho skladateľského výrazu s využitím modernej kompozičnej techniky. V skladbách týchto skladateľov nejde, okrem ojedinelých výnimiek, o transplantáciu alebo imitáciu celého pôvodného piesňového materiálu do hudobnej štruktúry väčšej skladby. Ide o postihnutie charakteristických znakov ľudovej hudobnej predlohy, jej atmosféry, špecifičnosti intonácie a o pretavenie týchto inšpiračných podnetov do vlastného individualizovaného štýlovo-kompozičného prejavu. Stupeň umeleckej transformácie je rôzny; niekedy prvky inšpiračného originálu prerastú do výrazových prostriedkov tvorivého subjektu a je ich ťažko identifikovať. Pôvodné inšpiračné jadro sa stráca v štrukútre moderných hudobných výrazových prostriedkov. Všade možno konštatovať vysoký umelecký stupeň „slovenskosti" a „národného rázu" tejto hudby. (K takémuto prejavu dospeli predovšetkým Moyzes, Suchoň, Cikker, v niektorých skladbách aj Kardoš, Očenáš a i.)

Po roku 1948 nastáva výrazné postulovanie národného charakteru hudobnej tvorby, forsírovanie nadviazania na hudobno-folklórne elementy. Kým generácia skladateľov slovenskej moderny zostala aj teraz pri svojom, už vykryštalizovanom chápaní tohto problému, príslušníci mladšej generácie a niektorí skladatelia „širokého skladateľského frontu" sa vtedy začali výrazne angažovať a nadmerne a zjednodušene využívať folklórne formy a prvky. V zmysle nesprávne pochopenej požiadavky demokratizácie hudby, hudobnej reči, jej „zľudovenia", pozorovať spohodlnené zotrvávanie na tradičných formách a spôsoboch štylizácie folklórneho materiálu. Zavládla určitá stagnácia, nebolo výraznejších pokusov o experimentovanie, o tvorivé hľadanie kvalitatívne nových čŕt národnej špecifickosti. Vytrácala sa štýlová diferenciácia, subjektívny osobnostný postoj k riešeniu týchto problémov. Prevládalo dosť formálne stanovisko povyšovania štrukturálnych znakov ľudovej piesne a tanca za prostriedok hudobného výrazu a realistického hudobného obrazu. Často sa národný ráz diela chápal v uplatnení napr.

rytmu valaského tanca, rubátovosti, použitia starých tónin, lýdickej kvarty, mixolýdickej septimy a pod. V mnohých prípadoch nešlo však len o relatívnu stagnáciu, ale priamo o krok späť. Inflácia folklorizmu zapojila do tvorby „populárnych" žánrov aj priemerných, ba i podpriemerných skladateľov; vzniklo tak množstvo diel, ktoré sa svojou úrovňou neraz blížili skladbám našich „venčekárov" 19. stor.

Slovenská hudba vykazuje v tomto období až extrémnu presýtenosť hudby folklórnymi prvkami. Folklór, ktorý bol v európskych hudobných kultúrach výrazným zdrojom progresívnej inšpirácie (našu hudbu nevynímajúc), stal sa v rokoch 1949—1956 vďaka maximálnemu forsírovaniu a nadužívaniu v niektorých prípadoch temer konzervatívnym, retardačným faktorom vo vývine našej hudby.

Odraz usmerňovania umenia, jeho riadenia sa prejavil aj v problematike hudobných žánrov. Vo výbere žánrov, v príklone skladateľov v rôznych vývinových obdobiach k rozličným žánrovým druhom, v uprednostňovaní jedných na úkor druhých sa prejavuje vždy istá kauzalita. Do určitej žánrovej dilemy sa dostali zakladatelia Slovenskej moderny v 30-tych rokoch: na jednej strane chceli tvoriť skladby v umelecky náročnejších formách, ktoré by obstáli v konfrontácii s vtedajšou európskou tvorbou, na druhej strane si uvedomili potrebu saturovať domáce spoločenské požiadavky a hudobnovýchovné poslanie tvorbou prístupnejších, populárnejších žánrov. Ďalej bolo treba doplniť chýbajúce žánre, ktoré v iných národných hudobných kultúrach mali už dôležité miesto. Bola to predovšetkým opera. A tak v období medzi dvoma vojnami a na začiatku druhej svetovej vojny vidieť zvýšené úsilie o vytvorenie slovenskej národnej opery. Nezdary v tejto oblasti presunuli v období počas vojny a bezprostredne po jej skončení ťažisko snáh o zmnožovanie národnej hudby na žánre hudby symfonickej, orchestrálnej a na rôzne formy spracovania hudobno-folklórneho materiálu. Nacionálne a nacionálno-sociálne idey sa tlmočili prevažne na hudobno-programovej platforme.

Po roku 1948 nastupujú však nové stimuly, určujúce preskupenie v hierarchii žánrov. Ako jeden z najzávažnejších faktorov vystúpil do popredia prevrat v organizovaní hudobného a koncertného života. V snahe po demokratizácii hudobného umenia, jeho sprístupnení najširšiemu konzumentovi, opúšťa hudba jej dovtedy vymedzené priestory koncertných siení, operných javísk kultúrnych centier a ide za poslucháčmi na pracoviská, na brigády i do odľahlých dedín. Takto prišli na prvé miesta žánre vhodné na tieto účely. A ďalej, vznik veľkého počtu ľudových umeleckých súborov, ktoré v prevažnej miere plnili funkciu priekopníkov-sprostredkovateľov medzi hudbou a širokými masami jej konzumentov, určil nové špecifické črty vhodných žánrov; bolo treba rešpektovať potreby a interpretačné schopnosti poväčšine amatérskych súborov a snažiť sa podchytiť záujem prevažne neškolených poslucháčov, prichádzajúcich často prvýkrát do styku s živo predvádzanou hudbou.

Ako úplne nový moment prichádza usmerňovanie a riadenie „žánrovej politiky". Skladatelia nemali v tomto období možnosť celkom slobodnej voľby žánru. V dôsledku už uvedených skutočností sa im rôznymi spôsobmi a formami doporučovali určité žánre, ktoré sa uznávali za najvhodnejšie pre splnenie konkrétnych úloh, vytýčených hudbe. Boli to predovšetkým tie žánre, ktoré mohli tlmočiť nový obsah jednoznačne a konkrétne, aj pomocou mimohudobných výrazových prostriedkov, teda žánre hudby vokálnej

a programovej. A tak v súvislosti s náborovosťou a dosť strohým vymedzením výberu žánrov podľa vnútornej umeleckej potreby vznikol rad problémov dotýkajúcich sa nielen prirodzene následnej žánrovej disproporcie, ale aj samotnej vnútornej podstaty hudobných žánrov (o týchto problémoch bude ešte reč v druhej časti tejto štúdie).

Záverom tejto prvej časti možno konštatovať, že slovenským skladateľom neboli ideovo-estetické postuláty nastolené po roku 1948 neznáme, že mnohé z nich už spontánne anticipovali vo svojej dovtedajšej tvorbe. Zásadnou chybou vývoja po roku 1948 bolo postupné kánonizovanie poučiek a ich rozvinutie do systému fixných pravidiel a noriem, ich zjednodušená, dogmatická aplikácia, často v zoschematizovanej a zvulgarizovanej podobe. Nie vždy vhodne volené formy presviedčania s istým stupňom nátlaku, obmedzovanie slobodnej tvorivej iniciatívy vyvolali utajovanú, niekedy až zjavnú averziu, vyúsťujúcu do nezainteresovaného p l n e n i a predpísaných požiadaviek. Takto sa tvorivý akt realizoval predovšetkým pod tlakom nutnosti, a nie zo spontánnej túžby umelca po subjektívnej, emocionálne zainteresovanej výpovedi o novej skutočnosti a prerode človeka v nej. Preto v tejto etape vzniklo také veľké množstvo diel, navzájom si veľmi podobných vo svojej chladnosti, neosobitosti, nezaangažovanosti, ktoré nenašli rezonanciu u adresáta.

Iste by bola naša hudba v lepšej situácii, keby sme mohli o tomto období hovoriť nie ako o období „riadenia", „usmerňovania", ale ako o období novej inšpirácie, keby sme nemuseli hovoriť o administratívnych zásahoch do najintímnejších otázok umeleckého procesu, ale o podnecovaní spontánnych tvorivých síl rôznych koncepcií, i zdravom experimentovaní, kde by v osobitnom, individuálnom sebavyjadrení umelca našli ohlas kladné podnety prevratného spoločenského diania; keby sme nemuseli konštatovať kampaňovitosť, evidovať veľké kvantá „záväzkových" a „súťažných" diel bez subjektívnej citovej zainteresovanosti, lež registrovať radšej menej, ale s k u t o č n ý c h u m e l e c k ý c h h o d n ô t, aké vznikajú z opravdivého záujmu, presvedčenia a precítenia.

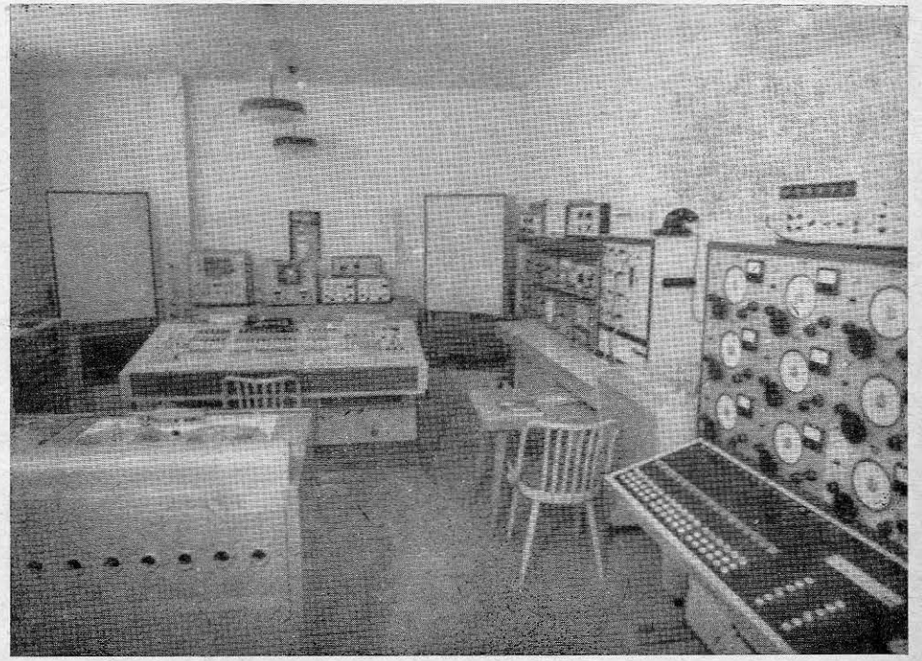
VIERA DONOVALOVÁ

Antonín Špelda

Plzenské štúdio pre elektronickú hudbu jeho vývoj a súčasný stav

Prvé začiatky histórie plzenského štúdia pre elektronickú hudbu sa datujú už z mája 1964, keď Zväz československých skladateľov usporiadal v Plzni prvý seminár o elektronickej hudbe a keď sa do jeho uznesenia ako jeden z bodov zaradila požiadavka, aby sa pri Československom rozhlase v Plzni zariadilo elektronické štúdio.

Od týchto začiatkov do realizácie podnetu uplynulo, žiaľ, ešte veľa času. Komisia pre elektronickú hudbu pri Zväze československých skladateľov, vedená dr. Vladimírom Léblom, pokúšala sa veľa ráz o to, aby medzi Zväzom československých skladateľov a Československým rozhlasom v Prahe bola uzavretá dohoda o zriadení a prevádzke plzenského štúdia, no vcelku bez väčšieho úspechu. Neskoršie sa rokovanie prenieslo priamo do Čs. rozhlasu v Prahe a po mnohých ťažkostiach sa konečne rozhodlo zriadiť štúdio pre elektronickú hudbu pri Čs. rozhlase v Plzni počínajúc 1. januárom 1967. Ešte v priebehu toho mesiaca sa štúdio personálne vybavilo dvoma odbornými pracovníkmi, a to Ing. Čestmírom Kadlecom, absolventom pražskej elektronickej fakulty ČVUT, a technikom Václavom Ježkom, absolventom Strednej priemyslovej školy pre rozhlas a televíziu v Čimeliciach. Títo dvaja mladí ľudia začali ihneď takmer s holými rukami budovať štúdio; spočiatku nemali k dispozícii z potrebných elektronických prístrojov skoro nič. Celý rok 1967 sa venoval technickému vybavovaniu štúdia, ktoré je umiestnené vo dvoch miestnostiach. Mnoho tu pomohla úzka spolupráca plzenského rozhlasu s Výskumným ústavom rozhlasu a televízie (VÚRT), kde najmä skupina Ing. Milana Meiningera (so spolupracovníkmi Ing. Jaromírom Vítkom, Ing. Milošom Bláhom a technikom Ivanom Štěpánom) sa zaslúžila o inštaláciu mnohých cenných prístrojov z dovozu, ako i typov vyvinutých priamo vo VÚRT. Koncom roku 1967 bol pracovný dvojčlenný team plzenského elektronického štúdia doplnený ešte redaktorom Zdenkom Barborkom, ktorý bol poverený umeleckým vedením a dramaturgiou štúdia.



Ku dňu 1. 1. 1969 sú v plzenskom elektronickom štúdiu skladateľom k dispozícii tieto prístroje a zariadenia:

1 mixážny stôl Tesla s 18 vstupmi a 6 výstupmi, s možnosťou pripojenia echa a linky zo štúdia
3 magnetofóny (mono) s rýchlosťami 9 cm/s, 19 cm/s, 38 cm/s typu Jansen NSR
1 magnetofón (stereo) s tými istými rýchlosťami, typ Jansen
1 magnetofón štvorstopový, typ Studer
1 magnetofón s premennou rýchlosťou meniteľnou plynule v rozsahu 2 oktáv, upravený typ Jansen s pomocným zosilňovačom vyrobeným vo VÚRT
1 magnetofón s reprodukčnou hlavou pre nekonečnú sľučku (typ Jansen)
1 magnetofón (mono), štvorrýchlostný, typ EAG Maďarsko
1 manuálny syntezátor (MS 2, VÚRT) s 12 sínusovými generátormi (Tesla BM 344), ku ktorému možno pripojiť ďalších 6 signálov
4 sínusové generátory Tesla BM 344
2 sínusové generátory Tesla 12 KGO 014
3 obdĺžnikové generátory Tesla MB 371
1 trojuholníkový generátor VÚRT TOG 1
1 pilový generátor VÚRT PG 1
1 impulzový generátor Orion Maďarsko 1151
1 šumový generátor s tretinovooktávovým filtrom VÚRT
1 multivibrátor Orion 1142
2 ostro režúce filtre (40 dB/okt) VÚRT PRF 2
1 tretinovooktávový filter VÚRT
1 oktávový filter Orion TM 3306



1 oktávový filter RFT (NDR) OF 101
1 multioktávový filter Peekel (Holandsko) TF 824 Tesla
1 tretinovooktávová ostro režúca priepusť Tesla 12 XU 009
1 dvojkanálový fotoodporový rytmizátor VÚRT DR 1
1 kruhový a amplitúdový modulátor VÚRT EM 2
1 presný merač frekvencií RFT 3524
1 presný merač frekvencií Tesla BM 357
1 amplitúdový modulátor fotoodporový a amplitúdový modulátor tranzistorový (4-kanálové zariadenie) VÚRT
1 dvojkanálový oscilograf Křižík T 581
2 posluchové súpravy reproduktorov Tesla R 3

Okrem vlastného štúdia pre elektronickú hudbu sú v plzenskom rozhlase skladateľom k dispozícii i ďalšie priestory, a to najmä moderne zariadené stereofonické štúdio, ďalej veľké orchestrálne štúdio a nové, moderne inštalované činoherné štúdio s príslušnými mixážnymi stolmi, magnetofónmi atď.

S výnimkou dvoch skladieb z r. 1967 boli všetky elektronické a konkrétne skladby vytvorené v plzenskom elektronickom laboratóriu roku 1968. V práci sa podľa plánu, samozrejme, pokračuje i roku 1969. Aby sa činnosť štúdia rozvíjala ešte bohatšie, vypísala hudobná redakcia Čs. rozhlasu v Plzni súťaž o najlepšiu skladbu z oblasti konkrétnej alebo elektronickej hudby (termín do konca marca 1969). Kvôli bližšej informácii uvádzam zoznam skladieb vytvorených do 31. 1. 1969 v plzenskom štúdiu:

Autor:	Názov skladby:	Dátum vzniku:	Trvanie:
Frajt Lida (Juhoslávia)	Asteroidy	25. 10. 67	5,0‘
Hlaváč Miroslav	Logogenesis	16. 8. 68	5,9‘
Kalčič Josip (Juhoslávia)	Improvizácia pre čembalo, klavír, bicie a organ	24. 10. 68	9,3‘
Kučera Václav	Spirála	28. 11. 68	8,4‘
Kučera Václav	Labyrint	7. 11. 68	15,2‘
Lukáš Zdeněk	Arcecona	7. 9. 68	4,5‘
Málek Jan	Nocturno	13. 8. 68	2,1‘
Matoušek Lukáš	Studie I 68	4. 9. 68	5,7‘
Odstrčil Karel	Konflikt 42	23. 6. 67	31,0‘
Odstrčil Karel	Einstein	26. 1. 68	5,0‘
Odstrčil Karel	Dr. Sorge	20. 8. 68	3,75‘
Odstrčil Karel	Mme Curie	20. 12. 68	7,3‘
Růžička Rudolf	Timbri	14. 5. 68	6,6‘
Salbert Dieter	Konstellationen	8. 1. 69	11,0‘

Okrem práve uvedených autorov pracoval v plzenskom štúdiu niekoľkokrát i prof. Miloslav Kabeláč. V štúdiu sa konali i praktické cvičenia účastníkov celoročného seminára 1968/69 o elektronickej hudbe, ktoré viedla trojica lektorov prof. M. Kabeláč, dr. V. Lébl a dr. E. Herzog.

Štúdio pre elektronickú hudbu v Plzni uzavrelo prvú etapu svojho vývoja. Tohto roku i v budúcich rokoch sa počíta s ďalším prístrojovým doplňovaním laboratória a s väčším pracovným zaťažením. Prostredie v Čs. rozhlase v Plzni je príjemné a pokojné, technickí pracovníci sú veľmi obetaví. Pretože aj jeden z hotelov je len 5 minút vzdialený od rozhlasu, môže skladateľ, ktorý sa rozhodne pre komponovanie v plzenskom laboratóriu, stráviť v Plzni niekoľko dní peknej pracovnej pohody.

ANTONÍN ŠPELDA

TVORBA

BOHUSLAV MARTINŮ:

VARIÁCIE NA SLOVENSKÚ TÉMU PRE VIOLONČELO A KLAVÍR

Variácie na slovenskú tému vznikajú v poslednom tvorivom období Bohuslava Martinů, r. 1959. Vznikajú v tesnom susedstve s komornými kantátami na námety z rodnej Vysočiny a nesú s nimi spoločné znaky: zjednodušenie hudobnej štruktúry na maximálne úspornú podobu, typické zvukové obraty, ktoré kryštalizujú v celom skladateľovom diele a dostávajú svoj najpregnantnejší tvar práve v súvislosti so zjednodušením štruktúry v skladbách poslednej tvorivej periódy.

Témou variácií je slovenská ľudová pieseň z okruhu zbojníckych piesní, so všetkými znakmi piesní tohto okruhu: vývin z jedného motivického jadra, parlandový, rubátový charakter, transpozícia prvej vety, zdôraznenie tritónového intervalu. Voľba tejto piesne bola zrejme podmienená dvoma faktormi: jednak celkovým ovzduším poslednej tvorivej periódy skladateľa, charakteristickým predovšetkým príklonom k domácim látkam v určitom intímnom spracovaní, jednak technickým usporiadaním piesne. To totiž poskytuje skladateľovi pri variačnom spracovaní veľa možností, vzhľadom na to, že v každej variácii skladateľ zdôrazňuje iný prvok štruktúry.

Základom piesne je kvarta g-c^1, ktorá je z obidvoch strán podporovaná rovnakými intervalmi: z vnútornej strany poltónmi, z vonkajšej strany celotónovými krokmi. V jasnom poltónovom vzťahu vystupuje však iba poltón k vrchnému tónu štruktúrálneho základu (tón h); tón as sa v priamom vzťahu k g neobjaví, pretože tón g nastupuje vždy v závere motivického prvku po svojom vonkajšom susedovi (tónu f). V súvislosti s tónom as sa mení i pomer tónu h, ktoré sa mení na b, aby sa vyrovnal charakteristický a v štrukturálnom základe melodickej línie témy latentne prítomný, no málo spevný hiatus. Intervalový základ čistej kvarty určuje i vzťah druhého dielu piesne, ktorý vzniká transpozíciou prvého dielu o čistú kvartu vyššie. Závery zdôrazňujú interval tritónu (zväčšená kvarta h-f v zostupnom smere).

Harmonický výklad primárne melodickej štruktúry piesne v poňatí B. Martinů je veľmi jednoduchý: záverečný tón g je chápaný ako kvinta akordu c-e-g, ktorý podporuje melodické centrum g ako derivátne, odvodené harmonické centrum. Tento akord sa strieda s akordami zameranými na jeho predchádzajúci tón v závere (f), ktoré sú zväčša v plagálnom vzťahu k „centru“. To isté sa presne transponuje v druhom diele piesne; i harmonický výklad melodickej línie zachováva princíp jej prísnej transpozície.

Variačná práca B. Martinů je v tomto diele v zásade voľná: formový pôdorys ani melodická štruktúra variácií sa nekryjú s témou ani navzájom. Každá variácia prináša osobitné riešenie pozostávajúce z vnútorných zásahov do štruktúry témy rozpracovaním niektorého jej štrukturálneho prvku a rozvinutím nových prvkov pridaných autorom. Môžeme povedať, že pre každú z variácií funguje iný prvok štruktúry témy ako prvok, ktorý zaisťuje vzájomné súvislosti a zároveň ako základ vývinu štruktúry variácie. Samozrejme, nie vždy ide jednoznačne o jeden jediný prvok, do súhry vstupujú i prvky ďalšie, doplňujúce, takže stále sa v štruktúre variácií zachováva napätie, rezultujúce z možností voľby z viacerých možností.

Prvá variácia (Moderato) zachováva výrazové ovzdušie témy; ide v nej o melodické rozpracovanie jej postupov. Vo violončelovom parte sa rozvíja melodická línia z intervalovej štruktúry témy: kvartové a tritónové postupy sú spájané sekundovými a terciovými. Rytmus je prevažne synkopický, čo rubátovému základu dodáva prvé spevnenie; pravda, je znepravidel-

ňovaný občasným vložením päťosminového taktu do pravidelného dvojštvrťového, resp. trojštvrťového metra. Formový pôdorys je v zásade dvojdielny, pri čom prvý diel je nesený širokou melodickou líniou violončela, druhý potom v tomto nástroji neustále zhusťuje rytmus cez trioly k šestnástinám. Obidva diely sa vracajú pritom k typickým záverovým formulám témy. Klavírny part je hlavným nositeľom harmonickej štruktúry, ktorá ako pridaný prvok vytvára zvukové prostredie, v ktorom sa rozvíja melodická línia violončela. Harmonická štruktúra je tu v podstate veľmi čistá, takmer tonálne traktovaná na centre F. Všetky významnejšie akordické okruhy sa pripájajú na základe príbuznosti k tomuto centru na podklade spoločných tónov, či už viazané jeho základným tónom (okruh centra B), či terciou (centrum d a centrum A v závere). V prvom diele je táto čistá akordická štruktúra naštrbovaná prúdením akordicky cudzích tónov tak, aby sa stretávali v poltónových konfliktoch, druhý diel okrem toho prináša pre autora typické terciové paralelizmy.

Bezprostredne nadväzujúca druhá variácia (Poco Allegro) mení výrazové ovzdušie. Nastoľuje nový výrazný rytmický prvok — rytmus osminy a dvoch šestnástin. Tento prvok vytvára pocit ustavičného energetického napredovania, stimuluje pohyb skladby. Tomuto pochodovému pohybu je všetko vo variácii podriadené. Violončelový part redukuje melodickú líniu najmä na plynulý sekundový pohyb v staccate, striedaný občas akordickou hrou či dvojhmatmi v terciových paralelách. Táto variácia vychádza zo zdôrazňovania kvartového (resp. kvintového) vzťahu transpozície centier z témy. Zdôrazňujú to už úvodné takty, kde k centru d sa priraďuje čoskoro centrum a, k nemu neskôr e. Na tejto báze sa vytvárajú neskôr i akordické paralelizmy, postupy paralelných kvint, doplnených sekundami. Časté paralelizmy a vzťahy akordov v sekundovom pomere likvidujú tonálne cítenie v širších súvislostiach a ponechávajú iba možnosť chápania lokálnej centrálnej funkcie tónov „d“ a „a“. Záver, ktorý preruší pravidelný energetický tok rytmickej figúry, vracia sa opäť k výrazovému charakteru témy a navodzuje ovzdušie záveru z predošlej variácie i z témy, hoci sa tu vôbec nevyskytne stabilný melodický záverový obrat.

Tretia variácia prináša bohaté rozpracovanie harmonických vzťahov, ktoré Martinů vyvodil z melodickej štruktúry témy. Jej tempo (Moderato) dáva variácii výraz lyrickej meditácie. Prejavujú sa tu najmä paralelizmy akordov, vzťahy v sekundových pomeroch i nečakané, a preto veľmi pôsobivé, spoje na základe väzieb k akordickým terciám. Violončelový part sa vyvíja v dvoch fázach: prvá fáza dvojhmatovou hrou sa zúčastňuje na harmonickej výstavbe, druhá fáza výraznou melodickou líniou jej protirečí. V tejto fáze sa stretávame s kvintovo-kvartovými konštrukciami (v zásade sú to bežné akordy bez tercií), ktoré umožňujú pripojenie melódie v hocakom intervalovom vzťahu, a tak obohacujú možnosti zvukovej štruktúry, širšie chápanie harmonických vzťahov bez závislosti od harmonického centra, iba vo vzťahu k melódii. V závere variácie sa uplatňujú typické spoje, charakteristické pre myslenie poslednej etapy tvorby Bohuslava Martinů: sú to jednak spoje odvodené z plagálnych záverov, jednak väzby akordov v sekundovom vzťahu na základe spoločných tercií, či už znejúcich (Fis dur — g mol), alebo zamlčaných (Fis dur — G dur).

Štvrtá variácia (Scherzo, Allegretto) prináša štrukturálny základ témy, jej typické intervaly, iba v širokých súvislostiach. Ako stále prítomný intervalový základ zostáva kvarta v melodickej línii violončelového i klavírneho partu. Tritónový interval sa zaujímavo premietne do celku štruktúry, kde sa prejavuje vo vzťahu dvoch centier, ktoré ju ovládajú: na začiatku centrum okolo tónu E, v závere okolo tónu B. Úvod krúži okolo centrálneho tónu e so striedavým frygickým zafarbením melodickej línie (striedanie tónov fis a f vo vzťahu k e). I tu je väzba k centru dosť voľná, v strednom úseku takmer neznateľná: po sekundách postupujúce paralelizmy akordických tvarov a neskôr čisté terciové paralelizmy pomáhajú každé cítenie harmonického centra likvidovať v prospech vzájomných vzťahov melodických. V súvislosti s presunom centra na tón B na vrchole variácie prichádza k zaujímavému a charakteristickému postupu: oscilácii kvartovo-sekundového tvaru, spočívajúcej v stálom vzájomnom vymieňaní tónov sekundy (as-b) medzi dvoma hlasmi. Tento zaujímavý zvukový efekt vlastne melodizuje relatívne statický akordický tvar a prináša takto veľké zvýšenie vnútorného napätia vo zvukovej štruktúre. Doplnený melodickou líniou violončela je účinným vyvrcholením variácie a v podstate i najvyšším výrazovým bodom celej skladby. Záver variácie sa vracia výrazove i tvarove k typickému útvaru záverov témy.

Posledná variácia je pohybovým vyvrcholením a záverom celej skladby. Jej tempo (Allegro) navodzuje asociácie divokého zbojníckeho tanca. Tomu je prispôsobená i štylizácia obidvoch partov: violončelový part plynie v drobných rytmických hodnotách s výraznými akcentmi, klavírny part svojou štylizáciou miestami imituje spôsob cimbalovej hry. Zvuková štruktúra sa opiera o kvintovo-kvartové súzvuky (akordy bez tercie), ktoré znemožňujú harmonickú centralizáciu a umožňujú čo najvšestrannejšie väzby s melódiou. Tieto zvukové tvary sa občas striedajú v klavírnom parte so zvukovými škvrnami clusterového typu, vzniknutými doplnením kvartovo-sekundových akordických typov zahusťujúcimi tónmi, i s čistými akordami v klavírnom a violončelovom parte. Vo vzťahu k predošlej variácii sa tu predstavuje istý inverzný tvar, ktorý tieto dve variácie zjednocuje v jeden celok: tu presun centra postupuje opačným smerom, od dosiahnutého B k návratu k E zo začiatku štvrtej variácie. V melodickej línii violončelového partu je opäť veľmi výrazne začlenený tritónový interval, pravda, v zmenenom prostredí: tu dáva melódii zreteľný lýdický charakter.

Kompozičná štruktúra Variácií na slovenskú tému nesie všetky znaky vyspelého spôsobu hudobného myslenia Bohuslava Martinů: záľubu v neustálom rozvíjaní formy takmer bez repríz alebo s nečakanými reprízami, jasnú melodickú kresbu, ktorej sa autor nevzdal ani v čase svojich najväčších zvukových výbojov, napätie v štruktúre, dané osciláciou medzi väzbami akordov, pripomínajúcimi tonálnu štruktúru a medzi vyslovene modálne voľnými akordickými sledmi spolu s typickými melodickými i harmonickými obratmi, ktoré autorovu hudobnú reč bezpečne charakterizujú. Martinů tu nadväzuje na tradície národnej hudby, pravda, bez toho, že by sa hoci na okamih vzdával svojho typického spôsobu hudobnej reči. Pritom úsilie o maximálnu stručnosť a úspornosť výrazu dávajú tejto skladbe črtu skladateľovho vrcholného majstrovstva. Orientácia na slovenskú tému dokumentuje úzke vzťahy B. Martinů k slovenskej kultúre. Tieto vzťahy vychádzajú z pochopenia blízkosti medzi slovenskou kultúrnou oblasťou a juhomoravskou, ktorou sa vo svojich skladbách rád dával inšpirovať.

Juraj Pospíšil

Hudobný život

BHS

4. mája 1969. Bratislavský hrad. Fanfárový súbor konzervatória, dirigent: J. Beneš.

4. mája. Bratislavský hrad. Slovenský komorný orchester; umelecký vedúci: Bohdan Warchal. Program: Ladislav Burlas: Planctus, Alexander Moyzes: Symfonietta giocosa, Leoš Janáček: Suita pre sláčiky.

4. mája. Bratislavský hrad. Výstava: Béla Bartók a Slovensko – otvorenie.

5. mája. Koncertná sieň SF. Štátna filharmónia Kluž (Rumunsko); dirigent: Emil Simon, sólista: Stefan Ruha (husle). Program: Cornel Taranu: Incantations (Čarovné zariekanie), Edouard Laló: Symphonie espagnole pre husle a orchester, op. 21, Arthur Honegger: III. symfónia „Liturgická".

7. mája. Slovenská filharmónia, dirigent: Zdeněk Košler, sólista: Josef Suk (husle). Program: Jaroslav Křička: Modrý vták, op. 16 – predohra. Ludwig van Beethoven: Koncert pre husle a orchester D dur, op. 61. Sergej Prokofiev: V. symfónia, op. 100.

10. mája. Dóm sv. Martina. Oratoriálny koncert. Skupina dychových a bicích nástrojov z členov orchestra Slovenskej filharmónie, Spevácky zbor Slovenskej filharmónie, Detský zbor Čs. rozhlasu v Bratislave (zbormajster: Ondrej Francisci). Dirigent Ladislav Holásek. Sólisti: Zasl. umelec Ladislav Chudík – slovenská recitácia, Ján Rybárik – latinská recitácia, Imrich Fábry – anglická recitácia, zasl. umelec Jiří Záhradníček – tenor. Program: Tadeáš Salva: Requiem aeternam (prvé predvedenie).

11. mája. Štúdio VŠMU. Vokálny koncert. Rotraud Hansmann – soprán (Viedeň), zasl. umelec Michal Karin – klavír. Program: Wolfgang Amadeus Mozart: Ridente la calma, Wie unglücklich bin inch, Oiseaux si tous les ans, Dans un bois solitaire, Abendempfindung, Der Zauberer; Franz Schubert: An die Nachtigall, Sprache der Liebe, Die Forelle, Fischerweise, Soleika I, Soleika II; Hugo Wolf: Auf einer Wanderung, Ein Stüdlein wohl vor Tag, Zitronen falter im April, Er istis, Elfenlied; Richard Strauss: Du meines Herzens Krönenlein, Die Nacht, Waldeinsamkeit, Ach lieb, ich muss nun scheiden, Herr Lenz, Schlagende Herzen. Prídavky: Strauss: Das schlechte Wetter, Schubert: An die Nachtigall.

12. mája. Koncertná sieň SF. Záhrebskí sólisti. Umelecký vedúci: Dragutin Hrdjok. Sólisti: Vladimír Ružďjak – barytón, Tinka Muradori – flauta piccola, Dragutin Hrdjok – husle, Tonko Ninič – husle, Andrija Potroško – kontrabas. Program: Antonio Vivaldi: Koncert pre sláčikový orchester c mol, Koncert pre dvoje husieť a sláčiky B dur, Koncert pre flautu piccolu C dur, Alessandro Scarlatti: Caldo Sangue, Violette, Boris Papandulo: Allegro rustico pre kontrabas a sláčiky, Josip Slavenski: Piesne mojej matky pre barytón a sláčiky, W. A. Mozart: Serenada notturna D dur (Köchel 239).

13. mája: Štúdio VŠMU. Concertus antiqui „Soliste di Roma", dirigent: Carlo Quaranta. Sólisti: Alle Strazza – soprán, neuvedená sólistka – alt, Maria Antoinetta Acerbo – spinet, psalterium, bicie, Catinka Cassola – fidula, flauta dolce, Beatrice Gargano – rebeka a viola, Melania Montorsi – viola da gamba, tromba marina, Anna Penna – viella, flauta dolce, Donna Magendas Quarino – lutna, Maria Sotgiu – viella. Program: T. Massaino: Canzone II, Adam de la Halle: Rondo, Diex soit, Anonymus (XIV. storočie): Danza, Ghirardello da Firenze: La Caccia, Anonymus (XIV. storočie): Danza reale, English dance, Guillaume Dufay (XV. storočie): Fergine bella „testo letterario del Petrarca", King Henry VIII: Tri fantázie, Giovanni Gabrielli: Canzona IV, Girolamo Frescobaldi: Canzona, Emilio de Cavalieri: Non so se e stato bene, Claudio Monteverdi: In un fiorito prato . . ., Anonymus (XVI. storočie): Danze veneziane, Anonymus (XVIII. storočie): Suite per pochet, Giovani Gabrieli: Canzone II.

15. a 16. mája. Koncertná sieň SF. Slovenská filharmónia; dirigent: Roberto Benzi, Sólista: Zdeněk Tylšar (lesný roh). Program: Jozef Haydn: Symfónia B dur č. 85 „La reine", Richard Strauss: 1. koncert pre lesný roh a orchester Es dur, op. 11, Cézar Franck: Symfónia d mol.

18. mája. Štúdio VŠMU. Barokový súbor Adolfa Scherbauma (NSR). Sólisti: A. Scherbaum – trúbka, Barbara Schlick (soprán), Irmingard Seemann (viola da gamba-čelo), Günther Fetz – čembalo. Program: Giuseppe Jacchini: Koncert pre trúbku, obligátne violončelo a sláčiky, Felice Maria Picinetti: Sonáta C dur pre čelo a čembalo, Alessandro Scarlatti: Su le spende del Tebro (kantáta pre soprán, trúbku a sláčiky, Giuseppe Torelli: Koncert pre trúbku a sláčiky, Antonio Vivaldi: V. sonáta pre čelo a čembalo, Alessandro Scarlatti: Ária z kantáty Endimione e Cintia pre soprán, trúbku, čelo a sláčiky.

19. mája. Koncertná sien SF. Organový koncert. Prof. dr. Hans Haselböck (Rakúsko). Program: Dietrich Buxtehude: Prelúdium a fúga g mol, Johann Pachelbel: Chiaconna f mol, Johann Sebastian Bach: Tri chorálové predohry (Wachet auf, ruft uns die Stimme, Wo soll ich fliehen hin, Wer nur den lieben Gott lässt walten), Prelúdium a fúga e mol; Paul Hindemith: I. sonáta, César Franck: Chorál a mol.

22. a 23. mája. Bach-Collegium – orchester Stuttgart (NSR), Gächinger Kantorei – zbor, dirigent: Helmut Rilling. Sólisti: Nancy Burns (soprán), Deutsche oper; Libuše Márová (alt), ND Praha; Friedrich Melzer (tenor); Günther Reich (bas), Staatsoper Stuttgart; prof. Werner Keltsch (husle – koncertný majster), Georg Friedrich Händel (husle – 2. koncertný majster), Hannelore Michel (čelo), Thomas Lom, Ulrich Lau (kontrabasy), Robert Dohn (flauta), Hanspeter Weber, Willy Schnell (oboe d amore), Jurgen Gode (fagot), Heinz Lohan (lesný roh), Martha Schuster (organ), František Rek (člen SF – bicie). Program: Johann Sebastian Bach: Omša h mol.

25. mája. Koncertná sieň SF. Husľový recitál. Hymann Bress (husle), Kanada, zasl. umelec Rudolf Macudzński – klavír. Program: Giuseppe Tartini: Sonáta pre husle a klavír g mol „Diablov trilok", J. S. Bach: Ciaconna d mol, Béla Bartók: I. sonáta pre husle a klavír, César Franck: Sonáta pre husle a klavír A dur, Maurice Ravel: Le Tzigane.

27. mája. Koncertná sieň SF. Slovenské kvarteto: Aladár Móži (1. husle), Alojz Nemec (2. husle), Milan Telecký (viola), František Tannenberger (violoncello), Program: Josef Haydn: Sláčikové kvarteto D dur, op. 64, č. 5, Maurice Ravel: Sláčikové kvarteto F dur, Antonín Dvořák: Sláčikové kvarteto F dur, op. 96.

29. a 30. mája. Slovenská filharmónia. Dirigent: Ľudovít Rajter, sólista: Mauricio Pollini (klavír) – Taliansko. Program: Antonín Dvořák: V prírode, predohra, op. 91, Robert Schumann: Koncert pre klavír a orchester a mol, op. 54, Richard Strauss: Metamorfózy pre 23 sólových sláčikových nástrojov, Béla Bartók: Dva obrazy.

30. mája. Dóm sv. Martina. Madrigal. Komorný zbor konzervatória Cipriana Porumbescu (Bukurešť), dirigent: Marin Constantin. Program: G. P. da Palestrina: Missa brevis, Christopher Tey: Laudate nomen Domini, Th. L. da Vittoria: Ave Maria, Allesandro Scarlatti: Exultate Deo, O. Lasso: Madonna mia cara. A. Scandelli: Bonzorno Madoma. P. Certon: Je ne l'ose dire, Th. Morley: Fire, fire, G. P. da Palestrina: Soave fia, Anonymus: Styhira, Anonymus: Chanson religieuse, Gh. Cucu: Katavassie, P. Constantinescu: Podobie, Fr. Hubick: Noël, M. Birca: Noël.

1. júna. Koncertná sieň SF. Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave. Dirigent: Frits Cellis (Belgicko). Program: Eugen Suchoň: Serenáda pre sláčiky, op. 5, Paul Ducas: La Péri, symfonická báseň, Johannes Brahms: I. symfónia.

2. júna. Štúdio VŠMU. J. S. Kusser-J. Meier: Erindo, opera v troch dejstvách. Orchester SND, réžia: J. Beneš, dirigent: Gerhardt Auer, sólisti: Eduard Bakič, Božena Čupková, Peter Osvald, Gabriela Beňačková, Mária Plváčková, Antonia Melicherová.

3. júna. Štúdio VŠMU. Husľový recitál: Sydney Harth (USA) – husle, Alfréd Holeček (klavír) – Praha. Program: Antonio Vivaldi: Sonata A dur pre husle a klavír, Eugéne Ysaye: III. sonáta pre sólové husle, op. 27 „Balada", Sergej Prokofiev: II. sonáta pre husle a klavír, op. 94/a, Robert Schumann: Fantázia C dur, op. 131, Karol Szymanowski: Nocturno a Tarantella, op. 28.

5. a 6. júna. Koncertná sieň SF. Záverečný koncert sezóny. Orchester a Spevácky zbor SF, dirigent: Ladislav Slovák, zbormajster: J. M. Dobrodinský, sólisti: Djurđjevka Čakarevič (Juhoslávia), Ivana Mixová, Ivo Žídek, Eduard Haken, Karel Berman, Antonín Zlesák, Zdeněk Kroupa (spev), Gustáv Valach (rozprávač). Program: Roman Berger: Tretia časť zo Suity (Musica notturna), Antonín Dvořák: Biblické piesne, op. 99, Igor Stravinskij: Odipus Rex, opera-oratórium v 2 dejstvách. Libreto: Jean Cocteau.

7. júna. Divadlo POH. Leoš Janáček: Zápisník strateného, Juraj Beneš: Cisárove nové šaty.

Bratislavské hudobné slávnosti 1969 tvorili v priebehu piatich týždňov dvadsať podujatí. Určité novum predstavovalo otvorenie festivalu v zrenovovanom Bratislavskom hrade, ktoré malo skutočne dôstojný ráz. Štart festivalu sa nadmieru vydaril. Ale už počínajúc prvým koncertom Klužskej filharmónie vynoril sa problém návštevnosti, ktorý okrem niekoľko málo výnimiek — skôr potvrdzujúcich pravidlo — vinul sa ako červená niť od samého začiatku až po záver BHS.

I keď sa slabšia návštevnosť predvídala, sotva i ten najpesimistickejší dramaturg, či organizátor mohol predpokladať, že záujem verejnosti bude tak blízko bodu mrazu! Úspech podujatí bolo potom ťažké merať umeleckými kvalitami. Na viacerých koncertoch prázdna koncertná sieň nevytvárala priam najideálnejšie podmienky k tvorivejšej angažovanosti hosťujúcich umelcov či súborov.

Ukázalo sa, že bežné formy propagácie sotva vystačia pozdvihnúť klesajúci záujem o „vážnu" hudbu. Bude sa musieť uvažovať o nových, pružnejších a precíznejších spôsoboch (najmä náboru). Ako odstrašujúci príklad môžem uviesť vyslovene „zbabraný" nábor pri preložení atraktívneho koncertu rumunského madrigalového zboru.

Ani v tomto roku — ako v minulosti — nesledovala dramaturgia festivalu nijaký uvedomelejší zámer. V porovnaní s predchádzajúcimi ročníkmi opäť sa znížila účasť hudby XX. storočia a pomerne slabšie bola percentuálne zastúpená tvorba slovenských skladateľov. Výnimku tvorí jedine Salvovo Requiem. Spoločnou črtou s vlaňajším ročníkom je opätovné zvýšenie podielu barokovej a staršej hudby na celkovom profile festivalu. Príčinu toho musíme hľadať aj v snahe pritiahnuť čo najviac obecenstva, pretože buďme úprimní: práve táto hudba pri dnešnom životnom tempe dokáže človeka akosi najviac osviežiť a ukľudniť. Navyše po stránke umeleckej predstavovali jej interpreti špičky.

Ak vlani náhodou účasť viacerých komorných sláčikových súborov umožňovala akúsi miniprehliadku, tento rok sa vytvorila podobná situácia u huslistov. Pravda, ich vystúpenia nenasledovali za sebou v takom krátkom časovom odstupe ako pri vlaňajšom festivale; predsa nás však zvádzajú k porovnávaniu.

Ako menej „atraktívni" (myslím, že tento názor ukázal sa veľmi pochybným) slovenskí umelci-sólisti nedostali možnosť predstaviť sa na festivale. Potešiteľná bola však úroveň domácich komorných ansámblov — Slovenského komorného orchestra a Slovenského kvarteta, ktorých vystúpenia potvrdili vysokú, európsku úroveň. Jedinečne sa uviedol na festivale zasl. umelec prof. Rudolf Macudzinski ako partner kanadského huslistu Hymana Bressa. Dominovalo najmä Macudzinského ukáznené, štýlové a precízne umenie. Imponujúci výkon podal najmä v technicky mimoriadne náročnej Bartókovej I. sonáte pre husle a klavír i vo fantazijne bohatej Franckovej husľovej sonáte. Citlivým, komorne vybrúseným, kultivovaným a poetickým klavírnym sprievodom uviedol sa zasl. umelec majster Michal Karin. Sprevádzal piesňový recitál vynikajúcej viedenskej speváčky Rotraud Hansmannovej.

Na festivale privítali sme iba jediného pianistu — sólistu. Práve však vystúpenie Polliniho v Schumannovom klavírnom koncerte a mol patrilo k vrcholným zážitkom festivalu. Toto dielo v podaní laureáta varšavskej Chopinovej súťaže predstihlo všetky doterajšie koncepcie počuté v Bratislave za posledných 20 rokov, či v technickej perfektnosti, či v bohatstve fantázie. Obdivovali sme najmä Polliniho schopnosť ideálne stmeliť tvorivú umeleckú fantáziu a bezprostrednosť výrazu s racionálnou umeleckou rozvahou.

Účasť opery obmedzila sa na dve podujatia. Bratislavskú premiéru (po Banskej Bystrici) Kusser-Meierovho Erinda pokladám predovšetkým za úspech v návštevnosti (preplnené hľadisko Štúdia VŠMU). Vynikajúci výkon dr. Pappa, Ľuby Baricovej i Evy Pappovej (klavír) pri interpretácii Janáčkovho Zápisníka strateného nenašiel však medzi prerieďeným obecenstvom zaslúženejší ohlas. S trochu vrelším pochopením stretla sa repríza Benešovej opery Cisárove nové šaty. Obe tieto spoločne uvádzané diela patrili však na festival, jednak závažnosťou námetu, umeleckou hodnotou, invenčne sviežou réžiou, jednak i dobovou aktuálnosťou.

Jedným z paradoxov BHS bola skutočnosť, že ostináto nezáujmu obecenstva najviac postihovalo komorné podujatia, hoci tieto tvorili chrbtovú kosť festivalu (práve tak ako vlani). Ako z uvedeného prehľadu programov vysvitá, prejavovala sa táto problematika ešte vypuklejšie i zásluhou neuváženého umiestnenia niektorých podujatí do Koncertnej siene SF, hoci Štúdio VŠMU bolo súčasne voľné.

Medzi najúspešnejšie komorné koncerty patrilo vystúpenie 7-členného talianskeho ansámblu starých dobových nástrojov — Concentus antiqui — Soliste di Roma. Súbor predniesol svoj program vynikajúco tak po technickej, umeleckej, ako i štýlovej stránke. Umelkyne pod vedením C. Quarantu pripravili očarujúci a v mnohom smere i poučný umelecký zážitok, ktorý môžeme charakterizovať ako názornú učebnicu určitého výseku dejín hudby.

S nemenším úspechom a ohlasom stretlo sa aj vystúpenie znamenitého trúbkára európskej triedy, bývalého člena SF — Adolfa Scherbauma. Tento umelec predstavil sa so svojím tiež 7-členným súborom a s vynikajúcou západonemeckou speváčkou B. Schlickovou známou u nás z hosťovaní pri prevádzaní barokových oratoriálnych skladieb. Na výkone ansámblu dominoval príkladný prístup ku štýlovej problematike skladieb, obdivuhodná technická úroveň a nie v poslednom rade i výber programu v Bratislave buď vôbec, alebo len veľmi málo známeho. Celý koncert nakrúcala i Čs. televízia.

Zvláštnu zmienku a vyzdvihnutie zasluhuje si vystúpenie rumunského komorného zboru Madrigal, ktorý vystúpil v dóme sv. Martina. Od prvého taktu uchvacoval tento ansámbl poslucháčov jedinečnou krásou zvuku, vrúcnou spevnosťou každej súčasti hlasového pletiva. Po technickej stránke jeho úroveň dosahovala priam maximum či v čistote, zvukovej vyrovnanosti, priezračnosti faktúry, alebo v dynamickej vybrúsenosti tých najjemnejších detailov. Diskutabilnou však zostáva otázka koncepcie napr. niektorých madrigalov, v ktorých súbor bez všetkej konvencie dovoľoval si náhle zmeny tempa, dynamiky. Je to iste zaujímavé, svojím spôsobom pekné i odvážne, no ťažko to môžeme považovať za štýlové. Rumunský súbor rozdelil svoj program do dvoch polovíc: na starú duchovnú zborovú tvorbu a na madrigaly, pričom odlišný charakter skladieb podčiarkoval i rozdielnym oblečením (dobové krinolíny a súčasné koncertné oblečenie). Ak u madrigalov sme mali pripomienky k neopodstatneným kontrastom, tak u Palestriniho Missae brevis zas jednotnosť nálady, pomerne malé diferencovanie temp pri všetkej ušľachtilosti a technickom majstrovstve predsa len pôsobilo zdĺhavo a šedo.

Určitým sklamaním bolo vystúpenie 14-členného komorného orchestra Záhrebských sólistov, ktorý po odchode svojho umeleckého vedúceho A. Janigru akoby stratil punc svojej vynikajúcej kvality a sklzol do radu priemerných, v širšom kontexte menej významných súborov. Ani jednotliví sólisti, okrem kontrabasistu Andrija Petrošku, neprekračovali umelecký priemer. Baritonista V. Ruždjak najpresvedčivejší výkon podal v ľudovo štylizovanom cykle od Slavenského. Prínosom tohto koncertu bola predovšetkým dramaturgia.

So samostatnými recitálmi predstavili sa dvaja zámorskí huslisti. Kanaďan Hyman Bress, umelec typicky romantického naturelu, dostával sa do rozporu so štýlovou atmosférou v Tartinim (napriek všetkej obdivujúcej intenzite zvuku v povestných trilkoch), ale najmä v Bachovi. Na druhej strane však jeho výkon v Bartókovi a vo Franckovi patril k vrcholným výkonom festivalu.

Americký huslista Sydney Harth takisto nezanechal jednoznačne priaznivý dojem. Ľahkou, suverénnou technikou najmä pravej ruky vzbudzoval priam úžas. Sympatická bola tiež dramaturgia jeho vystúpenia, ktorá sa snažila servírovať obecenstvu menej známe čísla huslistického repertoáru. No pri nesporne veľkých možnostiach tohto umelca, nemohol som sa ubrániť dojmu, že poloprázdne Štúdio VŠMU „inšpiruje" ho miestami k príliš ležernému odohrávaniu.

Rumunský huslista S. Ruha s Klužskou filharmóniou v Lalovi popri znamenitej technike demonštroval schopnosť sugestívneho, bezprostredného vitálneho poňatia. Akýsi protipól k jeho umeleckému naturelu predstavoval Jozef Suk, ktorý svoju koncepciu Beethovenovho koncertu staval ako veľký, jednotliaty monument. Bohatstvo svojej fantázie, emocionálnej hĺbky sputnával Suk železnou logikou a príkladnou štýlovou disciplínou. Oproti predchádzajúcim výkonom prejavil sa však u neho mierny pokles technickej perfektnosti.

Osobitné vyzdvihnutie zasluhuje si výkon 24-ročného pražského hornistu Z. Tylšára v Straussovi, ktorý svojou intonačnou istotou a kultúrou tónu azda nemá v dejinách bratislavského hudobného života ani obdoby.

Orchestrálne koncerty dosiahli vrchol vystúpením stuttgartských súborov Bach-Collegia a Gächinger Kantorei pri interpretácii Bachovej h mol omše a záverečným vystúpením SF. Nemeckí hostia predviedli na vysokej profesionálnej úrovni — tak v orchestri, ako i v speváckom zbore (pravda, menej už u sólistov) veľkolepú Bachovu omšu. Napriek rozsiahlej, bezmála trojhodinovej skladbe účinné protipostavenie kontrastov, typická barokovú prirodzenosť a radosť z muzicírovania, nadšená koncepcia mladého dirigenta H. Rillinga dokázali sústavne udržiavať sústredenosť divákov.

Na záverečnom koncerte BHS odznela koncertná premiéra tretej časti (Musica notturna) zo Suity pre sláčiky, klávesové a bicie nástroje od Romana Bergra. Autor sleduje ním skôr úprimnú výpoveď svojho bohatého emocionálneho sveta ako dôraz na výber čo najavantgardnejších výrazových prostriedkov. Svoju citovú výpoveď

spája Berger s neobyčajným množstvom nápadov.

Naturel Slováka, inklinujúci k veľkým monumentálnym plochám, mal tentoraz opäť príležitosť uplatniť sa s veľkým úspechom v Stravinského Odipovi. Po znamenitom výkone mužskej zložky Speváckeho zboru SF, podobne ako pri Bachovi, ani hostia, ani československí umelci sólisti-speváci nepodali v Stravinskom vyrovnaný umelecký výkon.

V kontexte svojich výkonov za uplynulú sezónu uviedol sa aj Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave pod taktovkou belgického dirigenta Fritsa Cellisa veľmi sympaticky. Romantický vzlet dirigenta, jeho vitalita, vrúcna muzikalita, vynikajúca pamäť (celý program dirigoval bez partitúry) dominovali počas celého koncertu.

Po stránke dramaturgickej i z hľadiska návštevnosti k vrcholom festivalu patrila premiéra Salvovej oratoriálnej skladby. Salva predstavil sa ako skladateľ dobre orientovaný v posledných zvukových výbojoch, s bohatou paletou invencie aj v riešení formy, aj v ideovom riešení. Pri všetkej mnohotvárnosti pôsobí jeho skladba ako mohutný monument humánneho, všeľudsky platného i v dnešných časoch najvýš aktuálneho úsilia po mieri, po mravnej čistote. Čo na diele najviac zaujme, nie je spôsob výberu zvukových prostriedkov, ale výsledok a účinok, aký nimi skladateľ dosahuje. S jemným vkusom narába s aleatorikou, s nemenšou citlivosťou vedie vokálnu líniu ľudských hlasov.

Na záver našich hodnotení žiada sa vysloviť názor, ktorý konečne spoluzdieľa aj festivalový výbor. V budúcnosti treba predovšetkým presunúť termín BHS z konca sezóny na začiatok, to znamená z mája na koniec septembra-začiatok októbra. Odbúra sa tým presýtenosť v koncertných podujatiach, ktorá každoročne dolieha v závere sezóny na bratislavské publikum. Ďalej je potrebné sústrediť sa na menšie množstvo akcií a plánovaný rozpočet využiť radšej na menší počet čo najatraktívnejších koncertov. A po tretie: získať vyšší prídel devízových prostriedkov na zaplatenie špičkových zahraničných umelcov.

Ak sa podarí tieto predpoklady zabezpečiť, s veľkou pravdepodobnosťou stúpne festival na cene tak v domácich, ako i v zahraničných reláciách. A to je, či lepšie povedané malo by byť jeho cieľom.

Vlado Čížik

Možno hovoriť už o hudobných tradíciách jarných festivalov na východnom Slovensku. Veď v Košiciach to bola už XIV. hudobná jar, v Prešove XI., v Humennom XVIII., v Spišskej Novej Vsi a Michalovciach VII. a ani Kežmarok pri oslavách 700. výročia svojho mestského charakteru nezabudol zaradiť do osláv aj cyklus hudobných podujatí. Možno niekomu sa to bude vidieť ešte málo, keď päť-šesť východoslovenských miest sa prebúdza k pravidelnému hudobnému životu. Možno návštevnosť usporiadaných koncertov ešte nie je dosť uspokojivá a je ďaleko od kultúrnej reprezentácie týchto miest s bohatou kultúrnou minulosťou. Ale je tu začiatok, sú tu základy, na ktorých možno pokračovať nielen na týchto najnovších tradíciách, ale aj na tých tradíciách veľkých — myslíme tu najmä na spišské mestá, ktoré zohrali v rozvoji barokovej hudby na Slovensku prvoradú úlohu.

Výnimočné slávnostné ovzdušie vedeli pripraviť otváracie koncerty novovzniknutého umeleckého telesa Štátnej filharmónie v Košiciach, ktorej prvý koncert v Košiciach 16. apríla 1969 za prítomnosti početnej slovenskej (i českej) hudobnej reprezentácie bol celoslovenskou kultúrnou udalosťou. Podobné nadšenie vyvolalo účinkovanie košickej Štátnej filharmónie aj v Prešove (17. apríla), v Spišskej Novej Vsi (21. apríla), v Humennom (22. apríla) a v Michalovciach (5. mája). Východné Slovensko dostalo profesionálny symfonický orchester, o ktorý sa niekoľkokrát opätovne pokúšalo takmer pol druha storočia. Koľko nadšenia i úsilia na to povolaných, ale často len obetujúcich sa umeleckých pracovníkov bolo treba i na tých niekoľko krátkodobých pokusov o existenciu väčšinou amatérskych alebo poloprofesionálnych symfonických orchestrov! A to i vtedy, keď každý odborný organizátor koncertného života vedel, že bez stáleho symfonického orchestra, bez pravidelného usporadúvania koncertov, nie je možné utvárať koncertný život, nie je možné vychovávať koncertné obecenstvo. V minulosti chýbal najmä podnikavý investor. Dnes túto dávnu túžbu spĺňa naša štátna správa vo forme Štátnej filharmonie v Košiciach. Koncertný život na Slovensku dostáva takto nové zemepisné rozpätie. Slovenské interpretačné umenie získava nové príležitosti a začína rozširovať svoju paletu nielen v personálnom ohľade, ale i v ohľade dramaturgickom, koncepčnom, ale najmä v ohľade kultúrno-spoločenskom. Šéfdirigent Štátnej filharmónie v Košiciach Bystrík Režucha vedel so svojím inštitucionálne, ale i vekove najmladším symfonickým orchestrom v republike naštudovať za tri mesiace program, ktorého dramaturgia, ale i umelecký výkon presvedčili aj najkritickejšieho znalca nášho hudobného života, že nám v Košiciach rastie perspektívny orchester. Lesk F. Lisztovej predohry Les Préludes, zrelosť poňatia i interpretácie J. Cikkerových Spomienok, hĺbka L. van Beethovenovej predohry Leonóra III. a prenikanie k hodnotám klasickej hudby v J. Haydnovej symfónii G dur „Oxfordská" č. 92, stali sa solídnou vizitkou nového orchestra tak po stránke dramaturgického zámeru, ako aj interpretačnej úrovnie.

Aj druhý koncert Štátnej filharmónie v Košiciach (30. apríla 1969, v Michalovciach 5. mája) s košickým dirigentom zaslúžilým umelcom Ladislavom Holoubkom potvrdil základné črty formujúceho sa umeleckého telesa: Ešte viacej zvýraznil národné prvky v jeho dramaturgii, keď v určitom štýlovom celku uviedol A. Dvořákovu symfonickú báseň Vodník, V. Novákovu Slovácku suitu op. 32 a predohru Jánošíkovi chlapci op. 21 od nár. umelca Alexandra Moyzesa. Beethovenova symfónia C dur op. 21 znamenala začiatok celkového zámeru Št. filharmónie postupne naštudovať všetky Beethovenove symfónie a zaradiť ich do svojho kmeňového repertoáru.

Tretí koncert Št. filharmónie v Košiciach (28. mája 1969) opäť dirigoval jej šéfdirigent Bystrík Režucha namiesto zaneprázdneného šéfdirigenta Slovenskej filharmónie zaslúžilého umelca Ladislava Slováka. Dvořákov Koncert h mol pre violončelo a orchester op. 104 so sólistom Jozefom Chuchrom a Malá suita s passacagliou op. 3 od nár. umelca Eugena Suchoňa reprezentovali národnú líniu repertoáru a symfóniu c mol č. 4 „Tragická" od Franza Schuberta líniu svetového repertoáru.

Všetky tri koncerty Štátnej filharmónie v Košiciach dali tohoročnej Košickej hudobnej jari nielen pečať novosti a slávnosti, ale celkove dobrý štandard interpretačnej úrovne a celkové zameranie tohto festivalu na symfonickú hudbu (v minulosti sólové recitály boli v prevahe, alebo len v rovnováhe so symfonickými koncertami). Bystrík Režucha sa v práci s novým umeleckým telesom prejavil ako umelec-staviteľ, ktorý plne využíva historickú príležitosť dať vznikajúcemu telesu pečať svojej umeleckej osobnosti. Priamo sme cítili výsledok húževnatej dirigentskej práce tak v jednotlivých častiach, ako aj vo výstavbe všetkých interpretovaných diel. Keď sa nepoľaví v náročnosti a v disciplinovanosti umeleckej práce, naša domáca (a možno nielen domáca) hudobná verejnosť môže byť v krátkom čase príjemne prekvapená výsledkami tak tohto nového umeleckého telesa, ako aj mladého slovenského dirigenta Bystríka Režuchu.

Na druhej strane vplyv stáleho hosťujúceho dirigenta zas. umelca Ladislava Holoubka sa prejavuje viac v celkovom zrelom ponímaní interpretovania skladieb základného koncertného repertoáru a vo vnášaní akéhosi pokoja a múdrosti do práce orchestra skôr ako dôraz na detailnú prácu s jednotlivými časťami skladieb alebo s jednotlivými nástrojovými skupinami.

Bratislavský súbor Hudba dneška pod vedením Ladislava Kupkoviča sa predstavil košickému obecenstvu prvýkrát (14. mája) a bol to súčasne prvý koncert netradičnej novej hudby na východnom Slovensku. I. Parikova Hudba pre vernisáž pre sólovu flautu a Sonáta pre sólove violončelo, ako aj Jeux 2 od Romana Haubenstocka-Ramatiho presvedčili každého, že nová hudba kladie veľké nároky na technickú vyspelosť sólistov (Miloš Jurkovič-flauta, Jozef Sýkora-violončelo, František Rek a Zoltán Janikovič-bicie). Na programe bola aj L. Kupkovičova skladba „. . ." a Spomienky.

V rámci Košickej hudobnej jari boli len dva recitály. Anglická huslistka Mary Nemetová s perfektnou technikou zahrala dramaturgicky nenáročný program (J. Suk: Štyri skladby pre husle op. 17, K. Szymanowsky: Sonáta pre husle a klavír op. 9, L. van Beethoven: Sonáta pre husle a klavír op. 30 č. 2 a G. Tartini: Sonáta pre husle a klavír g mol). Švajčiarsky organista Jozef Bucher (21. mája 1969) svojím výkonom viac presvedčil v Prešove (22. mája 1969) ako v Košiciach. Osobitne prekážala monotónna registrácia a až akademicky chladné poňatie skladieb J. S. Bacha.

Vyvrcholením Košickej hudobnej jari boli tri koncerty miešaného zboru a symfonického orchestra Slovenskej filharmónie s dirigentmi zasl. umelcom Ladislavom Slovákom a zasl. umelcom dr. E. Rajterom. Dramaturgickým obohatením nielen KHJ, ale celkove hudobného života v Košiciach aj z hľadiska poznania tu ešte neuvedených diel najmä z hudby 20. storočia, bolo uvedenie Kráľa Oidipa od Igora Stra-

VÝCHODOSLOVENSKÁ HUDOBNÁ JAR 1969

vinského a Dafnisa a Chloe od Ravela. Dirigentský výkon zasl. umelca Ladislava Slováka v oboch prípadoch (9. a 13. júna 1969) sa naplno zaskvel, či už v monumentálne tesanom Oidipovi, alebo vo funkčne poňatej zvukovej farebnej a dynamickej škále Dafnisa a Chloe. Obidve majstrovské diela 20. storočia boli v Slovákovom podaní umeleckým zážitkom par excellence. — J. Haydnova Nelsonova omša (11. júna 1969) opäť potvrdila staré nehynúce, trvalé hodnoty skladateľov viedenského klasicizmu. O veľký úspech tohto vokálno-inštrumentálneho cyklického diela, na ktorom sa okrem miešaného zboru Slovenskej filharmónie (zbormajster Štefan Klimo st.) podieľali aj poprední sólisti H. Tattermuschová, J. Horáček, M. Maršálková a Ľ. Buchta, zaslúžil sa predovšetkým dirigent dr. Ľudovít Rajter. Jeho umelecký naturel so sklonom k subtílnosti, až preduchovnelosti v tomto diele umožnili skvelú rovnováhu všetkých zúčastnených zložiek.

Košické publikum so sympatiami uvítalo v rámci orchestrálnych koncertov aj dvoch mladých slovenských koncertných umelcov — košického rodáka Petra Toperczera a Petra Michalicu. Toperczerov bezchybný sólistický výkon v Brahmsovom klavírnom koncerte d mol (11. júna) a Michalicov Beethovenov Husľový koncert D dur (9. júna) dokázali, že v oboch nám rastú špičkoví slovenskí koncertní umelci.

Orchester Slovenskej filharmónie vystúpil s dirigentom dr. Ľ. Rajterom a sólistom P. Michalicom na samostatnom koncerte aj v Prešove (10. júna) a v Kežmarku (12. júna). Na koncerte odzneli skladby L. van Beethovena Egmont, V. symfónia a Koncert pre husle a orchester D dur. Miešaný zbor Slovenskej filharmónie s dirigentom J. M. Dobrodinským vystúpili v chrámovom koncerte v Sp. Novej Vsi (10. júna) a v Humennom (12. júna). Na týchto koncertoch vystúpil aj organista prof. Ivan Sokol.

Vystúpenia Slovenskej filharmónie na východnom Slovensku boli jej umeleckými i morálnym úspechom. Treba aj v budúcnosti plánovať jej vystúpenia na východnom Slovensku aspoň raz ročne.

Hudobná jar vo východoslovenských mestách (okrem Košíc) sa niesla aj v znamení akcií v rámci Roku slovenskej hudby. Bol to predovšetkým vokálny koncert s nár. umelcom dr. Jankom Blahom a Máriou Murgašovou (Prešov 29. mája, Sp. N. Ves 28. mája, Humenné 27. mája a v Kežmarku 3. júna, ale bez dr. J. Blahu). Na týchto koncertoch odznel prierez zo slovenskej vokálnej hudby od slovenskej obrodeneckej piesne až po súčasných slovenských skladateľov. Na koncertoch spolupôsobili Mária Murgašová, resp. Gabriela Beňačková a pri klavíri Ľudovít Marcinger a Elena Okresová.

S violončelovým recitálom vystúpil Juraj Fazekáš (pri klavíri K. Turnianska) v Prešove (24. apríla) a v Spišskej Novej Vsi (6. mája) a s klavírnym recitálom Eva Fischerová v Humennom (20. mája). Slovenský komorný orchester pod vedením B. Warchala vystúpil v Prešove (8. mája) a v Michalovciach (6. mája). Osobitne treba spomenúť prvé celovečerné gitarové koncerty Milana Zelenku (Praha) v Michalovciach (12. mája), v Humennom (13. mája) a v Spišskej Novej Vsi (14. mája). — Talianska huslistka Beatrice Antonioni (pri klavíri Michal Karin) vystúpila v Sp. N. Vsi (28. apríla) a v Humennom (29. apríla). Irena Skuhrová (organ) a Ladislav Nezhyba (bas) vystúpili s celovečerným programom v Sp. Novej Vsi (18. mája). V Michalovciach sólisti Št. divadla v Košiciach uviedli kostýmový prierez operou G. Rossiniho Barbier zo Sevilly (29. mája). Za necelé dva mesiace v piatich východoslovenských mestách (okrem Košíc) odznelo spolu 28 koncertov.

V minulosti sme pri podobných príležitostiach veľmi často konštatovali, že slovenská hudobná tvorba zavznievala na podobných festivaloch len zriedkavo. Príčinu sme videli v tom, že organizátori koncertných podujatí mohli plánovať len interpretov, a nie ich program. Myslíme si, že ani teraz to nebolo inakšie, ale slovenské umelecké telesá i sólisti, akoby si uvedomili význam slovenskej hudobnej tvorby a jej význam v rámci Roku slovenskej hudby, a tak slovenská hudobná tvorba bola v programe tohoročných koncertov dôstojne zastúpená. Štátna filharmónia v Košiciach venuje pozornosť slovenskej hudobnej tvorbe priamo programovite. Treba dodať, že prítomnosť národných umelcov Alexandra Moyzesa a Jána Cikkera prispeli k slávnosti košických koncertov. Hudobná jar 1969 vo východoslovenských mestách splnila svoje poslanie.

Mária Potemrová

PRAHA



Dlho pred otvorením Pražskej jari vyhlasovali festivaloví činitelia, že tohto roku výnimočne nerátali so žiadnou zvláštnou programovou koncepciou. Jedinou koncepciou mala byť kvalita — stavali teda predovšetkým na interpretačnú stránku. Nemyslím, že sme týmto vedomým oprostením festivalu, ktorý prebehol tak povediac bez červenej nite určitého programového zámeru, o niečo prišli. Dobre sa pamätáme z predchádzajúcich ročníkov, že často vopred určená programová koncepcia ustrnula na polceste a že nebyť zvláštneho upozornenia, ani by sme ju v programe nenašli, lebo bola zašifrovaná v záplave celkom bežného repertoáru hosťujúcich umelcov. Hoci sme sa teda špeciálne programového zamerania zriekli, ostali tu niektoré tradičné črty, najmä tie, ktoré vyjadrujú ideový zmysel pražských hudobných slávností.

Je to predovšetkým prihlásenie sa k tradícii: ako vždy otvorila sa Pražská jar 12. mája, na úmrtný deň B. Smetanu, predvedením cyklu Má vlasť; tentoraz za prítomnosti prezidenta republiky a oficiálnych hostí podujal sa na neľahkú úlohu dirigent V. Neumann s Českou filharmóniou. Neumannova považlivá zdravotná indispozícia nedokázala oslabiť jeho vynikajúcu koncepciu národného veľdiela: Vlasť zaznela vo svojej baladickejšej podobe s voľnými tempami a s akcentom na posledných dvoch častiach. Rovnako záverečná Beethovenova IX. symfónia, ktorá je neoddeliteľnou a dlhoročnou súčasťou Pražských jarí, pôsobí svojím humanistickým, celosvetovým poslaním, pričom vždy s napätím očakávame, s akou naliehavosťou k nám prehovorí. Pod taktovkou amerického dirigenta Jashi Horensteina (zastúpil odrieknuvšieho Lovro von Matačića) vyšla práve tá finálna časť s výzvou národov ku zbrataniu najlepšie, no celok symfónie bol realizovaný len s priemerným výsledkom.

Do tohto ideového rámca sa potom zmestil pestrý medzinárodný program, úspešný podľa toho, v akých rukách sa ocitol. Usporiadatelia vsadili na interpretačnú kvalitu, a preto pozvali niektoré svetové hviezdy. Nesklamali sme sa v nich: Karajan s Berlínskymi filharmonikmi, Elisabeth Schwarzkopfová, Sir John Barbirolli, Oistrach, Ricci, Starker splnili očakávania. Berlínski filharmonici stanovili dokonca také meradlo, že všetko, čo prišlo po nich, ostalo v ich tieni. Spolupráca Karajana s telesom je ideálna a skvelá povesť nie je legendou. Je to zvukovo najdokonalejšie vyvážené teleso, aké dnes môžeme počuť, plastičnosť a farebnosť jeho hry, práve tak ako štýlovosť a muzikalita doslova uchvacujú. Karajan nie je show-dirigent, lež stavia sa úplne a bez efektu do služieb diela. Tak sme v ideálnej podobe vypočuli Beethovenovu IV. symfóniu, Straussov Život hrdinu, Bartókovu hudbu pre strunové a bicie nástroje a čelestu, Brahmsovu II. symfóniu. Túto ojedinelú úroveň už nedosiahol Royal Philharmonic Orchestra z Londýna na čele s Rudolfom Kempom, v ktorého podaní zaujala viac Brucknerova V. symfónia než Dvořákova Novosvetská, v ktorej sa vyskytli dokonca považlivé technické kazy.

Pravda, buďme spravodliví: úroveň festivalu neurčujú ojedinelé vrcholy, ale celkový priebeh, každodenný život. A tam bolo dosť potešiteľných zjavov, aby sme mohli túto Pražskú jar charakterizovať ako vydarenú. Je dobré si pripomenúť vynikajúce podanie Berliozovej Fantastickej symfónie Českou filharmóniou pod taktovkou Sira Johna Barbirolliho. Ančerlovo premyslené a zažité tlmočenie Sukovho Asraela (taktiež s ČF), spoľahlivé výkony Jana Panenku v Dvořákovom koncerte, Josefa Suka v Beethovenovi, Christiana Ferrasa v Sibeliovi alebo Mozartov koncert Es dur v podaní Baduru-Skodu, ktorého sprevádzanie s dokonalým porozumením viedol Martin Turnovský. Nerád by som sa dostal do nekonečného kolotoča vymenúvania no-

vých mien; je to nudné a skutočnú úroveň festivalu to ani neukáže.

Slovenská účasť sa obmedzila — v súlade s koncepciou festivalu — výlučne na stránku interpretačnú. Výnimka potvrdzuje pravidlo: Moyzesova ouvertura Jánošíkovi chlapci jediná zastupovala tvorivú oblasť. Slovenská filharmónia s dirigentmi Košlerom a Benzim predviedla ten istý program ako na Bratislavských hudobných slávnostiach; ukázala sa v lepšom svetle než v uplynulých ročníkoch festivalových, aj keď v kontexte festivalových podujatí vrchol nevytvorila. Vynikajúci dojem zanechal Ladislav Slovák v spolupráci s Českou filharmóniou a Ivan Sokol v samostatnom organovom recitáli u Sv. Jakuba. Pražská jar si tento raz nechala ujsť jedinečnú príležitosť zaradiť starú slovenskú vokálnu hudbu — Schimbrackého, Zarevutia, Bajana a i. — do samostatného programu v historickom prostredí niektorého chrámu. Bolo by to bývalo nielen originálne, ale i propagačne vhodné v čase, keď Supraphon udelil svoju výročnú cenu Spekáckemu zboru SF práve za nahrávku týchto diel.

Ak zdôrazňujeme u tohto ročníku predovšetkým prínos v interpretačnej úrovni, neznamená to predsa len úplnú absenciu dramaturgickej línie. Usporiadatelia sa nevzdali snahy ukázať na niektoré hodnoty domácej súčasnej tvorby, a tak sa právom na medzinárodnom fóre zreprízovali také diela, ako neobyčajne pôsobivé Rekviem Luboša Fišera, orchestrálny Proces Františka Chauna, suita z Dona Quijota od Jaroslava Doubravu; ich predvedenie malo dobrý ohlas a ukázalo našu tvorbu v dobrom svetle.

A potom je tu návrat k Janáčkovi v podobe operného cyklu v Národnom divadle. Je to večný návrat: tých šesť večerov bude pre mnohých poslucháčov patriť medzi najsilnejšie zážitky z celého festivalu, a to nemám na mysli len zahraničných návštevníkov, pre ktorých je operný Janáček v autentickom podaní vždy objavom. Súbor opery ND sa pripravil na svoju úlohu so vzácnou starostlivosťou, dirigenti Jaroslav Krombholc a Bohumil Gregor akoby študovali naozajstné premiéry.

Cyklus sa začal jedinečným, neobyčajne precíteným predstavením Z mŕtveho domu a chronologicky sa vracal späť až k Jej pastorkyni, ktorá sa dostala na javisko v novej inscenácii. Bola skutočným vyvrcholením cyklu, aj keď niektoré črty tejto inscenácie vyvolali a ešte stále vyvolávajú diskusiu. Týka sa to predovšetkým javiskového tvaru: Svobodová scéna je strohá, oprostená od všetkých podružností a pôsobí smutným, opusteným dojmom. Rovnako aj kostýmy sa vyhýbajú obvyklej moravskoslováckej lokalizácii, autentickým krojom, a nekonkrétnou štylizáciou dodávajú inscenácii viacej medzinárodný ráz.

Ani obsadenie hlavných úloh nie je bez problémov: režisér Thein ich zveril zväčša tým členom súboru, ktorí v Pastorkyni dosiaľ nevystupovali (Šubrtová, Frydlewitz v prvom, Zikmundová v druhom obsadení) a ponechal si v zálohe z nevysvetliteľných dôvodov tak vynikajúcu predstaviteľku Jenůfy, akou je Libuše Domanínska. Veľký výkon podáva Naděžda Kniplová ako Kostelníčka: je dramatickým ťažiskom predstavenia. Hudobné naštudovanie v rukách Bohumila Gregora je citlivé a presné; dirigent kladie zvláštny dôraz na spevnosť každej frázy, zvýrazňuje každý detail partitúry, buduje s účinnosťou jej dramatické konflikty.

Sme svedkami inscenácie nového, netradičného pohľadu na staré, dôverne známe dielo. Nepochybne sa táto opera stane živou súčasťou janáčkovského repertoáru v Národnom divadle, keď sa už pri svojej premiére kvalifikovala medzi prvoradé umelecké udalosti Pražskej jari.

Karel Mlejnek

BRNO

Hudobný život Brna v máji a júni prebiehal už v znamení blížiaceho sa konca sezóny. Zatiaľ čo v apríli sa dôležité akcie neraz prekrývali, v máji účinkovala — okrem hosťujúcej klužskej filharmónie — Štátna filharmónia Brna iba dvakrát, a ani Janáčkova opera, ktorá sa pripravovala na premiéru Honeggerovej Jany z Arcu a Schönbergovho Erwartung, nezasiahla tento raz do akcií, o ktorých by bolo potrebné referovať.

Oba večery, ktoré pripravila filharmónia svojmu publiku, boli dramaturgicky prínosom, takže s uspokojením možno konštatovať, že menej bolo tento raz viac. Stredom pozornosti a očakávania sa na prvom koncerte (15. a 16. mája) stala Bernsteinova symfónia so sólo klavírom Vek úzkosti, ktorej klavírny part brilantne predniesol hosťujúci klavirista Hans Kann. Dielo samo (pochádza z r. 1947) slúžilo však skôr ako historický dokument o umeleckom vývoji autora svetoznámej West Side Story. Dielo, hoci napísané rutinovanou rukou umelca-dirigenta, trpí do určitej miery postromantickou rozvláčnosťou, a ani snaha o výraz (výraz celkom konkrétny, určený obsahom rovnomennej básne W. H. Auldena) nestačil vždy prekryť tento handicap.

Početné obecenstvo malo možnosť oceniť na koncerte inú skladbu — Ostrčilov zovretý cyklus orchestrálnych variácií Krížova cesta, ktorý sa zaslúžene stal dominantou večera. Predohra Jánošík, dielo nedávno zosnulého brnenského skladateľa Theodora Schaefera, predstavovala svojimi folklórnymi názvukmi iný pól súčasnej tvorby a vhodne uvádzala celý večer.

Štátna filharmónia hrala pod taktovkou hosťujúceho dirigenta Františka Jílka pozorne, takže podala výkon, ktorý možno zaradiť do vyššej polovice jej reprodukčného niveau.

Tiež druhý májový koncert Štátnej filharmónie Brno (29. a 30. 5.) patril k reprodukčne i repertoárove prínosným. Hosťujúci dirigent Hans Giester naštudoval v Brne na záver abonentného cyklu Brahms-Dvořák monumentálne Brahmsovo Nemecké rekviem, dielo, ktoré vychádzajúc z najlepších nemeckých kantátových a oratórnych tradícií, je naskutku pomníkom a oslavou človeka i jeho osudu.

Veľkou oporou dirigenta, pri uskutočňovaní jeho pomerne strohej, no tým adekvátnejšej koncepcie, bol okrem Štátnej filharmónie spevácky filharmonický zbor, o ktorom môžeme s veľkým potešením napísať, že jeho reprodukčná úroveň pod vedením zbormajstra Jana Řezníčka stúpa. Aj obaja hosťujúci sólisti, pražský Dalibor Jedlička a českobudejovická Stanislava Součková, zodpovedne sa zhostili svojich partov. Záver jedného z brnenských abonentných cyklov vyznel teda naozaj dôstojne.

Z ostatných koncertov by som rada upozornil aspoň na akordeónový večer 24. mája, na ktorom účinkujúci víťazi medzinárodných súťaží doslovne objavili pre obecenstvo akordeón ako výrazovo obdivuhodne nosný nástroj. Hra účinkujúcich, západonemeckého Huga Notha a brnenského Jana Tesaře a Ivana Kovala a dua manželov Tesařových zaujala technickou bravúrnosťou i schopnosťou výrazového diferencovania skladieb. Boli sme teda svedkami veľmi zaujímavého večera, ktorého interpreti dokázali v priebehu temer dvaapolhodinového programu udržať sálu v stupňovanom napätí. Zásluhu na tom mal aj repertoár, vcelku so skladbami autorov 20. storočia, z ktorých mnohé boli inšpirované práve hrou menovaných sólistov a im venované — napr. štúdia Jiřího Bártu, Trio Pavla Palkovského alebo rozkošný hudobný žart — antiduo Juraja Hatríka Spor o sádrového trpaslíka.

V júni Štátna filharmónia už do hudobného diania nezasiahla, takže profil koncertného júna určovalo len niekoľko komorných a sólistických večerov. Chronologicky vzaté, prvým z nich bol dramaturgický experiment Štátneho divadla, ktoré v rámci svojich „koncertov vo foyer" (myslím, že ich zlú návštevnosť zaviňujú okrem iného aj príliš drahé vstupenky) usporiadalo 2. júna večer hudby, poézie a prózy z diela Josefa, Lva, Ivana a Pavla Blatného. Bezprostredná konfrontácia tvorby dvoch po sebe idúcich generácií bola v tomto prípade experimentom, ktorý sa vydaril. Na ukážkach tvorby otcov a synov sme mohli sledovať nielen pochopiteľné rozdiely vo využití výrazných prostriedkov, ale aj mnohé styčné body. Dvaja predstavitelia staršej generácie zaujali moderným charakterom svojej tvorby, ktorá sa v prípade Josefa Blatného prejavila tak harmonickými postupmi (Svita pro klavír), ako sviežosťou a vtipom k neoklasicizmu smerujúcej Svity pro 2 flétny, klarinet a fagot. Pavel Blatný bol zastúpený skladbou 10'30", ktorá dnes tvorí základ jeho úspechov doma aj v zahraničí, a ďalej menej preslávenými, ale o to nie menej zaujímavými skladbami „vážnej" hudby, klavírnou Svitou 1957, jedným z prvých diel, ktorými sa pred viac než 10 rokmi mladý autor prihlásil k súčasným hudobným smerom, a zvukove pôsobivou Trojdílnou větou pro dechový kvintet. O zdar večera sa zaslúžili okrem recitátorov Heleny Kružíkovej a Ladislava Lakomého členovia Foerstrovho dychového kvinteta a tiež Hana Knappová-Blatná a Pavel Blatný úvodným rozhovorom.

Deň práve spomenutého koncertu môže slúžiť ako príklad starej brnenskej bolesti, zlej koordinácie koncertného podnikania. Veľmi rada by som bola napr. navštívila koncert rumunského súboru Madrigal alebo happening, na ktorom účinkovali mladí skladatelia Parsch a Štědroň, no žiaľ, tieto ďalšie akcie som musela vypustiť, lebo fyzicky som schopná zúčastniť sa len jedného koncertu.

Z komorných koncertov by som sa chcela zmieniť ešte o jednom, svojím spôsobom taktiež experimentujúcom. Moravské kvarteto (R. Šťastný, L. Borýsek, J. Beneš a B. Havlík) vytvorilo svojimi vystúpeniami v galériách síce už istú tradíciu koncertov, pri ktorých sa sluchový zážitok spája s vizuálnym, no predsa možno toto ich počínanie — najmä pri citeľnom nedostatku vhodných koncertných priestorov — chápať svojím spôsobom ako experiment, prispievajúci k objavovaniu nových možností v tomto smere. Tak to bolo aj na koncerte 17. júna v Moravskej galérii, kde kvartetisti uviedli medzi sochami a obrazmi Vladimíra Preclíka skladby J. Haydna, J. Brahmsa a L. v. Beethovena.

Hoci som osobne presvedčená o tom, že Moravské kvarteto je svojím výrazom

priam predurčené na interpretáciu skladieb majstrov 20. storočia (čo napokon na spomenutom koncerte dokázal aj prídavok 3. časť z Janáčkových Listů důvěrných), repertoár orientovaný viac-menej klasicisticky im taktiež vyhovuje. Hlavný reprodukčný prínos telesa tu spočíva na štýlovom odlíšení skladieb, vychádzajúcom tak z voľby temp, ako zo štrukturálne cítenej rozvrhnutosti jednotlivých plôch. Tieto štýlové nuansy dali napr. v Haydnovi a Beethovenovi vyniknúť primeranej elegancii i radosti z čistého muzicírovania, zatiaľ čo v Brahmsovi vystúpil skôr do popredia myšlienkový obsah jeho opusu 51 (č. 2 — kvarteto e mol).

Na rozdiel od nemnohých koncertných akcií Štátne divadlo v horúcom júnovom období nezaháľalo. Návštevníci premiér uvideli jednak obnoveného Dvořákovho Jakobína (pôvodná premiéra 24. 5. 1963), jednak dramaturgicky najzávažnejší večer sezóny 1968/1969 — Schonbergovu monodrámu Erwartung a Honeggerove scénické oratórium Jana z Arcu na hranici.

Dvořákovou operou sa 10. júna vrátilo na brnenskú scénu jedno z najsviežejších a štýlovo najčistejších majstrových operných diel. Z pôvodnej premiéry mali diváci ešte v dobrej pamäti vzdušnú výpravu J. A. Šálka i vtipnú, realisticky drobnokresebnú réžiu V. Věžníka. Hlavná pozornosť sa teda sústredila na hudobnú zložku a obzvlášť na nové spevácke obsadenie. Dirigentom obnoveného Jakobína bol Jan Štych, ktorého precíznosť dala predstaveniu dobrú úroveň aj napriek tomu, že orchester nehral v tejto krišťáľovo priehľadnej opere bez kazov. Spevácky tvorili základ premiéry Zdenka Kareninová v dramaticky pôsobivej a spevácky strhujúcej úlohe Júlie, všestranný Richard Novák, ktorý popri dramatických úlohách dokáže vytvárať i neodolateľné komické figúrky, ku ktorým patrí aj Dvořákov grófsky purkrabí Filip, a Zdeněk Soušek, jedinečný predstaviteľ polokomických postavičiek, ktorý svojím podujatím vtláča črty tak hlboko ľudské, že postava pôvodne trebárs epizodná sa stáva jednou z najzávažnejších úloh — ako to bolo aj u Dvořákovho učiteľa Bendu.

Jaroslav Souček dostal v úlohe Bohuša po dlhšom čase veľkú príležitosť; podal snaživý výkon, ktorý však rušili niektoré technické nedostatky. Podobné problémy má aj tenorista Jiří Olejníček — do jeho lahodného lyrického prejavu občas ako blesk z modrého neba spadne nečistá intonácia. V Jakobínovi spieval poľovníckeho mládenca Jiřího. Jeho partnerkou v úlohe Terinky bola spevácky svieža Sylvia Kodetová. V úlohách starého grófa Viléma a jeho synovca Adolfa sa dobre uplatnili Jozef Klán a Stanislav Bechynský.

Aj keď hodnotíme uvedenie Jakobína len po interpretačnej stránke (lebo dramaturgicky do repertoáru divadla de facto stále patril), môžeme konštatovať kladný prínos. V neporovateľne väčšej miere platí toto konštatovanie o poslednej premiére sezóny, dramaturgicky najexponovanejšiemu večeru z diela Schönberga a Honeggera.

Prvé české scénické uvedenie Schönbergovej monodrámy Erwartung by už samo osebe urobilo z premiéry 27. júna významnú udalosť; ak sa k nemu pripojilo aj neobvyklé (a riskantné) scénické predvedenie Honeggerovej Jany z Arcu, bol výsledok nezabudnuteľný večer, ktorý sa iste v histórii brnenskej opery pripojí k jej najzávažnejším, priekopníckym činom.

Schönberova monodráma, ktorá v jeho tvorivom procese patrí do atonálneho obdobia, mohla by slúžiť za čítankový príklad expresionizmu. Zhruba pol hodiny scénického diania, počas ktorého jediná konajúca postava prejde najkrajnejšími pocitmi strachu, nádeje, hrôzy, ľútosti, žiarlivosti i zúfalstva v prelínajúcich sa časových rovinách súčasnosti i spomínania, je nabité vysoko exponovaným, štýlovo kryštalicky čistým hudobným dianím. Schönbergova tvorba i jeho umelecké estetika sú týmto dielom zastúpené v miere vysoko reprezentatívnej. Živé predvedenie diela, ktoré nadšenci poznali dosiaľ len z gramofónových nahrávok, odhalilo navyše niektoré jeho ďalšie kvality: objavom boli predovšetkým mnohé inštrumentačné nuansy Schönbergovho orchestra, starostlivo vypracované dirigentom brnenského predstavenia Václavom Noskom.

Hoci Honeggerova Jana z Arcu patrí štýlovo do celkom inej oblasti, spojenie oboch diel nepôsobilo násilne, naopak, vďaka forme, akou sa obe diela konfrontovali, nadobudlo predstavenie na celistvosti. Zásluhu na tom má aj režisér Miloš Wasserbauer. Kým v Schönbergovi sa sústredil na maximálne vystihnutie všetkých krajných mentálnych situácií, v ktorých sa hrdinka ocitne (plne sa tu mohol spoľahnúť na dramatický výkon hosťujúcej členky ND Praha Aleny Míkovej), v Jane z Arcu ukáznil v súlade s predlohou scénické dianie do polostatickej formy scénického oratória. Na priestorove bohato rozčlenenej a pôsobivej scéne Vojtecha Štolfu (rovnaký pôdorys použil v Erwartung) je dolu umiestnený zbor, v najvyššej časti však Jana s Dominikom. Uprostred je miesto pre scénické akcie, väčšinou predvádzané baletným súborom (choreografia je dielom L. Ogouna), ktorých je práve len toľko, aby v označení formy boli vo vyváženom pomere aj prívlastok „scénické“ aj substatívum „oratórium“.

Hudobné naštudovanie bolo opäť v rukách Václava Noska. Aj keď sa mu v celkovej monumentálnej koncepcii vždy nepodarilo proporčne zvládnuť patričné gradačné plochy a vrcholy, opäť možno konštatovať dôkladnú prepracovanosť orchestrálnej zložky. Prekvapením bol výkon divadelného zboru, ktorý pod vedením Jozefa Pančíka zvládol mnohé úskalia obťažných zborových partií a po celý večer bol spoľahlivým základom predstavenia. Z jednotlivcov menujeme Janu Hlaváčkovú v titulnej úlohe (škoda, že po vynikajúcej prvej polovici nemala dosť rezerv na záver) a Otakara Dadáka v úlohe brata Dominika, z mnohých účinkujúcich spevákov aspoň výrazného J. Zahradníčka (Porcus) a V. Krejčíka (duchovný).

Jindra Bártová

AKORDEÓNOVÝ RECITÁL

Akordeónový recitál V. Čuchrana, profesora Konzervatória v Košiciach a laureáta čs. akordeónovej súťaže na rok 1968/69, sa uskutočnil 10. júna 1969 v koncertnej sieni konzervatória. Program bol zameraný na originálne akordeónové kompozície zväčša domácej produkcie žijúcich skladateľov V. Trojana, J. Bažanta, J. Hatrík, J. Truhláča. Bola tu zastúpená aj akordeónová tvorba Hansa Brehmeho. Okrem týchto originálnych akordeónových kompozícií sme počuli aj transkripciu Bachovho organového Prelúdia a fúgy a mol. I keď barokové skladby sú pomerne vhodné na interpretáciu na akordeóne, predsa sme na recitáli V. Čuchrana postrádali prebarok tak žiadúci a nevyhnutný železný rytmus a pokoj. Treba však obdivovať citlivú registráciu, pomocou ktorej sa interpret dosť priblížil k farbe organa. Trojanova Zrútená katedrála bola vhodným poľom ukážky všetkých kvalít ako interpreta, tak aj majstrovského nástroja — barytónového akordeónu: široká paleta registračných možností, plné využitie rozsahu pravej i ľavej tastatúry, dynamické gradácie. Veľkú technickú pohotovosť dokázal V. Čuchran najmä na skladbách Trojanovej Tarantelle, Brahmeho Paganiniáne.

Druhá polovica recitálu, v ktorej sa interpret zbavil počiatočnej nervozity, bola dramaturgicky veľmi zaujímavá a sympatická. Zvukové efekty akordeónu i klavíru, dosiahnuté tradičnými i netradičnými výrazovými prostriedkami, predstavovali Tri štúdie pre akordeón a klavír od J. Bažanta (pri klavíri prof. V. Tichý). Zlatým klincom večera boli však diela bývalých profesorov Konzervatória v Košiciach: Kontrapuntický a variačný monológ J. Hatríka a Sonáta op. 24 J. Truhláča. Obaja skladatelia dodali recitálu svojou prítomnosťou lesk a atmosféru slávnostnosti. „Ľudia od akordeónu“ odchádzali z koncertu s pocitom hrdosti na svoj tak často zaznávaný nástroj.

MF

HEJ, PÁNI KONŠELÉ!

Ospravedlňujeme sa St. Bachledovi zo Smeny, že používame titul prvej časti jeho jeremiád na tému Lýra 1969, myslíme pod tým niečo iné, než myslel on i väčšina dennej, prípadne periodickej bratislavskej tlače. Konšelov hľadali príliš nízko, akoby nasilu chceli demonštrovať múdru predvídavosť hesla Rozdeľ a panuj a ocitli sa nedobrovoľne (alebo dobrovoľne?) v nevďačnej úlohe slabocha, ktorý sa vŕši na tom, čo je ešte dosiahnuteľné. Isteže o rozpory nebolo núdze (i keď ich ťažko bodro spájať pod jednu strechu ako Hudobný život v poznámku: „Sme iba prostí smrteľníci, stať sa môže všeličo — od nedorozumenia pani Urbánkovej s toaletárkou až po neprenášanie semifinálových večerov slovenskou televíziou"); ak Ivan Soeldner v Divadelních novinách predtým záviděl „svetovým superfestivalom nádherné škandály, zodpovedajúc svojimi rozmermi významu týchto show", tento raz mohol byť právom spokojný. „Škandály tohtoročnej bratislavskej Lýry, ako by si niekto mohol myslieť, neprispeli k zníženiu významu festivalu, ale naopak, vtlačili mu práve svetovú úroveň", nestráca dobrú náladu Ivan Soeldner a pobavene cituje „zúrivý boj slovenských a českých porôt, či má Matuška zostať v súťaži" s chybou krásy, že zúrivý boj, rozumej u Bachledu „podraz" českých porôt, ktoré navrhli, aby sa Matuška nehodnotil a keď tunajšie poroty na dohodu pristúpili, oni hodnotili. Ale či smrteľník vie, aká je pravda, a napokon je to dnes úplne jedno.

Inak atmosféra predpokladaného vrcholu napätia, bodovania, bola dekadentná; obecenstvo, ako živel preľudnené bez styku so šíravou televízneho spoludiváctva, prepadlo kanibalizmu: tlieskalo sa pri čo najsurovších schválnostiach voči nie zlým pesničkám, celé to bola krutá zábava, ale dobre tak, obecenstvo samé nebolo dekadentné, naopak v podstate reagovalo zdravo v nezdravej situácii. V styku s ním pre nedôtklivé autoritárstvo utrpel trhliny aj príslovečný šarm Jarmily Košťovej; všetko prišlo do normálnych polôh až so zjavením sa Milana Lasicu, ktorý uvádzal v druhej polovici hostí. Meno Milana Lasicu je marka a jeho konferans je výnimočný. Z hosťov vedľa Tremeloes vďaka za Beach Boys; možno si ich vybrať aj po nehoráznom hodinovom meškaní pri predstavení. Na platniach sú nezrovnateľné lepší, v PKO boli vybavení nedovolenými decibelmi, podľa mienky niektorých plytko vtipkovali — no neprestali ani na okamih byť fenoménom beatovej sugescie dneška; ich hudobný prejav si nezjednáva sympatie, je profesionálny, je názorom a stanoviskom.

Z domácich si v súťažnej časti možno vybrať Karla Černocha.

Nie snáď preto, že by iné pesničky boli o toľko horšie, no jeho vzostup je zákonitý. V tom, že mudrci mu vyčítajú nevhodný hlas a zjav, pripomína vzostup Jiřího Suchého a Karla Gotta. Možno ešte nenašiel bezo zbytku svoj typ, no obecenstvo si ho poznalo už v Nářeku převozníka kedysi v Hojdačke; toto obecenstvo obyčajne vie, čo chce. Pravda, Lýra nie je súťaž spevákov, ale zasa to všetko nie je také jednoduché. Pesničku a speváka nemožno beztrestne oddeliť (najmä ak spevák je aj skladateľ), naopak, tie najsprávnejšie pesničky so svojím spevákom splývajú: vyjadrujú ho. Mal by sa premyslieť štatút? Alebo nechať ho radšej tak?

a









Za Imrichom Jakubkom

Keď sa navždy odmlčí spevákov hlas, len ťažko a s námahou sa ozýva slovo. Všetky vety zdajú sa frázami neschopnými vyjadriť ozajstný pocit smútku a bezmocnosti nad faktom smrti. Zomrel slovenský tenorista Imrich Jakubek — nie tak dávno poctený titulom zaslúžilého umelca, ale v skutočnosti už dávno mimoriadny zjav v slovenskom i československom opernom umení. Mimoriadny ojedinelou krásou a lahostajnosťou mužného hlasu i nadpriemernými výkonmi — predovšetkým v operách talianskeho bel canta, teda v odbore, kde výborných spevákov nikdy nie je dostatok.

To, že odišiel vo veku štyridsaťsedem rokov, len stupňuje tragickú realitu, pretože mu nebolo dopriate dovŕšiť život a umeleckú kariéru tak, ako

by mu to boli zo srdca želali jeho najbližší i spolupracovníci, priatelia i ctitelia opery. Ak môže vôbec niečo teraz zmierniť bolesť opustených, tak len vedomie, že Imrich Jakubek zažil počas svojej umeleckej cesty veľa radosti, akú pozná len spevák-umelec obklopený láskou, obdivom a vďakou nadšeného obecenstva a pracujúcich kolegov. Nie náhodou hovoríme predovšetkým o speváckych výkonoch lebo práve v nich ležalo ťažisko umenia i úspechov Imricha Jakubka. Vzácny timbre talianskeho razenia rozozvučal nezabudnuteľné tóny operných hrdinov do krásy, s akou sa nestretávame často v dejinách našej opery. Len ťažká a dlhoročná srdcová choroba mu nedovolila preniknúť a zaskvieť sa na najlepších operných scénach Európy. Tým väčší je jeho zástoj vo vývoji slovenského umenia, ktorému venoval svoj talent i život. Krásou hlasu, dramatickým výrazom a radosťou z pekného spevu, ktorým obdarúval poslucháčov, zapísal sa na čestné miesto do histórie nášho umenia.

Po absolvovaní bratislavského konzervatória a v sľubných začiatkoch v operetných i sporadicky operných (Verdi, Smetana) predstaveniach prešovského divadla prešiel v sezóne 1955/56 do košickej opery a pamätníci mi iste dosvedčia, že práve tam sa Imrich Jakubek „stal Jakubkom", tam sa rozospieval do takej formy a úrovne, že sme všetci cítili, že máme šťastie spolupracovať s mimoriadnym spevákom-umelcom. Už vtedy sa stávali jeho predstavenia sviatkom opery. Hoci nebol obdarený fyzickými danosťami operného hrdinu, dokázal aj v postavách Ctirada (Šárka) či Bega Bajazida presvedčiť hlasom i mužným javiskovým vystúpením o dramatickej pravde svojej roly. A košické obecenstvo nezabudne na dlhotrvajúce a zaslúžené aplauzy, ktorými ho odmeňovalo po premiérach a reprízach Pucciniho Toscy, Bohémy či Verdiho Sily osudu. Jeho logický a pochopiteľný odchod do väčšieho divadla — tým viac, že nebol jediný, ktorý vtedy odišiel — znamenal aj nenávratný koniec jednej peknej a umelecky veľkej etapy košickej opery. Imrich Jakubek odišiel do Brna, kde znovu obľúbený obecenstvom i kolegami podstatne rozšíril svoj repertoár svetový (Radames, Don José atď.) i český (napr. Števa . . .). Cítil sa v Brne umelecky i zdravotne veľmi dobre, jeho umenie dozrelo. A predsa po niekoľkých sezónach odchádza, aby prišiel tam, kde bolo jeho miesto, kde ľudský i umelecky dávno patril — do opery Slovenského národného divadla v Bratislave. Rodák z Rajca sa musel vrátiť domov, na javisko SND, na javisko, ktoré sa — žiaľ, stalo aj miestom jeho posledného umeleckého vystúpenia. Zaradil sa tu medzi tvorcov postáv slovenských opier (Ondrej, mladý Svätopluk), zopakoval si Števu z Pastorkyne a znovu dominoval v operách talianskych a francúzskych majstrov. Jeho Manrico, Alvaro, Radames, Don José, Kalaf, Cavaradossi, Rudolf, André Chenier atď. nám dávali zážitky a najpresvedčivejšie argumenty o kráse a životnosti opery. S ubúdajúcimi fyzickými silami, ale s neochabujúcim umením a zvučným ligotom hlasu naštudoval ešte postavu Polliona v Belliniho Norme. Zaspieval poslednú generálnu skúšku (pozri fotografiu!) . . .

Je povinnosťou nás všetkých, aby okrem spomienok pamätníkov, fotografického materiálu, kritík a rozhlasových nahrávok ostal jeho hlas zachovaný na gramofónových platniach. Som presvedčený, že v jeho prípade nebude oprávnená povesť o nevďačnom a zabúdajúcom národe divadelnom.

Život — aj divadelný — ide ďalej. Znovu sa dvíha a padá opona. Len otázka, kto a kedy zaplní miesto po Imrichovi Jakubovi, tá ostáva . . .

BRANISLAV KRIŠKA

Recenzujeme

LEONARD BERNSTEIN: HUDBOU K RADOSTI
EDITIO SUPRAPHON
PRAHA — BRATISLAVA 1969

S veľkou radosťou sme pred niekoľkými rokmi prijali hudobný televízny seriál pre deti, mládež i dospelých, ktorého iniciátorom i dušou bol americký skladateľ a dirigent Leonard Bernstein. Nie s menším potešením sme uvítali začiatkom m. r. knihu tohto veľkého muzikanta na našom knižnom trhu.

Jej prvé vydanie (The Joy of Music) vyšlo v USA síce už roku 1954, ale po prečítaní českého vydania skutočne zistíme, že jej obsahovosť dodnes nestratila na aktuálnosti, že drží krok s ďalším vývojom a názormi. K laikovi, hudbe hollujúcemu poslucháčovi, prichádza Bernstein prístupne, úzko spája teóriu a prax, a navyše — je tu jeho vzácna a nenapodobiteľná originalita. K hudobnej problematike sa vyjadruje nesentimentálne, objektívne, disponuje najmodernejšou metódou analýzy a vysvetlenia hudby. V hudbe nevidí nič iné ako hudbu samu. Ak ju vysvetľuje, nie je to iba číry racionálny opis, ide mu o maximálne priblíženie hudby v zmysle jej druhovej umeleckosti; človek má niekedy dojem, akoby Bernsteinove myšlienky priam zneli, spievali. V žiadnom prípade nepripustí celý rad mimohudobných predstáv. Sám autor hovorí o svojej metóde sprístupnenia hudby ako o zlatej strednej ceste. Pre laikov nechce, ani nemôže byť náročný, ale na druhej strane vlastná osobnosť mu nedovolí prejavovať sa primitívne.

V jednotlivých kapitolách Bernstein hovorí o hudbe klasickej i súčasnej, o jazze, dirigentskom umení. Všetky sú písané odlišným literárnym žánrom, doplnok tvorí malá gramofónová platňa s hudobnými ukážkami a sprievodným slovom.

VLK

FRANZ FARGA: PAGANINI
ROMÁN UMĚLCOVA ŽIVOTA
EDITIO SUPRAPHON, PRAHA — BRATISLAVA 1969, 146 strán

Po nedávno vydanej populárnej Vinogradovovej knihe Odsúdenie Paganiniho sa začiatkom roku 1969 dostal na náš knižný trh román o živote tohto veľkého huslistu. Autorom je švajčiarsky muzikológ Franz Farga, originál vyšiel roku 1950 vo vydavateľstve Alberta Müllera v Zürichu, do češtiny ho preložil Josef Kostohryz.

Románový štýl tejto knihy podložil autor overenými historickými dátami, takže čitateľ v nej okrem populárnej koncepcie diela nájde i hodnoverné fakty. Takto je nútený vžiť sa do situácie Európy 19. storočia, do jej spôsobu spoločenského, kultúrneho i politického života.

V tomto labyrinte sa pohyboval umelec nevšedných kvalít, démon života i smrti, najväčší huslista všetkých čias, dodnes nikým neprekonaný Nicolo Paganini. Jeho životné osudy, ovenčené ováciami a rozprávkovými honorármi, ktoré sa zdajú byť dnes ohromujúce, sú na druhej strane spojené s nejednou zákernou intrigou. Aj jeho kolísavý zdravotný stav bol neraz príčinou umeleckého odriekania a vlastne tiež príčinou nedobrovoľného zrieknutia sa triumfálnej huslistickej cesty.

Paganiniho výkonné umenie ostáva dnešnému človeku prakticky neznáme, avšak jeho kompozičné diela hýria množstvom nových technických, ním objavených fines, ktoré sú dodnes úskaliami aj pre veľkých huslových virtuózov a zároveň dokumentom Paganiniho nedosažiteľnosti.

Napriek skromnému rozsahu knižky podarilo sa autorovi, myslím, podmaniť si každého čitateľa a zachytiť v podstate celú umelcovu životnú púť. Brožúrka svojím charakterom patrí do oblasti hudobnej beletrie.

VLK

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Zväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktor prom. hist. Igor Vajda. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. Oto Ferenczy, Juraj Hatrík, dr. Ivan Hrušovský, CSc., prom ped. Marián Jurík, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. Ladislav Leng, CSc., prom. hist. Eva Pensdorfová, prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, CSc., dr. Ján Siváček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay. — Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičova ul. č. 11, telefón 301-88. — Tlačia Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, odlúčená prevádzka Trenčín. — Vychádza 10 ráz do roka. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19521 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo námestie č. 48. Možno tiež objednať na každej pošte, alebo u doručovateľa. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48/VII. Cena Kčs 3,-. Číslo 8 zadané do tlače 17. 7. 1969.

Informácie

Alexander Moyzes obohatil svoju tvorbu o sláčikové kvarteto, VIII. symfóniu „21. VIII. 1968" a Missu solemnis pre sóla, miešaný zbor, organ a veľký orchester.

* * *

Existencia komorného zboru — Slovenskí madrigalisti — s dirigentom Ladislavom Holáskom bola už veľa ráz našim skladateľom podnetom pre tvorbu komorných zborových skladieb, nevynímajúc diela experimentálneho charakteru, ktoré aj úspešne interpretovali. Z posledných prác písaných pre nich je Hudba pre 13 spevákov a bicie od Ilju Zeljenku, prvá časť cyklu Zvony od Ladislava Burlasa a Symfónia lásky od Tadeáša Salvu pre komorný zbor a komorný orchester.

* * *

V New Yorku sa pripravuje na rok 1970 Medzinárodný festival elektronickej hudby. Usporiadatelia sa obrátili na pána Jožo Karasa, aby im pomohol sprostredkovať výber slovenskej tvorby, ktorá už raz zaznamenala úspech na americkej pôde, keď skladba Ortogenesis od Jozefa Malovca sa umiestnila medzi najlepšími v súťaži v Dartmouthe. Pán Karas, náš krajan, so svojím nadšeným postojom k českej a slovenskej hudbe a snahou vybudovať si akési hudobné informačné stredisko pre ňu, stáva sa expertom, na ktorého sa začínajú obracať americkí záujemci. Náš kontakt s ním môže preto priniesť ešte veľa užitočného pre našu hudbu. Prejavil tiež záujem o Zeljenkovo kvarteto a Osvienčim a Kolmanovo Monumento.

* * *

Parížsky rozhlas ORTF-France Musique začal vysielať cyklus českých a slovenských opier, v ktorom zaznie aj kompletná Suchoňova Krútňava a Cikkerovo Vzkriesenie. Zapáčila sa im aj Burlasova skladba Planctus, ktorú odvysielajú v niektorom z programov.

* * *

Buxtehudeho cenu za rok 1969 rozdelili medzi Dr. h. c. Bruna Grusenicka a prof. Waltera Krafta. B. Grusenick má zásluhu na vydaní väčšej časti diela Buxtehudeho, W. Kraft je v súčasnosti jedným z najvynikajúcejších umelcov-pedagógov, ktorý sa zaslúžil o propagáciu a uvádzanie do života diela lübeckého majstra.

Slovenský komorný orchester podnikol od 1. do 10. októbra turné po anglických mestách — Bristol, Nottingen, Leeds, Ripon, Swansea, Chathan a Londýn. V Londýne koncertoval v Queen Elisabeth Hall a nahral niekoľko diel v BBC. Na zájazde sa zúčastnil slovenský klavirista Alexander Cattarino, ktorý účinkoval v Bachovom čembalovom koncerte d moll. Priamo z Anglicka odišli Warchalovci do Holandska a ďalej do Švajčiarska, Západného Nemecka a Rakúska. Uviedli diela svetovej tvorby (Bach, Mozart, Vivaldi a ďalší), medzi ktoré zaradili zo slovenskej tvorby Suchoňovu Serenádu pre sláčiky.

* * *

Pri hamburskej Štátnej opere založili štúdio dorastu, prvé svojho druhu v NSR. Jeho úlohou je výchova kvalifikovaného speváckeho dorastu a príprava nadaných jednotlivcov až k vystúpeniu na scéne. Zatiaľ sa neprijme viac ako 10 mladých talentovaných spevákov a speváčiek. Vedúcim štúdia je Dietger Jacob.

* * *

Edícia C. F. Peters v sezóne 1967/68 dosiahla 1678 predvedení Novej hudby, z čoho 102 diel bolo uvedených ako svetové premiéry, 186 diel ako premiéry, a ostatok ako riadne predvedenia. Na medzinárodnom trhu gramofónových platní má toto vydavateľstvo v poslednom čase 213 súčasných diel od 62 skladateľov.

* * *

Hamlet, princ dánsky je názov novej opery Sándora Szokolaya, ktorú majú uviesť v kolínskej opere v januári 1970. Dirigent: István Kertész, režisér Hans Neugebauer.

* * *

Darius Milhaud napísal tri nové diela: Hudbu pre 9 nástrojov, Trio pre klavír, husle a violončelo a skladbu pre hoboj a komorný orchester pod názvom Stanford Serenade.

* * *

David Oistrach, ktorému nedávno udelili na budapeštianskej Akadémii titul prof. h. c., dostal v júni t. r. titul dr. h. c. za hudbu od Cambridgskej univerzity.

* * *

Mauricius Kagel prevzal po Karlheinzovi Stockhausenovi vedenie Kolínskych kurzov pre Novú hudbu. Na tohoročné kurzy si vybral za hlavnú tému Hudba plus obraz.

* * *

Rodný dom Franza Schuberta vo Viedni reštaurovali a sprístupnili verejnosti. Zriadili v ňom aj koncertnú sálu pre cca 70 osôb, v ktorej sa majú konať v peknom ročnom období schubertiády.

PODMIENKY

súťaže spevákov pre festival ZLATÝ ERB MESTA BREZNA 1970

Riaditeľstvo III. celoslovenského festivalu talentov — spevákov tanečných piesní a šansónov o Zlatý erb v Brezne, vypisuje, pri príležitosti 25. výročia oslobodenia našej vlasti, súťaž pre amatérskych spevákov a speváčky vo veku od 14 do 30 rokov.

Prihlásiť sa môže každý občan Slovenskej socialistickej republiky, ktorý sa v doterajších ročníkoch festivalu Zlatá ruža v Detve a televíznej súťaže Zlatá kamera neumiestnil na jednom z prvých troch miest. Súťaže sa nemôžu zúčastniť držitelia Zlatého erbu mesta Brezna. Záujemci sa písomne prihlasujú na Riaditeľstve festivalu Zlatý erb v Brezne okres Banská Bystrica, a to do 28. februára 1970.

V prihláške je treba uviesť základné osobné dáta, dve ľubovoľné skladby, z ktorých jedna musí byť zo slovenskej tvorby, a notový materiál s uvedenou tóninou, v ktorej bude súťažiaci skladbu interpretovať. Súťažia iba sólovi speváci (vylučujú sa duá, triá a iné zborové telesá).

Každý spevák, prihlásený do súťaže, sa v dňoch 13.—14. 3. 70 zúčastní výberového konkurzu, kde zaspieva dve piesne podľa vlastného výberu so sprievodom rytmickej skupiny. Na konkurz je každý účastník povinný priniesť so sebou uvedený notový materiál (melódia v tónine s doplnenými akordovými značkami). Na výberový konkurz budú súťažiaci pozvaní písomne a výlohy spojené s účasťou si hradí každý účastník sám. — Riaditeľstvo festivalu určí 5—7-člennú porotu, ktorá vyberie zo všetkých súťažiacich 10 (+2 náhradníkov) interpretov pre finálovú súťaž na festivale. (Finále 9. 5. 1970.)

SÚŤAŽ SPEVÁCKYCH DVOJÍC A TROJÍC

V snahe podporiť i rast speváckych dvojíc a trojíc, vyhlasuje sa okrem Zlatého erbu aj súťaž speváckych dvojíc a trojíc o vecné ceny festivalu. Tejto súťaže sa môžu zúčastniť slovenskí amatérski speváci vo veku od 14 do 30 rokov bez obmedzenia pri výbere skladieb (piesne nemusia byť zo slovenskej tvorby). Speváci v dvojiciach a trojiciach sú povinní doniesť na výberový konkurz notový materiál ako u sólových spevákov a platia pre nich obdobné podmienky súťaže.

Porota si vyhradzuje právo, korigovať počet účastníkov v obidvoch súťažiach (10 sólistov, 6 dvojíc resp. trojíc a pod.).

Obidve súťaže sprevádza tanečný orchester SEXTET Pavla Janíčka pri Parku kultúry a oddychu v Banskej Bystrici. Diriguje P. Janíček — dirigent tanečného orchestra Československého rozhlasu — štúdio Banská Bystrica.

* * *

Víťaz súťaže obdrží okrem Zlatého erbu i poukaz na dvojtýždňový zahraničný zájazd a speváci umiestnení na 2. a 3. mieste (okrem strieborného a bronzového erbu) vecné ceny. V súťaži dvojíc a trojíc vyhlási sa 1. miesto, prípadne sa udelia ďalšie vecné odmeny.

V rámci hlasovania divákov sa vyhodnotí okrem Ceny diváka aj najúspešnejšia slovenská tanečná pieseň interpretovaná vo finálovej časti súťaže. Víťaznej slovenskej tanečnej piesni (skladateľovi a textárovi) bude udelená Cena Sympatie a jej autori získavajú vavrínový veniec.

KONKURZ

Štátna filharmónia Ostrava vypisuje konkurz na obsadenie týchto miest v orchestri:

tutti-hráči do skupín viol, huslí a violončel.

Prihlášky s krátkym životopisom a údajmi o vzdelaní prijíma Štátna filharmónia Ostrava 5, Michálkovická 181 **do 10. marca 1970.**

Konkurz sa uskutoční 24. marca 1970 o 14. hod. v skúšobni SFO Ostrava 5, Michálkovická **181.**

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Zväzu slovenských skladateľov

Číslo 8, ročník XIII. **Cena Kčs 3,—**



SLOVENSKÁ HUDBA

Číslo 9-10/69 Ročník XIII.

vedie
OSKÁR ELSCHEK

s redakčnou radou
R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY, J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J. KRESÁNEK, L. LENG, E. PENSDORFOVÁ, M. POTEMROVÁ, I. PARÍK, P. POLÁK, J. SIVÁČEK, R. VANEK, P. ZELENAY

redaktor
IGOR VAJDA

návrh obálky
JÁN BERGER

◆

v čísle

I. VAJDA píše o Cikkerovej piatej opere — Hre o láske a smrti

I. HRUŠOVSKÝ uvažuje o vzťahu človek — umenie — hudba

I. STADRUCKER rozpráva o histórii zvukového pracoviska Čs. televízie

P. BRINCUSI oboznamuje s dnešnou hudbou Rumunska
ďalej

N. Hrčková sa zhovára s J. HATRÍKOM
Ž. Gaburová pozdravuje jubilujúcu SF

◆

budúce číslo

H. Becker: Skladateľ a jeho doba

Ľ. Čížek: Koncepcia a výhľady ŠF v Košiciach

OBSAH

I. Vajda: Hra o láske a smrti — piata Cikkerova opera 329
I. Hrušovský: Človek, umenie, hudba 336
I. Stadrucker: História jedného zvukového pracoviska 342
P. Brincusi: Dnešná hudba v Rumunsku 350
Rozhovor s J. Hatríkom (N. Hrčková) 356
20 jarí Slovenskej filharmónie (Ž. Gaburová) 361
Hudobný život — Recenzie — Diskotéka — Informácie 363

INHALTSÜBERSICHT

I. Vajda: Spiel von Liebe und Tod — Jan Cikkers fünfte Oper . . . 329
I. Hrušovský: Mensch, Kunst, Musik 336
I. Stadrucker: Geschichte eines Tonateliers 342
P. Brincusi: Gegenwärtige Musik Rumäniens 350
Gespräch mit J. Hatrík (N. Hrčková) 356
Der zwanzigste Frühling der Slowakischen Philharmonie (Ž. Gaburová) 361
Musikleben — Rezensionen — Discotheca — Informationen . . 363

CONTENTS

I. Vajda: The Play on Lowe and Death — the fifth Opera of Cikker 329
I. Hrušovský: Man, Art, Music . . 336
T. Stadrucker: The Story of one Electronic Studio 342
P. Brincusi: Music of to-day in Roumania 350
Talk with J. Hatrík (N. Hrčková) . 356
Twenty Springs of Slovak Philharmonic Orchestra (Ž. Gaburová) . . 361
Musical Life — Reviews — Discotheca — Informations 363

IGOR VAJDA

Hra o láske a smrti - piata Cikkerova opera

Už napísaním Mistra Scroogea a Vzkriesenia Cikker nastúpil cestu meditatívno-filozofickej opery s dôrazom na vyslovovanie myšlienok všeľudského humanitného ideálu: najmä kvôli nim zmenil niektoré miesta ich literárnych predlôh, predovšetkým závery — čo sa spätne prejavilo na zosilnení tragických nálad (tvoria podtex celého priebehu). Preto neprekvapilo, keď si za námet svojej ďalšej opery vybral Dürenmattových Fyzikov; narazil však na neochotu agentúry dať povolenie k zhudobneniu a tak sa musel svojho zámeru vzdať. Hudobný materiál, ktorý sa mu vynoril pri prvých náčrtkoch, použil v orchestrálnych Štúdiách k činohre. Zatiaľ nerealizoval ani svoj projekt zhudobnenia Karvašovho Meteora. Až stretnutie s vdovou po Romainovi Rollandovi roku 1967 dalo jeho ďalšej práci na hudobnodramatickom poli nový priestor: získal od nej súhlas použiť Rollandovu Hru o láske a smrti za základ svojej — v poradí už piatej — opery.

Rollandova „tragická idyla v podobe historickej melodrámy“ — ako ju jej tvorca charakterizoval — nepotrebovala takých veľkých zásahov do svojej štruktúry ako Dickensova Vianočná pieseň a Vzkriesenie Leva Nikolajeviča Tolstého: na rozdiel od nich nejde o novelu či román, ale o jednodejstvovú drámu, dovoľujúcu hudobnú transformáciu bez podstatnejších zmien. A Cikker sa skutočne aj pridržal jej rozvrhu veľmi dôsledne, ibaže ju doplnil pripísaním úvodnej scény a najmä zákulisných (zväčša neviditeľných) zborov, členiacich dej do relatívne uzavretých scén (i keď formálne toto členenie nie je vyznačené) a majúcich zároveň veľmi dôležitú funkciu autorského komentára na spôsob antického chóru. Lež čo sa týka ideového vyznenia, Cikker tentokrát nič nemenil — ibaže miestami skracoval príliš dlhý Rollandov text (najmä v monológoch); niekde však i pridával — aby vyhrotil dramatizmus situácií, resp. osvetlil ich hlbší význam (týka sa to práve spomenutých zborových komentárov).

Čo asi zaujalo Cikkera na Rollandovej dráme? Pravdepodobne sugestívne opísanie dusivej atmosféry jakobínskej diktatúry cez prizmu niekoľ-

kých ľudských osudov — starnúceho vedca Jêroma de Courvoisier, jeho mladej ženy Sophie, jej milenca, prenasledovaného girondistického poslanca Clauda Vallého a ich priateľov, z ktorých sa jeden prejaví ako ponúkateľ záchrany, druhý zas ako zradca a ostatní ako zbabelci. Dej sa odohráva v deň zatknutia Dantona: Courvoisier odchádza na zasadnutie Konventu, netušiac ešte, aká jóbovská zvesť ho tam čaká (toto je prvá Cikkerova vsuvka do Rollandovej predlohy); jeho ženu prichádza navštíviť trojica mladých priateľov, aby spolu so starým Denisom Bayotom (to je onen Judáš) spoločne oslávili príchod jari. Veselý spev a tanec sú prerušené zvukmi popravčieho sprievodu a vzápätí správou o smrti prenasledovaných girondistických poslancov — lež tá sa ukáže nie celkom pravdivá, lebo bezprostredne po nej sa objaví jeden z prenasledovaných, Vallé. Bayot a mladí spoločníci prchajú pred ním ako pred nositeľom tieňa gilotíny, milenci si vyznávajú lásku a plánujú spoločný útek, keď sa neočakávane zjaví Courvoisier: rozpráva o ďalšom zločine Robbespierra a jeho spoločníkov, o zbabelosti poslancov Konventu, ktorí v osobnom hlasovaní schválili ich postup — i o svojom úteku spomedzi týchto ľudských zverov. Vallého srdečne víta, ten ho však nazýva zradcom a spoločníkom zločincov. Courvoisier pochopí, že Vallé sa vrátil do Paríža iba kvôli jeho žene, nájde však v sebe dosť morálnej sily, aby ho nielen ukryl pred prichádzajúcimi sliedičmi, ale aj aby dal svojej žene voľnosť a ponúkol svojmu sokovi v láske možnosť záchrany prostredníctvom pasov na falošné mená, ktoré mu priniesol jeho priateľ, člen Veľkého výboru, Lazar Carnot. Sophie, dojatá manželovou veľkodušnosťou, roztrhá a spáli svoj pas a ostáva pri ňom; Vallé uteká, netušiac, že jeho priateľov čaká smrť.

Cikker na rozdiel od predlohy, popri už spomínaných zborových partiách, zmenil niektoré drobnosti najmä v scéne domovej prehliadky: Kým u Rollanda svojím výzorom najodpornejšie indivíduum, prostitútka Oslia koža vôbec nerozpráva, u Cikkera adresuje ironické poklony Sophii. U Rollanda sa Courvoisier uspokojuje, keď veliteľ sliedičov uvidí jeho obžalobu jakobínskej diktatúry — dosiahol tak svoj cieľ povedať pravdu tyranom omnoho výraznejšie, než ústnym prejavom. Cikker ide ešte ďalej: necháva Courvoisiera vyhrocovať spor až po namierenie pištole na lumpenproletariátsku chásku; rozpúta sa zápas, na vrchole ktorého sa zjaví Carnot. Ešte dôležitejšia je zmena, urobená skladateľom vo vzájomnom oslovovaní Courvoisiera a jeho ženy: u Rollanda si manželia vykajú, u Cikkera tykajú. Nejde o maličkosť: text v druhej osobe jednotného čísla znie omnoho srdečnejšie a bezprostrednejšie.

Cikkera zrejme inšpiroval veľkolepý etos príbehu: morálna veľkosť človeka, ktorý — hoci predtým sám plný strachu o svoju existenciu — dokáže doslova prekonať sám seba, svoj egocentrizmus, vzdáva sa lásky k tomu najdrahšiemu a umožňuje dokonca svojmu protivníkovi — ženinmu milencovi — šťastný a slobodný život; Courvoisierovo konanie je dôkazom, že statočnosť rodí odvahu. Rovnako — ak nie dokonca viac — zaujala Cikkera postava Sophie, ktorá i napriek hlbokému citu k Vallému zachovala manželovi vernosť a v rozhodujúcej hodine — hodine jeho zatknutia a smrti — sa vrátila zo slobodného rozhodnutia k nemu, aby s ním verne znášala jeho údel.

V tejto súvislosti nebude vari od veci poznamenať, že väčšina hlavných postáv Hry o láske a smrti má svoje reálne predobrazy: Courvoisier spája v sebe črty filozofa a matematika Antoina-Nicolasa Condorceta a chemika

Antoina-Laurenta Lavoisiera — obaja zahynuli r. 1794; prvý spáchal samovraždu v jakobínskom väzení, druhý bol gilotínovaný. Vallé má skutočného predchodcu v girondistickom poslancovi Jeanovi-Baptistovi Louvetovi z Couvrai a Lazar Carnot je dokonca načrtnutý v plnosti svojej historickej reality.

Dozaista nemenej bolo pre Cikkera príťažlivé Rollandove zobrazenie revolúcie ako „osudového cyklónu", ktorý — podľa vlastných spisovateľových slov — „zobudí na dne ľudského srdca démonov", „rozpúta v človeku ničivé sily" a ohrozí samotné základy slobodnej ľudskej existencie. Rolland — hoci sám veľký obdivovateľ revolúcie — nemohol ostať slepý — bol na to príliš čestným umelcom a človekom — k jej záporným stránkam: nemožno sa ubrániť pocitu úzkosti, keď z jeho pera čítame obžalobu diktatúry — hoci v mene pokroku, v mene šťastlivej budúcnosti (práve výrokmi Jêroma de Courvoisier) — pretože tieto slová sa netýkajú len smutných stránok dejín francúzskeho národa:

„Obetovať budúcnosti pravdu, lásku, všetky ľudské čnosti, úctu k sebe samému znamená obetovať budúcnosť samotnú. Zo skazenej pôdy spravodlivosť nevyrastie ... Som príliš vedcom, aby som bez výhrad veril niektorej z našich hypotéz — lebo nejde o nič iného. A ak by táto hypotéza akokoľvek lichotila ľudskému duchu a jeho vrelej nádeji, nikdy ju neurobím bohom na oltári, ktorý sa sýti krvavým pachom obetí. Pre mňa je posvätný jedine život, terajší život ... Láska k pravde je jediná, ktorá nikdy nesklame. Trpezlivo a vášnivo ju vyhľadávať, to je jediné trváce dobro. No v posledných rokoch sme sa naučili, že musíme byť zo dňa na deň pripravení zrieť sa všetkého, čo nám patrí: bohatstva, cti, šťastia, lásky, práce i života ..."

Z týchto slov Cikker zhudobnil len fragmenty (niečo v úvodnej scéne, iné v dialógu s Carnotom), musel pôvodný text zredukovať na únosnú mieru — a to tým skôr, že potreboval priestor na lyricko-meditatívne zborové vložky (iba raz je zbor využitý simultánne s dejovým priebehom — v Courvoisierovom rozprávaní o zasadnutí Konventu sprítomňuje simultánnymi akciami jeho slová), ale i to stačilo na naznačenie rozpornosti Veľkej francúzskej revolúcie. — Vcelku Cikker zachováva model realistickej drámy druhej polovice 19. storočia s niektorými modifikáciami pôsobiacimi moderne (zborové vložky), inde skôr archaicky (duetá, tercetá — najmä vzhľadom na zlú zrozumiteľnosť slov v ansámbloch). Nemožno mu však uprieť, že celkovým uchopením látky zdôraznil — veľmi sugestívne — tragiku zobrazených udalostí.

Takto prechádzame k hudobnej stránke opery, ktorá svojím výzorom markantne pripomína tvorcu Mr. Scroogea a Vzkriesenia. Hudobná reč Hry o láske a smrti — čo sa výrazových prostriedkov týka — je v podstate na úrovni týchto opier, čo je pochopiteľné: Cikker si v nich vypracoval výrazný individuálny rukopis, nemá zapotreby ho meniť — a to tým skôr, že základná atmosféra Hry o láske a smrti je blízka atmosfére jeho dvoch predchádzajúcich opier. (Z Mr. Scroogea sa v Hre o láske a smrti dokonca objavuje modifikovaný motív hlavnej postavy, a tým aj celej tejto opery, ako aj spôsob zhudobnenia mimoriadnych situácií, zo Vzkriesenia „kaťušovské" tercie i variácia motívu osudu, odvodená v ňom zo zobrazenia chodu vlaku a v Hre zasa z približujúcich sa krokov zástupu sliedičov.)

Harmonická zložka Hry o láske a smrti stavia na mnohotvárnych intervalových superpozíciách — sekundových, terciových, kvartových, septimo-

vých i intervalov presahujúcich oktávu, pričom dôležitú úlohu hrajú najmä intervaly malej sekundy, tritónu, veľkej septimy. Tieto zostavy tvoria súčasť Cikkerovej markantnej svojskej tonálnej reči, v ktorej dôležité miesto majú aj polytonálne pásma, resp. miesta, zložené z akordov rôznych tonalít. Celkove je hudobná reč Hry o láske a smrti bohato chromatizovaná — ale nechýbajú v nej ani miesta relatívnej harmonickej jednoduchosti a tonálnej jednoznačnosti — ako kontrast a ozvláštnenie myšlienkovo dôležitých miest (v miestach vyjadrujúcich hlboké ľudské poryvy).

Hlavným nositeľom dramatického diania je zväčša veľký symfonický orchester bohato inštrumentovaný — jeho dominantné postavenie však nie je natoľko výlučné ako v predchádzajúcich Cikkerových operách. Dôležitý zástoj hrajú aj početné zborové „meditácie", kedy sa dôraz hudobného procesu prenáša na vokálnu zložku. Keď zoberieme do úvahy, že zborové úseky sa neobmedzujú len na spev, ale využívajú i parlando, ba i zvukovosť jednotlivých hlások — a prihliadneme na sémantickú dôležitosť sólistických partií (i keď sú traktované značne inštrumentálne a neraz sprevádzané hustou sadzbou orchestra), môžeme povedať, že hudobnodramatická verzia Hry o láske a smrti je zvláštnou symbiózou symfonickej opery a opery vokálno-symfonickej — cum grano salis (každé porovnanie kríva) niečo na polceste medzi štyrmi prvými Cikkerovými operami a operami Suchoňovými a trochu i Janáčkovými.

Janáčkovo meno nie je v tejto súvislosti spomínané náhodne: skladobnými postupmi tohto velikána je zrejme inšpirovaný spôsob odvodenia orchestrálneho sprievodu zborového spevu z jeho prvých štyroch tónov (troch zostupných a jedného vzostupného), zaradeného po Courvoisierovom poznaní vzťahu medzi Vallém a svojou ženou; podobným spôsobom je rozvíjaný (aj pomocou inverzií a delenia resp. rozšírenia motívu) zbor, sprevádzajúci záverečný rozhovor — dvojspev Courvoisiera a jeho ženy. Aj scéna hlasovania poslancov Konventu podľa mien o Dantonovom osude je vybudovaná z opakovania primárneho vokálneho motívu. Je to analógia Janáčkovho zopakovávania východzieho tematického materiálu dovtedy, kým trvá rovnaká nálada. Podobne, ba vari ešte viac, je príbuzný Cikker Janáčkovi svojím vášnivým prístupom k zhudobňovanej látke, plodiacim množstvo hudobných myšlienok; ich množstvo je obrovské a predčí všetky doterajšie jeho diela; že však ide o hudbu par exellence cikkerovskú, netreba osobitne zdôrazňovať. Cikker však nezaprel v sebe absolútneho hudobníka s jeho zmyslom pre výrazovú silu orchestra i výstavbu celku z niekoľkých základných kameňov — v tomto prípade z motívov vo funkcii symbolu. Je ich niekoľko:

1. Motív charakterizujúci dusivú atmosféru jakobínskej diktatúry, v ktorej si nikto nebol istý životom. Nejde vlastne ani o motív, ale o základnú smerovú tendenciu — vzostup z hĺbok prudkým skokom do strednej polohy; v mnohých prípadoch má však spoločnú hlavicu — jadro: vzostupnú veľkú sekundu a takisto vzostupnú veľkú septimu (resp. zmenšenú oktávu), neraz i dvakrát zopakovanú vo vyššej polohe. V tejto podobe sa niekoľkokrát zopakuje hneď v úvodnej scéne opery a vracia sa vždy tam, kde do deja zreteľne vstupuje hrozba tyranskej svojvôle: keď Courvoisier rozpráva o tom, ako špióni sledujú každý jeho krok, keď Sophie zbadá, že v susedných domoch robia prehliadky, potom ako odíde Carnot, ktorý priniesol ultimátum diktátorov (a jeho ponuku na útek Courvoisier v duchu odmieta); vo vokálnej zložke sa tento motív objavuje iba na dvoch miestach vedľa seba — v Sophiinej otázke, či je istě, že ju a jej manžela čaká zatknutie a v Courvoisierovej kladnej odpovedi. — Pravdaže, v základnej smerovej tendencii sa tento motív objavuje ešte častejšie.
2. Prízrak smrti — tritón (zväčšená kvarta alebo zmenšená kvinta) v melodickej následnosti i intervalovej superpozícii; dopĺňuje predchádzajúci motív; jeho výskyt — už vzhľadom na Cikkerove akordické štruktúry — je veľmi častý. (Svojou genézou sa viaže ešte na Sukove diela — menovite na hudbu k Radúzovi a Mahuliene a symfónii Asrael. Cikker ho v obdobnom význame použil už v dielach svojej vokálnej epizódy v začiatkoch štyridsiatych rokov — kantáte Cantus filiorum a v cykle piesní O mamičke.) Tak napr. tento interval je základnou zložkou sprievodu piesne o smutnom osude mladých zaľúbencov, ako i hudby, vykresľujúcej príchod sliedičov, znie v Sophiinej šepkanej otázke-ozvene po manželovej správe, že zatkli Dantona i v jej priznaní sa k strachu z rozprávania o zasadnutí Konventu, ktoré skončilo súhlasom s Dantonovou smrťou; dva tritóny s ďalšími intervalmi sa ozvú, keď Sophie pochopí, že manžel umožnením odchodu jej a Vallému sa vrhá do samovraždy — aby sme spomenuli aspoň tie najmarkantnejšie prípady.
3. Fragmenty revolučných spevov Veľkej francúzskej revolúcie majú za cieľ konkretizovať hudobnodramatické dianie — ktoré má nesporne nadčasovú platnosť — do určitého historického obdobia. Ich ucelenejšia melodika sa vyskytuje len výnimočne — zato o to častejšie sa používa ich príznačný bodkovaný rytmus: osmina s bodkou, šestnástina, štvrťová nota. Lež najsugestívnejšie vyznieva jednoduchý motorický rytmus popravčej čaty, ozývajúci sa na začiatku i na konci opery a symbolizujúci tak osud množstva obetí bezprávia vrátane dvoch hlavných postáv opery.
4. Motív osudu, prebraný z Beethovenovej V. symfónie (čo sa jeho rytmického vzhľadu týka) sa využíva zriedka — o to však markantnejšie: zaznie hneď v úvode na vrchole napätia rozhovoru Vallého s Courvoisierom i v Sophiinom utešovaní Courvoisiera o jeho osudovom poslaní vedca.
5. Ostináto, skladajúce sa z osminových triol a štyroch šestnástinových nôt, prestupuje rozhovor Courvoisiera s ženou po odchode sliedičov a Carnota, ako aj naň bezprostredne nadväzujúci trialóg ich dvoch a Vallého. Výborne znázorňuje napäté ovzdušie — vzhľadom na ich vzájomné vzťahy i na hrozbu smrti.
   Ostinát je vôbec — podobne ako v iných Cikkerových operách — veľké množstvo. Treba poukázať aspoň na niektoré z nich (okrem už spomínaných):
   Osminkové staccatá po dvoch rozložené do oktáv (kombinované chvíľami s dvomi šestnástinami a jednou osminou) sprevádzajú výjav zasadania Konventu a Courvoisierove pokyny ako ukryť Vallého; vracajú sa pri spomenutí Robespierrovho mena Courvoisierom v rozhovore s Carnotom — ide teda o akýsi robespierrovský prízrak.
   Ostináta, sprevádzajúce ďalšie zbory, plynú taktiež zväčša v pomerne pomalých rovnomerných hodnotách. Tak hneď prvý zbor, tvoriaci pozadie Sophiinho zamyslenia po manželovom odchode na zasadnutie Konventu, strieda najmä štvrťové a osminové hodnoty. Výrazný je

sprievod Vallého rozprávania o jeho tragickom putovaní so spoločníkmi Francúzskom: tvoria ho polová nota a dve osminky (na vrchole rozprávania však nastane posun v jednotlivých hlasoch a skrátenie polovej noty na štvrťovú, čím sa dosiahne citeľná gradácia). O ostináte zboru po Courvoisierovom odhalení vzťahu medzi Sophie a Vallém bola už reč; plynie v rovnomernom pohybe štvrtín s osminovým posunom v dvoch melodických linkách, neskôr kombinovaných superpozične dvomi šestnástinami a jednou osminou „robespierrovského prízraku": dodáva tejto nadčasovej úvahe o povinnosti človeka niesť svoj kríž časovo-historické zaradenie.

Rovnomerný chod melodických pásiem je typický aj pre zbor a jeho sprievod, zaradený po Carnotovom odchode; časové dĺžky, v ňom užívané, však obsahujú väčšiu paletu rozmanitosti.

Krátky zbor pri Vallého rozhodovaní — ostať v Paríži či utiecť — je reprízou úseku jeho skoršieho vyprávania (o úteku pred zatykačom); orchestrálny sprievod však tentoraz strieda trioly, kvartoly a kvintoly, dodávajúc tak hudobnému procesu väčšiu vzrušivosť.

Záverečný zbor — nadväzuje na tematický materiál zboru o zmysle ľudského utrpenia — plynie v štvrtinových hodnotách, ale už bez ich osminového posunu: zvýrazňuje sa tak pocit ukľudnenia a vyrovnanosti.

Rytmická pravidelnosť niektorých úsekov Hry o láske a smrti je jednou z janusovských tvárí Cikkera — dramatika a skladateľa. Tam, kde sa dej rozvíja, pulzuje hudobná riava v závislosti na rýchlosti jeho priebehu — miestami tak intenzívne, že vzniká dojem rozlievajúceho sa veľtoku v najneočakávanejších rytmických kombináciách. Cikker totiž dôsledne oživuje jednotlivé hlasy, dáva im samostatnú melodickú i rytmickú tvárnosť — a tak nie div, že bohatá polymelodika a polyrytmika (skvele inštrumentovaná) tvoria najcharakteristickejší znak hudobnej reči jeho poslednej opery.

Pravdaže, žiadne teoretické pojednanie nedokáže dať čitateľovi primeraný obraz o skladateľovej hudbe. Zvlášť výrazne to cítiť práve pri Hre o láske a smrti: stačí zalistovať v klavírnom výťahu a človek priam žasne nad autorovou nápaditosťou. Veď na prvý pohľad je tento námet nie veľmi operný — a predsa koľko invencie dokázal Cikker v jeho zhudobnení prejaviť! Isteže sa chvíľami nevyhol určitej ilustratívnosti — ale nie je to ilustratívnosť vonkajšková, násilne okázalá, naopak: hudba odkryla v činohre skryté emocionálne dimenzie a otrasnú dramatičnosť — a to tým silnejšie, že postihuje najvnútornejšiu podstatu zúčastnených osôb. Je to dráma ľudí v krajnej, medznej situácii, kedy nutne padá všetko prídavkové, naučené, umelé a neúprimné; každý sa prejavuje vo svojej duševnej nahote, veľké charaktery sa oprosťujú nánosu všednosti, slabšie zachraňujú svoje malé úbohé ja — dokedy? A je to práve Cikkerova hudba, ktorá tento proces vyjadruje s otrasnou silou. — Isteže by sa žiadalo uviesť aspoň niekoľko príkladov, notových ukážok — domnievame sa však, že by tých pár taktov sotva dokázalo vytvoriť čo len matný obraz celku, a preto odkazujeme radšej na posluch celej opery (čo, dúfame, napriek copyrightu nakladateľstva Bärenreiter nebude azda nesplniteľným želaním). Nemožno však nespomenúť, že ani v tejto opere Cikker nezaprel skladateľa baletnej hudby, hoci doteraz žiaden balet nenapísal: tanečná pieseň o láske princa k mlynárovej dcére je skvelou ukážkou archaickej štylizácie melodiky v zaujímavom harmonickom rúchu imitujúcom gitarový sprievod — naviac je to jediné

svetlejšie miesto opery, zaradené pomerne rýchlo po jej začiatku (v poradí tretia scéna — i keď Cikker sám také delenie nevyznačuje), čím sa vytvára výrazný kontrast voči ostatnému dianiu.

Opera je vybudovaná do skvelej architektonickej podoby: má pôdorys ronda (vďaka členeniu zborovými partiami) kombinovaného s uzavretou formou (začiatok opery sa v skrátenej forme reprízuje v jej závere) a s náznakom koncentrického tvaru (na ideovom vrchole Courvoisierovho rozprávania o zasadnutí Konventu v strede opery sa ozýva podobná hudba ako v jej začiatku resp. konci; podobne sa reprízujú zborové zvuky a šumy z prvého Vallého rozprávania v scéne tesne pred jeho definitívnym útekom).

Veľkí umelci zrejme tušia budúcnosť. Už Mr. Scroogeom a Vzkriesením Cikker signalizoval, že hlavným problémom sveta, v ktorom žijeme, je problém etický, preto sa snažil týmito dielami burcovať svedomie ľudí. Hra o láske a smrti je zas obrazom spoločnosti, ktorá popiera platnosť záväzných morálnych noriem všeľudského humanizmu — o to silnejšie sa však jeho princípy uplatňujú v konaní tých, ktorí nezabudli, čo znamená skutočne byť človekom . . .

IGOR VAJDA

IGOR HRUŠOVSKÝ

Človek, umenie, hudba

Schopnosť estetického vnímania či recipovania je špecifická ľudská vlastnosť, práve tak ako schopnosť kognitívneho postihovania či pojmového apercipovania. Tieto schopnosti nie sú odvoditeľné jedna z druhej. Rezultátom estetického vnímania je estetický fenomén či estetická kvalita alebo hodnota, zatiaľ čo efektom kognitívneho, pojmového alebo dokonca teoretického prístupu k určitému objektu je postihnutie jeho empirickej štruktúry. Esteticky vnímame z hľadiska estetickej výbavy percipienta, kognitívne sa zmocňujeme reality z hľadiska svojich poznatkových, resp. teoreticko-praktických skúseností. Bez schopnosti estetického vnímania javí sa nám predmet ako konglomerát zmyslových dát, príp. ako empirická štruktúra, ak tento konglomerát kognitívne apercipujeme.

Estetický zážitok je výslednicou oscilácie objektu (alebo umeleckého artefaktu) a estetického prístupu práve tak, ako vedecký poznatok je výslednicou oscilácie objektu a kognitívneho (teoretického) postoja.

Ak teoreticky uvažujeme spôsobom charakteristickým pre danú etapu vývinu vedy, esteticky vnímame spôsobom príznačným pre príslušné obdobie histórie umenia.

Umelecké dielo sa od ostatných objektov líši tým, že v ňom prevláda vlastnosť evokovať estetický zážitok. Tento zážitok alebo estetická kvalita je špecifickým korelátom materiálneho artefaktu. Zásadne platí, že artefakt musí umožňovať tvorbu estetickej kvality, čiže — ako u nás hovorí E. Šimúnek — musí poskytovať predpoklady na estetickú kvalitatívnu realizáciu. Treba teda zreteľne rozlišovať umelecký artefakt od estetického zážitku. Estetická kvalita a hodnota je mentálnou realitou, ktorá je korelátom dynamickej celistvosti zložiek umeleckého artefaktu. Kontakt medzi artefaktom a percipientom sa navodí, keď umelecké dielo nejakým spôsobom zodpovedá estetickej výbave vnímateľa.

Kognitívne nemôžeme priamo postihovať špecifický fenomén estetického zážitku. Niektorí estetici hovoria o magickom čare, aké vyvoláva veľké umenie. Toto čaro, táto svojbytná zážitková kvalita je neredukovateľná na nijaký kognitívny obsah. I. Stravinskij právom hovorí, že napr. dokonalá fúga vyjadruje len seba samu.

Nemožno adekvátne interpretovať ani estetickú kvalitu, ani štruktúru umeleckého diela uplatňovaním nešpecifických prístupov, napr. vulgárnou koncepciou teórie odrazu, gnozeologizáciou, extrapoláciou sémantiky, analogizovaním a pod. Ideové alebo predstavové asociácie, ktoré si percipient neraz navodzuje a sprevádza nimi estetické zážitky, nemajú racionálnu hodnotu argumentov. Mimoracionálnu, mimokognitívnu entitu nemožno poznať, možno ju však zažiť. Právom hovorí W. Riezler v monografii o Beethovenovi (1942), že duchovný obsah evokovaný hudobným dielom je slovami nevyjadriteľný a nezdeliteľný. Tento obsah sa dá naznačiť iba metaforicky, ako sa o to pokúsili napr. A. Huxley (Beethovenovo kvarteto a moll, op. 132), T. Mann (Beethovenova sonáta c moll, op. 111) alebo trebárs aj skladateľ L. Bernstein r. 1969 na stránkach Hudobného života. Pokiaľ ide o hudbu, ideový alebo kognitívny moment sa môže uplatňovať a

tvoriť organickú zložku umeleckého diela len v niektorých heterogénnych útvaroch, ako je napr. opera.

Zvuk je schopný vyvolať estetický zážitok len vtedy, keď sa stane funkčnou zložkou v štruktúre hudobného diela. Veľký hudobný novátor a vynikajúci hudobný teoretik, akým je A. Schönberg, sa vyslovil, že hudba je vzájomný vzťah zvukov, súčasnosti a časového sledu tónov a tónových kombinácií. Schönberg hovorí, že prvky hudobnej štruktúry odhalia svoj pravý význam iba svojím spoločným pôsobením, práve tak ako osamotené slovo nemôže vyjadriť myšlienku bez vzťahu k inému slovu; všetko, čo sa deje v niektorom bode tohto hudobného priestoru, má viac ako miestny význam; funguje nielen na svojom mieste, ale aj vo všetkých ostatných rovinách a nie je bez vplyvu ani v najvzdialenejších bodoch.

Pri dialektickoštrukturálnom ponímaní a prístupe k umeleckému artefaktu, napr. k hudobnému dielu, pravý význam hudobného tónu, akordu, témy, pauzy a pod. sa odhaľuje v organickom (a protirečivom) súvise s celou štruktúrou, i s tým, čo predchádzalo. Takto sa niekedy aj ináč banálny motív môže povzniesť veľmi vysoko. Spomenutý W. Riezler hovorí, že Beethoven skúma a uplatňuje každú jednotlivosť z hľadiska jej „únosnosti" pre celú tektonickú stavbu. Konečným cieľom je tu tvar, a nie individualizovaný výraz. Do dynamickej štruktúry Beethovenovej skladby sú zákonite včlenené napríklad aj tie náhle zasahujúce kontrasty, príznačné práve preňho.

Umelecké dielo jestvuje nielen ako špecifická štruktúra, ale je zároveň aj komponentom umelecko-kultúrnej superštruktúry a napokon aj celej spoločenskokultúrnej reality. Český filozof K. Kosík sa vyjadril, že dielo existuje ako špecifická štruktúra a zároveň je integrované do totálnej štruktúry spoločenskoľudskej skutočnosti.

Umelecká tvorba býva podnecovaná zložitými a rozpornými stránkami reality. Spoločenskokultúrnou realitou je koniec-koncov podnecované aj smerovanie historickej dialektiky daného druhu poznania. V tom je záruka určitej koordinácie utvárania jednotlivých oblastných radov a línií v rámci kultúrnej superštruktúry. Umelecký výraz býva cez tvorivý subjekt stimulatívne určovaný prostredím, dobou, tendenciami historického pohybu, dialektickým plynutím totality kultúrnej superštruktúry.

Vonkajšie stimuly spracúva teda umenie v duchu svojich imanentných dialektickoštrukturálnych zákonitostí a tendencií. Zovňajšie podnety do umeleckej tvorby nevstupujú ako metaštrukturálny prvok; na podnety a vplyvy zmien spoločenskokultúrneho kontextu reaguje umelecký druh špecificky. Vynikajúca tvorivá osobnosť je schopná hocaký podnet alebo tému umocniť. Ako sme už naznačili, zovňajší (ideový) stimul alebo motív je často irelevantný alebo banálny a nie je v nijakom lineárnom kauzálnom súvise s umeleckým dielom. Niekedy sa tvorivá fantázia rozpúta na celkom bezvýznamný a náhodilý vonkajší podnet alebo motív.

Ako teda môže byť estetický fenomén, keďže má autonómny charakter, zložkou sociálnokultúrneho kontextu? Pokiaľ ide napr. o hudbu, domnievam sa, že do kategórie média, sprostredkujúceho kontakt hudby s ostatnou spoločenskokultúrnou realitou, patria rôzne akustické prototypy (dobové intonácie) daného existenčného milieu, ktoré integruje hudobná tvorba. Často sú späté s rozličnými spoločenskými udalosťami a funkciami. Schopnosť komunikovať niečo mimohudobného, ale nikdy nie určitejšie vymedzeného, nadobúda hudba s podmienkou, že danému hudobnému pro-

striedku, danému systému usporiadania tónového materiálu je prisúdený v praxi istý význam. Tento proces prisúdenia je dlhodobý, pretože predpokladá vytvorenie konvencií a návykov založených na asociácii.

Sociálna funkčnosť umeleckého diela v tomto zmysle je teda podmienená jeho začlenenosťou v príslušnom kontexte, jeho vzťahmi k dobovým percepčným stereotypom.

Ako je známe, hudba sa len postupne emancipovala zo závislosti od kultu, tanca atď. V Európe sa prezentuje hudba od 17. storočia už celkom vo svojej špecifičnosti: z jej vlastných, imanentných zákonitostí, pôvodne zatlačených a latentných sa napokon vynára obrovské bohatstvo foriem a hudba sa vo svojej podstate oslobodzuje od hypertrofie a nátlaku mimohudobných realít. Posledne to vyjadril T. Volek (Hudební rozhledy 1/1969) takto: vzrastá svojbytnosť hudby v zmysle odpútania sa od slova a pohybu, rastie miera organizovanosti, usporiadanosti a vnútornej diferenciácie hudobnej štruktúry.

Takto sa z prehistórie hudby navodila vlastná história hudby, t. j. vnútorné, svojbytné a svojzákonné (a zároveň dialekticky rozporné) plynutie. V tomto emancipačnom procese vynorila sa a kryštalizovala čoraz výraznejšie štruktúrotvorná potencia hudobného fenoménu v jeho špecifičnosti. Odvtedy je hudba schopná budovať a rozvíjať sa celkom z vlastných prostriedkov a fondov bez vonkajšej opory a tlaku, zároveň však nie bez vonkajších podnetov. Tieto podnety však hudba recipuje už špecificky. Goethe to vyjadril tak, že hudba sa naďalej zaoberá už len sama so sebou. Ako vidíme, vo svojej vnútornej podstate je hudba fenoménom mimoracionálnym, mimokognitívnym, i keď je fakt, že kedysi bola a sčasti až dodnes je spojená s kultovými konvenciami a viazaná na mimohudobné predstavy.

Vráťme sa však teraz k východiskovému konštatovaniu, že schopnosť estetického vnímania je špecifická ľudská vlastnosť. Ako hovorí A. Mokrejš (Umění, skutečnost, poznání, Praha 1966) umenie je nezastupiteľnou zložkou ľudskej štruktúry. Umenie je teda integrálnym prvkom spoločenskoľudskej reality. Keďže umenie je komponentom sui generis ľudskej existencie, nemôžeme ho derivovať z iných zložiek tejto existencie. Ako také je svojbytným zdrojom osobitných estetických obsahov a hodnôt. Treba dodať, že estetické recipovanie je viac-menej aktívnou tvorbou. Percipient aktívne integruje artefakt. V tomto zmysle — ako hovorí E. Šimúnek — estetické vnímanie je konštitutívnym faktorom integrity človeka, jeho sebarealizácie a sebaprodukcie. Umelecké artefakty a ich koreláty v estetických hodnotách sú teda organickým komponentom ľudskej štruktúry.

Ak hovoríme, že estetická hodnota sa podieľa na integrácii diferencovanej a celistvej osobnosti človeka, nesmieme zamlčovať, že človek zároveň vytvára umelecké diela a ich esteticky hodnotí. Z toho plynie, že napríklad Beethovenovo dielo, ako to pekne formuloval A. Mokrejš, nie je iba výrazom doby, jej charakteristickej atmosféry, v rovnakej miere možno o ňom hovoriť ako o konštitutívnom prvku doby a jej spolutvorcovi. (Beethovenské príklady v tomto článku volím zámerne z príležitosti jeho blížiaceho sa jubilea.)

Treba mať na pamäti, že ak nemáme uviaznuť na úrovni vegetujúceho života, to si principiálne vyžaduje permanentnú integráciu veľkých kultúrnych a humanitných ideálov a podnetov uplynulých vekov. Veľké umelecké a etické hodnoty si človek môže osvojovať iba cez svoje vlastné mentálne a morálne médium, formované (alebo zanedbávané) po celý život. Nedostatok permanentných a rozporuplných kontaktov s veľkými kultúrnymi a umeleckými hodnotami minulosti i súčasnosti vedie k určitej jednostrannosti človeka a k redukovaniu i kaličeniu jeho potenciálnych schopností. Neblahé sú dôsledky ignorovania zásady tvorivého rozvíjania percepčných a apercepčných potencií človeka, vnútorného sebaprekonávania na báze integrovania, a nie formálneho osvojovania kultúrnych a umeleckých výtvorov, a k tomu ešte výberove redukovaných a schematicky interpretovaných podľa aktuálneho ideologického kľúča. K integrovaniu kultúrnych hodnôt neslobodno pristupovať na báze vonkajšieho naliehania, to v podstate znamená ľahostajne, ale z hľadiska vnútornej potreby a s optikou vlastných skúseností, t. j. na základe už predtým osvojených hodnôt.

Kontakt s tým, čo ľudstvo vytvorilo veľkého v dejinách kultúry a umenia, je významným východiskom pri formovaní základného životného ladenia, charakteristického mentálneho habitu a v procese kultivovania ucelenej a zároveň diferencovanej osobnosti. Takýto človek sa zavše rád vracia ku kultúrnym a umeleckým hodnotám a v rôznych situáciách a po rokoch vždy trochu ináč a na inej úrovni rozvíja s nimi vnútorný dialóg. Treba ho nadväzovať v pravú chvíľu. K hodnotám, ktoré nás kedysi zaujali, vraciame sa občas v svetle nových skúseností a zážitkov: navodzujú neraz prekvapujúci a svieži kontakt s najnovšími skúsenosťami vyspelejšieho veku.

Domnievam sa, že estetickú hodnotu môžu najserióznejšie zisťovať iba ľudia systematicky aktívni v umení a kultúre. Objektívne kritériá hodnotenia sú determinované spoločensko-historicky. Ešte vyšší stupeň objektivity má teoretické, teoreticko-štrukturálne hodnotenie z hľadiska dejinného procesu. Tento aspekt treba rozlíšiť od bezprostredných meradiel, podmienených iba určitým daným historickým obdobím. Spoločenskohistoricky a dialektickoštrukturálne možno do istej miery postihovať aj korene dobových noriem a dobových hodnotiacich prístupov.

Je nevyhnutná istá kontinuita v kultúre, i keď nie stroho lineárna, ale dialekticky premenlivá. Nadväzovanie na kultúrne tradície a ich tvorivé rozvíjanie a zároveň prekonávanie prispieva k rozkvetu života. Náhle a úplné preseknutie dejinnej kontinuity býva neblahé pre kultúrne dedičstvo. Absolútne prerušenie tradovaného a zároveň premenlivého vzťahu k hodnotám kultúry máva za následok deštrukciu po dlhé veky rozvíjaného a variabilného vzťahu k umeleckým hodnotám. Prejavy barbarstva a rôzne asociálne excesy sa objavujú tam, kde ľudia úplne ignorujú kultúrny odkaz a tvorivé úsilie predošlých generácií, kde sa ocitajú v kultúrnom vákuu, v absencii akýchkoľvek etických princípov (morálneho super-ego). Pokiaľ ide o akultúrne alebo antikultúrne erupcie dnešných čias, treba ich korene hľadať v obrovských sociálnych zvratoch, v rozklade po celé veky petrifikovaných životných stereotypov a v obrovskej kríze duchovných hodnôt.

Podľa výstižných slov I. Stravinského skutočná tradícia nie je svedectvom minulosti; je to živá sila, ktorá podnecuje a poučuje prítomnosť; nadväzujeme na tradíciu, aby sme vytvorili novú.

V príležitostnom článku o kultúrnom význame historickej kontinuity som r. 1968 napísal, že napríklad klasicistický kaštieľ v Dolnej Krupej práve preto, že bol svedkom pobytu veľkého skladateľa v prostredí rozdychtenom po veľkých ideáloch a vznešených hodnotách, evokuje aj v dnešnom človekovi veľmi pozitívne asociácie, aké vysoko oceňuje každý kultúrny historik a citlivý pedagóg. A pripomenul som, že Bruno Walter vo svojej

autobiografii uviedol veľmi výrečné príklady, ako sa z tupého „bytia" môže vyvinúť živý „význam". Je však samozrejmé, že to musia byť naozaj spoľahlivo pamätné historické miesta (teda nie na spôsob „zaručenej" autentičnosti pozostatkov svätých v stredoveku). No to už patrí do kompetencie pracovníkov pamiatkovej starostlivosti.

Percipovanie umeleckých i kultúrnych hodnôt a zveľaďovanie života vyžadujú si prekonávať rutinové a zautomatizované fantazijné reakcie. Aj v hudbe sa treba vyvarovať široko vyznávanej mienky, že skutočná hudba je hudba, na akú sme si už navykli.

Slobodná aktivita tvorcu je v rozvíjaní odkazu, avšak — ako sme povedali — vonkoncom nie v lineárnom rozvíjaní: kde niet rozporov a prekážok, tam ochabuje slobodná aktivita. Nie v anarchii, ale v zákonitom, dialekticko zákonitom prekonávaní vyznávaných vzorov a noriem je sloboda tvorcu. Ak napríklad Beethoven proti snahám školometov vyhlásil, že skutočný umelec neprichádza naplniť pravidlá, ale ich zrušiť, mal na mysli celkom zrejme poprenie zmrazených a zabsolutizovaných pravidiel. Teda tvorivá sloboda sa nemôže dobre uplatňovať v amorfnosti, v tvarovom nihilizme. Naopak: invencia a kreácia nových významných tvarov, foriem a pravidiel sa objavuje len v protirečivom procese morfogenézy hudby.

V tomto zmysle treba ponímať zrod novej etapy v histórii hudby. Iniciatíva veľkých tvorcov vždy prýšti z inšpirácie vyvierajúcej z podnetov spoločenských zmien, z nových estetických tendencií, črtajúcich sa v sociálnej aréne; svojím dielom urýchľujú ich diferenciáciu. Veľkosť novátorskej iniciatívy je v tom, že sa inšpiruje už sotva začínajúcimi sa zmenami v spoločenskom milieu, ktoré napokon vyústia do novej historickej epochy a že v predstihu ohlasuje epochálne zmeny v umení. V skutočnom novátorstve sa kryštalizujú zákonité tendencie štrukturálnych transformácií skôr ako v širokej spoločenskej aréne. Skutočne avantgardné dielo postihuje novú, ešte len rodiacu sa mentálnu klímu a senzibilitu, nové spoločenskokultúrne tendencie.

Tvorca, ktorý chce vyjadriť novú atmosféru, vyvolanú zmenami spoločensko-kultúrnej skutočnosti, musí voliť aj nové výrazové prostriedky, najmä ak staré už nevyhovujú novým podmienkam a sú zautomatizované. Umelecký prejav, historicky obnovovaný, vždy volí výrazové prostriedky, ktoré vyvolávajú spoluprácu percipienta a vzrušujú jeho imagináciu. Zmeny skutočnosti a postojov k nej determinujú prestavbu umeleckého tvaru, modifikáciu funkcie umenia a jeho pôsobenia na vnímateľa.

Prestavba tvaru, ak chce uplatňovať skutočné novátorské poslanie, popiera tradované formy a pravidlá, no nikdy nie absolútne, ale práve len špecificky. Len z takejto dialektickej negácie sa môže zrodiť nový tvar, ktorý bude reprezentovať novú etapu v imanentnej dejinnej línii. Pravda, v dejinách sa niekedy stretávame s veľkými zvratmi, ba aj s prelomami celých superštruktúr (napríklad nástup renesancie alebo taký prevratný prelom, ktorý nazývame vedecko-technickou revolúciou). Dôsledkom takýchto prevratných udalostí sú hlboké spoločensko-kultúrne krízy, z ktorých vyvrie nový charakteristický tvar niekedy až po desaťročiach hľadania a zápasenia. No tento proces je zákonitý a jeho pochopenie citeľne chráni pred skĺznutím do nihilizmu, do akého upadá veľa kultúrnych pracovníkov po strate kreditu mnohých dosiaľ vyznávaných ideových, etických a kultúrnych hodnôt. Nihilizmus však nikdy nemôže byť výrazom duchovnej slobody. Len v dobrovoľnom rešpektovaní vnútornej disciplíny a v predvídavom postihovaní kryštalizujúcich sa zákonitostí novej historickej epochy rozvíja sa tvorivá sloboda.

Skutočné integrovanie vonkajších stimulov v umeleckej tvorbe, napríklad intonačných zmien v širokom sociálnom kontexte hudbou, je možné len na báze jej imanentných zákonitostí. Kryštalizácia nového obdobia v histórii hudby vyviera z rozporu nových intonačných elementov, ktoré sú výrazom zmenenej mentálnej atmosféry v dôsledku sociálnych premien, s dosiaľ panujúcimi štrukturálnymi normami. Dá sa to povedať aj tak, že tvorca, rozvíjajúc a prekonávajúc hudobný odkaz, oživuje svoju imagináciu a invenciu z daného intonačného kontextu.

Ako konštituujú veľkí novátori novú kultúrnu tradíciu? Stravinskij hovorí obrazne, že z lúčov majstrov sa vyvíja súhrn smerníc, ktoré ostanú vlastné väčšine ich nasledovateľov a ktoré prispejú k vytvoreniu zväzku tradícií, z ktorých sa skladá kultúra. Veľké dielo spoluutvára duchovný priestor niekedy aj veľmi vzdialených historických epoch. To znamená, že nezaniká spolu s likvidáciou dobových podmienok a momentánnych podnetov jeho zrodu.

Historicky determinované sú aj tzv. večné diela, ktoré sú natoľko diferencované a integrujú toľko stimulov zo súčasnosti i z minulých vekov, že ostávajú vždy živé, i keď vždy inak. Veľké hodnoty, „večné" hodnoty pretrvávajú napriek zložitým a neraz veľmi dramatickým peripetiám dejín a neprestávajú ovplyvňovať mentalitu dlhého radu generácií, Je pravda, že dejinné zvraty podmieňujú aj istú selekciu kultúrnych hodnôt minulosti, jednako, sú aj také hodnoty minulosti, ktoré sú vnímateľné cez viaceré dobove podmienené prizmy, ku ktorým možno pristupovať z rozdielnych hľadísk a ktoré sú interpretovateľné rozličnými spôsobmi. Môže sa teda meniť aj spôsob ich percipovania a integrovania. Každá historická epocha sa vyznačuje určitou optikou hodnotenia, uznáva za významné iba určité artefakty a aspekty a prezentuje sa určitými dobove vyznávanými normami a meradlami. Všetky dobove podmienené hodnotiace meradlá zvažujú kultúrne výtvory vždy trochu rozdielne, či už ide o produkty súčasnosti, alebo vzdialenejšej minulosti. Jednako, mnohé diela pretrvávajú a stávajú sa „večnými", hoci vždy na odchylný spôsob.

Niektoré diela sú teda schopné začleniť sa do viacerých dobove charakteristických kultúrnych štruktúr. Hodnota diela javí sa univerzálnou, ak sa javí pozitívnou i z hľadiska viacerých etáp dejín kultúry a umenia. St. Zweig hovorí, že Goethe vystupuje v obmene pre každé pokolenie. Každému pokoleniu sa dáva v novom zmysle. Aj Beethovenovo dielo vystupuje zakaždým v inej obmene — popri istých večných črtách. Veľké hodnoty sa vyznačujú potenciou obmeňovať sa a prezentovať sa každej generácii v novom význame. W. Riezler sa vyslovil, že Beethovenova hudba preniká dejinnými epochami ako trebárs prírodná mocnosť a jej životnosť nezávisí od dobového vkusu a duchovného postoja. Podľa Stravinského Veľká fúga (B dur) je až na veky súčasná hudba.

V dejinách umenia niet pokroku v tom zmysle, aký tomuto pojmu prikladáme. Jednotlivé obdobia dejín umenia (napríklad renesancia, barok, klasicizmus atď.) sa naplno prejavujú v určitom kulminačnom momente, no vývojove sa neprekonávajú. I. Stravinskij to vyjadril tak, že napríklad v hudbe robíme pokroky len v tom zmysle, že rozvíjame nástroje hudobného prejavu — a sme schopní vytvoriť nové veci v rytme, zvuku, štruktúre.

IGOR HRUŠOVSKÝ

IVAN STADRUCKER

História jedného zvukového pracoviska

Pridŕžajúc sa International Electronic Music Catalogu vydaného Independent Electronic Music Center, Inc., Trumansburg, N. Y., v roku 1968, zisťujeme nasledovnú chronológiu vzniku experimentálnych pracovísk, ktorých spoločným znakom je nový — z hľadiska hudobného skladateľa netradičný — prístup k zvuku, a to zvuku spravidla transformovanému alebo vôbec generovanému elektronickými prístrojmi:

pred rokom 1950 —
Paríž, Atelier de composition musicale
Groupe de Recherches Musicales, RTF
Andre Almuro Studio
Berlín, Oskar Sala Studio
Brusel, Institut de Radiodifusion National
New York, Louis & Bebe Baron Studio

1951 — New York, Columbia-Princeton Electronic Music Center
Kolín, Studio für Elektronische Musik, WDR,
Mníchov, Josef A. Riedl Studio
Mareil en France, Lalan & Marcel van Thienen Studio
Paríž, Club d'Essai, RTF
Ženeva, Studio de Phonologie de Radio Genève
Tokio, Sony Corporation Studio

1952 — Paríž, ORTF Studio
New York, John Mc Dowel Studio
Hilversum, Nederlandsche Radio Unie Studio

1953 — Los Angeles, EMC Studio
San Francisko, Henry Jacobs Studio
Buenos Aires, Estudio de grabaciones
Kobenhavn, Danmarks Radio Studio

1954 — Cambridge, Roberto Gehard Studio
Tokio, Electronic Music Studio, NHK Radio
Ottawa, Elmus Lab. Studio
Paríž, SCEAUX Studio
Paríž, Maison de Lettres Studio

1955 — Paríž, François Dufrène Studio
Berlín, Technische Universität Studio
Baden-Baden, Südwestfunk Studio
New York, Henry Street Setlement Playhouse
Londýn, Tristram Cary Studio

1956 — Rio de Janeiro, Estudio de Experiencias Musicias
Bordeaux, Roger Lafose Studio
Eidhoven, Research Laboratories Philips
Londýn, Radiophonic Workshop, BBC

1957 — Darmstadt, Hermann Heis-Studio für Elektronische Komposition
Paríž, Tadie Cinema
New Jersey, Behavioral Research Laboratory, BTL
New York, Dick Higgins Studio
Albuquerque, Rio Granda Electronic Music Laboratory
Delft, Studio voor Elektronische Muziek, Technische Hogeschool
Stockholm, Electronmusikstudion, SR
Varšava, Studio eksperimentalne, Polskie Radio
Londýn, Desmnond Leslie Studio
Londýn, The Studio Ernest Berk

1958 — Rím, Electronic Music Studio, AA
Ann Arbor, The Cooperative Studio for Electronic Music
New York, Robert Cosmos Savage Studio
San Antonio, Robert Sheff Studio
Brusel, APELAC Studio
Mníchov, Studio für Elektronische Musik, Siemens
Paríž, APSOME Studio

1959 — Zagreb, Radiotelevizija
Budapešť, Qualiton Records
Rím, Discoteca di Stato
Utrecht, Studio voor Electronische Muziek en Klanbewirking
Osaka, NHK Radio
Helsinki, Electronic Music Studio, Yleisradio
Fairseat, Oramics Studio
Los Angeles, Electronic Music Enterprices
San Francisko, Tape Music Center
Urbana, Experimental Music Studio, University of Illinois
Brusel, BIMES, Studio
Santos, Grupo Musica Nova
Toronto, UTEMS
Madrid, Luis de Pablo Studio
Hollis, Electronic Sound Structures
New York, Peter Glushanok Studio

New York, Richard Maxfield Studio
San Antonio, Philip Krumm Studio

1960 — Reykjavik Radio
Tokio, Art Center Sogetsu
Hannover, Funkhaus Hannover NDR
Buenos Aires, Estudio de Fonologia
Kalundborg, Studio 60
Bochum, Studio für Konkrete und Elektronische Musik
New York, The Theatre of Eternal Musik
Stony Point, John Cage & David Tudor Studio

1961 — New York, Philip Corner Studio
Cordoba, Horacio Vaggione Studio
Montreal, CBC Radio Studio
Moskva, Eksperimentaľnaja studija elektronnoj muziky, Muzej Skriabina
Northridge, Electronic Music Studio, State College
Beograd, Radiotelevizija, Studio
Utrecht, STEM, Studio
Salzburg, Studio für Elektronische Musik, Mozarteum
Bratislava, Zvukové pracovisko Čs. televízie

1963 — Studio di Fonologia, RAI

Uvedený prehľad je v mnohých smeroch nepresný: mnohé v ňom uvedené pracoviská za krátky čas zanikli, do popredia vystúpili iné, novšie a produkcia iných, na pohľad veľmi aktívnych, predstavuje sporné umelecké hodnoty a často sa ani nekryje s všeobecne vžitými predstavami o elektronickej, konkrétnej, syntetickej či experimentálnej hudbe.

Napriek tomu poskytuje však základnú orientáciu o časových a geografických súvislostiach, v ktorých ožíva umelecká aktivita niekoľkých mladých slovenských skladateľov, podmienená i determinovaná vtedajším prístrojovým vybavením jediného magnetofónového pracoviska bratislavskej televízie.

S týmto pracoviskom, ktoré International Electronic Music Catalog a iné pramene uvádzajú ako „Zvukové pracovisko", viaže sa priamo či nepriamo desaťročie mojej činnosti v Čs. televízii a obávam sa, že táto skutočnosť nedovoľuje, aby som bol dostatočne objektívny pri písaní o tomto pracovisku, jeho spolupracovníkoch a jeho výsledkoch.

Pri takomto subjektívnom pohľade naspäť, do zrkadla spomienok, vybavuje sa mi v mysli prvé stretnutie s elektronickou hudbou v roku 1958. Vtedy na posedení u priateľa Martina Slivku počul som Stockhausenov „Gesang der Jünglinge". Bolo to v čase, keď prišli do predaja prvé Sonety a s nimi i prvé experimenty Romana Bergera, Pavla Šimaia, Petra Kolmana a Ilju Zeljenku s elektronickou hudbou v domácom prostredí.

Mňa na elektronickej hudbe zainteresovala náhoda — Ilja Zeljenka zmienil sa manželke môjho priateľa Nadi Földváriovej, že hľadá technického spolupracovníka na realizovanie elektronickej hudby pre pripravovaný film Miroslava Horňáka „65 miliónov". S jej odporúčaním ma obaja vyhľadali a naša spolupráca sa začala.

K dispozícii sme mali 4 štúdiové magnetofóny, tónový generátor sínuso-

vého priebehu a počas práce na filmovej hudbe vyrobili pre nás v Štátnom filme na Kolibe kruhový modulátor podľa náčrtu, ktorý nám z Varšavy poslal Józef Patkowski. Pracovali sme vždy neskoro večer a po nociach, vlastne na čierno, lebo nebol som si istý súhlasom svojich nadriadených. Prvým kritikom našej práce bol dr. Ladislav Mokrý. Prichádzal za nami vo vojenskej uniforme — boli to časy berlínskych udalostí.

Naša spolupráca ukázala sa byť úspešnou: hudobníci i filmoví režiséri prejavili o prácu na tomto poli záujem a objavili sa dokonca i priaznivé zmienky v tlači. S odstupom rokov môžem dodať, že ukážky z hudby k filmu „65 miliónov" získali uznanie účastníkov medzinárodného kongresu elektronickej hudby v roku 1968 vo Florencii, ba vidí sa mi, že vo svojich niektorých momentoch táto hudba v kontexte filmového diela bohatstvom invencie zostala doteraz neprekonaná.

Medzi prvými skladateľmi, ktorí prišli na Zvukové pracovisko pracovať, boli Ladislav Kupkovič, Jozef Malovec a Roman Berger. Kvôli úplnosti musím sa zmieniť o návšteve Paula Dessaua. Priviedol ho úmysel realizovať asi 20 min. elektronickej hudby k filmu manželov Thorndikeovcov „Ruský zázrak". Hudbu mal vopred skomponovanú, starostlivo zapísanú na notovom papieri a na Zvukovom pracovisku bol ochotný zdržať sa 7 dní...

Nepoznám ďalšie osudy hudby, ktorú mal Paul Dessau pripravenú — z našej spolupráce ostalo torzo, dvojminútová etuda — ale obávam sa, že na svete v tom čase bolo iba málo elektronických štúdií, v ktorých by skladateľ tento svoj zámer bol mohol uskutočniť.

V roku 1964 uskutočnil sa v Plzni I. seminár elektronickej hudby. Pre túto príležitosť zriadilo sa v Plzni s vlastným štatútom elektronického štúdia nové pracovisko a vybavilo sa zariadeniami z patronátneho Výskumného ústavu rozhlasu a televízie v Prahe. Podľa názoru usporiadateľov seminár mal byť začiatkom dejín elektronickej hudby v Československu. V rámci diskusie predložili bratislavskí účastníci semináru: Roman Berger, Jozef Malovec, Ilja Zeljenka, Ján Rúčka a Ing. Stadtrucker niektoré ukážky zo svojej dovtedajšej tvorby a dá sa povedať, obhájili na tomto poli prioritu Zvukového pracoviska. Pracovisku dostalo sa i určitého zadosťučinenia — Ján Rúčka bol poverený viesť praktické cvičenia účastníkov seminára.

Ešte pre jednu príčinu bol Seminár pre Zvukové pracovisko významný. Jeden z jeho účastníkov — prof. Kabeláč pred svojou cestou do Paríža pricestoval do Bratislavy, aby sa oboznámil s produkciou Zvukového pracoviska a vybrané ukážky spolu so základnými údajmi odniesol so sebou do zahraničia. Neviem komu a kam ich odovzdal, týmto činom však preniklo Zvukové pracovisko na medzinárodné fórum, za čo by som rád i touto cestou prof. Kabeláčovi poďakoval.

Postupom rokov zdokonaľovalo a rozrástlo sa technické vybavenie Zvukového pracoviska. Veľa ráz podarilo sa mi získať akútne prístroje, ktoré bezprostredne s potrebami televízie nesúviseli. Patrí za to vďaka mojim vtedajším technickým predstaveným Ing. Nádaždymu a Ing. Oravskému.

Neboli to však zariadenia zbytočné — Zvukové pracovisko je dnes najlepšie technicky vybaveným pracoviskom (magnetofónovým, prepisovým pracoviskom, trikovou a zvukovou réžiou zároveň) svojho druhu v Československu. Mnohé investície, ktoré sa v tom čase realizovali, boli by v prípade samostatného štúdia elektronickej hudby neuskutočniteľné. Na druhej strane však jestvujúca podriadenosť momentálnym záujmom a potrebám televízie odsúvala vlastnú tvorivú prácu do neskorých večerných a

nočných hodín, zvyčajne po 20. hod. a kreatívnosť skladateľa bola ďalej determinovaná tiež momentálnou disponovanosťou technických spolupracovníkov pre takúto náročnú prácu po celodennom pracovnom nasadení.

Svoju „životnú" šancu malo Zvukové pracovisko v roku 1965. Do Čs. televízie vtedy nastúpil Roman Berger v perspektívnej funkcii umeleckého vedúceho Zvukového pracoviska, ktoré podľa predstáv zainteresovaných malo zostať v organizačnom zoskupení televízie, avšak ako zvláštne oddelenie s vlastným štatútom vymedzujúcim kompetenciu Čs. televízie a Zväzu slovenských skladateľov. Záujem a tlak zo strany ZSS nebol dostatočne veľký a trvalý, predstavy sa nerealizovali, Roman Berger odišiel pracovať na ZSS a experimentálna činnosť na Zvukovom pracovisku ostala navždy v televízii viac trpenou ako podporovanou súkromnou záležitosťou Ing. Stadtruckera.

Zvukové pracovisko postihla ešte jedna strata. Zomrel Ján Rúčka, verný spolupracovník Jozefa Malovca a Romana Bergera v ich elektronických začiatkoch a najlepší majster zvuku, aký doteraz v celej Čs. televízii pracoval. Škoda, že len málo ľudí vie, čo tento človek v skromných podmienkach dokázal!

Miesto po ňom ostalo prázdne . . .

Niet presnej evidencie o tom, koľkí skladatelia a programoví pracovníci vyhľadali spoluprácu Zvukového pracoviska, nevedno ani ktorí technici s nimi kedy spolupracovali. Na pracovisku sa denne pracuje na dve smeny, televízna prevádzka, nie elektronická hudba, ale denné programové potreby využívajú tamojšie zariadenia. Medzičasom z niektorých zvukových majstrov stali sa ambiciózni realizátori elektronických kompozícií, patria k nim predovšetkým Dušan Hazucha, Milan Kubiš, Ing. Otto Bartoň.

V priebehu rokov sa zvukové pracovisko stalo známym aj v zahraničí. Jeho povesť posilnila najmä účasť na Medzinárodnom kongrese elektronickej hudby vo Florencii v júni 1968 a na Týždni experimentálnej hudby v októbri 1968 v Záp. Berlíne. Dnes Zvukové pracovisko patrí medzi neveľkú skupinu dobre technicky vybavených štúdií; súdim tak z osobnej návštevy elektronických štúdií vo východnom i západnom Nemecku, Poľsku, Rakúsku, Taliansku i USA. Sú, pravdaže, štúdiá vybavené dokonalejšími zariadeniami, ale sú štúdiá vo svete veľmi známe, disponujúce oveľa skromnejším prístrojovým parkom. Náročky sa vyhnem porovnávaniu, lebo nemám dostatok podkladov, z ktorých by sa dalo súdiť na dôležité činitele, akými sú — ekonomická prístupnosť, časové kapacity, kvalita technickej obsluhy a pod. Jediným a rozhodujúcim kritériom potom ostáva umelecký výsledok a mne osobne chýba v doterajšej histórii Zvukového pracoviska reprezentačné dielo alebo diela, akým, ak mám byť úprimný, je Malovcova Orthogenesis pre Experimentálne štúdio bratislavského rozhlasu. V tomto smere malo Zvukové pracovisko niekoľko neuskutočnených príležitostí, z ktorých spomeniem len dve.

Prvou bol zamýšľaný balet Ilju Zeljenku pre SND Kozmos, od ktorého choreograf Tóth v poslednej chvíli odstúpil, druhou balet, ktorého pracovný názov bol Faust. Rodil sa v januári 1968 popri hudbe k filmu Automat na přání. Skladateľ Wiliam Bukový, v tom čase chorý a obávajúci sa najhoršieho, s obdivuhodnou vytrvalosťou po dva týždne, každý deň znova púšťal sa do práce. Zo zamýšľaného, asi hodinového útvaru podarilo sa nám uskutočniť asi 12 minút elektronickej hudby. Dr. Ján Kalina, asistentka zvuku Mária Surmáková a ja boli sme asi jediní, ktorí ju počuli. V nasledujúcich mesiacoch dostal som niekoľko listov. V každom z nich sa mi skladateľ ospravedlňuje za nedodržanie dohodnutého termínu a oznamuje nový, predbežný termín pre ďalšie práce na balete. Našu korešpondenciu pretrhla novinová správa o úmrtí skladateľa Bukového.

Aj keď mi neprichodí hovoriť o význame Zvukového pracoviska a verím, že tak urobia iní lepšie a objektívnejšie ako ja sám by som dokázal, predsa sa mi vidí, že jeho existencia sa priaznivo odzrkadlila — aj keď veľa ráz skryto a nepriamo — v slovenskej kultúre.

Nemyslím tým len na učňovské roky Jozefa Malovca na Zvukovom pracovisku a prvé dotyky s elektroakustickou technikou, neskôr programovo akceptovanou Ladislavom Kupkovičom v Hudbe dneška. Aj v orchestrálnych skladbách iných slovenských skladateľov nachádzam momenty (široké uplatňovanie glissánd, kánonické recitácie a pod.), ktoré som najprv počul pri komponovaní elektronických hudieb na Zvukovom pracovisku.

A konečne a najmä; stačí porovnať zvukový komponent slovenských filmov spred desiatich rokov a dnešných. Zvukový komponent prestal byť dialógom, na pozadí ktorého sa ozývajú hluk a len zavše zaznie hudba, stal sa celistvým komponentom, pre výsledný estetický účin diela veľmi významným. Na záver, kvôli úplnosti žiada sa mi zaevidovať ešte jednu skutočnosť, ktorá sa mi v časoch, ktoré žijeme, vidí byť vzácnou devízou: z navzájom neznámych ľudí zainteresovaných na experimentovaní s elektronickou hudbou stali sa priatelia.

Zvukové pracovisko je zariadené týmito prístrojmi:

4 ks — štúdiový magnetofón (38—19, 9,5 cm/sek)
6 ks — štúdiový magnetofón synchrónny (16 mm perfo)
1 ks — časový regulátor (pre predlžovanie a skracovanie trvania zvukového záznamu)
1 ks — zariadenie pre plynulú zmenu rýchlosti zvukového záznamu
1 ks — 12-kanálový mixážny stôl
1 ks — zariadenie pre umelý dozvuk („doskové echo")
2 ks — zariadenie pre umelý dozvuk („páskové echo")
12 ks — tónový generátor (sínusového priebehu)
1 ks — tónový generátor (pílového priebehu)
1 ks — tónový generátor (pravouhlého priebehu)
1 ks — generátor bieleho šumu
1 ks — elektronický prepínač — kľúčovač
1 ks — pásmový priepust jednooktávový
2 ks — pásmový priepust tretinovooktávový
1 ks — pásmový priepust s premenlivou šírkou pásma
1 ks — pásmová zádrž s premenlivou šírkou pásma
1 ks — selektívny pásmový priepust
1 ks — subharchord — hudobný nástroj s klávesnicou s rozsahom viac ako 3 oktávy, s možnosťou rozšírenia na viac ako 10 oktáv; prístroj sa skladá z týchto častí:
— hlavný generátor (dodáva melodický hlas so základným rozsahom . . .)
— 4 subgenerátory (vytvárajú subharmonickú frekvenciu hlavného generátora od 1/2 do 1/29)
— jednotka formantových filtrov

— jednotka melových filtrov (tretinovooktávový pásmový priepust)
— jednotka staccata
— jednotka vibrata
— jednotka rytmizácie
— jednotka chórového efektu
— jednotka kruhového modulátora
(Súčasťou štúdia je ateliér pre postsynchrónny záznam zvuku a archív ruchov.)

O zvukovom pracovisku sa zmieňujú tieto články:

Hysková: Hudobný zázrak storočia — Život, Bratislava 1963, č. 33
Spišiak: Ako sa vyrába hudba — Kultúrny život, Bratislava 1962, č. 33
Ladislav Mokrý: Slovenská kultúra 1945—1965 — Obzor, Bratislava 1965, str. 92
Ladislav Mokrý: Nové cesty hudby — Státní hudební vydavatelství, Praha 1964, str. 28-29
Ctirad Kohoutek: Novodobé skladební směry — Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, str. 220-221
Vladimír Lébl: Musik-Nachrichten aus Prag 8/1968

Zoznam realizovaných elektronických hudieb:

1961	Zeljenka:	65 miliónov	21'	
	Kupkovič:	Nezmar hnedý	7'30"	
1962	Kupkovič:	Magazín	2'45"	
	Zeljenka:	Dáma v čiernom	4'	
	Berger:	Opustená zem	3,5"	
	Zeljenka:	Slnko v sieti	10'30"	
	Dessau:	Ruský zázrak — etuda	2'30"	
	Zeljenka:	Štúdia 0,2	3'45"	
	-„-	Štúdia 0,3	4'	na platni Supraphon 1966, DV 6221
1963	Berger:	Po 17 rokoch	4'	
	Zeljenka:	Voda a práca	9'15"	
	-„-	Operácia X	6'	
	-„-	Nezabudnutá dedina	5'	
	-„-	Deň Sv. Ladislava	3'10"	
	-„-	Muži z Gaderskej doliny	4'50"	
	Malovec:	Výhybka	10'30"	na platni Supraphon
	Berger:	Vzbura na ulici Sycamore	12'20"	
	Zeljenka:	Kozmos — balet. štúdia	5'52"	
1964	Malovec:	Posledný na izbu	5'	
	Kupkovič:	Infarkty	4'20"	
	Zeljenka:	Vstupujeme do doby atómovej	2'10"	
	Berger:	Kam nechodí inšpektor	10'40"	
	Stračina:	Blondína	6'50"	scénická hudba
	Kupkovič:	Výskum materiálov	3'	
	-„-	Otec turbín	3'50"	
	Zeljenka:	Stretnutie	4'30"	
	-„-	Muži vo výškach	3'20"	
1965	-„-	Každý týždeň 7 dní	8'10"	
	-„-	Zotrvačnosť	3'	
	Stračina:	Zo života hmyzu	14'10"	scénická hudba
	-„-	Pinguin	3'18"	
	-„-	Milan Sládek	12'05"	
	Berger:	Tri spomienky	4'	
	Kupkovič:	Reumatická horúčka	3'10"	
	-„-	Trenie	2'30"	
	Šimai:	Senzi mama	3'15"	
	Berger:	Analógie	3'50"	
	Dolák Ján:	Vredy	6'10"	

Ďalej bez chronologického poradia:

Šimai:	Kryštál z Istambulu	2'	
Berger:	Červená a čierna	4'	
Zeljenka:	Drak sa vracia	14'	
Bukový:	Automat na přání	3'	
Drmola:	Zhorené milióny	28'	
-„-	Milióny na smetisku	11'40"	
-„-	Faustiáda	3'05"	
-„-	Čas, ktorý sme žili	1'18"	
Lexmann:	Elektrosvit	0'30"	

PETRE BRINCUSI

Dnešná hudba v Rumunsku

V rámci obrovských zmien, ktoré nastali v priebehu posledných dvadsiatich rokov, zaznamenala rumunská hudobná kultúra pozoruhodný rozmach. Úspechy, ktoré rumunský ľud dosiahol v tomto období, majú plnú odozvu v činnosti hudobníkov.

Budovanie socializmu v Rumunsku veľmi ovplyvnilo rozvoj kultúry a prinieslo podstatné zmeny v celom rozvoji umeleckého a tvorivého života v tejto krajine.

Dnešná rumunská hudba predstavuje syntézu šľachetných tradícií dávnej umeleckej kultúry, ktoré vychádzali z pokladov ľudovej tvorivosti vo forme balád, doín a piesní. Umelecké dedičstvo minulosti — tak v podobe piesní ako aj veršov — vyjadruje špecifické etické črty rumunského národa, jeho duševnú veľkosť, citlivosť, sviežosť a silu. Tieto neoceniteľné hodnoty, ktorých chýr už dávno prekročil hranice krajiny, sa ustavične osviežovali a rozvíjali zásluhou predchodcov rumunskej hudby, ktorí sa intímne zúčastnili rozhodujúcich chvíľ dejín rumunského národa: boja za národné a spoločenské oslobodenie, zjednotenie národa, vytvorenie jednotného národného štátu, dosiahnutie nezávislosti. Tým, že vo svojich oduševnených dielach hlásali myšlienky pokroku, tým, že sa inšpirovali krásou rumunskej krajiny a že svoje umenie položili na pevný základ ľudovej tvorivosti, starí skladatelia sa naveky zapísali do dejín rumunského národa.

Tvorivé skúsenosti, nahromadené predchodcami a overené ustavičným stykom s ľudom, syntetizoval a povýšil na stupeň nepominuteľných hodnôt rumunský skladateľ George Enescu, ktorý verne tlmočil povahu a citlivosť rumunského ľudu v dielach vynikajúcej umeleckej hodnoty. Rumunská báseň, dve Rapsódie — v A dur a D dur, jeho symfónie, najmä Tretia a Komorná, Sonáta č. 3 pre klavír a husle v rumunskom ľudovom štýle, inštrumentálne suity, lyrická tragédia Oedipus, symfonická báseň Vox Maria, diela komponované pre komorné inštrumentálne skupiny — všetky nesú pečať hlbokého myslenia a svedomitého vypracovania, a preto predstavujú pozoruhodný príspevok rumunskej hudby do pokladnice svetových hodnôt. Pod Enescovým vplyvom ďalší poprední rumunskí predstavitelia hudby sa vyznamenali tým, že vyvíjali bohatú a plodnú činnosť zameranú na posilnenie národnej skladateľskej školy, na spestrenie hudobného života, na vedecký prístup k folklóru, na zvýšenie úrovne koncertnej hudby a na zlepšenie hudobnej výchovy. Medzi nimi rozhodujúcu úlohu pri formovaní modernej koncepcie rumunskej hudobnej kultúry hrali Dumitru G. Chiriac, Gheorghe Cucu, Tiberiu Brediceanu, Dimitrie Cuclin, Constantin Brăiloiu, Alfred Alessandrescu, Sabin Dragoi, George Breazul, Mihail Jora, Mihail Andricu, Paul Constantinescu, Martin Negrea, Theodor Rogalski, Dinu Lipatti, Zeno Vancea a ďalší.

Títo skladatelia spolu s Enescom položili základ modernej rumunskej hudby a prispeli k jednoznačnému formovaniu koncepcie národného skladateľského smeru svojou špecifickou rečou vyvierajúcou z pestrých prameňov vidieckeho a mestského folklóru. Národné črty diel vytvorených v rokoch medzi dvoma svetovými vojnami jasne vyjadrujú kvalitatívne zmeny v rumunskej hudobnej kultúre ako pozoruhodný príspevok k vytvoreniu zrelého autochtónneho umeleckého prejavu.

Čerpajúc z pestrej palety prameňov, súčasná rumunská hudba, resp. hudobná tvorba sa zapísala do análov medzinárodnej kultúry svojou silou a originalitou, duchovným bohatstvom intenzívne pretkaným hlbokou a silnou emóciou.

Stúpajúcu tendenciu zaznamenala rumunská hudobná tvorba najmä v období po oslobodení krajiny; potom sa niesla v znamení ustavičného tematického a štýlového obohacovania a zaznamenala postupné a pozoruhodné vyvrcholenie — čo bolo prirodzeným výsledkom priamej účasti tvorcov na splnení terajších ašpirácií rumunského národa.

Bohaté a trvalé hodnoty rumunského skladateľského umenia, ktoré sa prejavili vo forme všetkých žánrov hudobnej tvorby, predstavujú vzácny príspevok popredných skladateľov k hmotnému i duchovnému rozkvetu rumunskej socialistickej vlasti a k zveľadeniu duševných hodnôt u širokých más ľudu.

Bohatý obraz umeleckých osobností, ktoré sa dostali do popredia v oblasti symfonickej a komornej hudby, zdôrazňuje životaschopnosť, jasnosť a jednoliatosť viacerých príspevkov do klenotnice nášho národného umenia.

Hudobníci, prístupní omladzujúcim prerodom, ako sú Mihail Jora, Paul Constantinescu, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Sabin Dragoi, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduta, Martiam Negrea, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Gheorghe Dumitrescu, Ludovic Feldman, Theodor Grigoriu, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Aurel Stroe, Cornel Taranu, Dumitru Bughici, Doru Popovici, Mircea Istrate, Adrian Ratiu, San Constantinescu a mnohí iní, spomedzi ktorých nesmieme vynechať mladšiu generáciu skladateľov, do značnej miery zvýšili náročnosť rumunskej hudobnej verejnosti a viedli ju k uplatneniu zvukových prameňov, ktoré vo svetle času, najmä minulosti, javia sa tak, akoby sa poklady minulosti roztavili v novú štruktúru, ale v tradičných formách, alebo nadobudli podoby, ktoré neberú do úvahy tradičné klasické formy hudobnej reči — tendencie, ktoré sa objavujú najmä v tvorbe mladších skladateľov.

Štylistická evolúcia symfonickej a komornej hudobnej tvorby, je obnova čo do technickej stavby, zafarbenia a expresívnosti neznamenala nástup príliš abstraktnej hudobnej reči, kríz alebo zavrhnutia minulosti. Čo je vzácne v príspevku rumunských skladateľov — a známe a vysoko cenené v zahraničí — prejavuje sa v zmysle pre rovnováhu a mieru, v originalite a sviežosti popredných diel, ktoré vznikli v tomto období tvorivého rozmachu. Diela, ktoré vznikli z horúceho duševného rozochvenia sa vyznačujú svojskou expresívnosťou, hĺbkou myšlienky a jednoliatosťou koncepcie, ktorá ovládala činnosť skladateľa. Melodická, modálna, harmonická, polyfonická a architektonická koncepcia sa ustavične prehlbovala, nadobúdala nové tvary, čo prinieslo nové výrazové prostriedky do symfonickej a komornej hudby, väčšiu voľnosť a adekvátnosť. Rozšírenie umeleckých možností — vyplývajúce zo styku s poprednými dielami svetovej hudby — umožnilo vznik niekoľkých diel, ktoré sa vyznačujú veľkou subtílnosťou v uplatnení nových zvukových prostriedkov. Rôznorodosť vyjadrovacích prostriedkov v novších skladbách, neobyčajne koncentrovaný hudobný štýl, zmysel pre aforizmus, ktorý sa dostáva do popredia v novej tematickej reči rumunskej hudobnej kultúry — to je celková charakteristika moderného umeleckého prejavu.

Diela napísané tradičnou formou, ako aj tie, čo nesú znaky nových architektonických tendencií, obsahujú mnohé prvky spoločné alebo príbuzné charakteru rumunského folklóru. Niektoré diela dodekafonickej a postdodekafonickej koncepcie — seriálny alebo aleatórny základ, alebo matematická organizácia zvukovej reči — svedčia zároveň o príbuznosti s folkloristickým rytmom alebo intervalovým systémom. Tieto prvky tradičné-

ho pôvodu sotva postrehne ucho poslucháča, ale rozbor notácie ich dôrazne odhalí. Ich hodnota však nespočíva v stupni folkloristickej autentičnosti (autori týchto diel nemali tento cieľ pred sebou); stavajú sa do popredia predovšetkým svojou špecifickou zvukovou inkantáciou, a to pomocou zvláštnych prvkov, ktoré nie sú v rozpore s istým napätím, charakterizujúcim dobu, v ktorej žijeme.

Samozrejme, nielen hľadanie samotnej novej hudobnej reči a samoúčelné efekty prispeli k omladeniu symfonickej a komornej hudby. Nové prvky sa jasne prejavujú v oblasti umeleckého myslenia, ktoré štedro a eruptívne poskytuje intenzívne emocionálne zážitky.

Nové prvky skladateľskej techniky, špecifické u predvojnovej hudby, uplatňujú sa najmä ak ide o mladšiu generáciu skladateľov. Nesprávne pomenovaná „povojnová" tvorba, ktorá sa vyznačuje prudkým rozmachom, ale aj horúčkovitým hľadaním, ak sa dostane z pokusného a predtvorivého štádia, môže prispieť k spestreniu kompozičného obrazu. Celkové modálne myslenie, spôsoby modálnej serializácie a chromatizácie, použitie istých geometrických útvarov v mikro- a makroštruktúre viedli v rumunskej hudbe k formovej diferenciácii a zjemneniu.

Symfonická a komorná tvorba sa vytvárala v úrodnej pôde námetov poskytovaných progresívnymi tradíciami rumunskej hudby v stálom styku so skutočnými hodnotami všeobecného umenia. Štýlové trendy, ktoré sa v poslednom čase objavujú, sa nijako nepriečia predchádzajúcim etapám v rumunskej hudobnej kultúre; neodstraňujú príbuzenské vzťahy s organicky vytvorenými tradíciami.

V dnešnom nadšeneckom ovzduší sa problémy súvisiace so symfonickou a komornou hudbou javia ako výsledok spolupráce všetkých generácií skladateľov; nesmieme pritom prehliadnuť nové hľadiská v celkovej harmonickej reči, intenzívnu chromatizáciu melodickej línie, polyfonizáciu hudobnej reči — zvláštnosti, ktoré sa vyskytujú u nemalého počtu hudobníkov starších generácií. Títo vytvorili solídne diela plné vnútorného chvenia, z ktorých niektoré predstavujú pozoruhodné momenty vo vývoji rumunskej hudobnej kultúry, svedčiace o úzkom vzťahu k hudbe všeobecne, i k progresívnym, novým tendenciám.

Štylistické premeny, ktoré nastali — niekedy pozvoľne, niekedy rapídnejšie — v tvorbe všetkých generácií skladateľov, teoreticky rozobral Zeno Vancea vo svojej práci Trendy a smery v súčasnej hudbe, uverejnenej v časopise Muzika č. 1/1958 (str. 1—12): „Rozšírenie expresívneho obsahu, obohatenie tematickej oblasti — jav, ktorý badať v tvorivej činnosti každého skladateľa — nevyhnutne prináša niektoré nové štylistické aspekty, niektoré zmeny v samotnej reči aj vtedy, keď základná štruktúra hudby zostane nezmenená, ako napríklad u skladateľov, ktorí sa sústavne držali tradícií našej národnej školy".

Syntéza medzi inšpiráciou, ktorú tvorcovia čerpajú z rumunskej, tisíc rokov starej ľudovej tvorby, a medzi súčasným technickým pokrokom si vynucuje uznanie v rámci celosvetovej hudby, pokiaľ táto syntéza neodstraňuje isté umelecké cítenie a presahuje hranicu a štádium napodobňovania nových kompozičných foriem, ktoré sa už stali klasickými. Význam rumunskej hudby hlboko zasahuje do všetkých ašpirácií moderného jednotlivca.

Vokálna symfonická tvorba prešla niekoľkými fázami a zaznamenala obrodu ozajstnej umeleckej hodnoty. Významné témy čerpajúce zo závažných momentov rumunských dejín alebo vyvolané veľkolepými a povzbudzujúcimi ideami prítomnosti tvoria základ niektorých rozsiahlych diel. Spočiatku sa tieto vokálne symfonické diela veľmi nelíšili od inštrumentálnych skladieb, ktorých časti sú usporiadané na základe kontrastov. Vznik oratória Gheorfheho Dumitresca, monumentálneho diela z národných dejín Tudor Vladimirescu, predstavuje vyvrcholenie tohto žánru a súčasne začiatok nových diel. Hlboko čerpajúc z týchto mimoriadne významných tematík, ktorými sa ich predchodcovia

nezaoberali, dostali sa skladatelia pred nové problémy v tvorbe, hľadali rôzne nové formy výrazu, architektonickej vyváženosti, intenzity vyjadrenia dramatických momentov, skonštruovania zvukového materiálu do rozsiahlych vokálno-symfonických tvarov alebo do foriem najbližších ľudskej reči. Quasi dramatický vývoj vokálno-symfonických diel umožnil liberálne využitie intonácie a rytmu, ktoré sú vlastné ľudovým piesňam, vlasteneckým spevom minulosti, ako aj rytmicko-melodickým formám dnešných masových piesní. Problémy dramaturgie týchto druhov sa ustavične skúmali a včleňovali do moderného poňatia — čo predstavuje rozhodujúce prvky vo vývoji dnešných vokálno-symfonických skladieb.

Novšie diela, ktoré sa vyskytli v oblasti balád, kantát a oratórií, prezradzujú vysokú odbornú náročnosť skladateľov, nový postoj z hľadiska architektonického, harmonického a polyfonického, objavovanie mnohostrannosti inštrumentálno-vokálnej skladby, dôraz na emocionálne kontrasty. Diela zastupujúce tieto vokálno-symfonické druhy sa vyznačujú organickým spätím hudby s textom, syntézou melódie a verša, čím zintenzívňujú modalitu riešenia problémov techniky komponovania a dramaturgie: súvislosť medzi vokálnymi a inštrumentálnymi partiami, stupňovanie vrcholiacich momentov, riešenie architektonickej štruktúry, celkového estetického dojmu, spájanie kontrastných a farbistých prvkov, vyrovnanosť masových scén atď. Kantáty, balady a oratóriá sa omladili z hľadiska štylistického pomocou nových prvkov kompozičnej techniky, tak napr. prevahou rytmických štruktúr v niektorých dielach, použitím novodobých spôsobov, quasi folklórnych intervalov, konštruktivistických prvkov v matematickom organizovaní zvukového materiálu, sledom doplňujúcich tonalít, prítomnosťou extemporizujúcej voľnosti, zvukovej chromatiky atď. Takéto modality v štruktúre zložiek hudobnej reči čoraz častejšie vedú v skladbách k uplatneniu prvkov vlastných racionálnemu mysleniu; táto tendencia sa veľmi rozšírila v niekoľkých posledných rokoch.

Vzácne hodnoty vystúpili do popredia v oblasti opery, baletu a operety. Tieto žánre skvele ilustrovali aj skladatelia predchádzajúcich generácií. Opery a balety vysokej hodnoty, koncipované na obrovské dramatické plochy, napísané v tomto období svedčia o odvážnosti skladateľov podujať sa na zložité témy, a tak dosiahnuť šťastnú syntézu medzi charakteristickými črtami národnej hudby a najnovšími prínosmi súčasnej kompozičnej techniky. Hudobná výraznosť mnohých diel je originálna. Tendencia pretaviť folklór je charakteristická napríklad v baletnej skladbe Mihaila Joru Návrat z priepasti, pôsobivého diela s improvizujúcou zvukovou zónou pomocou techniky rytmickej variácie pre využitie dômyselných zvukových chromatík, s vynikajúcim využitím rytmicko-modálnych možností melodického materiálu bez toho, že by sa stal otrokom motívu.

Geniálnu originalitu nachádzame aj v dielach nedávno vytvorených Pascalom Bentoiom — Ifigéniina obeť a Láska lekár, Corneliom Cezarom - Galileo Galilei, Doru Popovicim - Mariana Pineda a Prometheus; škála problémov v týchto dielach sa odráža v osobnom prístupe s veľkou výraznosťou a subtilitou. V oblasti divadelnej hudby veľa vďačíme skladateľom Gheorghe Dumitrescovi (Princ Ján Hrozný, Povstanie, Dievča s karafiátmi, Decebal), Paulovi Constantinescovi (Pana Leanea Rusalim)), Todorovi Jardovi (Saga Soimaresti a Orlí les), Mirceoovi Chiriacovi (Iancu Jianu), Cornelovi Trailescovi (Mačka v črievičkách a Mademoiselle Nastasia), Liviu Ionescovi (Čudný trubadúr), Maxovi Eisikovitzovi (O mužskej mátohe a Studnica moru a trampôt), Wilhelmovi Demionovi (Pasca), Sergiu Sarchizovovi (Tri generácie), Laurentiovi Profetovi (Princ a žobrák), Theodorovi Bratuovi (Dub z Borzesti), Norbertovi Petrimu (Doftanské ruže) a iným.

Tieto diela v tradičnom duchu sa vyznačujú priamosťou výrazu, ktorý však vôbec nie je bez príťažlivosti a emócie. Monumentálna štruktúra niektorých spomínaných opier a

baletov, ostré dramatické protiklady, voľné uplatnenie leitmotivického princípu, dramatický recitatív postavený na osobitom pozadí hudobnej kultúry, amplitúda masových scén zabezpečujú týmto dielam aktuálnosť v repertoári hudobných divadiel. Treba tiež spomenúť záslužné príspevky v oblasti operiet, kde zaznamenali úspech najmä tieto diela: Nechaj ma spievať a Lysistrata od Cherase Dendrina, Anton Pan od Alfreda Mendelssohna, Ana Lugojana, Rafter na Bistrite a Trh na dievčatá od Filareta Barbua, Nebolo skvelejšej svadby od Nicolae Kirkulesca.

Zastúpenie opier, baletu a operety v rumunskom hudobnom umení súvisí so všeobecným rozkvetom rumunskej národnej kultúry. Nateraz je lyrický žáner nerozlučne spätý s realitami skutočného života a táto skutočnosť veľmi zvyšuje jej výchovné možnosti. Rozsiahle spracovanie historických tém vo svetle prítomnosti, akútna výrazovosť dramatických konfliktov, dôležitosť venovaná masovým scénam, pozoruhodná individualizácia postáv, rozmery rozvoja leitmotívov a leittém, to všetko znamená úspech na ceste rozvoja tohto žánru. Komplexná povaha takýchto opier, vlastenecký elán v bohatých inscenáciách, intenzita výrazu, ktorý prinášajú, výraznosť a originalita uplatnených výrazových foriem vracajú aktuálnosť žánru, ktorý sa neprávom a priskoro pokladal za zastaraly.

Tradícia a aktuálnosť sa organicky spojili v zborovej tvorbe a v masových piesňach; skladatelia v nich prevzali a tvorivo rozvinuli silu dynamizmu, charakteristickú pre diela minulosti, a pridali k nim intonačné a zvukové charakteristiky dnešného prostredia.

Prístupnosť a prostota ešte vždy charakterizujú masové piesne, ako aj piesne pre deti a mládež, pričom súlad textu a hudby zvyšuje ich výchovnú hodnotu. Nepopierateľnú zásluhu majú tí skladatelia, ktorí rozvíjajú melodické, modálne a rytmické štruktúry ľudových piesní do svojských modalít. Tradičné výrazové prvky v tomto žánri sa rozvinuli v poslednom čase do cieľavedomých sonorít čo do hustoty skladby, rozšírenia harmonického a modálneho rámca, do aplikácie polyfonických možností, do uplatnenia polyrytmu a niektorých novších výrazových techník. Pozornosť púťajú najmä prostota a strohosť výrazu, tendencia premeniť a zovšeobecniť štruktúry folkloristického pôvodu. V týchto dielach hudobný obraz podporuje a verne vyzdvihuje skladbu poetického textu, s ktorým je spojený, a tak dodáva väčšiu súdržnosť zvukovému prejavu a emocionálnemu obsahu. Dlhšie diela majú progresívnejšie formy: ich tematická náplň je smelšia, vyjadrovacie prostriedky nové. V novších dielach sa stretávame aj s chorálnou zvukovosťou, čo je dôsledkom nového ducha, ktorý inšpiruje skladateľov v tomto žánri.

Rumunská ľahká hudba zaznamenala skutočné úspechy priamo u verejnosti — i v porovnaní s hodnotou tohto druhu hudby, ktorá sa objavila na svetových fórach. Došlo k určitej obnove v reči používanej skladateľmi; cítiť výraznú tendenciu k štylistickej rozmanitosti výrazových prostriedkov, k upusteniu od konvenčnosti a ošúchaných tvarov. Dnešná ľahká hudba, organicky spätá s hodnotnými tradíciami hudby tohto druhu, vniká do hlbších vrstiev citlivosti moderného jednotlivca. Veľké celoštátne podujatia (Súťaž a festival v Mamai) práve tak ako medzinárodné akcie (Súťaž a festival Zlatého jeleň v Brašove) svedčia o talente a húževnatosti rumunských skladateľov, o ich vynaliezavosti a náročnosti, o ich neafektovanosti a pohotovosti pri vyjadrovaní šľachetných citov a ideálov, ako dôsledok ich zvýšenej odbornej úrovne a čoraz väčšej snahy hudobného rastu. V poslednom štvrťročí sme boli svedkami zlepšenia výrazových prvkov, vyspelejších prejavov hudobnej reči. Tvorba Iona Vasilescu, ktorá vyrástla zo živej pôdy špecifických prvkov hudobnej kultúry, predstavuje vzor odbornej vyspelosti, úprimnosti a úplného zasvätenia sa tomuto veľmi obľúbenému druhu hudby. Rad skladateľov, ktorí sú okrem neho známi: Grerase Dendrino, Nicolae Kirkulescu, Elly Roman, Henry Malinesnu, Radu Serban, Marius Mihsil, Vasile Veselovschi a mnohí ďalší veľkým podielom prispeli k rozvoju tohto žánru, k štylistickému spestreniu populárnych piesní a tanečnej hudby.

Dnes sme svedkami živšej hudobnej kritiky a diskusie v oblasti muzikológie z hľadiska základných otázok hudby a hudobnej tvorby spojených so životom, v stimulácii tvorby a v činnosti spojenej s estetickou výchovou verejnosti. Výskum v oblasti rozvoja rumunskej hudobnej kultúry od jej prvopočiatku až po dnešok, štúdie o rozvoji rôznych druhov hudby, o vzťahoch medzi rumunskou a svetovou hudbou, štúdie venované niektorým popredným osobnostiam národnej a svetovej hudobnej kultúry, monografie o folkloristickej hudbe, množstvo pôvodných didaktických prác — všetky sa vyznačujú hĺbkou prístupu a vysokou teoretickou úrovňou. Mnohé články a eseje rozoberajúce hudobnú tvorbu ďaleko presiahli opisný alebo čisto literárny žáner, ktorý sa zaoberá iba pomocnými prvkami. Kritikovia a muzikológovia ustavične kladú dôraz na emocionálnu stránku skladieb, na to, aby poskytli vyčerpávajúci rozbor prvkov použitých v hudobnom prejave, aby poukázali na estetické hľadiská, ktoré z neho vyplývajú, viedli k riešeniu architektonických problémov atď.

Čoraz väčšiu váhu nadobúda aj výskumná práca v oblasti dejín hudby. Tu pozoruhodne prispeli skúsenejší rumunskí muzikológovia a niektorí mladší výskumníci spomedzi súčasných rumunských tvorcov. Zaoberali sa nielen terajšou rumunskou tvorbou, ale aj jednotlivými obdobiami v dejinách rumunskej hudby. V poslednom čase vyšlo niekoľko zaujímavých diel o hudobnej kultúre v minulosti a súčasnosti, ktoré presahujú čisto dokumentačný rámec a sú pozoruhodné syntetickým pohľadom na činnosť a vedecký výskum v oblasti hudby. Významným míľnikom rumunskej hudobnej kultúry bolo Medzinárodné sympózium o muzikológii usporiadané pri príležitosti Tretieho Festivalu a súťaže George Enesca v septembri 1967, kde sa plne uplatnili schopnosti analyzovať a hlboko hodnotiť enescovský tvorivý jav.

V rámci súčasnej svetovej hudobnej kultúry je rumunská tvorba hodnotená veľmi priaznivo. Uplatňuje sa svojou originalitou a vysokou úrovňou dosiahnutých výsledkov, vďaka nadaniu rumunských skladateľov, duchovnou hodnotou ich tvorby, ako aj snahou dosiahnuť vrcholy, ktoré vedia upútať obraznosť každého tvorcu.

PETRE BRINCUSI

ROZHOVOR S JURAJOM HATRÍKOM

O večných pochybnostiach

Predkladám čitateľovi rozhovor s mladým slovenským skladateľom Jurajom Hatríkom. Necítim potrebu predstavovať skladateľa obvyklým úvodom, lebo z rozhovoru, jeho úprimného a otvoreného tónu si čitateľ utvorí svoju predstavu sám. Uvádzam iba niekoľko základných biografických údajov pre úplnosť informácie.

Juraj Hatrík, narodený 1. 5. 1941 v Orkucanoch, študoval skladbu na VŠMU u prof. A. Moyzesa, štúdiá ukončil roku 1962 Symfoniettou pre veľký orchester. Tri roky pôsobil ako profesor hudobnej teórie a skladby na Konzervatóriu v Košiciach, od roku 1965 do roku 1968 ako ašpirant skladby na VŠMU, v súčasnosti je odborným asistentom na katedre teórie na VŠMU a tajomníkom Zväzu slovenských skladateľov.

Skladby z obdobia štúdií:

Lyrické piesne pre vysoký hlas a klavír
Sonáta pre klavír
Symfonietta pre veľký orchester
Toccata pre klavír (1963)
Malá suita (1963)
Kontrasty pre husle a klavír (1964)
Monumento malincolico pre organ a orchester (1965)
Canto responsoriale pre 2 zbory a tympány (1965–66)
Čakanie, cyklus pre recitátora a komorný súbor (1966)
Concertino in modo classico pre klavír a orchester (1966)
Concerto grosso facile pre husle, violončelo, klavír a sláčikový orchester (1966–67)
Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať, kantáta pre recitátora, tenor, zbor a orchester (1967)
Introspekcia pre soprán a komorný súbor na latinské texty (1967),
Inštruktívne klavírne cykly: Posledný deň prázdnin, Prečo, mama?, 3 x 3 = 9 x 1

Aký zmysel prikladáš štúdiu kompozície?

Myslím, že štúdium mi dalo nazrieť do jednej stránky kompozície, do sveta určitej dobrovoľne prevzatej disciplíny a sebakázne. I keď som mnohé detaily a technické riešenia získané štúdiom neskôr opustil a niektoré návrhy môjho pedagóga vyvolávali vo mne vnútornú opozíciu, dalo mi štúdium lekciu, že skladba sa nerodí náhodne a že skladateľ musí svoj prvotný impulz — citový, konštruktivistický alebo iný — artikulovať, modulovať, stvárniť. Je to akési memento, ktoré vyplýva zo štúdia a ktoré sa mi vidí byť jeho zmyslom: že na to, aby bol umelec pochopený, musí svoje myšlienky a city stvárniť, štylizovať v určitej podobe.

Čo je to vlastne profesionalizmus, technika?

Vďaka štúdiu som sa stal profesionálom. Tento pocit dáva niekedy istotu, inokedy je aj zdrojom sebatrýzne, pretože núti k snahe o čo najväčšiu dokonalosť, o maximálne vybrúsenie. Profesionál stráca pohľad človeka „z druhej strany" a tým aj predstavu ako artikulovať materiál, aby ťa ten druhý porozumel.

Môj pedagóg prof. Moyzes hovorieval: „Musíš sa predovšetkým naučiť techniku". Ale čo je to technika? Nemôže byť súborom mŕtvych kánonov, ktoré človek používa, pretože je vždy závislá od všetkých ostatných komponentov celého priestoru tvorby: jej vytvárania, i jej komunikovania, prijímania. Technika je teda pohyblivým súborom postupov, ktoré sa môžu meniť. Mnohé, čo umožňovalo komunikáciu kedysi (a ani nie tak veľmi dávno), môže byť mŕtve, nemusím to cítiť ako reprezentatívne pre svoju myšlienku, alebo pre zámer, ktorý chcem zdeliť.

Pedagogický artefakt je vždy trocha strnulý, umŕtvený. Už samotný pedagogický prístup vyžaduje určité znehybnenie matérie: anatómia sa nedá študovať rezaním živého človeka. Predsa som však cítil a cítim potrebu brániť sa skostnatenej predstave o skladateľskej technike.

Aký je to pocit — vykročiť do života?

Prvá reakcia po skončení štúdia bola opozícia, pochybovanie o normách, ktoré som prijal. Pocit samostatnosti vystaví človeka potrebe uvažovať o tom, čo vlastne chce robiť, nikto mu to neodobrí, nepodoprie ho. Ja sa za tejto situácie neutiekam k istotám, ale riskujem radšej aj dlhší čas pocit úzkosti a vnútornej neistoty, než by som mal zotrvávať na niečom, čo je už príliš vyskúšané, overené. Len strata istoty privádza k novým istotám.

Keď som urobil prvú väčšiu skladbu — Monumento malincolico pre organ a orchester — mal som po prvý raz pocit (hoci sa mi veľmi nevydarila), že sa so mnou čosi stalo, že som prešiel od školskej maniery k hľadaniu nového, čo by som možno mohol nazvať svojou vlastnou rečou: systémom určitých konštánt, ktoré nemám prebraté, ale ktoré som si vytvoril sám v sebe a s ktorými sa môžem stotožniť. Neznamená to len technické prostriedky, ale celú charakteristiku znaku, ktorým sa vyjadrujem, myslím. Táto je viacdimenzionálna, prejavuje sa v nej niekoľko aspektov — ich súhru umelec akosi cíti inštinktívne.

Každý umelec má svoje lásky i intolerancie . . .

Nikdy som nepociťoval potrebu obohnať múrom nejakú svoju lásku, určitý druh hudby, skladateľa. Potrebujem však cítiť z hudby, že ju napísal človek, vo výpovedi ktorého je niečo ľudské. Hoci sa aj pošmykol, alebo nevyjadril celkom presne. Neviem sa nadchnúť pre hudbu manieristickú, konštruovanú, nech je akokoľvek brilantná, nenašiel som si vzťah k seriálnej hudbe, k Stockhausenovi.

A svoj ideál?

Mám rád Musorgského — ale mojím ideálom je Brahms, jeho úžasná rovnováha. Ja sa vlastne bránim svojej láske, jej výlučnosti. Zdá sa mi, že láska je puto, ktoré kompenzuje veľa nedokonalostí, ktoré združuje vyhnancov . . . Milovať — znamená vybrať si — je to určitá intolerancia. Ideálom by bola harmónia, dokonalosť, úplne prirodzená existencia v súlade so všetkým. Brahmsova dokonalá rovnováha spojenia intelektu a citu mi až naháňa úzkosť.

To sú tie dva póly, ktoré v človeku i v umelcovi a navzájom zápasia: spontánny a racionálny, sebakontrola . . . .

Preto nemám nikdy istotu. Niekto vo mne mi ustavične kladie otázky, niekto veľmi nepríjemný a nikdy nie spokojný, môj stály oponent. Nemávam pocit božského kľudu, sebaistoty, sebadôvery ako niektorí umelci, ktorí jednoducho tvoria a veria.

Spomínal som už raz tú svoju myšlienku, že za opak egoizmu nepovažujem sebatrýzeň, sebaobetovanie, ale práve tento pocit sebaistoty. Takej, ktorá nevyplýva z honby za úspechom, za určitým cieľom. Z honby za takýmto ideálom nemôže nikdy vyplývať istota, lebo ten, kto má prirodzenú dávku sebakontroly, sebakritičnosti, nikdy nedospeje k cieľu. Ale sebaistota môže vyplynúť z čírej existencie, z toho, že som tu, — ako hovorí môj obľúbený básnik Jeffers — sebaistota mora, skál, vetra . . . Nesebecká sebadôvera, že človek je tu, že tu zostane. Tak ako dýcham, jem a spím, tak brať aj tvorbu: ako jednu z funkcií existencie. Schopnosť tvoriť nemá nikoho povyšovať nad ostatných.

Takže nemáš pocit osudovosti, čo sa týka tvojej skladateľskej kariéry?

Saint Exupéry v knižke Malý princ hovorí o tom, ako je možné, že človek z tisícov rovnakých objektov miluje len jeden. Malý princ je nešťastný, že miluje svoju ružu a na Zemi nájde tisíce rovnakých ruží. Líška mu to vysvetľuje: musíš si ma skrotiť, musíš ma k sebe pripútať a tým, že preberieš zodpovednosť za mňa, za moju existenciu, stanem sa ja pre teba jedinou.

U mňa je aj pocit lásky k svojej práci tohto druhu. Rozhodol som sa prevziať zodpovednosť za účinkovanie v oblasti komponovania hudby, za obnovovanie a udržiavanie tohto vzťahu, a tým sa tento objekt stal pre mňa dôležitým a jediným. Nie preto, že by mi bol osudove určený alebo že by iné neboli vhodné.

V mnohých tvojich skladbách používaš texty — väčšinou sú to texty hlboko ľudské, ľudsky angažované. Ako je to s kontaktom skladateľa a literatúry?

Kontakt s literatúrou považujem za súčasť svojej životnej skúsenosti. Život je plný banalít, a človek, ktorý svoju životnú skúsenosť čerpá len zo života, podobá sa človeku, ktorý ryžuje zlato v hromade piesku. Je to síce veľmi poctivé, ale často zbytočné, alebo príliš bolestné. To zlato však existuje aj vo forme krásne vytepaných výrobkov zo zlata, ktoré ryžovali pred tebou iní. Nemám pocit, že by toto zlato malo nejaký copyright, ktorý mi nedovoľuje, aby som sa ja s ním ľudsky stotožnil. Každú myšlienku, ktorá ma napĺňa pocitom súhlasu, považujem za svoju, našu, ľudskú; konštituuje našu predstavu človeka, akým by sme chceli byť alebo mali chcieť byť. Nemám vyvinutý pocit autorstva, snahy odlišovať sa. Prirodzene, ku každému problému v živote sa človek musí sám vyjadriť a v tvorbe sa o to tiež usilujem. Neprekáža mi však, keď to nájdem u druhého. Ostane mi citová stopa v pamäti, stane sa súčasťou môjho života, toho, čo robím...

Ako skladateľa ma často trápi predstava, že mi nebudú rozumieť. Hudobná sémantičnosť je príliš komplikovaná, mnohoznačná. Text je práve tým činiteľom v skladobnej štruktúre, ktorý ju upresní. Nejde mi však o to, aby som text ilustroval; beriem ho ako jednu vrstvu výpovede, ktorá sa niekde s hudbou stotožňuje, inde vytváram hudbou určitý protiklad. Nechcem sa vzdať možnosti samostatnej hudobnej výpovede — no láka ma text, aby som ním zjasnil myšlienku. Málokedy možno samotnou hudbou hovoriť priamo, adresne. Spoločné prvky, ktoré tvoria z hudby univerzálny komunikatívny systém, sú vlastne len tie najelementárnejšie. To ostatné, čo skladateľ vloží do hudby, je subjektívne a veľmi ťažko pretlmočiteľné. Reč je niečo základné, prvotné. Hovorí sa, že tam, kde sa končí reč, začína sa hudba. Ale veď aj jazyk má svoj metajazyk, básnický jazyk, ktorý nehovorí to, čo primárne hovoria znaky, z ktorých sa skladá, ale má svoju kontextuálnu sémantičnosť, vyplývajúcu z konštelácie prvkov. A v hudbe je to tak isto!

Nepoužívam text tak, že by som ho rozkladal, hudobne artikuloval a pod. Iba v Introspekcii, kde zhudobňujem latinské texty, som rozložil sémantičnosť slova v snahe vyjadriť citový stav zmätenosti, strachu. Kolísanie sémantickej úrovne textu je kolísaním emocionálnej hladiny. V kľude a pocite harmónie je neporušený, pri stavoch beznádeje a strachu sa sémantičnosť slova stráca.

Ako pocituješ proces kryštalizovania v svojej tvorbe; je to vývoj v priamke, v skokoch, má svoju zákonitosť?

Ťažko by som mohol svoje skladby znázorniť ako body, ktorých spojnica dáva priamku a tá by niekam viedla. Mám skôr pocit prikladania do kotla. Tým, že tvorím, že som zvedavý na reakciu matérie, na odozvu toho, čo robím, vzrastá vo mne určitý vnútorný tlak. Človek sa ako tá wildeovská namoknutá raketa pripravuje na to, kedy sa zohreje na teplotu tak, že vyletí do vzduchu a zažiari. Niektorí ľudia sa celý život nahrievajú a nevyletia, lebo sú príliš namoknutí. Ani ja neviem, či sa mi to splní. Ale cítim, že moje vnútro sa tým, že tvorím, pripravuje k určitému vyvrcholeniu. Pod tým nemyslím nejakú skladbu, verejný úspech — ale pocit, že som dosiahol súlad medzi tým, čo som urobil a čo cítim. Nie je to ilúzia cesty k cieľu, ale približovanie sebe samému, proces poľudšťovania. Som proti konfekčnému tvoreniu, ktoré umožňuje technika a rutina. Nerozumiem umelcom, ktorí cieľavedome produkujú svoje umenie ako výraz určitej technickej potentnosti. Stále musím myslieť na to, ako by som mohol zase niečo povedať. Preto sa u mňa štýlové prelomy, premeny, nedejú z vrodenej zvedavosti pátrať po niečom novom, ale z nehudobných, iných impulzov, pod tlakom životných pocitov.

Najmä v posledných dielach vidno túto tvoju snahu o ľudskú výpoveď: od Cantu responsoriale cez Čakanie po kantátu Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať.

Tu mi išlo v podstate o jednu myšlienku, ktorú som sa v reťazi skladieb pokúšal spresňovať a zdokonaľovať spôsob jej vyjadrenia. Canto responsoriale konfrontuje biblický text a Mihálikovu báseň zo zbierky Trpky. Zdalo sa mi, že v obidvoch textoch, hoci jeden opisuje lásku ako konštantný životný cit, a druhý pocit nešťastia, stroskotania v láske, je spoločné poznanie: ak človek prežíva v živote sklamania a utrpenia, neznamená to, že jeho ideály sú zle vytýčené, alebo neexistujúce, ale že cesta k nim vedie len cez utrpenie. Pokúšal som sa zladiť pocit nedokonalosti ľudského života, ktorý je plný utrpenia a zloby, s tým, čo si človek ako ideál pre svoj život vytýčil. Takže nakoniec obidva zbory spievajú svoju oslavu lásky spolu, hoci sú ináč antagonisticky postavené proti sebe.

Podobnú myšlienku mám i v Čakaní. Ritsos, ktorého báseň som si vybral, je opäť básnik úžasne ľudský, ktorému ide o sebapotvrdenie, o potvrdenie ľudskosti človeka. Čakanie je čakanie na niečo lepšieho, je v ňom pocit perspektívy, istoty...

Kantáta na Válkovu báseň je tiež o ľudskosti, o človeku a súčasne o tom, čo je domovom človeka, čo je preňho tým prostredím, v ktorom má tvoriť a žiť. „Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať, skryjú tvoju tvár, vlhkú od potu a od sĺz, ale môžu aj priložiť prsty na hrdlo a stisnúť..."

Zdá sa mi, že od začiatku vlastne hovoríme o dualizme ľudských ideálov a praxe.

Tento rozpor nemusí byť zdrojom rezignácie, zúfalstva, beznádeje. Môže byť aj zdrojom aktívneho napätia a pocitu spolupatričnosti všetkých, ktorí svoj projekt uskutočňujeme. Napriek tomu, že nás svet zraňuje na každom kroku.

O čo ti išlo v týchto skladbách po hudobnej stránke? Ako by si sa ako skladateľ charakterizoval štýlove?

Išlo mi o kryštalizáciu určitých štýlových záležitostí, o uvoľnenie metriky, novú farebnosť, novú formu, nie s klasickou motivickou prácou, ale skôr založenú na rovnováhe farebných plôch. Kombinujem farebnosť s motivickou prácou, nie v starom zmysle, ale tak, že motív zostáva určitou významovou jednotkou, ktorá zväzuje formu. Opieram sa o motív, invenciu, nápad ako zdroj konštrukcie. Snažím sa dospieť spontánne k určitému melodickému, rytmickému, či harmonickému nápadu, z ktorého potom vyvodzujem konzekvencie, racionalizujem tie vzťahy, ku ktorým som dospel intuitívne. Nesnažím sa dospieť k invencii tým, že vyjdem z prísneho ratia.

Rád by som ako skladateľ zlúčil niektoré výdobytky novej hudby v oblasti zvuku a organizácie formy s princípmi, ktoré sa hudbou tradujú už dávno a sú antropomorfnej povahy.

Komponoval si — napriek tomu — aj skladby vyložene konštruktivistické, myslené ako štúdie?

Keď som bol v roku 1965 v Anglicku na kompozičnom kurze novej hudby, napísal som tam 5 miniatúrnych skladieb, kde som si skúšal seriálnu techniku, postwebernovský výraz. Tieto skladby som doslova vyšpekuloval za písacím stolom. Výsledok mi bol taký cudzí, že som sa rozhodol k takémuto spôsobu kompozície sa už nikdy nevracať. Nedávno som túto skladbu prepísal tradične (z pôvodného grafického záznamu) a zistil som, že napriek vyslovene konštruktivistickému zámeru je v nej niečo, čo ma provokuje, čím som sa tu postavil sám proti sebe; že je to 5 otázok, ktoré som si položil. Táto invektíva mi dala impulz k napísaniu novej skladby — Introspekcie, kde som týchto päť miniatúr — päť otázok — z hľadiska svojho terajšieho štýlu a pocitu komentoval, odpovedal na ne. Vari nie je ani možné prejaviť sa vyslovene len študijne alebo konštruktivisticky. Neviem komponovať polotovary, ani čisté konštrukcie. Aj tento jediný pokus skončil nakoniec napísaním skladby, ktorú chápem pre seba za dosť závažnú.

Prečo komponuješ pre deti?

Uvedomujem si, že skladateľ si musí vychovávať poslucháča. Osobný dôvod je ten, že mám deti rád a mám veľký zážitok v kontakte s detskou psychikou. V motte z Nietzcheho k Morgensternovým Šibeničným piesňam sa hovorí, že v každom mužovi je kus decka. Možno aj vo mne je trocha nostalgie po stave detskej bezprostrednosti, hravosti, nevinnosti. Vracať sa k dieťaťu znamená vystavovať sa skúške, či som s ním schopný o niečom hovoriť. Túto skúšku vlastnej prirodzenosti a spontánnosti v kontakte s dieťaťom pociťujem ako dôležitú súčasť svojej psychickej rovnováhy: aby som si overil, či som neskostnatel, či tie korene spontánnosti z detstva celkom nevyschli.

Neláka ťa — vzhľadom na tvoju záľubu v „programovej" hudbe — skomponovať operu?

Áno, operu komponujem. Je to práve akýsi posledný bod toho môjho „programu Apollo", ktorý som začal Cantom. Nemám ju ešte celkom dokončenú, preto by som o nej nerád hovoril. Chcel som tu zaujať postoj k otázke viny človeka, k otázke hriechu. Zdá sa mi, že hriech je údelom človeka a i keď ho rozkladá, treba ho zaň skôr chápať, ako odsudzovať a vysmievať. Pretože úder, ktorý nám kladie na plecia naša existencia, je príliš veľký. V tom bode tragična, do ktorého vyúsťuje najväčší ľudský hriech — pýcha, hnev a z neho pochádzajúce násilie voči inému — mizne smiech aj zo šašovej tváre. Preto pre človeka nie je východiskom odsúdenie, cynizmus, výsmech, ale láska. Tak akosi je to v opere, ktorú dokončujem.

V mojej predstave skutočne ľudského umenia je viacdimenzionálnosť, miešanie tragického a komického, banálneho a vznešeného. Vždy mi imponovali umelecké prejavy, kde sa miešajú navzájom všetky stránky ľudského života — ako Mozartov Don Giovanni, Felliniho Osem a pol, Bergmannove filmy. Z tejto predstavy vychádzam aj ja.

Ako skladateľ máš jednu zvláštnosť: že sa rád vyjadruješ aj neskladateľsky, k problémom tvorby iných, že sa zaujímaš o teoretické otázky a pod. Skladatelia to neradi robia s odôvodnením, že komponovanie je zvláštny spôsob vyjadrovania, a preto neradi hovoria o tvorbe . . .

Považujem hudbu za samostatný komunikatívny systém. Ale to, že sa rád prejavujem ako neskladateľ, že sa snažím vyjadrovať svoje impresie, rozoberať tvorbu, spôsobuje moja zvedavosť, snaha dopátrať sa — z vedeckej či polovedeckej pozície — zdrojov účinku hudby. Mojím snom, ktorý asi dokazuje, že nie som skutočným teoretikom, je prísť na určitú primárnu zákonitosť hudobného jazyka, ktorá umožňuje jeho komunikatívnosť. Rád by som zistil, či je umelecká výpoveď limitovaná určitými konštantnými vlastnosťami ľudskej psychiky. Či možno ísť za určitú hranicu výpovede, výberu umeleckých prostriedkov — bez toho, že by utrpela komunikácia.

Hudba musí ľuďom niečo hovoriť. Jednostranný monológ je bezvýznamný. Postrádam sebavedomie tvorcu, ktorý verí, že tvorí významné diela, a nezáleží mu na tom, ako na ne ľudia zareagujú. Nemyslím, že by sa skladateľ nemal namáhať korigovať to, čo vytvorí, pre potreby plnšej, obsažnejšej komunikácie.

Zhovárala sa Naďa Hrčková

ŽELA GABUROVÁ

117 + 2 = SF

Dobrý večer, Slovenská filharmónia! Dobrý večer, lebo to je Tvoj gala pracovný čas, v ktorom sa delíš s nami o výsledky svojich umeleckých snažení, odovzdávaním myšlienok tvorcov hudby. Spájaš storočie so storočím, pretlmočené tým najkrajším a najvýraznejším jazykom ľudstva — hudbou.

Dvadsať jarí v živote človeka je málo, i veľa. Dvadsať rokov existencie stánku národnej kultúry hodnotí sa podľa prínosu hodnôt, ktoré ostávajú trvalým majetkom. Keď si sa narodila pred dvoma desiatkami rokov, vhupla si do eruptívneho rozvoja našej kultúry s veľmi výrazným poslaním — tlmočiť diela hudobnej kultúry československej, ale i svetovej, a to na žiadúcej úrovni interpretačnej. (Sprievodne s Tebou vznikali v tom čase iné kultúrne inštitúcie, ktoré len vypĺňovali medzeru v našom hudobnom živote. Blahodarnosť ich existencie pociťujeme predovšetkým dnes.)

Tvojím veľkým šťastím bolo, že pri Tvojej kolíske postál jeden z najväčších umelcov tých čias — Václav T a l i c h, ktorý sa Ťa ujal s láskou a porozumením a vtlačil Ti pečať osobitosti výrazovej interpretácie. Na nej buduješ i dnes — ňou získavaš sympatie doma i v zahraničí. Jej vďačíš, že pred dvadsiatimi rokmi vyrástlo v našej kultúrnej postati teleso, ktoré sa smelo zaraďuje medzi interpretov, s ktorými sa ráta veľmi vážne.

Dnes ešte viac ako pred 20. rokmi si uvedomujeme tento závažný počin v našej kultúre. Bol to sviatok v našej hudobnej histórii, keď Ťa československej verejnosti predstavil národný umelec Ladislav Novomeský pri prvom koncerte v bratislavskej Redute. Priestor sa zachvieval hrdosťou a utajeným vzrušením, keď sme si uvedomili, že chvíľa, ktorú prežívame, vúsťuje do histórie svojou plnokrvnosťou života a pri prvých akordoch nejednému poslucháčovi sa usalašila vlhkosť v očiach.

Tvoje začiatky neboli ľahké. Nesú pečať mnohých zápasov, zbytočne nahromadených, ktoré Ti ľahko mohli ubrať na umeleckom rozlete a dychu. Postavená si bola pred úlohu, s ktorou si sa musela čestne vyrovnať, ale zároveň nesmela si zabúdať, že potrebuješ aj to základné — strechu nad hlavou a všestranné vybavenie. Mladosť je však odhodlanie, rozlet, prekonávanie a zdolávanie ťažkostí. Obdivuhodne si sa preniesla cez tieto ťažkosti, a preto vďaka tým, ktorí s Tebou tieto ťažkosti zdolávali svojím čestným umeleckým i občianskym postojom.

Boli časy, keď sa hralo len hŕstke nadšencov. Potrebovala si si vytvoriť morálne zázemie. Začala si stavať svoju dramaturgiu a získavať poslucháča. Navidomoči sa Ti to darilo. Mala si schopnú organizáciu! Posluchač zapadol šťastne do Tvojich zámerov, ako ohnivko reťaze. Za dobré si uznala dva abonentné cykly. Prvý z nich bol Tvojou výhrou — nový posluchač s nesmierne zvedavým pohľadom a s veľkým nadšením pre Tvoju prácu. Mladý posluchač, buď mu všetka česť, ukrutne rýchlo pocitil, že Ťa jed-

noducho potrebuje, lebo taký je už prirodzený zákon kultúrneho človeka tohto národa. Zďaleka si sa neuspokojila len týmto. Prišla si za poslucháčom do závodov cyklom „Od valčíka po symfóniu", aby si ho priviedla do koncertnej siene vôbec. A tu už začína Tvoja uvedomelá výchovná činnosť prerastať naplno do národa. Za Tvojím dirigentským pultom vystriedali sa desiatky dirigentov svetového mena a stovky sólistov.

Podobrala si sa postaviť národu ešte dosiaľ nedocenené obdobie medzinárodných hudobných festivalov a nimi si priblížila poznatky o našom umení i zahraničným účastníkom. Pomáhala si oboznamovať svet s našou kultúrou, s našou krajinou.

Ako dozrieval Tvoj vek, tak si prekvapovala svojím rastom a získavala si priaznivcov nielen doma, ale i v zahraničí. Obohacoval sa Tvoj repertoár novými dielami, z ktorých mnohé si uviedla premiérove. Slúži Ti ku cti, že si povýšila súčasnú našu hudobnú tvorbu na piedestál svojich umeleckých snažení. Tvoji dirigenti národný umelec Václav Talich, zaslúžilí umelci dr. Ludovít Rajter, Tibor Frešo, Ladislav Slovák a dirigent Zdeněk Bílek, každý z nich Ti dal do vena svojský umelecký ponor. Znásobila si sa o sólistov Tibora Gašparka, Michala Karina, Albína Berkyho, neskôr Milana Bauera a dr. Ferdinanda Klindu. — Tvojím si pomenovala vynikajúci zbor, ktorého umelecká erudícia zožala nejeden úspech doma i v zahraničí.

Kedykoľvek vstupujeme do Tvojho stánku, ovanie nás pocit dobrého, dôverného priateľstva. A kým sa zdvihne dirigentská taktovka — na chvíľu pokúšame sa o dôverný rozhovor s Tebou v očakávaní toho veľkého, čo má prísť . . . Nastupujú sláčiky, s akýmsi utajeným zvláštnym čarom hudby. „Sekundy", pamätáte, ako si na vás „sadol" Majster Talich — a aký umelecký profit vám to prinieslo, lebo ste vycítili zámery a podrobili sa umeleckému náporu osobnosti? Merali ste klady, keď zdanlivo zaboleli zápory — a v tom je hĺbka veľkosti — a šírka pochopu kolektívu. A takto ste nadviazali jedno z najkrajších priateľstiev so svojím veľkým učiteľom . . . Defiluje skupina nástrojov za skupinou, každá so svojou osobitou farebnosťou, a osobitým poslaním v tomto obrovskom súzvuku . . . Výrazné, hlboké nálady vzbudzujúce violoncello, vzdušná citlivá flauta, iskrivá piccola, idylický hoboj, vznosný anglický roh — tlmočník výrazných kantilén, spevný klarinet, fagot s hĺbkou podtóni a krásou orchestrálnych odtieňov, melodická priebojná trúbka, tajomný, baladický trombón. Tympany — za vami zmocňoval sa majstrovsky svojho poslania pán Chumchal. Rok delí ho od Tvojho jubilea — už Ťa nepozdraví! — Kto zmeria krásu a hĺbku týchto i ostatných nástrojov? A za každým z nich je človek s mnohotvárnosťou osudov, ktorý dôverne sprostredkuje dielo umelca poslucháčovi a svojou veľkodušnou márnotratnosťou ochotne podniká zakaždým veľký prometeovský zápas o vyjadrenie bohatstva myšlienok. Tu jedinec neznamená nič — hĺbka súzvuku je v kolektíve. A preto toľko farieb a tvarov. Ani jeden hlas nie je zbytočný, ani jedna melódia zatúlaná.

. . . Dvíha sa taktovka dirigenta. — V tichej reminiscencii na program prvého koncertu preklenujeme sa cez dvadsať úrodných rokov nášho prvého symfonického telesa k slávnostnému dnešku.

V tento Tvoj slávny deň pozdravujú Ťa poslucháči z celej našej vlasti. Pripínajú Ti na hruď medailu vďaky za Tvoje úsilie povýšiť všednosť do polôh plnosti — s ponorom do bohatstva hudobného dedičstva. A preto dobrý večer, Tvoj jubilejný večer, naša filharmónia, slovenský interpret československej hudobnej kultúry!

ŽELA GABUROVÁ

Hudobný život

Bodka za sezónou

Georges Bizet: Džamilé
Dirigent: Vojtech Javora
Režisér: Branislav Kriška a. h.
Scéna: Pavol M. Gábor a. h.
Johann Strauss: Straussiána
Dirigent: Vojtech Javora
Choreograf: Jozef Zajko a. h.
Scéna: P. M. Gábor a. h.
DJGT Banská Bystrica

Dve hudobnodramatické jednoaktovky v jeden večer — okrem osvedčenej dvojice Sedliackej cti a Komediantov — to je na Slovensku podnes rizikové podujatie. Zdá sa však, že spevohra DJGT urobila šťastný krok spojením Bizetovej mladíckej opery a baletného stvárnenia Straussových valčíkov. Romantický štýl je totiž blízky návštevníckej obci — a mená Bizeta a Straussa sú dozaista príťažlivé.

Bizetova Džamilé iba v náznakoch a niektorých podobnostiach prezrádza neskoršieho tvorcu Carmen: hlavná ženská postava je alt, operu tvoria uzavreté čísla, spojované prózou (v tradícii opery comique). Hudba plynie v koryte konvencie francúzskej opery lyrique — iba na niektorých miestach sa ozvú názvuky na Carmen či hudbu k Daudetovej Arlezánke; je zaujímavé, že práve v niektorých lyrických miestach sa prejavil Bizetov triezvy prístup k situáciám zvádzajúcim k hypertrofii citu a výrazu. Fabulačne ide o priehľadný ľúbostný príbeh, končiaci — samozrejme — happyendom; jeho účinnosť sa zvyšuje orientálnym koloritom.

Inscenátori (vrátane navrhovateľky kostýmov H. Bezákovej) urobili pre toto dielko maximum: zaradili ho do vkusného výtvarného a svetelného rámca s peknými kostýmami; hercom predpísali jednoduché aranžmán — bez zbytočného preháňania a triviálnosti. V titulnej úlohe excelovala Helena Cihelníková — nielen svojím vokálnym, ale i pohybovým prejavom; baletné školenie jej zaručuje vzácnu kultúru a gracióznosť podania každej nuanse. Škoda len, že opúšťa Banskú Bystricu — hoci ostáva v externom úväzku, bude pre súbor DJGT citeľnou stratou. Ešte ťažšie bude banskobystrická spevohra hľadať náhradu za predstaviteľa Hasuna Jozefa Kondera, ktorý sa vracia na svoju „materskú" scénu — do Košíc. Odtiaľ odišiel pred 10 rokmi predovšetkým ako slovenský operetný tenor číslo jedna — a odvtedy sa vypracoval na jedného z našich popredných o p e r n ý c h hrdinských tenorov. Z hlavných predstaviteľov Džamilé iba Babjak je Splendián prvého obsadenia i naďalej verný Banskej Bystrici — vytvoril ďalšiu svojráznu komickú figúru, spevácky perfektnú.

Straussiána — inscenovanie Straussových valčíkov na libreto F. J. Burmeistra v scenári M. Halászovej — je doteraz vari najväčším úspechom (čo do technickej dokonalosti) malého baletného súboru DJGT (doplneného niekoľkými členmi operného zboru). Hlavnú zásluhu má na

tom bratislavský choreograf Jozef Zajko, ktorý vytvoril síce nie nejako novátorské, ale svojím spôsobom vždy zaujímavé, ba až efektné kompozície (taká je i jeho pôsobivá baletná vložka v Džamilé). Súbor tancoval s viditeľnou chuťou a zanietením — zrejme si vedomý účelnosti a úspešnosti svojej práce.

Orchester viedol v oboch jednoaktovkách Vojtech Javora. V balete mal výborný kontakt so scénou — bez toho, že by deformoval Straussove tempové označenia. Bolo to tým ľahšie, že teleso hralo na dobrej úrovni. Spoľahlivý výkon podal napokon aj v Džamilé (okrem niekoľkých miest); treba však ľutovať, že nedostatok času nedovolil dirigentovi prepracovať viac miest — jeho inštrumentačné retuše sa sústredili zväčša len na „najprázdnejšie" úseky (faktúrou nezodpovedajúce intenzite speváckeho partu). Márna sláva - i veľkí skladatelia museli raz začínať!

Premiéra uprostred studeného júla sa uskutočnila medzi dvoma zájazdami do Piešťan a Trenčianskych Teplíc — zrejme s vypätím síl celého súboru. Aby sa v budúcnosti takýmto „šturmovčinám" predišlo, rozhodlo sa vedenie DJGT znížiť v budúcich sezónach počet premiér na štyri-tri opery a jednu operetu, resp. muzikál. Je to rozhodnutie správne — lež o to väčšia bude náročnosť vo výbere titulov a zodpovednosť v ich inscenačnom a hudobnom stvárnení. **ra**

MLADÍ INTERPRETI NA SLIAČI

Do krásneho prostredia sliačskych kúpeľov zišli sa v dňoch 2. až 9. júla laureáti celoštátnych súťaží v prednese českej a slovenskej tvorby — jubilejnej súťaže v Prahe 1968 a súťaže hudobných vysokých škôl (AMU, JAMU a VŠMU) v Bratislave 1969. Bola to vynikajúca myšlienka dať možnosť vystúpiť najväčším talentom mladej generácie českých a slovenských interpretov na jednom fóre — a osobne som rád, že sa táto myšlienka zrodila a realizovala na Slovensku. Po prehliadkach mladých slovenských koncertných umelcov v dvojročnom intervale vznikol tak v Trenčianskych Tepliciach zárodok možnej neoficiálnej súťaže českých a slovenských interpretačných nádejí.

2. júla 1969. Program a účinkujúci: Ivan Parík: Piesne o padajúcom lístí pre klavír sólo, Ján Cikker: Tatranské potoky, tri etudy pre klavír – Daniela Varínska (klavír); Andrej Očenáš: Ako hviezdy padajú, cyklus piesní pre vysoký hlas a klavír na slová P. Kovša, Alexander Moyzes: Dve piesne na básne J. Smreka – Magda Hajóssyová (spev), Terézia Horáková (klavír); Eugen Suchoň: Sonatína pre husle a klavír, op. 11, Bohuslav Martinů: III. sonáta pre husle a klavír – Marta Tupá (husle), prof. Alfréd Holeček (klavír).

Daniela Varínska excelovala s Paríkovou „piesňou bez slov" (pravdaže v nekonvenčnom zmysle tohto pojmu) už vlani na prerušenenej III. prehliadke mladých interpretov. Vtedy prekvapila objavením vnútornej pulzácie, zdôraznením kontúr a celkovým vyzdvihnutím kontrastov — znakov, ktoré v poetickom chápaní prvého interpreta tejto skladby (isteže tiež výborného) ustúpili do pozadia. Na Sliači Varínska toto podanie ešte prehĺbila a pridala k nemu suverénne naštudovanie mimoriadne náročných Cikkerových prednesových etúd.

Pri počúvaní Hajóssyovej svieže ho, striebristo kryštáľového hlasu človekovi mimochodom napadá, ako je Slovensko požehnané na krásne ženské hlasy, že nemá ich nikdy nedostatok ani po odchode najlepších — v minulosti dávnejšej (M. Némethová) i blízkej (L. Popová, A. Poláková). Hajóssyová má muzikalitu, inteligenciu, vkus, suverenitu, peknú postavu — teda všetky predpoklady stať sa operným i koncertantným starom.

Najväčším prekvapením prvého večera, ako aj celej prehliadky (aspoň pre mňa) bol skvelý výkon 19-ročnej pražskej huslistky Marty Tupej. V náročných skladbách dokázala nielen skvelú technickú pripravenosť (hrala temer všetky časti v rýchlejších tempách, než býva zvykom), ale aj prekvapivú zrelosť a hĺbku. Suchoňovi dala strhujúcu dramatičnosť, Martinů zas klasickú básnivosť. Všetka česť tejto mladej dievčine! Pravda, nemožno nespomenúť i prvotriedny sprievod prof. Holečka.

◆

4. júla. Dušan Martinček: Rumunská rapsódia (Negrea) – Jozef Vizváry (klavír); Oto Ferenczy: Kytica lesná, cyklus piesní pre stredný hlas a klavír na slová R. Fábryho, Frico Kafenda: Tri piesne na básne J. Smreka – Róbert Szücz (spev), Terézia Horáková (klavír); Eugen Suchoň: Poème macabre (úryvok), Jindřich Feld: Rapsódia pre husle a klavír – Jiří Panocha (husle), Božena Kronychová (klavír).

Problémom tohto krátkeho podujatia (akéhosi minikoncertu) boli predovšetkým programované skladby, ktoré — okrem Suchoňovej — nepatria k reprezentatívnym dielam svojich tvorcov (a z Poème macabre zaznel len fragment). Vizváry v Martinčekovej dosť často hrávanej skladbe sa prejavil dosť nezvyčajne: ako interpret, ktorý úzkostlivo dbá na precízne reprodukovanie notového záznamu — až do tej miery, že mu to bráni v potrebnom rozlete a uvoľnení hudobnej fantázie. Domnievam sa však, že táto krajnosť nie je pre Vizváryho eruptívny naturel na škodu — ak v nej neustrnie: takto má všetky predpoklady dospieť k syntéze precíznosti a bezprostredného muzicírovania.

Szücz znova potvrdil, že už dnes patrí k našim popredným barytónom — škoda len, že (s výnimkou Kafendových piesní) nemohol naplno uplatniť celú šírku svojho talentu. Chvíľami síce ešte dáva viac pozor na tvorenie tónu než na výraz — ale pri jeho mladosti je to pochopiteľné.

Mladý Panocha sa prejavil ako suverénny technik a hráč s veľkými perspektívami — rád by som ho počul na koncertných pódiách čím častejšie!

◆

5. júla. Juraj Hatrík: Sonáta cis mol pre klavír – Eva Petáchová (klavír); Frico Kafenda: Kukučka z cyklu Štyri piesne, Eugen Suchoň: Tri piesne pre soprán a klavír z cyklu Ad astra na básne Š. Žáryho – Anna Kratochvílová (spev), Terézia Horáková (klavír); Andrej Očenáš: Trio pre husle, violončelo a klavír, op. 36, Bohuslav Martinů: Cinque pièces brèves – Trio VŠMU (Peter Michalica, Juraj Alexander, Miloslav Starosta).

Petáchová sa už dlhší čas prejavovala ako spoľahlivá, precízna klaviristka; pri prednese Hatríkovej sonáty — s použitím modálnych prvkov slovenského folklóru —

prejavila sa u nej ďalšia sympatická črta: radosť z hry. Petáchová sa pri všetkom presnom zachovávaní skladateľových predpisov dokázala zdravo uvoľniť — a výsledok bol veľmi dobrý.

Anna Kratochvílová príjemne prekvapila peknou slovenskou dikciou. Akcentovala lyrickú strunu — zrejme zodpovedajúcu jej naturelu.

Trio VŠMU opäť excelovalo — či už v krásnom Očenášovom Triu, alebo v cykle B. Martinů. Škoda len, že toto teleso vystupuje tak zriedkavo!

◆

7. júla. Bohuslav Martinů: Variácie na slovenskú ľudovú pieseň, Michal Vilec: Polka – Tomáš Koutník (violončelo), Libuše Záškodná (klavír); Frico Kafenda: Na prelome z cyklu Troch klavírnych skladieb, Klement Slavický: Toccata z Troch skladieb pre klavír – Pavol Kováč (klavír); Antonín Dvořák: Tri piesne z cyklu Cikánské melodie, Eugen Suchoň: Bačovské piesne – Jan Bajer (spev), Libuše Záškodná (klavír); Leoš Janáček: Fragment sonáty es mol – Stanislav Zamborský (klavír).

Na tomto koncerte vystúpil už tretí český sláčikár, príslušník ročníka 1950 (po Tupej a Panochovi), o ktorom možno bez zveličovania napísať, že je veľkým talentom: Tomáš Koutník. Jeho tón má sonórnosť, sviežosť a najmä „šťavu", vrúcnosť. Pri jeho mladosti prevládajú — samozrejme — v jeho prednese lyrické tóny, ale intenzita jeho podania neraz prechádza až v silné vnútorné napätie — ako to ukázali niektoré úseky u Martinů. U Vileca sa zas prejavil zmysel pre grációzność a jemný humor.

Pavol Kováč ukázal ďalší rast výrazového prehĺbenia prednesu; škoda len, že na vrchole Slavického v rýchlom tempe „vypadol".

Jana Bajera charakterizuje veľmi zaujímavý hlasový timbre, kultivovanosť a striedmosť. Tieto znaky ho robia ideálnym interpretom Dvořáka. V Suchoňovi akcentoval najprv tragický podtext, ukázal však i zmysel pre úsmevnosť.

Podobne ako vlani v Trenč. Tepliciach aj tohto roku si spomedzi klaviristov odniesol palmu víťazstva Stanislav Zamborský. Je to hráč, pre ktorého akoby neexistovali technické problémy, hrá so zápalom a zanietením, s fantastickým úderom v eruptívnych úsekoch a s hlbokým ponorom do diela od jeho začiatku až do konca. Zamborského hra má strhujúcu expresívnosť — je to naozaj jedinečný klavirista (ako sólista i ako komorný hráč).

◆

9. júla. Bedřich Smetana: Na břehu mořském, Klement Slavický: Tri skladby pre klavír – Jana Kašparová (klavír); Petr Eben: Dve piesne z cyklu Šestero písní milostných, Eugen Suchoň: Nox et Solitudo, cyklus piesní na básne I. Krasku, op. 4 – Alžbeta Bukoveczká-Seereinerová (spev), Terézia Horáková (klavír); Michal Vilec: Sonáta č. 2 pre violončelo a klavír, Bohuslav Martinů: II. sonáta pre violončelo a klavír – Richard Vandra (violončelo), Stanislav Zamborský (klavír).

Jana Kašparová je technicky perfektne pripravenou klaviristkou, výrazove inklinuje k subtílnosti a jemnosti — vyplýva to už z jej naturelu. Preto — hoci jej Smetanovi nemožno vyčítať nič okrem nedostatku plnozvučného forte — v jej podaní najlepšie vyzneli tri charakteristické skladby Slavického; ich charakter odlíšila mladá umelkyňa veľmi pregnantne.

Alžbeta Bukoveczká-Seereinerová i napriek značnému handicapu (pokročilá gravidita) dokázala, že patrí k veľmi sľubným speváckym talentom so širokým výrazovým záberom.

Duo Vandra-Zamborský zožalo už nejedno uznanie. Jeho výkon na Sliači opäť potvrdil vysoké kvality oboch hráčov. Vandra má výborne znejúci nástroj a Zamborský nie je púhym sprevádzačom, ale vynikajúcim partnerom. Vandra by však mohol chvíľami viac diferencovať dynamiku. Chýbajú mu väčšmi odlíšené najmä dolné silové registre; to je však jediná výhrada. Skvele zahralo duo najmä sonátu B. Martinů, ktorú i Zamborský hral spamäti.

Igor Vajda



S. Zamborský, P. Kováč, L. Záškodná, J. Bajer a T. Koutník.

DUBROVAČKE LJETNE IGRE

V dňoch od 10. júla do 25. augusta 1969 uskutočnilo sa v rozsahu 45 dní 170 podujatí s 1700 účinkujúcimi ako jubilejný 20. ročník dramaticko-hudobno-folklórneho festivalu v Dubrovníku — Dubrovníckych letných hier. Toto jubileum bolo príležitosťou tak pre usporiadateľov, ako aj pre návštevníkov (sama som bola už tretíkrát na tomto festivale), aby sa zamysleli nad výsledkami a základnými problémami tohto svetovo unikátneho a v socialistických štátoch reprezentatívneho kultúrno-umeleckého podujatia.

Novodobá história Dubrovníckeho festivalu sa začala 8. septembra 1950 predstavením hry Dundo Maroje od dubrovníckeho dramatika 16. storočia Marina Držiča a 14. septembra 1950 koncertom Záhrebskej filharmónie a miešaného zboru Záhrebského rozhlasu. Nevedno, či iniciatívni dubrovnícki kultúrni pracovníci pred 20 rokmi mali presne stanovený plán a základné poslanie festivalu (Branko Gavella píše roku 1957, že takýto plán vypracovaný nemali), ale dnes tento festival nadväzuje na bohaté kultúrne, najmä divadelné tradície tohto malebného chorvátskeho mestečka, nazývaného pre svoje prírodné krásy „perlou Jadranu" a pre svoju bohatú kultúrnu minulosť „slovanskými Aténami". V tomto meste žili a tvorili v 16. storočí Martin Držič, Ivo Gundulič, v 20. storočí Ivo Vojnovič a mnohí ďalší významní chorvátski spisovatelia a tu bola roku 1951 inscenovaná Palmotičova hra Atalanta, ktorú s určitými výhradami možno považovať za prvé operné predstavenie v Dubrovníku.

Jubilujúci festival k svojim výsledkom posledných 20 rokov zapísal 1388 predstavení (z toho 623 divadelných, 597 hudobných a 168 folklórnych), na ktorých vystúpilo 71 300 účinkujúcich pred 1 031 216 návštevníkmi na 28 scénach v Dubrovníku pod otvoreným nebom (výnimku tvoria koncerty v chrámoch). Dĺžkou trvania, počtom podujatí a jedinečnosťou scén patria Dubrovnícke letné hry k unikátnym festivalom na svete.

Základné problémy festivalu sa vykryštalizovali asi takto: festival sa zameriava na zahraničných návštevníkov-turistov, ale aj na juhoslovanské publikum (domáce z Dubrovníka, ale i juhoslovanských turistov), na festivale vystupujú domáce umelecké súbory v rovnováhe so zahraničnými hosťami a festival sa snaží o kombináciu činoherných predstavení s hudobným divadlom (opera, balet), koncertami a vystúpeniami folkloristických skupín. Veľmi často sú všetky tri druhy podujatia v jeden deň, bez toho, že by to narážalo na organizačné ťažkosti: každý druh podujatí má svoje obecenstvo. K týmto festivalovým podujatiam treba ešte prirátať celý rad dobre časovaných výstav z výtvarného umenia — väčšinou domácich výtvarných umelcov. Umelecká úroveň podujatí naráža na veľa prekážok, z ktorých treba osobitne spomenúť najmä skutočnosť, že uvedenie veľkých diel (opier) nevyhnutne nesie črty zájazdového vystúpenia. Predsa však umelecká úroveň jednotlivých vystúpení za posledných 20 rokov zaznamenáva vzostupnú tendenciu (sama to môžem potvrdiť pri porovnaní úrovne za posledných päť rokov). Zameranie hudobnej časti festivalu je skôr tradičné, konzervatívne ako avantgardné. Moderná hudba sa dostáva na program veľmi opatrne a väčšinou ide o tvorbu juhoslovanských modernistov. Vedenie festivalu odôvodňuje relatívne konzervatívne zameranie hudobných programov konzervatívnosťou najmä zahraničných návštevníkov zo Západu.

Hudobná časť prvej polovice tohoročného festivalu (osobne som bola v Dubrovníku od 11. do 27. júla) bola poznačená hudobnodivadelnými vystúpeniami, a to opernými predstaveniami palermského Teatro massimo a baletnými vystúpeniami amerického ansámblu The Glen Tetlev dance company. Ďalšou charakteristikou tejto časti boli veľké vokálno-orchestrálne koncerty Symfonického orchestra a zboru Záhrebského rozhlasu, menej už sólistickými recitálmi.

Operný súbor Teatro massimo z Palerma sa na Dubrovníckom festivale predstavil vrcholnými dielami talianskej opery 19. storočia: G. Rossiniho Barbierom zo Sevilly,

G. Donizettiho Don Pasqualom a G. Verdiho Simonom Bocanegrom. Mala som teda možnosť poznať taliansky prístup k interpretácii týchto základných diel svetového operného repertoáru. Najsilnejší dojem vyvolala G. Verdiho opera Simone Bocanegra, inscenovaná na námestí pred palácom Sponza. Toto námestie s priľahlými uličkami, včítane balkónu paláca Sponza a Orlandovho stĺpa, stali sa na tomto mieste azda najväčšou opernou scénou na svete s najrealistickejšími kulisami skutočných domov, kostolov a veží, teda skutočným životným priestorom pre hrdinov tejto historickej opery, pôvodne situovanej do stredovekého Janova. To tradične divadelným v opere zostalo len divadelné obecenstvo na amfiteátrovej konštrukcii na hlavnom dubrovníckom námestí. Režisérovi Aldo Mirabella Vassalovi v spolupráci s Antoniom Carollom sa podarilo tak naplniť a rozobrať celý scénický priestor účinkujúcimi, že dojem skutočného života na scéne — námestí bol samozrejmosťou. Pomerne komplikované libreto opery v majstrovskom spracovaní G. Verdiho (1857, prepracovaná 1881) v dubrovníckom historickom prostredí pôsobilo farebne a akusticky ako jeden mohutný historický umelecký obraz — grand opera v tom najlepšom slova zmysle.

Orchester pod taktovkou Oliviera de Fabritiisa podal práve v tomto predstavení svoj najlepší výkon a spolu so zborom opery (zbormajster Mario Tagini) vytvorili taký rámec pre sólistov opery, že ich herecké i speváčke výkony na tomto voľnom priestranstve (bez mikrofónov!) dosahovali vrcholy európskeho operného spevu. Osobitne treba vyzdvihnúť prvého barytonistu londýnskej Covent Garden Petera Glossopa, ktorý svojím mäkkým, no hrdinským hlasom vytvoril veľkú škálu prejavov titulnej postavy: od mladistvého búrliváka-revolucionára cez rozvážneho, ale tvrdého kormidelníka janovského štátu až po milujúceho otca a človeka-filozofa. Jeho rovnocennými partnermi boli Agostino Ferrin (v úlohe Jacopa Fiescu), Domenico Trimarchi, Enrico Campi, Bruno Prevedi, ale najmä predstaviteľka ženskej hrdinky Amélie Grimaldi v podaní Alvy Ligabue. Už na tomto predstavení upozornil na seba zbor opery svojím nezvyčajne mäkkým, neakademickým, pritom plne znejúcim zvukovým prejavom, a to tak vo veľkých masových scénach, ako aj v komorných ansámbloch. Pri veľkých očakávaniach od talianskych tenoristov ich výkony v Dubrovníku boli určitým sklamaním.

Kým farebnosť historického dubrovníckeho námestia vo Verdiho opere bola silným umocňovateľom výkonu operného súboru, v Donizettiho Don Pasqualovi bolo námestie pred Kneževým dvorom skôr na úkor celkového dojmu inscenovanej opery. Nevyrovnaná kvalita orchestra, ani priemerné výkony sólistov (okrem Carla Battioliho v titulnej roli) nedokázali dať tejto opere priliehavú buffóznu ľahkosť a sviežosť. Aj v tejto opere príjemným prekvapením bol operný zbor so svojím priam komorným výkonom.

Prvé predstavenie Rossiniho Barbiera zo Sevilly na Gunduličovom námestí mohlo opäť využiť prírodnú dubrovnícku scenériu. Žiaľ, predstaviteľ Figara Rolando Panerai v nervovom záchvate v polovici vstupnej árie odmietol v predstavení pokračovať. Po trápnom čakaní zaskočil za neho v tejto role už spomínaný barytonista Covent Garden Peter Glossop a s klavírnym výťahom v ruke, bez znalosti naaranžovaných scén, predstavenie odohral. Čo ako vysoko treba hodnotiť výkon P. Glossopa (a dal si za to údajne dobre zaplatiť), predsa toto predstavenie veľmi poškodilo umelecké meno palermskej opery a do určitej miery aj povesť Dubrovníckeho festivalu pred zahraničným obecenstvom: charakter Figarovej postavy i situácia, v akej sa Glossop nachádzal, zvádzala ho k ďalšej komičnosti v tejto postave aj v situácii, čo obecenstvo síce momentálne bavilo, ale nekorešpondovalo s celkovou výstavbou tohto predstavenia, znehodnocovala výkon ostatných členov súboru. Ak k tomu pridáme aj mimoriadne nepresný výkon orchestra, môžeme hovoriť o neúspechu tejto opery.

Americký baletný súbor Glena Tetleya na pevnosti Revelín sľuboval svojím programom príležitosť poznať moderné baletné umenie. Ústrednou osobnosťou súboru je americký tanečník a choreograf Glen Tetley, ktorý roku 1962 založil vlastnú baletnú skupinu

(v Dubrovníku vystupovalo 7 tanečných párov) a svojimi vystúpeniami v New Yorku a najmä na amerických baletných festivaloch získal v odborných kruhoch dobrú povesť. Glen Tetley v posledných rokoch pracoval ako choreograf aj na mimoamerických baletných scénach v Haagu, v Tel-Avive, čo poznačilo celkové zameranie tohto baletného súboru. Súbor uviedol v Dubrovníku v jeho choreografii Objatie tigra a návrat do hôr od Mortuna Subotnicka, balet Pierot lunaire na hudbu A. Schönberga a Mýtických lovcov od Oedeona Partosa. Hudba bola reprodukovaná z magnetofónového pásu. Súbor síce predviedol celý rad netradičných pohybových kreácií, ale s malou choreografickou vynaliezavosťou a s dosť skúpou škálou pohybových detailov (motívov), preto zostal veľa dlžný povesti moderného amerického baletu, ako ho napríklad poznáme z filmu West Side Story, ale i ďalších vystúpení amerických baletov aj u nás. Ak k tomu pridáme veľa neistoty v prvkoch klasického tanca, ktoré prelínali celú choreografickú škálu jednotlivých čísiel, pochopíme, že balet si nezískal ani dubrovnícke obecenstvo. Na programe ďalších predstavení, na ktorých som už nebola, baletný súbor mal uviesť tiež v choreografii Glena Tetleyho skladby Mordechai Setera Ricercare a Circles od Luciana Bériota.

Tri chrámové koncerty (v dominikánskom a františkánskom kostole) v rozsahu päť dní sa zamerali na cirkevnú vokálno-orchestrálnu hudbu od baroka až po súčasnosť. Symfonický orchester a zbor Záhrebského rozhlasu a televízie s dirigentom Krešimírom Šipušom uviedli Verdiho Stabat mater a Te Deum zo skladby Quattro pezzi sacri a Poulencovu Gloriu pre soprán, miešaný zbor a orchester. Sólistkou bola španielská sopranistka Isabel Penagos. Na úvod koncertu odznela predohra k Wagnerovmu Parsifalovi. Zásluhou mladého juhoslovanského dirigenta K. Šipuša (s bohatými dirigentskými skúsenosťami v zahraničí) vyznel tento koncert na vysokej umeleckej úrovni. Výkon orchestra i miešaného zboru sa ešte vystupňoval na druhom chrámovom koncerte tohto telesa s dirigentom Lovrom Matačičom a so sopranistkou Boženou Rukfočič, mezzosopranistkou Marianou Radev, tenoristom Petrom Baillije a basistom Manfredom Šenkom. Na programe boli Mozartove Vesperae solennes de confessore K. z. 339 a Haydnova Nelsonova omša d mol. Lovro Matačič opäť presvedčil, že patrí k svetovej špičke dirigentov a napriek vysokému veku vie svojím výkonom strhnúť umelecké teleso k vrcholným výkonom. Mala som možnosť porovnať veľký výkon Slovenskej filharmónie v Haydnovej Nelsonovej omši a v záujme objektivity som musela konštatovať ešte prenikavejší úspech v tomto diele u chorvatských umelcov a Lovra Matačiča. Výkon dubrovníckych sólistov však zaostával za výkonom sólistov v podaní tohto diela Slovenskou filharmóniou. Po tomto veľkom úspechu chrámového koncertu s L. Matačičom bol o dva dni neskoršie v ťažkej situácii dubrovnícky dirigent Anton Nanut s Mestským orchestrom a so zborom Záhrebského rozhlasu a televízie pri uvádzaní J. S. Bachovho Magnificat a W. A. Mozartovej Korunovačnej omše C dur K. z. 317. Sólistami večera boli Ljiljana Molnar-Talajič, Nada Puttar-Gold, Zvonimír Prelčec a Franjo Petrušanec. Vari len v Mozartovej omši tento súbor dosiahol priemer umeleckých výkonov predošlých večerov.

K. Šipuš sa predstavil v Dubrovníku aj s Komorným orchestrom Záhrebského rozhlasu a televízie, s ktorým uviedol Symfóniu č. 5 D dur od dubrovníckeho skladateľa v období klasicizmu Luka Sorkočeviča (v úprave S. Šuleka), J. S. Bachov - Webernov Ricercar, Variácie na tému Franka Bridgea od B. Brittena, Taches pre klavír a orchester od juhoslovanského skladateľa Stanka Horváta a Bachiána brazilejra č. 5 pre soprán a 8 violončel (ária a danca) od H. Villa Lobosa. Sólistami večera boli Ranko Filjak (klavír) a španielska sopranistka Isabel Penagos. Najmä jej vynikajúcou interpretáciou H. Villa Lobosova neoklasicistická skladba stala sa vrcholom koncertu.

K umelecky najúspešnejším a najpopulárnejším sólistom prvej polovice dubrovníckeho festivalu patril sovietsky violončelista Mstislav Rostropovič, ktorý už na recitále svojej manželky sopranistky Galiny Višnevskej zaujal svojím výkonom pri klavíri, keď celovečerný koncert sprevádzal spamäti. Na svojom violončelovom recitále uviedol J. S. Bachove suity č. 2, 3, 5 pre violončelo sólo. Bol to veľký koncert. Galina Višnevská, ktorá sa zamerala na ruskú piesňovú tvorbu P. I. Čajkovského a M. P. Musorgského (najmä Piesne a tance smrti), ukázala, že patrí k popredným sopranistkám Sovietskeho zväzu a svojimi dodatkami (najmä z Madame Butterfly) prejavila, že je viac doma v opernom (operetnom) žánri ako v komornej piesňovej tvorbe. Toto porovnanie bolo obzvlášť výrazné pri umeleckom prístupe belehradského basistu Miroslava Čangaloviča k dramaturgii a k intepretácii na sólistickom vokálnom koncerte. Od chorvátskych a srbských starodávnych cirkevných piesní, cez F. Schuberta, R. Schumanna až po Cl. Debussyho a M. Ravela, ba až po súčasnú tvorbu piesňovú juhoslovanskú (Dušan Krbojevič, Stamojlo Rajičič, Dragutin Gostuški), dalo možnosť Čangalovičovi rozvinúť nielen kultúru svojho hlasu, ale aj ukázať širokú vzdelanostnú rozhľadenosť po štýlove, národne a časove širokej palete sólistického repertoáru komornej piesne. V prídavkoch (M. P. Musorgskij: Blcha a záverečná ária Borisa Godunova, americký spirituál a dalmatinská pieseň) umožnili poznať M. Čangaloviča aj ako operného speváka.

Jediná polnočná serenáda s hudobným programom prvej polovice festivalu patrila pod názvom Musica viva ľubľanskému ensemblu Slavko Osterc a bola venovaná najmä modernej juhoslovanskej hudbe. Skladby M. Kelemena Entrances pre dychové kvinteto, P. Ramovš: Njihanja (kolísanie) pre flautu, diofón a cortofón, I. Petrič: Nuances en couleur pre 5 nástrojov a J. Magdič: Riflessioni pre klavír a súbor — vytvárajú dobrý obraz o prenikaní najnovších prúdov svetovej hudby do juhoslovanskej tvorby. Ivo Petrič ako dirigent tohto súboru i ako skladateľ má na týchto výsledkoch nesporné zásluhy.

Mária Potemrová

* * *

Ďalšie koncerty júlovej časti festivalu ostali trochu v tieni veľkých zážitkov z predchádzajúcich podujatí. Predstavili sa tu juhoslovanskí sólisti (klaviristka Pavica Gvozdič zo Záhrebu a huslista Dejan Bravničar z Ľubľany), sláčikové kvarteto zo Záhrebu a domáci dubrovnícky orchester. Zo zahraničných hostí tu bol tretíkrát na tohoročnom festivale Mstislav Rostropovič. Tentokrát si obecenstvo, ktoré pripravilo sólistovi nadšené ovácie a hádzalo mu kvety, vypočulo skvele podaný J. Haydnov Koncert pre violončelo a orchester C dur a rovnako výborné Čajkovského Variácie na rokokovú tému pre violončelo a orchester, op. 33. Dokonalý pôžitok z Rostropovičovho umenia oslabil Gradski orkestar Dubrovnik s dirigentom A. Nanutom, ktorý nebol sólistovi rovnocenným partnerom. Určité nedostatky tohto orchestra sa ukázali už v prvej skladbe večera, v J. Haydnovej Oxfordskej symfónii G dur č. 92, kde takmer nebolo piano, rušivo pôsobil piskľavý tón hoboja a priškrtené piano husieľ i nepresné nástupy nástrojov. Celej symfónii chýbala haydnovská ľahkosť.

V úplne inom svetle sa predstavil Anton Nanut so svojím orchestrom na koncerte z domácej tvorby 18. storočia. Išlo vlastne len o dvoch dubrovníckych skladateľov: Ivana Mane Jarnoviča (1745—1804) a Luke Sorkeviča (1734—1789). Sorkevič (Symfónie č. 3 D dur, č. 4 F dur a č. 7 G dur) sa prejavil ako autor výborne vládnúci orchestrom. Rozospieval celý orchester, často sólovo ho obohacujúc dychovými nástrojmi. Jarnovič, výborný huslista, nezaprel sklon k tomuto nástroju ani v orchestrálnych kompozíciách (Koncertantné kvarteto č. 1 F dur a č. 3 A dur). Ako predstaviteľa brilantnej techniky spoznávame Jarnoviča v Koncerte pre husle a orchester D dur. Sólista Dejan Bravničar, známy aj nášmu obecenstvu, nesplnil očakávanie. Azda to bola menšia indisponovanosť, ktorá zapríčinila technické kazy, občasnú rytmickú nezhodu s orchestrom a celkovú dynamickú fádnosť prednesu. Orchester hral precízne a s veľkým nadšením, ktoré sálalo hlavne z dirigenta.

Ďalší večer mala svoj recitál chorvátska klaviristka Pavica Gvozdičová. Na obecenstvo zapôsobila rovnako brilantnou technikou, muzikalitou, inteligenciou prejavu a temperamentom. Náročný repertoár (Bach-Liszt: Fantázia a fúga g mol, L. v. Beethoven: Sonáta

E dur, op. 109, J. Brahms: Variácie na Paganiniho tému, op. 35, Detoni: 14 dodekafonických kusov) zameraný do určitej miery na efekt, ale vyžadujúci silnú kondíciu, zvládla Pavica Gvozdičová virtuózne. Osobitne by som vyzdvihla jej prednes Brahmsa, Detoniho a Schumanna, okrem Pochodu Davidsbündlerov, v ktorom akoby interpretke už došli sily. V Bach-Lisztovej Fantázii a fúge g mol, ako aj v Beethovenovej sonáte rušivo pôsobila prílišná pedalizácia. V Bachovi sa interpretka pravdepodobne snažila priblížiť organovému zvuku, no v Beethovenovi to nemožno odôvodniť ani týmto. Nadšené obecenstvo si vyžiadalo niekoľko prídavkov.

Zagrebački kvartet sa predstavil na festivale dvoma koncertami. Pri polnočnom koncerte spoluúčinkovala mezzosopranistka Nada Puttarová-Goldová (Scarlatti-Kuljerič: Le violette, O cessate di piagarmi, Se Florindo a fedele, Son tutta duolo, Caldara-Kuljerič: Dve árie Sebben crudele . . ., Selve amiche a O. Respighi: Il Tramonto, lyrická poéma pre alt a kvarteto). Speváčkin hlas mal trochu operný nádych. Altová poloha bola pre ňu príliš nízka, spodné tóny spievala len s veľkou námahou. Najlepšie vyznel Respighi. Je to krehká pôsobivá skladba, ktorú Nada Puttarová-Goldová predniesla adekvátne. Kvarteto bolo výborným partnerom speváčky, ba prednesom ju vari aj prevyšovalo.

Na ďalšom koncerte sa kvarteto predstavilo M. Kelemenovým Motion, B. Bartókovým Kvartetom č. 4 a L. v. Beethovenovým Kvartetom č. 2 e mol, op. 59. Kvarteto zo Záhrebu podalo vynikajúci výkon nielen v Bartókovi, ale i v kompozične veľmi zaujímavej Kelemenovej jednočasťovej skladbe Motion (časté polyfonické nástupy, pôsobivé tempové kontrasty).

Viera Žitná

* * *

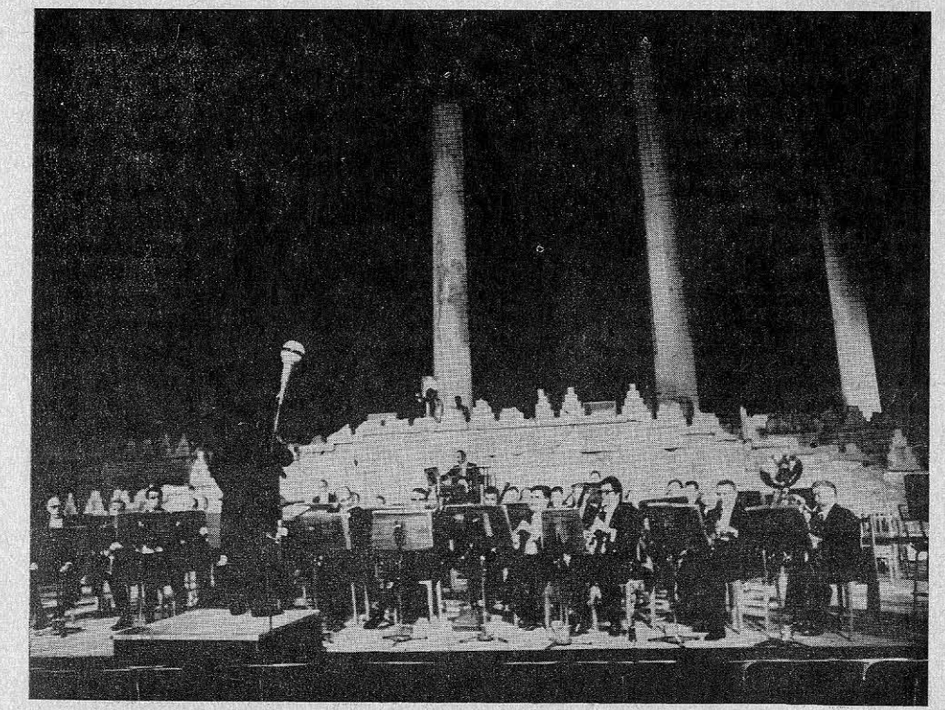
V záujme vyčerpávajúcej informácie o jubilejnom ročníku Dubrovníckych letných hier treba uviesť, že v augustovej časti ťažisko symfonických orchestrov bolo v koncertoch Záhrebskej filharmónie s dirigentom Lovrom Matačičom a s dirigentom Milanom Horvatom. Na jej druhom koncerte odznela L. v. Beethovenova IX. symfónia. Podobne aj Česká filharmónia vystúpila s dirigentom Lovrom Matačičom a Václavom Neumannom. L'Orchestre de la Suisse romane vystúpil s dirigentom Paulom Kleckim, na ďalších orchestroch so zborom belehradského rozhlasu a televízie, s dirigentmi André Charletom, Borivoje Šimičom a Paulom Kleckim (najmä v Lutoslawského Troch poémach) a nakoniec s dirigentom P. Kleckim v Beethovenovej Missa solemnis. Komorné koncerty sa zamerali na zborový spev (Amherst College Glee Club z USA, Bukureštský komorný zbor Madrigal a komorný zbor ľubľanského rozhlasu a televízie). Zo sólistov druhej polovice festivalu treba spomenúť poľského huslistu Konstantína Kulku, záhrebského barytonistu Vladimíra Ruždiaka, rakúsku harfistku Gudrun Margarete Schmeiserovú, organistu Jeana Costu, sovietsku klaviristku Jekaterinu Novickú, klaviristku Nikitu Magaloffa a Alexisa Weissenberga, chilského klaviristu Claudia Arraua a amerického huslistu Isaaca Sterna.

Ak popri všetkých týchto hudobných podujatiach spomenieme vynikajúce činoherné predstavenia W. Shakespearovho Hamleta a Júliusa Cézara, Aischylovej Oresteje a ďalších, polnočné programy francúzskej poézie, veľkých dramatických monológov, ako aj výstavy maliarov Romaniho Milutina, Toma Kralja, Vedrana Grubovaca, Josifa Grossmanna Pino a sochárov Ivu Jašiča, Ilju Kolariča, Kostu A. Radovanniho a iné kultúrne podujatia, dostaneme celkový kultúrny obraz mesta, v ktorom väčšinou (toho roku nie vždy) za ideálneho počasia trávi svoju dovolenku veľký počet milovníkov Jadranu zo zahraničia i z Juhoslávie. Človek sa skutočne veľmi rád vracia do Dubrovníka a v priateľskom, až bratskom uspokojení rád prijíma kultúrne hodnoty svetového umenia v bratskej slovanskej interpretácii. Dubrovníckym letným hrám treba zaželať do ďalších rokov uspokojivé riešenie ich organizačných i finančných problémov, lebo reprezentujú nielen juhoslovanskú kultúrnosť, ale i kultúrnosť všetkých Slovanov.

(MP)

TRETÍ FESTIVAL V PERSEPOLISE-ŠIRÁZE

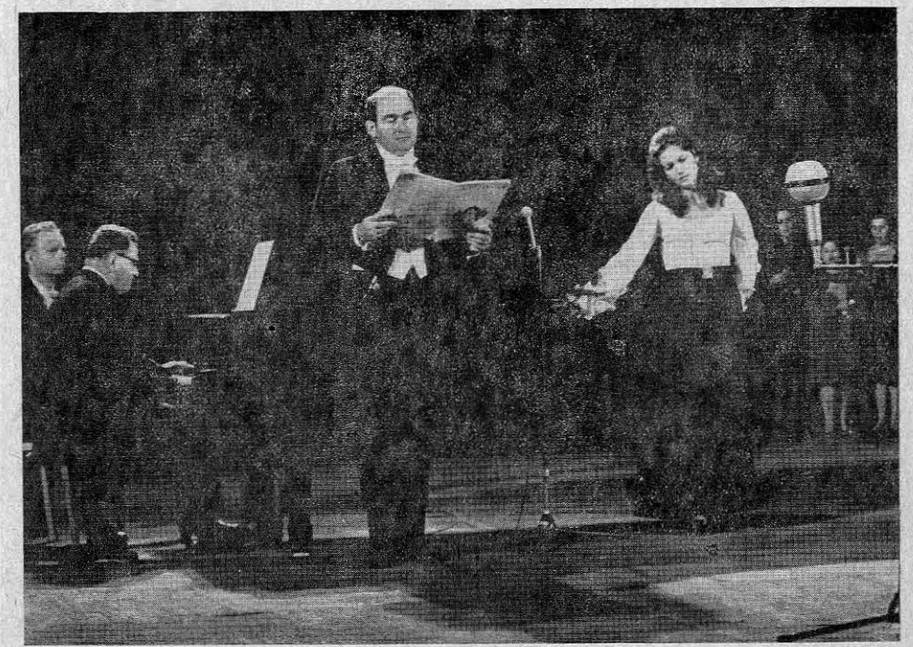
Minulého leta sa v dňoch od 30. augusta do 9. septembra uskutočnil už tretí festival hudobného a filmového umenia v bývalej rezidencii perzských kráľov v Persepolise a v jednom z hlavných centier Iránu, Širáze, ležiacom od Persepolisu cca 60—70 km. Po vlaňajšej účasti západonemeckých a amerických kritikov na čele s H. Stuckenschmidtom dostalo tohto roku dve obdobné pozvania aj Československo — jedno z nich pripadlo úradujúcemu šéfredaktorovi pražských Hudobných rozhľadov Zdeňkovi Candrovi a druhé mojej maličkosti. No nemohli sme ho využiť v úplnosti, lebo sme svoj pobyt museli vtesnať medzi prílet a odlet jedenkrát za týždeň premávajúcej linky ČSA — a tak sme boli v Iráne od 30. augusta do 6. septembra; lež posledné koncerty sme mali možnosť počuť iba 4. septembra, lebo 5. septembra popoludní sme sa už museli vracať vojenským lietadlom do Teheránu, kam siaha spomínaná československá letecká linka; koncerty sa totiž uskutočňovali podvečer, resp. večer o 17., 20,30 a 23. hod. tamojšieho času (oproti stredoeurópskemu je Irán dopredu o 2,5 hod.). Predpoludním a popoludní prebiehalo medzinárodné sympózium o bicích nástrojoch a premietali sa filmy domácej i zahraničnej proveniencie. Podujatí bolo teda neúrekom. Ak sa k tomu pripočíta vyčerpávajúca, zväčša okolo 30 stupňov Celsia sa pohybujúca horúčava — i keď v halách, kinách a hotelových miestnostiach bezchybne fungovala klimatizácia — načrtne sa aspoň približný

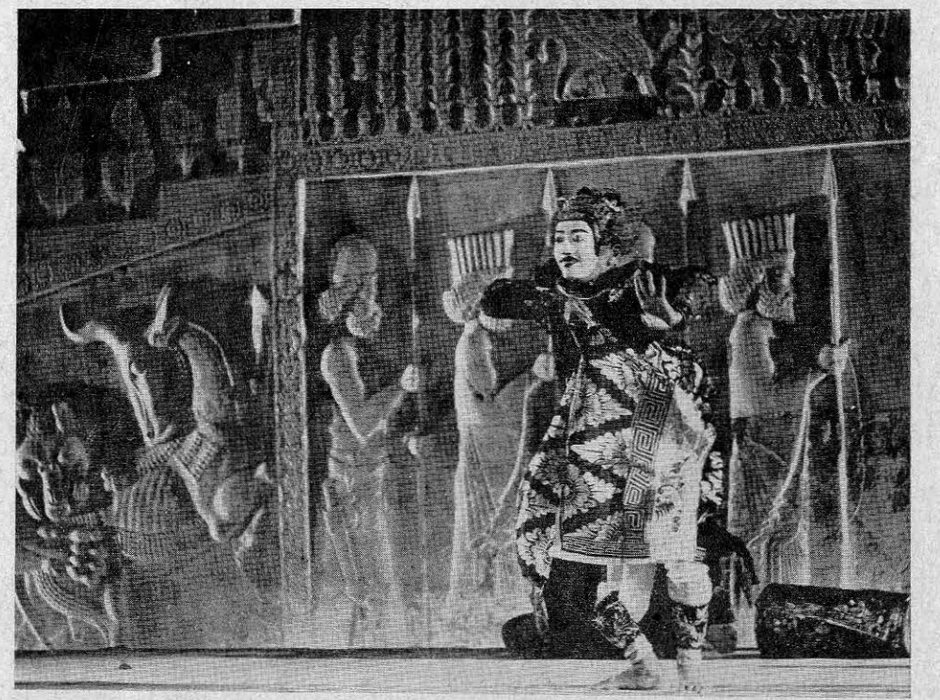


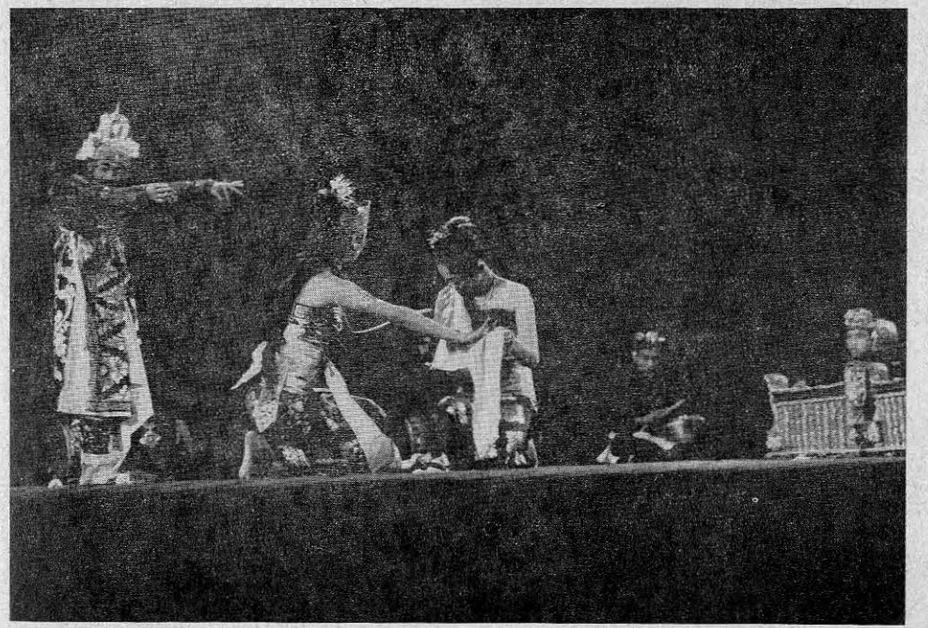
obraz o náročnosti tohto veľkolepého podujatia, ktoré je pre Peržanov vstupnou bránou svetového umenia a pre návštevníkov z Európy a Ameriky zas oknom do krásnej krajiny s mohutnými pieskovcovými horami, lemovanými priezračnou belasou oblohou.

Na tohoročnom persepolisko-širázskom festivale prevládala nesporne francúzska a československá hudba, aspoň na koncertných podujatiach v tradičnom európskom slova zmysle. Hlavnú zásluhu na tom mal orchester francúzskej televízie a rozhlasu a početná skupina československých umelcov. L'Orchestre national de l' O. R. T. F. vystúpil dvakrát: 31. augusta pod Jeanom Martinonom (na amfiteatrálne upravenom priestore štadióna v Širáze) a 2. septembra za dirigovania Bruna Madernu v Persepolise (pred schodiskom hlavného paláca Dareov) — teda v dvoch akusticky dosť rozdielnych prostrediach (v Persepolise je pomerne uspokojivé, v Širáze nepríjemne pripomína naše prírodné amfiteátre; ide však o zrejmé provizórium do postavenia veľkej koncertnej siene).

Martinon si vybral na program Berliozovu Fantastickú symfóniu a Stravinského Le Sacre de Printemps — teda diela, kde sa orchester mohol „ukázať" a dokumentovať svoju kultúru zvuku (najmä drevených nástrojov); osobne by sa mi však bolo žiadalo väčšie zvýraznenie dynamicko-rytmickej pulzácie v Stravinského orgialistickom opuse (je však pravdou, že značnú pozornosť dirigenta a hráčov pútali — inak výnimočné — nárazy vetra, ktoré ich nútili sústrediť sa predovšetkým na udržanie nôt na pultoch!). Maderna zaradil neporovnateľne zaujímavejší program — pôvodne plánovaný Mottet in ecclesiis Giovanni Gabrieliho nahradil Fanfárami Claudia Lejeunea, potom sprevádzal Yvonnu Loriod v Mozartovom klavírnom koncerte C dur (KV 503), kým po prestávke zaznela Messiaenova suita Et expecto resurrectionem mortuorum a Debussyho Jeux. Lejeuenova intráda zaznela v modernej inštrumentácii (s dosť predimenzovaným počtom hráčov), klavírny koncert salzburského zázračného dieťaťa s ľahkosťou a gráciou nosťou sólistky, žiaľ, s priveľkými spomaľovaniami (najmä v molových úsekoch). Messiaen upútal harmonickými i rytmickými zvláštnosťami — dĺžka jednotlivých častí mi







však pripadala priveľká. Najsugestívnejšie vyzneli Jeux — naozaj neviem, prečo sa u nás neujali ako koncertantné číslo!

S prevažne francúzskym programom sa predstavila na samostatnom recitáli už spomínaná Y. Loriod (manželka O. Messiaena) 1. septembra v koncertnej sále širázskej univerzity. Hrala Chopinovu Barcarolu — s gráciou, ale i zdôraznením heroických čŕt, Debussyho 3 etudy — s bravúrnosťou a virtuozitou (s výnimkou druhej z nich, ktorú predniesla dosť opatrne), Albénitzovu Lavapies (z Ibérskej suity) — perfektne (ale je to slabá skladba); v druhej polovici koncertu 6 úryvkov z 20 pohľadov na malého Ježiška a 2 časti z Katalógu vtákov od O. Messiaena. Tieto skladby zaujmú transformáciou svojich inšpiračných zdrojov do hudby.

Skupina československých umelcov (Josef Páleníček — klavír, Ľuba Baricová a Jaroslav Kachel — spev, Ivan Štraus — I. husle a dirigovanie — skupina hráčov pražských symfonických telies) sa predstavila 1. septembra v širázskom quasi amfiteátri s výlučne janáčkovským programom (Concertino, Sonáta 1. X. 1905 — fragment, Capriccio pre ľavú ruku a dychový ansámbl a Zápisník zmizelého). Vďaka tomu, že sa predchádzajúca noc obetovala na skúšanie zvukovej aparatúry, dosiahol sa prijateľný výsledok — i keď je nepochybné, že tento program patril skôr do siene univerzity, určenej pre komorné podujatia. Lež návštevnícky záujem bol taký veľký, že by sa tam bola vošla sotva polovica publika! Ústrednou postavou večera bol prof. Páleníček, ktorý podal najlepší výkon v Sonáte, no najpozoruhodnejším zjavom večera bola naša Ľuba Baricová, ktorá spamäti predniesla veľmi sugestívne svoj part Zápisníka. Druhý koncert československej hudby dňa 3. septembra — interpretovali výlučne J. Páleníček, V. Soukupová a J. Kachel — bol zostavený z Dvořákových Cigánskych melódií, op. 55, výberu 10 čísiel z Biblických piesní a Martinůvých Pesničiek na jednu i na druhú stranu a Nového Špalíčka, ako aj Janáčkových úprav moravských ľudových piesní. Na tomto vystúpení vynikol kultivovaný fond Soukupovej, kým Kachel upútal jadrným prednesom najmä piesní Martinů a Janáčka.

Ostatné koncerty „vážnej" hudby som si už nemohol vypočuť — myslím na recitály klaviristiek Marthy Argerichovej (5. IX.) a Catheriny Colardovej (7. IX.) — v druhom prípade za spoluúčinkovania huslistu Jerrarda Jarryho — vystúpenia londýnskeho Melos ansámblu (6. a 8. IX.) a záverečný koncert festivalu 9. IX. (podobne ako prvý poctila ho účasťou perzská cisárovna), na ktorom účinkoval orchester bicích nástrojov zo Strassburgu. Zato som mal možnosť oboznámiť sa s hudbou perzskou, indickou, čínskou a balijskou (vystúpenie brazílskeho súboru sem nepočítam, lebo zaváňalo prílišným amaterizmom a nesúrodým krížením vplyvov salonmusic, jazzu a pseudofolklóru). Z nich najväčší dojem vo mne zanechal povestný gamelan — nielen svojím zvláštnym zvukom a tónovým materiálom, ale aj vizuálnou pôsobivosťou pohybovej súhry a mimiky hráčov, no najmä zvláštnymi ženskými pantomimickými tancami, plnými originálnej symboliky, obzvlášť v minucióznej práci prstov. A nemôžem zabudnúť ani na skvelý jazzový Max Roach Quintet z USA, súbor prvotriednych hudobníkov, ktorým je vlastný štýl improvizácie naozaj strhujúcej a pritom adekvátnej technicky náročným skladbám.

Pochybujem, že sa mi ešte raz v živote podarí navštíviť túto rozprávkovú krajinu, rozprestierajúcu sa od Araratu a Kaspiku až po Indický oceán. Nikdy však nezabudnem na jej úprimný záujem o hudbu, zvýraznený okrem iného aj skvelou organizáciou festivalu (každý z hostí festivalu mal tlmočníka v tej reči, ktorú najlepšie ovládal, auto so šoférom k dispozícii), dnes až neuveriteľnú pohostinnosť (všetci účastníci festivalu bývali a stravovali sa na festivalové konto!), nádhernú prírodu, v ktorej sa obdivuhodným tempom rozrastajú kultúrne a priemyselné zariadenia (určite o pár rokov bude Irán patriť k najprogresívnejším krajinám na ázijskom kontinente) a lásku jeho ľudu k ľudu malej krajiny v srdci Európy — Československa.

Igor Vajda

DARMSTADT 1969

Dostať sa na tradičné Darmstadtské letné kurzy pre Novú hudbu je pre nášho jedinca dosť atraktívna udalosť. Ale po príchode na miesto zrazu zistí, že je iba jedným z veľkej masy ľudí, ktorá počas trvania kurzov sliedi za jemu vyhovujúcimi podujatiami a premeriava každodenne pravidelné vzdialenosti medzi ubytovňami, jedálňou, prednáškovými a koncertnými miestnosťami. Spočiatku vanie všade chlad, chýba spoločenský život, ale postupne na prednáškach a diskusiách vďaka súhlasným názorom alebo iným sympatiám sa z tejto chladnej masy stávajú skupiny priateľsky a živo diskutujúcich ľudí.

V Darmstadte som bola prvýkrát, a preto sa na celé toto kolosálne podujatie dívam očami nováčika, ktorý sa nemôže vyhnúť celému radu šokov, či už kladných, alebo záporných.

Program celých dvoch týždňov bol veľmi rozumne zostavený, naplánované bolo len to, čo je možné skonzumovať. Z prednášajúcich zaujalo niekoľko osobností. Bol to Christoph Caskel, ktorý síce nie objavne, ale veľmi zaujímavo podával problémy notačnej praxe a s tým súvisiace i niektoré momenty v dirigovaní. Sympatický pán György Ligeti sa dostal k vlastnej problematike svojich nových, ešte nedokončených 10 kusov pre dychové kvinteto po dvoch dňoch filozofovania o rôznych problémoch, ktoré s hudbou často nemali nič spoločného. Ale jeho živá gestikulácia a mimika si udržali svojich poslucháčov. Ostatné, jeho hudba hovorí sama za seba i za svojho tvorcu. Spomínané nové dielo akoby čerpalo z tajomstva Stravinského dychov, pritom však ostáva tým čistým, priehľadným, dnes už klasickým Ligetim. Z prednášky Dietera Schönbacha som odchádzala s otázkou, či aj nasledujúca revolúcia divadla bude patriť Nemecku. Schönbachove multimédium má byť Gesamtkunstwerkom, všetkým spolu a pritom veľkým neporiadkom. Jeho diela (Canzona, Geschichte von einem Feuer, Licht, Luft und Rauch) sa vyznačujú rôznymi svetelnokinetickými akciami, čiernobielymi i farebnými grafickými obrazmi, elektronikou, stereozvukom. Tak slová a činy D. Schönbacha, ako aj mobilný hrací priestor Jouchema Jourdana vyplývajú z krízy dnešného umenia a najmä z nedostatku priestorovej a akustickej dispozície.

Dominantou Darmstadtu, ako po iné roky i tohto roku mal byť Karlheinz Stockhausen s prednáškami a simultánym predvedením svojho nového diela Aus den sieben Tagen. Myslím, že je zbytočné opisovať fantastické technické vybavenie skrývajúce sa v jednom prenosovom voze, skôr pôjde o to, aký bol konečný výsledok, čo z daného materiálu vyťažil. Aus den sieben Tagen je dielo s výlučne verbálnou partitúrou, ktorej interpretácia spočíva vlastne na improvizačných schopnostiach hráčov (a tých má Stockhausen výborných) a na pohybovaní sa prstov koordinátora (Stockhausen) po gombíkoch mixážneho pultu. Dielo je písané pod vplyvom dlhého štúdia Budhovho učenia, v dôsledku čoho má silný magický účinok — a nič viac. Divadlo, ktoré hral sám autor, miestami i niektorí interpreti, nemalo s hudbou nič spoločného, boli to prázdne pantomimické výkony. A čo sa týka Stockhausenovho prístupu ku konzumentovi, je to maximálne egoistické stanovisko človeka, ktorý vylučuje hocakú diskusiu, nie to už kritickú poznámku k vlastnej tvorbe. Na záverečnom koncerte odzneli jeho Kurzwellen pre šiestich hráčov, ktoré som, žiaľ, nepočula, ale všeobecne celé Stockhausenovo vystúpenie na tohoročnom Darmastadte je prinajlepšom polemické — ak nie negatívne. Akýmsi jeho protipólom sa stal Lukas Foss, typický Američan, človek veľkého a širokého srdca, ktorého ideálom je vytvoriť umenie, v ktorom nepôjde o mená, nepôjde o jedincov, ale také umenie, ktoré bude hovoriť samo za svoju existenciu.

Doteraz som spomínala mená, ktoré zapadli do kurzov niekoľkými hodinami účinkovania, ale na viacerých koncertoch bolo možné povšimnúť si niekoľko mien, ktorých diela boli čerstvým oživením ináč

šedivej tváre dnešného ustavičného hľadania a blúdenia. Luciano Berio: Sequenza VII für Oboe solo, Günter Becker: Aphierosis für Violoncello und Klavier, K. Penderecki: Capriccio per Siegfried Palm. Interpretmi týchto troch vecí boli vynikajúci Heinz Holliger, Aloys Kontarsky a S. Palm, ktorý zároveň s Alfonsom Kontarským a Saschkom Gawriloffom viedli zaujímavé interpretačné kurzy. Z predvedených vokálnych vecí zaujali Rosenschuttplatz Maxa Benseho a Clytusa Gottwalda, Kagelove Hallelujah a Ligetiho Lux aeterna. V priam neuveriteľnej koncertnej sieni Hessenského rozhlasu vo Frankfurte dirigoval Lukas Foss svoje dosť podarené Barokové variácie (niečo podobné Kupkovičovým preparovaným textom) a Air — Music pre veľký orchester a bicie sólo Helmuta Lachenmanna.

Súčasťou tohoročného Darmstadtu boli dirigentské kurzy Bruna Madernu. Najlepší adepti, medzi nimi aj náš Jan Doležal, predstavili sa na zvláštnom koncerte dielom Pierrot lunaire A. Schönberga a Le Marteau sans maitre P. Bouleza.

Chvíľky voľného času sa dali príjemne stráviť na výstave partitúr a hudobnín. Ich predaj a možnosť kúpy, žiaľ, našinca nemohli zaujímať. Čo je pre nás neuveriteľné, to je návštevnosť koncertov, a to návštevnosť dokonca nesnobistická. Kto to kedy počul, aby na koncerte Novej hudby nebolo pomaly ani miest na státie! Zatiaľ je takéto niečo pre nás iba pium desiderium a chceli by sme sa toho, vyzerá to tak, bez vlastného pričinenia čím skôr dožiť. Je to naša neschopnosť a neodpustiteľná chyba, nevieme tlmočiť svoje umenie ani vlastnému národu tak, ako ho predáva celá západoeurópska avantgarda všade a pri každej príležitosti.

Toto je pohľad jedného človeka, ktorý odchádzal z Darmstadtu spolu s desiatkami iných, so zhodnými i protichodnými dojmami a názormi. A to je, myslím, aj zmysel už po dvadsiatyštvrtý raz usporiadaných kurzov. Chcú vyprovokovať v prítomných účastníkoch nejaký osobný názor, vlastné stanovisko v dnešnej križovatke hudobných ciest. Ale dôjsť k vyčerpávajúcemu uzáveru je zatiaľ prakticky nemožné.

Vlasta Lorberová

Foto: K. Adle

Orchester francúzskej televízie a rozhlasu v Persepolis na str. 373
L. Baricová, J. Kachel, J. Páleníček na str. 374
Gamelan v Persepolis; Balijský gamelan na str. 375

Recenzujeme

ELEKTRONISCHE DATENVERARBEITUNG IN DER MUSIKWISSENSCHAFT. RED. HERALD HECKMANN. GUSTAV BOSSE VERLAG REGENSBURG 1967, str. 237.

Už dávno prešli časy, keď sa hudba a hudobná veda považovali za čisto humánnu alebo filozoficko-historickú disciplínu, ktorú od technických disciplín a výdobytkov dnešnej modernej techniky delí neprekonateľná hrádza. Ak sčasti akustika a psychológia už dávno platili za doménu technických aspektov a matematicko-teoretických a experimentálnych metód, tak za posledné desaťročie sa kooperácia s technickými disciplínami rozšírila takmer na všetky oblasti hudobno-vedeckého bádania. Neplatí to, samozjreme, v tom zmysle, že by dnešní hudobní vedci spolupracovali na širokej báze s týmito disciplínami, ale skôr v tom, že takmer v každej z disciplín boli dodnes už teoreticky prepracované a experimentálne overené určité možnosti využitia moderných techník, ktoré reprezentujú akési vzorové modely pre ďalšie smerovanie vedeckého bádania. Experimentálne fyzikálne metódy, informačno-teoretické analýzy, elektronické počítacie stroje našli použitie tak v estetike, ako i v psychológii, fyziológii, organológii, sociológii, v hudobnej teórii rovnako ako aj v hudobnej histórii a etnomuzikológii. Základnou doménou uplatnenia nových metód a techník sa nepochybne stala oblasť hudobnej dokumentácie, najmä pre možnosť rýchleho hromadného spracovania veľkého počtu dokumentačných a analytických dát.

Najväčšou ťažkosťou muzikológa dnes, ak sa chce zoznámiť s metódami a výsledkami týchto disciplín, spočíva v tom, že ich len zriedka nájde v bežných muzikologických časopisoch, alebo ak ich v nich nájde, tak skôr v popularizovanejšej forme. Väčšina pôvodných štúdií a záverečných správ z takýchto projektov sa nachádza v špeciálnych časopisoch matematických, informačno-technických, v materiáloch inštitúcií a výskumných fyzikálnych a výpočtových centier.

Význam predloženej knihy spočíva v tom, že o všetkých týchto snahách sa usiluje informovať v nasledovnej forme:

1. Uverejňuje príspevky od kompetentných špecialistov, ktorí dosiahli už hmatateľné výsledky v použití elektronických prístrojov pri riešení hudobnovedeckých problémov. Sú tu príspevky muzikológov aj informačno-teoretických odborníkov.

Poskytuje teda pohľad do projektov aj z muzikologického, aj z technického hľadiska.

2. Zachycuje projekty týkajúce sa najrozmanitejších oblastí muzikologického a najrôznejších možností aplikácie od odborníkov pracujúcich v rozličných inštitúciách v Európe a v Amerike. Ide o informáciu, ale aj o konfrontáciu.

3. Uverejňuje príspevky prehľadno-kompendiového charakteru, ako aj do detailov idúce výskumné správy.

K prehľadným príspevkom patrí úvodný článok zostaviteľa tohto zborníka H. Heckmanna Elektronische Datenverarbeitung in Musikdokumentation und Musikwissenschaft, v ktorom sa autor zamýšľa najmä nad otázkami opodstatnenosti a zdôvodnenosti zavádzania novej techniky do hudobnej vedy, i keď — ako sám veľmi realisticky zdôrazňuje — technika sama osebe problémy riešiť nemôže, môže nám len urýchliť proces spracovania, zhrňovania a vyhodnocovania údajov. Cituje pritom už realizované dokumentárne projekty, ktoré sa opierajú o elektronické spracovanie veľkých dokumentárnych fondov — najmä bibliografie (napr. RILM), vyhotovovanie hudobných katalógov a pod. Zamýšľa sa aj nad ekonomickými stránkami pri zavádzaní týchto techník do muzikológie. Záverom hovorí: „Ak sa na vec pozrieme zásadne, tak elektronické spra-

covanie dát nám neumožňuje nič, čo by nebolo už dosažiteľné s konvenčnými prostriedkami dokumentácie a bádania. Rozdiel spočíva vo väčšej rýchlosti a väčšej presnosti, je teda kvantitatívneho rázu. Stupeň väčšej presnosti a rýchlosti, ktorý sľubuje realizáciu potenciálnej aj predtým možného, je však taký vysoký, že z kvantitatívnych rozdielov sa stávajú rozdiely kvalitatívne. Novým možnostiam zodpovedajú aj metodické konzekvencie".

Druhý zhrňujúci príspevok z pera W. Reckziegela, bývalého asistenta W. Fuchsa, pod názvom „Hudobná analýza — exaktná veda?" usiluje sa v krátkych kapitolkách poukázať na možnosti informačnotechnickej analýzy jednotlivých hudobných parametrov: výšky, intenzity, trvania tónu, pohybu, tempa. Autor svojim úvahám predosiela niekoľko všeobecných poznámok o analýze — podáva definíciu, skúma vedecké aspekty analýzy, možnosti hodnotenia diel, problémov notového zápisu ako východiska analýzy.

Z celkového počtu 13 príspevkov, z ktorých prevažná časť je od amerických autorov, uverejnená v angličtine, štyri príspevky sa zaoberajú otázkami hudobnej analýzy, autormi troch sú E. Regener, G. W. Logemann a T. D. Robinson, v štvrtom príspevku sa zaujímavým problémom analýzy 2000 byzantských hymien zaoberajú dánski bádatelia N. Schiodt a B. Svejgaard.

Podstatná časť príspevkov sa zameriava na problematiku notačnej transformácie hudobných skladieb, resp. melódií do jazyka elektronických počítačov. Autori hľadajú najvhodnejšiu a najadekvátnejšiu kódovaciu sústavu, ktorá by zachycovala čo možno najpresnejšie skúmané hudobné alebo analytické parametre a ktorá by rešpektovala pamäťové, operačné možnosti elektronických počítačov. Hľadajú optimálny formalizovaný hudobnokódový systém. Tu možno azda konštatovať, že prístup jednotlivých bádateľov je zatiaľ veľmi diferencovaný, individuálny, opierajúci sa tak o konkrétny skúmaný dokumentačný alebo muzikologický problém, ako aj o technické parametre používaných elektronických prístrojov. Problémom číslo jedna, ktorý nachádza vyjadrenie vo všetkých projektoch, je hudobnoklasifikačná práca, či už incipitov hudobných, alebo iných hudobnodokumentárnych údajov potrebných pre vyhotovenie špeciálnych katalógov stredovekej hudby (M. Gould), klasickej hudby (J. La Rue, M. W. Cobin). Všeobecnejšími problémami symbolizácie melódie a hudby na diernych štítkoch, resp. iných vstupných nositeľoch sa zaoberajú Th. E. Binkley a R. Meylan.

V prevažnej časti príspevkov badáme snahu o individuálne riešenie otázky kódovania melódií — teda bez úsilia nájsť nejaký univerzálne upotrebiteľný kódový systém. Na druhej strane sa spracúva určitá množina — relatívne veľká, zhrnutá do tabulárnej formy, ale zväčša bez toho, že by sa autori pokúsili či už vyhodnotiť projekt, alebo výsledky spracovania tejto množiny. Tak sa zdá, že autori do určitej miery stoja najmä z muzikologického hľadiska trocha bezradne pred spracovanou matériou, nech je to už pre nezvyčajnú formu, v akej sú tieto výsledky k dispozícii, alebo pre určité koncepčné nedostatky v projektoch. Príliš kusé dáta, ktoré tieto príspevky prinášajú, nedovoľujú to často posúdiť.

Všetko to, zrejme, súvisí aj s počiatkami výskumnej fázy, v akej sa nachádza hudobná veda v tejto oblasti. Bádania majú spoločné skôr prvé impulzy, technické prostriedky a nakoniec aj dokumentárnoklasifikačnú stránku projektov. Nachádzajú a hľadajú riešenia zatiaľ celkom individuálnou cestou, najmä pokiaľ sa týka transformácie hudobnej matérie. Zdá sa, že príčiny treba hľadať skôr v súčasnom stave

muzikológie, v nedoriešenosti dokumentárnych problémov, systémov katalogizácie, klasifikácie, hudobnej analýzy jednotlivých hudobných parametrov a pod. Všetky tieto otvorené otázky pri použití takýchto technických prostriedkov vystupujú len evidentnejšie do popredia. Ich principiálne riešenie však neleží v okruhu možnosti „computer musicology", ako sa dnes táto oblasť začína nazývať, ale skôr v rámci tradičnej hudobnovednej metodiky, ktorá nechala primnoho základných otázok otvorených. Nová technika ich nemôže nahradiť, môže len pri správnom využití jej prednosti prispieť k ich riešeniu.

Na konci zborníka nachádzame ešte dva špeciálne príspevky. Prvý je od I. Bengtssona On melody registration and „mona", o elektronickom zápise melódií, ktorý je už niekoľko desaťročí predmetom akustického a etnomuzikologického bádania. Bengtsson sa tu zaoberá technickým riešením tejto otázky vo Švédsku. V druhom príspevku od H. P. Reineckeho a D. Droysena sa skúmajú aperiodické procesy kmitania pri zvukovej analýze jedného klavíru, pričom pri vyhodnocovaní údajov sa používa metóda faktorovej analýzy a elektronického spracovania týchto výsledkov merania.

Túto cennú a užitočnú publikáciu na konci uzatvára špeciálna bibliografia, podávajúca prehľad o doterajšom bádaní.

OSKÁR ELSCHEK



MUSIK ETHNOLOGISCHE JAHRESBIBLIGRAPHIE EUROPAS (Bratislava, 1967/I., 1968/II.)

Nevyhnutným predpokladom progresívneho napredovania každej vedeckej oblasti je pohotové a čo možno najúplnejšie orientovanie sa v príslušnej literatúre. Syntetizujúci pohľad na európsku literatúru folkloristiky už po druhý rok v oblasti hudobnej etnografie prináša Musikethnologische Jahresbibliographie Europas (Annual Bibliography of European Ethnomusicology) — teda bibliografia hudobnej európskej folkloristiky.

Publikácia Musikethnologische Jahresbibliographie Europas (MJE) nadväzuje na snaženie International Folk Music Council, na jeho publikáciu výberovej bibliografie európskej folkloristickej literatúry (vyd. 1966), ako aj na skúsenosti niektorých regionálnych bibliografií. MJE však svojou kompletnosťou, aktuálnosťou a systematičnosťou v poskytovaní informácií predstavuje v bibliografii folkloristickej literatúry kvalitatívne nový stupeň.

Za aktívnej účasti reprezentantov národných skupín jednotlivých národných či štátnych celkov, ktorí pripravujú podklady pre bibliografiu, sústreďuje sa činnosť pri vydávaní MJE u zástupcov troch inštitúcií — v Slovenskom národnom múzeu v Bratislave (Ivan Mačák), Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied v Bratislave (Oskár Elschek) a v nemeckom Volkskunde der Deutschen Akademie der Wissenschaften, Berlín (Erich Stockmann). Bibliografia vychádza raz do roka v samostatnej edícii, a to od roku 1967 a zahrňuje všetky zverejnené vedecké publikácie, články a správy z oblasti európskej hudobnej etnológie. Mimo pozornosti ročenky sú recenzie a state zaoberajúce sa len problematikou textu a melódiami, ktoré sú poznačené umelými zásahmi.

Základné bibliografické údaje, ktoré vychádzajú dvojjazyčne (originálne znenie + verzia znenia v niektorom zo svetových jazykov), doplňujú poukazy na obsah a charakter jednotlivých publikácií. Úplnosť informácií je daná napokon aj výpočtom etnomuzikologických časopisov, ročeniek

a zborníkov zúčastnených krajín. Rýchlu orientáciu v literatúre umožňuje prehľadné abecedné zoradenie štátov a v rámci toho abecedné usporiadanie publikácií podľa ich autorov. Dvojjazyčná mutácia (nemecko-anglická), v ktorej bibliografia vychádza, je uplatnená v obsahu, registri skratiek, vydavateľských pokynoch, ako aj v registri autorskom, geografickoetnickom a v indexe oblastí výskumu. V blízkej budúcnosti má pribudnúť ešte aj špeciálny vecný register.

Celistvosť informácií MJE narúša absencia niektorých štátov a národov. Tak napriek veľkému úsiliu nepodarilo sa do prvého ročníka bibliografie zaradiť Taliansko, Nórsko, Portugalsko a Španielsko, do druhého ročníka zase Albánsko, Francúzsko, Írsko, Island, Taliansko, Nizozemsko, Ukrajinskú SSR, Bieloruskú SSR, Gruzínsku SSR a opäť Španielsko.

V kruhoch domácich, najmä však zahraničných odborníkov našla MJR živý ohlas a náležité ocenenie. Skutočnosť, že práve dve slovenské inštitúcie dostali od International Folk Music Coucil dôveru a vyznamenanie podieľať sa rozhodujúcim spôsobom na vydávaní MJR ako edície viac než európskeho významu, je nesporne ocenením medzinárodných vedeckých úspechov slovenských etnomuzikológov.

DARINA MÚDRA

MUSICA VIVA HISTORICA (EDITIO SUPRAPHON, PRAHA - BRATISLAVA)

— Súbor dnes už 25. zošitov diel — ponúka úvahu nad smerovaniami a celkovou štruktúrou bezpochyby užitočnej a sympatickej, dnes už osemročnej edície diel starých majstrov. Popri viac-menej sporadických vydaniach skladieb uplynulých storočí netreba tu azda zdôrazňovať význam a výhody špeciálnych edícií hudby starých majstrov, akými na území našej republiky sú Musica Antiqua Bohemica (MAB), Musica viva historica (MVH) a Fontes in Slovacia (FMS). Kým MAB a FMS spĺňajú všetky požiadavky a kritériá výsostne vedeckých edícií, pričom sú čo do výberu skladieb už svojím určením ohraničené, MVH má v tomto smere oveľa širšie pole pôsobnosti a svojou praktickou orientáciou reaguje oveľa pružnejšie na potreby stále rastúceho záujmu o renesanciu skladieb minulosti.

Aj keď kritérium bezprostredného praktického využitia sa stalo prvoradým a určujúcim faktorom, nemôže slúžiť ako protiargument, prečo ochudobňovať edíciu o možnosti zemepisno-časove širšieho rozpätia vyberaných skladieb. Doterajší záujem sa sústreďuje takmer výlučne na hudbu 18. storočia (Mysliveček, Koželuh, Jelínek,, Vaňhal, Čart, Stich-Punto atď.); treba odstrániť doterajšiu jednostrannú žánrovú orientáciu len na skladby inštrumentálne (koncerty, tria, sinfonie, sonáty), čo robí edíciu nielen uniformou, ale vylúčením skladieb vokálnych a vokálno-inštrumentálnych sa značne okliešťujú aj rady tých, ktorým je edícia vo svojom pôvodnom zámere určená; až na malé výnimky (Haydn, Gluck, zborník klavírnych diel skladateľov starého Španielska a Portugalska) sa výber autorov skladieb edície sústreďuje obdobne ako u MAB takmer výlučne len na českých autorov, pričom vôbec nevyužíva bohatej palety skladateľských mien aj inej teritoriálnej príslušnosti; škoda, že zatiaľ aj Slovensko ostáva pre túto edíciu terra inkognita.

Aj napriek týmto pripomienkam, či návrhom je Musica viva historica edíciou, ktorá už pri dnešnej bilancii má za sebou kus záslužnej práce.

DARINA MÚDRA

HUDBA VYŠKOVSKA — KATALOG REGIONÁLNÍ HUDEBNĚ HISTORICKÉ VÝSTAVY,

vyd. Muzeum Vyškovska 1969.

K výstave Hudba Vyškovská pripravil profesor brnenskej univerzity Bohumír Štědroň s početnými spolupracov. vlastne stostranový zborník štúdií o hudobnej minulosti širšieho regiónu okolo miest Vyškov, Slavkov, Bučovice. Hudobnosť tejto časti Moravy sa prejavila v minulých storočiach predovšetkým v ľudovej piesni a hanáckych tancoch, ktoré zbieral známy František Sušil z Rousinova. Preto aj prvá štúdia z pera K. Vetterla sa dotýka tejto problematiky. Profily histórie jednotlivých miest sú stručné, nepochybne prispôsobené finančným nákladom na výstavu, ale predsa v mnohom podnetné pre naše slovenské potreby. Podobné výstavy a publikácie, zamerané na hudobnú regionalistiku Žiliny, Ružomberka, Zvolena, Lučenca atď. mali by podnietiť iniciatívny a nadšený záujem celej muzikologickej obce a stať sa pracovnou príležitosťou najmä pre mladých muzikológov. Celkom správne B. Štědroň v úvode nabáda, aby sme kultúru v jednotlivých krajoch a oblastiach nepodceňovali a nedopustili, že by kládla pod úroveň.

Tvr

KAREL FIALA: Z HUDEBNÍ MINULOSTI SEVEROČESKÉHO KRAJE (Liberec 1969)

Závery, za ktoré sa staviame v recenznej glose o hudbe Vyškovska, platia aj v súvislosti s obsahom podobnej publikácie, ktorá je však prácou jediného autora. Zväčša krátke články o Goethovi, flautovom virtuózovi Hodíkovi a zániku lobkovickej kapely, o Wagnerovej návšteve Střekova, o Smetanovom pobyte na Litoměřicku, o Chopinovom koncertovaní na teplickom zámku atď. sú vcelku zaujímavé drobnosti, i keď nevyčerpávajú bohatosť hudobnej minulosti tohto kraja.

Tvr

diskotéka

Dal som sa na to nachytať — teraz si nadávam. Človek by sa nemal púšťať do vecí len tak príležitostne, náhodile. Ale už sa stalo — gaudeamus igitur!

GAUDEAMUS je holandská inštitúcia, ktorá už štvrťstoročie podporuje, stimuluje „novú hudbu". Album s tromi platňami, o ktorom by mala byť reč, zachycuje výsledky posledných súťaží — skladateľskej a interpretačnej — no poriadaných uvedenou nadáciou. Interpretom je venovaná jedna platňa, novým skladbám dve. Z repertoáru víťazných interpretov chcel by som len spomenúť Messiaena — pôsobí totiž v celom kontexe ako Mozart. Ako ten čas letí...

Aby som si prácu zjednodušil, povedal som si: budeš písať len o tých skladbách, interpretov vynecháš — dve platne nie sú tri!

Človek má to nutkanie: chytiť a zvážiť, priložiť a odmerať! Ľahko sa to, pravda, povie; vari aspoň porovnať? Dobre sa dajú porovnávať klobúky, ťažšie hlavy a — ešte ťažšie výplody týchto hláv. Ešte by to išlo v prípade napr. Beethovenových sonát; problém vzniká, keď máme porovnať Beethovena s Bachom, Bacha s Debussym etc. Hoci značnou pomocou je tu aj tak vedomie, že každý z nich bol veľký — ba najväčší. Preosiali ich dejiny, sú tu — a z toho(?) usudzujeme: sú veľkí, a hotovo. (Škoda, že tá technika... tak sa nechať zamraziť, a o nejakých 200 rokov .. a potom s istotou...)

Totiž ten Palestrina a Prokofiev: chcel som len povedať, že rozdiely vo forme, štýle, výraze etc., etc., sme zvyknutí spájať so vzdialenosťami v čase, tak sa nám to zdá „prirodzené". Ale tu? Pustite si skladby z posledných dvochtroch rokov, navyše odmenené v jednej jedinej súťaži, nota bene špecificky zameranej, s vekovou hranicou zužujúcou už aj tak úzky profil — a ocitnete sa ako na križovatke, kde sa práve stretli pútnici: každý ide odinakiaľ, každý smeruje inam. Inakšie povedané, každý putuje sám. Zastanete na tej križovatke, a pýtate sa: Vedú všetky cesty do Ríma? A — aký by mal byť vlastne ten hudobný Rím dneška? Malo by to byť miesto zmierenia skladateľa s poslucháčom? Miesto spoločnej — obradnej reči (reči s všeobecne zrozumiteľnými slovami, ale nezrozumiteľným obsahom)? Je myslitelný vývoj od Babylonu k latine? Alebo — mali by sme si želať zavedenie esperanta?

Každý putuje sám, ale tou istou krajinou.

Nie je to náhodou tak, že to, čo by sme na prvý pohľad prirovnali k babylonskému chaosu — je obrodnou rečou dneška? Že plané sú úvahy o rímskej latine, o syntéze a univerzalizme? Nie je ten nový „Rím" tu, neodohráva sa pred nami nový ritus, nie sme účastníkmi novej liturgie, ktorá klame našu zotrvačnosť len tým, že je to proste naopak: že slová sú odlišné a nezrozumiteľné, ale obsah je... jasný?

Ale už dosť. Napokon nebezpečné a klzké je hocaké prirovnanie hudby k reči. Pokúsim sa rozpamätať a načrtnúť, čím ma autori zaujali.

■

(Ton do Kruyf)

O kompozícii Töne aus der Ferne by sa dalo povedať, že prezrádza veľkú kultivovanosť; dômyselná je tu kontrapozícia línie mezzosopránu, nahodeného „širokým štetcom" a drobnokresby orchestra, dômyselný je rozvrh ich vzájomných vzťahov (orchester ako pozadie, samostatný úsek + úvod k sólovému hlasu a napokon syntéza obidvoch už ako rovnocenných partnerov); všetko je tu urobené perfektne a s istotou, ktorej zdrojom je zrejme dôverne známa postwebernovská tradícia. Ide o mieru tejto poplatnosti tradícii; ospravedlnenie by sme mohli hľadať azda z textu — autorom je Paul Klee — ale sotva vo vyhlásení autora, že ide o jeho rozlúčku s doteraz používanou technikou. Je azda „rozlúčka" hudobnou kategóriou?

(Heinz Martin Longuich)

... Harfa, harfa... harfa, harfa, harfa...

Mal byť pôvodne harfový koncert, ale počúvame skladbu Concerto da camera. S tou harfou to asi nie je náhoda — je tu celkový dôraz na zvuku, presnejšie povedané na zvukových pikantériách: kdetu nejaké glissando alebo mikrointerval (a nielen v sláčikoch), kde-tu nejaký úder (ale nie bicieho nástroja); podobne sa veci majú v tónovom materiáli, keď z celkovej chromatiky zrazu vyklzne diatonická línia alebo kus pentatoniky; zvláštna je miestami sadzba a napokon aj samotná forma; zhrnúť by sa to dalo pojmami ako heterogénnosť, polymorfnosť; harfa v akustickej sfére je jedným z činiteľov, ktoré tento celý kaleidoskop zaobľujú, spĺňa funkciu akéhosi závoja. Formové kontinuum sa zakladá na presvedčivom „modulovaní" z nálady do nálady; tie, pravda, majú spoločného menovateľa (nielen ten závoj) pocítite vôňu romantiky...

■

(Jo van den Booren)

Výsledným dojmom skladby Spectra sú čistota a ekonomičnosť. A napätie. Aj dva tóny možno skomponovať všelijako. Autor komponuje tak, že každý tón je obnažený, je pregnantný, potrebný — nie kvôli farbe alebo atmosfére, ale práve kvôli tomu napätiu par excellence hudobnému. Aj tu máme do činenia s mnohotvárnosťou, ale aj s disciplínou; alebo aj tu by sme pri zostavovaní rodokmeňa našli medzi inými Weberna — ale na tieto úvahy nemáme čas. Musíme počúvať hranato kontúrovanú, pichľavú muziku, servírovanú piatimi pánmi s dychovými nástrojmi. Je možné povedať: No dobre, ale dychové kvinteto neinšpiruje k ilustratívnosti etc., etc., na čo možno odpovedať: No dobre, ale možno sa rozhodnúť napr. pre dychové kvinteto...

Napokon — možno sa rozhodnúť pre všeličo, pre pravý opak, ako to urobil 35-ročný nestor laureátov Vinko Globokar v kompozícii Traumdeutung: okrem nejakých nástrojov 4 zbory tlmočia synchrónne 4 sny (text: Sanguineti) — podtitul: „psychodráma".

Skúsme si zostaviť zoznam prejavov ľudského hlasu: šepot, hovorová reč, deklamácia, výkriky, Sprechgesang, spev — každý druh s okolím odtieňov intenzity, výrazu; vety, slová, slabiky, vokály, konsonanty; sólo, ansámbl, časti zboru, zbory; línie a ich spleti, homofónia a viacvrstevnosť, „tu" a „ďaleko"... Dianie jednotlivých, plasticky oddiferencovaných zložiek „moduluje" medzi homogénnosťou a heterogénnosťou, čas plynie na šume sykaviek, na vlnách chorálov. Trhá sa vpádmi extatických recitatívov — a viaže sa pletivom dialógov v inej vrstve; je meraný elementárnym rytmom a napätými cezúrami, alebo sa stráca v labyrinte — na moment ostaneme bezradní — na moment, lebo vzápätí sa stane niečo, čo gordické uzly rozseknе: sme predsa uprostred snov, je tu možné — ba nevyhnutné — všetko, aj sny majú svoju logiku, pravda, ibaže zvláštnu — akú? — no snovú, predsa... Cenné je, že sugestívnosť tejto somnambulnej skladby je zakotvená napriek všetkému primárne v hudobných zákonitostiach, že ani to najnezvyklejšie operovanie masou ľudských hlasov nepôsobí dojmom samo

účelnosti alebo snahou šokovať... Globokarovi dali prvú cenu — treba gratulovať porote (autor môže byť rád aj tak) — že sa vôbec rozhodla: tú prvú cenu by bolo možné udeliť autorovi skladby pre sláčikové kvarteto Sonatas (Brian Ferneyhough), pravda, s tým rozdielom, že len po druhom, treťom počutí — také je to tu krehké, koncentrované, esencovské. Proste — veľmi náročné. Keby som — do tretice! — mal opäť spomenúť Weberna, tak potom nie toho, čo pripomína mondrianovské kríže a štvorce, ale čo pripomína Mondriana, fascinovaného tichou drámou stromu... Je to hudba (nezaujíma ma momentálne, akou technikou je urobená!) „dopočutá" vnútorne do konca, hudba počutá komplexne, nie na splátky — nie zošitá z „parametrov". Sú tam veci fascinujúce hudobne: kontinuita — napriek útržkovosti; podobnosti vyplývajúce z osobitých transformácií; všeličo je naznačené, čo smeruje akoby ďaleko — ale vzápätí sa stratí... zvláštna neľúbivá krása. Všetko je zvláštne, ale nie extravagantné, krajne subjektívne — ale zrazu, keď spadne závoj — dôverne známe: vidíme obrys človeka, celého: aj s obsesiou, aj agresívneho — ale aj nežného a schopného mystickej vízie... Nechcem byť násilne komický: ale keby som mal primeranú náladu, tak tú prvú cenu by som udelil ešte raz! Za ten kváder hudby od Anthony Faleru. Napriek tomu, že sa to volá Cosmoi, napriek tomu, že je to sláčikový orchester a celé z akýchsi chestrov! Asi preto, že tá pomalá lavína zvuku pulzuje, žije. Je to urobené tak, že keď si človek vypočuje tie farby, ktoré, pravda, rýchlo prestanú fungovať ako farby(!) — teda tie súzvuky rastúce, deliace sa, zužujúce sa atď., atď., z ktorých sa každú chvíľu niečo odpúta, v ktorých sem-tam niečo ožije — vytrhne sa z masy, prejaví svoju individualitu, a tým poskytne život celku — keď si človek vypočuje celú tú drámu približovania a odďaľovania, má chuť nakresliť si to. Tak je to plastické a prosté! Neodpustím si len jeden detail, vďaka ktorému sa skladba počúva z hľadiska koncepcie celku — o triedu vyššie. Je to moment, v ktorom si človek povie: „Aha — morendo — fajka zhasla", a o chvíľu zistí s prekvapením, že z morenda sa pomaly odvíja ešte dráma č. 2 — a tá už nevyústi do morenda, ale ostane visieť v najväčšej intenzite a zrazu sa odtrhne. Ten druhý variant vyznieva tragicky, no nie o to mi šlo, ale o tú prekvapujúcu „moduláciu" medzi zánikom a zrodom — o tú reinkarnáciu.

* * *

Šesť skladieb — ak na ne myslíme, pri každej vám napadne niečo iné, iná kategória, iný problém. Šesť skladieb — šesť odlišných pohľadov na materiál, na syntax, na otázky sémantiky, formy, štýlu; vrstovníci — ale s odlišnými tradíciami, v rôznej miere nimi determinovaní. Dalo by sa pokračovať...

Povrchnosť je, pravda, „chorobou z povolania" recenzenta. Povrchnosť je však aj osudom, osudom každého človeka, ktorý sa má (alebo chce) vysloviť o čomkoľvek: vysloviť sa — znamená pretrhnúť úvahy, ktoré sú vo svojej podstate otvorené, a preto by mali byť nekonečné. Pravda, to isté platí o — komponovaní.

Najmä dnes, keď ešte stále je heslom dňa nekonvenčnosť.

Napísať skladbu — znamená rozhodnúť sa pre sondu, ktorá za daného stavu vecí a priori nemôže si nárokovať univerzálnosť.

(Najmä dnes, keď nekonvenčnosť a z nej vyplývajúca divergencia cieľov a ciest — je najmocnejšou konvenciou...)

O to pozoruhodnejší je potom fakt, že za vonkajšími materiálnymi fasádami skladieb je možné vystopovať styčné body. Tieto body majú spoločného menovateľa: tendenciu ku komunikatívnosti, tušenú alebo pochopenú celkom „moderne" — ako problém redundancie.

Bez ohľadu na ostatné aspekty — vo všetkých skladbách možno pozorovať reguláciu zohľadňujúcu základné podmienky orientácie, integrácie prvkov a vnímania celkov; v rôznej miere, ale všade sa ráta s poslucháčovou pamäťou, paleta kontrastov je vo väčšine prípadov nepomerne bohatšia etc., etc. Dalo by sa povedať — že hudba sa poľudšťuje.

Dalo by sa tiež povedať, že je reč o spiatočníckych javoch, ktoré už nemajú nič spoločného s avantgardou.

Ale nevyhneme sa otázke: či toto je potrebné, aby v komunikačnom procese nepohltil všetko „šum", či isté minimum redundančných prvkov a regulácií možno nasypať do jedného vreca s rekvizitami epigónstva a eklekticizmu? Inakšie povedané, či nie sú možno objavnosť a novátorstvo v rovine zabezpečovania nevyhnutných podmienok komunikácie — ak pod tým slovom nerozumieme len šokovanie? Neviem, či je možné ešte dnes ocajchovať niekoho za avantgardistu preto, že sa mu podarilo vyprodukovať 7 alebo hoci aj 700 zvukov odlišných od doteraz počutých v danej societe; možno šokovanie materiálom nie je tak ani meštiactvom (pozri „laikov" šokujúce výklady s šokujúcim sortimentom tovaru — v niektorých okrskoch zemegule) ako skôr bezradnosťou a primitivizmom?

Objavnosť v rovine poslucháčom evidovateľných vzťahov a štruktúr je asi mysliteľná len od istého stupňa poznania — možno sa blížime k tým dávno neprekročeným prahom?

Možno, že som už osprostel, ale nakoniec som mal dobrý dojem z tých platní: púšťal som si ich celkom „normálne", bez toho kreténskeho mysterióza, ktoré sugeruje každé tabu; mohol som uvažovať o skladbách, a nie o zašifrovaných aplikáciách programov, hesiel, apológií, invektív, traktátov, komentárov atď.

Pocítil som, že sa v tomto mikro-babylóne postupne, prepáčte, udomácňujem — čo nech mi odpustí Boh Rigoróznych a Nekompromisných — amen.

Gaudeamus igitur.

ROMAN BERGER

Informácie

Prof. Eugen Suchoň sa zúčastnil v dňoch 20. a 21. októbra zasadnutia Medzinárodnej autorskej organizácie CISAC, ktoré bolo v Paríži.

* * *

Herbert von Karajan bol inšpirátorom dirigentskej súťaže v západnom Berlíne, ktorej sa zúčastnil aj slovenský umelec, šéfdirigent Štátnej filharmónie Košice, Bystrík Režucha.

* * *

S Beethovenovým husľovým koncertom vystupoval Peter Michalica na koncertoch Štátnej filharmónie v Košiciach, ktorá koncom septembra odišla na svoje prvé zahraničné turné do Talianska.

* * *

Do Paríža na medzinárodnú tribúnu mladých, ktorá sa uskutočnila pod záštitou UNESCA, bola z Československa delegované Magda Hajóssyová.

* * *

Západonemecká klaviristka Daniela Ballek hrala koncom minulej sezóny vo Wiesbadene s veľkým úspechom Horalskú suitu od Eugena Suchoňa.

* * *

Bratislavský huslista Konštantín Sedlák pôsobí teraz v rozhlase v Luxembursku. S tamojším symfonickým orchestrom s dirigentom Louis de Fromentom nahral Fantáziu a burlesku pre husle a orchester, op. 7 od Eugena Suchoňa. Je to druhá zahraničná nahrávka tohto diela. Prvú realizoval Tibor Gašparek v Bruseli. Konštantín Sedlák mal aj recitál v Luxemburgu s klaviristom Pierrom Nimaxom, na ktorom uviedol zo slovenskej tvorby Suchoňovu Sonatínu, op. 11, Kardošovu Uspávanku a Tanec od Dušana Martinčeka. Náš huslista je teraz členom luxemburského Tria ad Artem, s ktorým by rád uviedol skladby Michala Vileca a Andreja Očenáša.

* * *

Z novej tvorby slovenských skladateľov:
Igor Bázlik — Prelúdium a fúga pre flautu, klarinet a fagot
Július Kowalski — Malé epizódy, suita pre sláčikový orchester a klavír
Milan Novák — Básne sú unavené, štyri piesne pre soprán, harfu a čelo
Ivan Parík — Vežová hudba pre 12 dychových nástrojov, 2 reprodukčné sústavy a zvony
Pavel Šimai — I think continuelly, vokálno-symfonická skladba na lyrickú báseň St. Spendera a Pezzo da concerto, koncertná skladba pre flautu a gitaru.

* * *

Slovenská filharmónia a Slovenský filharmonický zbor s dirigentom Ladislavom Slovákom sa zúčastnili festivalu Musica vocalis v Brne s dielami I. Stravinského, B. Bartóka a M. Ravela.

* * *

Ferdinand Klinda bol v júli 1969 na veľkej koncertnej ceste po Fínsku, Švédsku a Západnom Nemecku. Okrem toho viedol vo Fínsku dvojtýždňový interpretačný kurz pre organistov. V septembri mal recitál v Ríme v rámci II. medzinárodného organového festivalu a koncert v Novare. Na koncertoch v Káhire v októbri uviedol skladby A. Očenáša a D. Kardoša. V novembri mal koncert v Stuttgarte a nahrávanie pre rozhlas vo Frankfurte. Svoju bohatú koncertnú činnosť v r. 1969 zakončil koncertom v Dóme sv. Štefana vo Viedni.

* * *

Čs. kultúrne stredisko vo Varšave, ktoré je už bohato vybavené slovenskou hudobnou tvorbou, ponúklo varšavskému rozhlasu diela našich skladateľov, ktoré sa tematicky viažu k Slovenskému národnému povstaniu. 29. augusta mohli preto odvysielať v relácii pod názvom Koncert slovenskej hudby od Eugena Suchoňa zbor Aká si mi krásna v podaní Lúčnice (dirigent Š. Klimo), zo symfonickej tetralógie Pamätníky slávy časť Dukla od Andreja Očenáša a Hrdinskú baladu od Dezidera Kardoša. Okrem toho odzneli v dňoch osláv 25. výročia SNP ďalšie relácie so slovenskými ľudovými piesňami a tancami.

* * *

V januári 1970 uviedla kolínska opera premiéru trojdejstvovej opery Sándora Szokolaya Hamlet, princ dánsky. Réžiu má Hans Neugebauer, diriguje István Kertész.

* * *

Darius Milhaud napísal tri nové diela: Hudbu pre 9 nástrojov, Trio pre klavír, husle a violončelo a skladbu pre hoboj a komorný orchester pod názvom Stanford Serenade. — Hans Werner Henze skomponoval svoju VI. symfóniu, ktorá mala premiéru v Havane pod taktovkou samého autora. — Jean Français píše skladbu pre harfu a orchester.

* * *

Viedenská Štátna opera a moskovské Veľké divadlo uzavreli na rok 1971 dohodu o výmene programu. Viedenské divadlo uvedie v Moskve Straussovho Gavaliera s ružou a jednu Mozartovu operu. Moskovská opera predvedie Borisa Godunova od M. Musorgského.

* * *

Prínosom Beethovenovho roku 1970 na festivale Maggio Musicale Fiorentino bude nová inscenácia Fidélia. Hudobné naštudovanie zverili Zubinovi Mehtovi, réžiu Giorgiovi Strehlerovi.

* * *

Zo zahraničných premiér v januári 1970: Rudolf Kelterborn: Oktett, uvedené v Zürich; Gieselher Klebe: Concerto pre Beat-Band a symfonický orchester, uvedené v Gelsenkirchene mestským orchestrom; Harald Genzmer: Koncert pre trúbku a sláčikový orchester in memorian bratov Kennedyovcov, uvedené taktiež v Gelsenkirchene.

* * *

Bohumil Gregor, dirigent pražského ND, pôsobiaci t. č. v Stockholme, bol vymenovaný za dirigenta hamburskej Štátnej opery.

* * *

Darius Milhaud napísal tri nové diela: Hudbu pre 9 nástrojov, Trio pre klavír, husle a violončelo a skladbu pre hoboj a komorný orchester pod názvom Stanford Serenade.

* * *

Na medzinárodnej súťaži UNESCO získala prvú cenu skladba Györgya Ligetiho Lontano, ktorú vyrobil Rakúsky rozhlas. Súťaže sa zúčastnilo 31 rozhlasových inštitúcií, ktoré zaslali dovedna 81 skladieb. Pretože ostatné skladby nepomerne ďaleko zaostávali za úrovňou víťazného diela, rozhodla sa spoločnosť neudeliť už žiadnu ďalšiu cenu. Dirigentom víťaznej skladby bol Carl Melles, interpretom orchester Rakúskeho rozhlasu.

* * *

Mladý ruský huslista Vladimir Spivakov získal v Montreali na medzinárodnej husľovej súťaži prvú cenu. — Na I. moskovskej baletnej súťaži — predsedkyňa jury Galina Ulanova — dostali zlaté medaile Nina Sorokina — Jurij Vladimirov (ZSSR) a Francesca Zumba — Patrice Bart (Francúzsko). Strieborné medaile neudelili. Bronz dostali japonský pár Yukiko Yasuda — Jun Tanaka a dva páry z Leningradu. Zlaté medaile sólistov získali Malika Sabirova a Michail Baryschnikov (ZSSR).

* * *

Veľké divadlo z Moskvy hosťovalo celý mesiac v parížskej Veľkej opere. Pohostinské vystúpenia zahrnovali 35 operných predstavení a 3 baletné večery.

* * *

Karel Husa, pôsobiaci na univerzite v Ithake, bol za svoje III. sláčikové kvarteto vyznamenaný Pulitzerovou cenou na rok 1969.

* * *

Na objednávku hamburskej Štátnej opery píše Ernst Křenek nové scénické dielo pod názvom Das kommt davon alebo Wenn Sarkadai auf Reisen geht. Operu majú uviesť pri príležitosti skladateľovho životného jubilea. Autorom libreta je sám skladateľ. Premiéra je určená na koniec júna a má ju dirigovať Křenek.

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Zväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktor prom. hist. Igor Vajda. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. Oto Ferenczy, Juraj Hatrík, dr. Ivan Hrušovský, CSc., prom ped. Marián Jurík, prof. dr. Jozef Kresánek, prom. ped. Ladislav Leng, CSc., prom. hist. Eva Pensdorfová, prom. hist. Ing. Mária Potemrová, Ivan Parík, dr. Pavol Polák, CSc., dr. Ján Siváček, Rudolf Vanek, Pavol Zelenay. — Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičova ul. č. 11, telefón 301-88. — Tlačia Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, odlúčená prevádzka Trenčín. — Vychádza 10 ráz do roka. — Vydávanie povolené PŠK, číslo HSV-19521 57-C. — Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo námestie č. 48. Možno tiež objednať na každej pošte, alebo u doručovateľa. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48/VII. Cena Kčs 3,-. Číslo 9.—10. zadané do tlače 5. 10. 1969.

KONKURZ

Umelecký šéf hudobného vysielania Rozhlasu na Slovensku vypisuje súťaž o najlepšiu úpravu skladby z oblasti sovietskej populárnej hudby

Podmienky súťaže:

1. Súťaž je neanonymná, zúčastniť sa jej môže každý občan ČSSR.
2. Do súťaže budú prijaté iba pôvodné, nové úpravy skladieb.
3. K zamýšľanej úprave je potrebné vopred si vyžiadať súhlas redakcie tanečnej a zábavnej hudby v Bratislave. (Opatrenie za účelom odstránenia mnohonásobného opakovania sa úprav tých istých skladieb.)
4. Úprava musí byť urobená pre niektoré z bežných obsadení TOČR-u v Bratislave. (Bližšie informácie podá záujemcom redakcia tanečnej hudby v Bratislave).
5. Uzávierka súťaže je 31. októbra 1970. Pre posúdenie dátumu je rozhodujúci dátum odoslania podľa poštovej pečiatky.
6. Partitúry úprav je potrebné zaslať na adresu: Hudobné vysielanie Čs. rozhlasu na Slovensku, Bratislava, Leninovo nám. 13/a s označením „Súťaž B"
7. Ceny pre víťazné diela

I. cena	4 000 Kčs
II. cena	3 000 Kčs
III. cena	2 000 Kčs

8. O udelení cien rozhodne porota menovaná umeleckým šéfom hudobného vysielania Čs. rozhlasu na Slovensku. Porota má právo ceny neudeliť, príp. ceny rozdeliť.
9. Diela budú odmenené ako celok, v prípade spoluautorstva je rozdelenie finančnej ceny vecou vzájomného dohovoru autorov.
10. Výsledky súťaže budú vyhlásené do 31. XII. 1970.
11. Víťazné diela budú nahrané a zverejnené v Čs. rozhlase na Slovensku. Rozhlas je oprávnený nahrať i dielo, ktoré bolo do súťaže zaslané a nezískalo nijakú cenu. Účasť v súťaži je prejavom súhlasu autora, že rozhlas môže použiť dielo vo svojom vysielaní.
12. Všetkým zúčastneným autorom úprav bez ohľadu na prípadne získanú cenu, ktorých diela Čs. rozhlas nahrá, prináleží odmena za úpravu podľa platných sadzobníkov Čs. rozhlasu.
13. Partitúry neprijatých diel budú vrátené autorom.
14. Na každej partitúre musí byť uvedené meno autora a jeho presná adresa.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Zväzu slovenských skladateľov

Číslo 9-10, ročník XIII. **Cena Kčs 6,—**