

HUDOBNÝ ŽIVOT 70

5

Ročník II. • 13. III. 1970

Cena 2,- Kčs



Národný umelec Alexander Moyzes blahoželal SND za Zväz slovenských skladateľov • Sólista opery Ondrej Malachovský prijíma z rúk ministra kultúry SSR M. Váľka vyznamenanie Za vynikajúcu prácu • Riaditeľ pražského Národného divadla zasl. umelec Přemysl Kočí predniesol zdravicu za českých divadelníkov • Busta speváka Arnolda Flögla od nár. umelca J. Kostku, ktorú odhalili v divadle P. O. Hviezdoslava

Snímky: ČSTK

Cesta

Nezáleží iba na tom, aká dlhá je cesta, ktorou sa uberali pomaly už tri generácie umelcov našej divadelnej a hudobnej scény. Záleží i na jej obťažnosti, úskaliach, časových predeloch, na ľuďoch a ich vóli i sile talentu, množstve optimizmu i nutných sklamaní, ktoré boli milníkmi na dlhej neprerušenej päťdesiatročnej ceste za vytváraním tradície v oblasti, ktorá nemala u nás dlhú a bohatú históriu — aspoň po profesionálnej stránke nie... Dnes vychádzajú články — a všimajú si celkom správne to a tých, ktorí vykonali najviac, ktorí znamenali najjasnejšie body v histórii Slovenského národného divadla. A pritom celkom neúmyselne strácame prehľad o stovkách ľudí, ktorí nikdy nezažiarili na divadelných plagátoch, nikdy nevystúpili na rozsvietené javisko, a ak, nuž iba v mase komparzu, či v prepadisku orchestrišta. Akokoľvek bohatá históriografia našej proej scény (a veru nie je ešte najbohatšia) sa podobá iba tmavému pozadiu, z ktorého sa vynárajú tie najjasnejšie a najväčšie zjavy, činy, osobnosti. Akosi sa mi nūti porovnanie s výstavou — skvele inštalovanou i bohato dokumentujúcou — pod názvom 50 ROKOV SCÉNOGRAFIE SND, ktorá bola otvorená po tieto dni vo výstavných sieňach na bratislavskom Dostojevského radu. Tma, nultý bod, z ktorého svetla doslova tvoria činy, cesta od realistických a popisných začiatkov, cez symbol a skratku k dovtvoreniu myšlienky rovnocenným výtvarným dielom, ktoré spolu so slovným či hudobným prejavom prináša — nazvime to hoci ilúziou alebo obrazom pravdy — spoznanie sveta cez „divadelné oči“.

Pri jubileu, ako je toto päťdesiatročné, sa nezvykne rozmýšľať iba o faktoch, osobnostiach, činoch, ale i o zmysle toho všetkého. O zaradení do súvislosti takrečeno ľudských. Tým viac, čím väčšmi sa vedú diskusie o potrebe či potrebnosti vytvárania ilúzií. A divadlo bolo a zostane dielňou ľudskej fantázie, zhusteného poznania, pretože život nie je nikdy taký jednoduchý a zložitý súčasne, ako sa nám podáva cez ústa herca, speváka, cez hudbu slov i tónov. Divadlo je predovšetkým umením, formou zhustenej skratky, cez neho a ľudí, ktorí ho tvoria sa zastavujeme a skúmame tých, ktorí nás predbehli či prídu po nás. Už to nie je surová a očarujúca pravda ľudového, ktorá dojima úprimnosťou. Vstupom do hľadiska sa stráca reálnosť, hoci každý tón i slovo majú kdesi svoj začiatok a smerujú k určitému uzáveru. Prešli sme, či prešiel ktosi iný cestu, ktorá vytvorila pevný kameň, budovu, arch popísaný odkazom, ktorého sa možno chytiť v nádeji, že jeho význam je viac ako dokumentačný, že päťdesiat rokov nebolo iba zaznamenaním, ale profesionálnym umeleckým činom, vážnou prácou na úseku, na ceste v histórii slovenského národa. A hoci nemienim dávať do protikladu ľudové s profesionálnym, predsa len chcem zdôrazniť, že táto cesta je o to vzácnejšia, že nebola iba výsledkom náhod a nálad, rozčítaní či príležitosti, v akých sa pretvára bežný život na malé klenoty rôznej ceny, ale že to bolo skutočné spojenie umenia s profesionálnosťou a cieľavedomosťou, pričom nechýbala ani tá iskra fantázie.

Vedú sa dlhé a beznádejné spory o poloprázdnych hľadádkách a zmysle ilúzií či javiskovej pravdy — a predsa len divadlo nikdy nestratilo svojho diváka, predsa len tie tri generácie slovenských javiskových umelcov tvorili pre celkom určitého i keď bezmenného poslucháča.

Presla jubilei nūti triediť i diferencovať. No história prvej slovenskej profesionálnej divadelnej scény nepotrebuje placet na uznanie. Snáď ani tie všetky oficiálne slávnosti a akcie nemôžu zhodnotiť dostatočne význam, aký znamená na vek nedlhé jubileum SND, ktoré si po tieto dni pripomíname — nielen v hlavnom slovenskom meste. Je to iba zastavenie na dlhej ceste, ktorá má už svoje výbežky vo viacerých kútoch Slovenska, v tištičkách divákov, ba aj v tých, ktorí „svojich“ umelcov poznajú iba cez televízne obrazovky. A ak som pripomenula porovnanie s tmavým hľadákom priestorov, v ktorých je inštalovaná výstava slovenských scénografov, tak iba preto, aby som mohla nadviazať i na prirovnanie s hľadaním a jasnými zastaveniami pri ožiarených paneloch, v danom prípade osobnostiach, hercoch, spevákoch, divadelných pracovníkoch i tých bezmenných, ktorí posunuli slovenské profesionálne umenie do centra — pri všetkej skromnosti — aspoň stredoeurópskeho umenia.

T. Ursínyová

Slávnosť v SND

„Divadlo si nevolí svoju dobu, ale každá doba chce mať svoje divadlo. Naša doba chce, aby slúžilo pokroku.“

Z prejavu ministra kultúry SSR Miroslava Váľka na slávnostnom zhromaždení divadelníkov.



Oslavy 50. výročia SND sa začali 28. februára slávnostným predstavením opery národného umelca Eugena Suchona Krútnava za prítomnosti predstaviteľov verejného a kultúrneho života, oficiálnych hostí na čele s vládou a stranickou delegáciou, ktorú viedol prvý tajomník ÚV KSS dr. Jozef Lenárt. Slávnostný prejav predniesol riaditeľ SND Ivan Turzo.

1. marca zišli sa umelci a pracovníci SND v Divadle P. O. Hviezdoslava. Námestník ministra kultúry SSR dr. Andrej Andráš odhalil busty dvoch významných, pre slovenské divadelníctvo dejinotvorných postáv: Andreja Bagara a Arnolda Flögla.

V prepínanom hľadisku divadla začalo sa slávnostné zhromaždenie. Riaditeľ Ivan Turzo privítal hostí: ministra kultúry SSR Miroslava Váľka, tajomníka ÚV KSS doc. dr. L. Pezlára, zástupcov pražského ND i ďalších divadiel, delegátov umeleckých zväzov. Riaditeľ prečítal pozdravný telegram prvého tajomníka ÚV KSČS dr. Gustáva Husáka, pozdravy domácich i zahraničných divadelných inštitúcií. Slávnostný prejav predniesol minister Válek. Zasl. umelec Mikuláš Huba prečítal pozdravné listy prvého tajomníka ÚV KSS J. Lenártu a predsedu vlády SSR dr. P. Čolotku.

Za rečníckym pultom sa vystriedali zástupcovia

via umeleckých inštitúcií, umeleckých zväzov: zasl. umelec Přemysl Kočí, zasl. umelec dr. Peter Karvaš, národný umelec Alexander Moyzes, národný umelec Jozef Kostka, Tibor Rakovský a Vladimír Durdík.

Titul Zaslúžilý umelec za zásluhy o rozvoj slovenskej kultúry a budovanie opery SND udelili dirigentom Jurajovi Viliamovi Schöfferovi a Jozefovi Vincourkovi. Z rúk ministra kultúry prevzali umelci a pracovníci divadla vyznamenania Za vynikajúcu prácu: scénický výtvarník Pavol M. Gábor, dramaturg opery a režisér Branislav Kriška, sólista baletu Ján Halama, sólista opery Ondrej Malachovský, členka činohry Emília Vašáryová, výtvarníčka kostýmov Ludmila Purkyňová, člen divadelného orchestra Karol Malacký, vedúci maliarskej dielne Jozef Novák a dlhoročný organizátor divadelnej prevádzky Karol Laštúvka.

Námestník ministra SSR dr. Andráš odovzdal potom čestné uznanie Zaslúžilý člen SND a Zaslúžilý pracovník SND umelcom činohry, opery, baletu i pracovníkom divadla návštevníckej obci azda nie vždy známym, bez ktorých by však stánok Tálie nemohol existovať. Na záver zhromaždenia šéf činohry zasl. umelec Martin Gregor predniesol stanovisko umelcov a pracovníkov SND k 50. výročiu jeho založenia.

-m-

VZTYČOVANIE KLENBY

NADA FÖLDVÁRIOVÁ

Hoci historik slovenského umenia môže s troškou zjednodušenia celkom oprávnené nazvať medzivojnové obdobie slovenskej opery érou Nedbalovcov, predsa sa sýmbioza oboch umelcov s bratislavskou operou a vôbec hudobným životom končí tragicky; Oskar za ňu dokonca zaplatil najvyššiu cenu — vlastný život. Karel Nedbal sa síce po rokoch dožil uznania svojich bratislavských zásluh — no v čase rozletu jeho práce i plány pretrhla tragédia republiky. Na jej pozadí prežil svoje osobné inferno, v ktorom hral väčšiu a bolestnejšiu úlohu dobou podmienený odvrät jeho spolupracovníkov a priateľov,

než náhle ohrozenie jeho tvorivých zámerov i existencie.

Ak by sa inde mohlo zdať nedôležité všimnúť si osobné osudy tvorcov a pointovať nimi ich dlhoročnú prácu, tu naozaj nie, pretože jej rapsodické zakončenie je v oboch prípadoch symbolické, akoby vystihovalo čosi príznačné z činnosti oboch Nedbalovcov, štedrej na mimohudobné či mimodivadelné problémy. Ale vlastne ťažko vyhlásiť, že boli mimoumelecké, toto neidylické obdobie, ktoré sa v opere dodnes rado odbavuje pripraveným stereotypným hodnotením, nedovoľovalo jej uzavrieť sa do vlastného okruhu. Nielenže neizolovane stála v strede

formujúceho sa hudobného života, ale od nej sa očakávala iniciatíva v myšlienke i forme, z javiska i z koncertného pódia. Jestvuje stereotyp, podľa ktorého sa tvrdí, že medzivojnová opera SND je cudzie teleso v domácich súvislostiach, neslovenská rozšírená Jeřábekova spoločnosť; iný stereotyp, výdatne tradovaný a rokmi ustálený, nadhodnocuje význam svetového Oskara Nedbala a obchádza drašaróyské, pejoratívne zvané operetné obdobie. Bagatelizuje v mene nezáujmu obecnstva obdobie v opere umelecky a dramaturgicky natoľko oslnivé, že dnes zvädza k opačnému stereotypu, rovnako nie dobrému: k zatracovaniu Oskara Nedbala v mene Karla. Podľa umeleckých výsledkov je zatiaľ isté, že obaja Nedbalovci neľutovali námahy a maximálne vynaložili svoje schopnosti, aby vytvorili zo skromných zárodkov opery SND životaschopný organizmus, ktorý dokázal preskočiť niekoľko vývinových etáp a vyrovnáť krok so svetovými (Pokračovanie na 3. str.)

Počutelnosť vysielania rozhlasu na Slovensku

Áká je u nás počutelnosť vysielania? Vieme, že zlá. Ale nakoľko, to sa presnejšie ukázalo až pri prepočtoch, vypracovaných koncom februára 1968. Pre výpočet reprezentatívneho súboru sme použili dispozičný priestor, ktorý využíva rozhlas ako komunikátor a ktorý je vymedzený kvalitou príjmu (signálu) rozhlasu. Základné údaje pre vypočítanie uvádzaných faktov sme získali z podkladov spracovaných Správou rádiokomunikácií a z podkladov Štátneho štatistického a plánovacieho úradu. Analýza bola urobená podľa okresov až jednotlivých obcí. Výber, orientovaný na dispozičný priestor rozhlasu a jeho programy (NO, ČS, III. program), bol odstupňovaný kvalitou príjmu, o ktorú nám ide najmä pri posluhu umelecky náročnej hudby.

Prirodzene, kvalitu príjmu nemožno hodnotiť výlučne objektívnymi metódami (určitá časť kvality sa musí posúdiť aj subjektívne), a preto sa jeho dosah zobrazuje v troch kvalitách. Napr. pri vlnových rozsahoch — SV, DV a VKV — vzhľadom na diferenciálny príjem v konkrétnych pásmach — je určené zásadné kritérium kvality takto: za príjem A považujeme príjem, pri ktorom sa nevyskytuje rušenie (inými vysielačmi, priemyselnými zariadeniami a pod.) v priebehu 99 % vysielacieho času, za príjem B ten, v ktorom sa vyskytuje rušenie v priebehu 50 % vysielania a napokon príjem C nie je rušený v 20 % vysielacieho času.

Pri takto získaných mapách Slovenska o oblastiach príjmu rozhlasového signálu a po vypočítaní percenta obyvateľov na jednotlivých plochách získavame prehľad, koľko percent poslucháčov (vo veku od 15 rokov vyššie) môže počúvať rozhlasové vysielanie všetkých okruhov:

Po prvé: v príjme A je to len 19,8 % obyvateľov, po druhé: v príjme B 32,7 % obyvateľov, a po tretie: v príjme C je to 72,4 % obyvateľov.

Súčet teda netvorí 100 % a to preto, lebo v príjme B je zahrnutý aj príjem A a v príjme C je zahrnutý príjem A aj B. Percentuálne vyčíslenie poslucháčov nám ukáže takýto stav: čistý príjem A má 19,8 % obyvateľov, čistý príjem B 12,9 % a čistý príjem C má 39,7 % obyvateľov. To znamená, že 27,6 % (t. j. 863 118) poslucháčov nemá nijakú možnosť počúvať náš rozhlas. Spolu je to 100 %.

Už táto stručná faktografia (bližšie rozvedená v obšiahlom internom elaboráte) nabáda k intenzívnejšiemu vplyvu na Správu rádiokomunikácií. Pravda, v poslednom čase sa spoje snažia rozšíriť aspoň dosah VKV vysielačov. Tu však zasa výroba rádioprijímačov s vybavením VKV zostáva. O stereoprijímačoch so všetkými vlnovými rozsahmi ani nehovoríme. Myslíme, že dnešným skutočne kritickým stavom sa bude zaoberať aj TESLA, n. p., Bratislava. Bez kvalitných rádioprijímačov totiž kvalitný príjem hudby, najmä na VKV a tobož stereofonické vysielanie môže prijímať iba niekoľko tuzexových šťastlivcov.

Z uvedeného teda vyplýva, že iba po vyriešení týchto principiálnych problémov sa primerane zefektívni aj práca programovo-tvorivých redaktorov. Napokon z vykonaného rozboru a z map o dosahu príjmu signálu vyplýva stanovenie určitých zásad, podľa ktorých sa prehodnotí pokrytie Slovenska diferencovaným rozhlasovým programom.

F. B.

● Ján Valach nahral vo februári t. r. s bruselským rozhlasovým zborom a orchestrom Legendu o svätej Dorote od B. Martinu a kantátu Confite-mini Domino od barokového belgického skladateľa De Croe-sa.

● Štátna filharmónia v Ostrave pripravila na marec zaujímavé koncertné podujatia, v rámci ktorých bude účinkovať mladý pražský huslista Václav Hudeček a dirigenti Henri Arends z Holandska, Enrique Garcie Asensio zo Španielska a dr. Otakar Trhlík. V Hudeček prednesie 12. marca Sibeliov Husľový koncert.

● V pražskom Národnom divadle naštudovali už po piaty raz v dejinách tejto scény Mozartovu operu Così fan tutte. Naštudovanie je dielom dirigenta J. Kuchlíku, režiséra L. Štrosa, zbornajstra M. Malého a výtvarníka scény V. Nivlta. Premiéra bola 27. februára na scéne Tylovho divadla.

● V roku 1970 budú v ZSSR tieto významné hudobné podujatia: Svetotvorný národný festival V. I. Lenina (6. III.—1. VI. 1970 v Moskve), IV. medzinárodná súťaž Čajkovského v Moskve (1. VI.—24. VI. 1970), IX. medzinárodný kongres ISME v Moskve (8. VII.—14. VII. 1970), Festival umenia ZSSR Moskovské hviezdy (5. V.—13. V. 1970), Festival umenia Biele noci v Leningrade (21. VI.—29. VI. 1970), Festival Hudobná jeseň v Soči (september 1970), Festival umenia ZSSR Ruská zima (25. XII. 1970—5. I. 1971) v Moskve.

● V rámci 2. interpretačnej prehliadky tvorivého centra Zväzu českých skladateľov v Ostrave budú účinkovať v tomto meste Ostravské kvarteto, Komorný súbor L. Janáčka, Komorný orchester L. Janáčka, Josef Kutmon — hobo, Jan Marcol — klavír, J. Šulista — spev, R. Bernati — klavír.

● Operu národného umelca J. Cikkera — Vzkriesenie uviedlo 27. II. t. r. východonemecké divadlo v Altenburgu. Dňa 10. apríla bude mať v západonemeckom Detmolede premiéru posledná opera Cikkera — Hra o láske a smrti.

● Ivan Sokol — organista z Košíc — mal 29. I. t. r. recitál z diel J. S. Bacha na organovom festivale v Krakove. Dňa

31. I. predniesol s Krakovskou filharmóniou koncert F dur pre organ a orchester a F. Brixioho.

● Z novej tvorby slovenských skladateľov v druhom polroku 1969 uvádzame tieto diela: Vladimír Bokes — La Folia (husle sólo), Ladislav Burlas — Zvony (cyklus zborov na básne M. Rúfusa), J. Cikker — Hommage à Beethoven pre symfonický orchester, Hanuš Domanský — Son et lumière pre soprán a klavír na slová Z. Bienkowského, J. Hatrík — Dvojportrét pre symfonický orchester, Ivan Hrušovský — Sonáta pre husle sólo, Dezider Kardoš — Koncert pre klavír a orchester dielo 40, Miloslav Kořínek — Koncert pre lesný roh a orchester, Július Kowalski — Trio pre husle, violončelo a klavír, Július Letňan — Dve etudy pre akordeón, Dušan Martinček — Sonáta č. 2 pre klavír, Zdenko Mikula — Ej, hoľazne — mužský zbor s tenorovým sólom, Milan Novák — Reminiscencie pre violončelo a orchester, Ivan Parík — Hommage à William Croft — elektronická hudba, Juraj Pospíšil — Ťažkosť dezertéra (druhý diel cyklu opier z vojenského prostredia Inter arma), Tadeáš Salva — Mša glagolskaja a Koncert pre violončelo a orchester, Ján Zimmer — Smaragd, op. 54 (cyklus piesní pre soprán a klavír na poéziu Jána Smreka).

● Folklorný festival vo Východnej vstupuje do sedem-násteho ročníka. V dňoch 10., 11. a 12. júla očakáva návštevníkov podujatia Východná 1970 bohatý program: výstava ľudových výrobkov, Pozvánka do Východnej — program bude prenášať i Čsl. rozhlas, Kraj môjho srdca — program súborov piesní a tancov, sprievod súborov cez Východnú, Veľká tribúna Východnej 1970.

● Levoča bude 15. a 16. mája 1970 dejiskom celoslovenského festivalu detských a mládežníckych speváckych zborov. Repertoár povinný i výberový sa orientuje na súčasnú svetovú a slovenskú tvorbu.

● Dňa 19., 20. a 21. júna 1970 v rámci II. slovenského festivalu detských folklórnych súborov vystúpi v Bratislave najlepšie folklórne skupiny, sólisti budú súťažiť v ľudovom speve, tanci a v hre na detských ľudových nástrojoch.



■ Roman HÜBNER — dramatický tenor bratislavskej opery č. 1 v jej prvom dvadsiatíročí.



■ Bronislav CHOROVIČ — vynikajúci lyrický tenorista opery SND v dvadsiatich rokoch, neskôr opora pražského ND.



■ Zdeněk RUTH-MARKOV — dlhoročný sólista, úborný kolega a dobrý človek, predstaviteľ najmä komických basových úloh.



■ Arnold FLÖGL — basista európskeho formátu, vzácny dramatický umelec, nezabudnuteľný Mejsťo a Boris Godunov — „slovenský Šaljapin“. Snímky z archívu Divadelného ústavu

Z análov SND

Opera:

- III. 1920 — Smetanova Hubička, prvé predstavenie Slovenského národného divadla. V prvých sezónach bol šéfom opery Milan Zuna. Dirigenti boli Pavel Dědeček, Jozef Vincourek, Zdeněk Folprecht.
- 1924 — Zájazd do Španielska (Barcelona a Madrid). Repertoár: Smetana — Predaná nevesta, Dvořák — Rusalka.
- 1924 — V tejto sezóne prvé vystúpenie tenoristu dr. Janka Blahu.
- 1924 — Na jeseň cyklus Smetanových opier (všetky okrem Braniborov v Čechách).
24. VIII. 1924 — Po prvý raz po slovensky spievaná opera (Jules Massenet), preklad Miloš Ruppeldt.
28. IV. 1926 — Prvá slovenská opera — Kováč Wieland od Jána Levoslava Bellu. Dirigoval Oskar Nedbal, režiu mal Václav Jiříkovský, dekorácie G. Wintersteiner, kostýmy Ludovít Hradský.
1. IV. 1928 — Detvan — Viliam Fíguš Bystrý.
- 1928-29 — Šéfom opery Karel Nedbal.
- 1930 — V máji hostuje opera SND v Prahe. Šaljapin vystúpil v opere Boris Godunov so súborom SND.
- 1930-31 — SND prijalo nového basistu Arnolda Flögla.
24. XII. 1930 — Zomrel Oskar Nedbal.
- 1931-38 — Riaditeľ Antonín Drašar, šéf opery Karel Nedbal.
- 1929 — V máji predviedla opera SND vo viedenskom Stadttheatři 9 slovanských opier: Jej pastorkyňa, Jakobín, Lampáš, Predaná nevesta, Zlatý kohútik, Dimitrij, Žena a boh, Zvíkovský rarášek, Kováč Wieland.
- 1931 — V jeseni zájazd do Viedne (Predaná nevesta), Dve vdovy, Lásky hra osudná, Gajdoš Švanda).
20. VIII. 1932 — Štefan Hoza, absolvent bratislavskej Hudobnej a dramatickej akadémie spieva po prvý raz úlohu Lacu v Janáčkovj opere Jej pastorkyňa.
- 1933-34 — Wagnerova hudobná dráma Tristan a Isolda, Smetanov cyklus — uvádzajú sa znova všetky jeho opery.
19. XII. 1933 — Hostuje v Bratislave operný súbor La Scala z Milána — Verdi: Rigoletto.
14. 4. 1934 — Barbier zo Sevilly — La Scala.
- 1933-34 — Nastupujú sopranistky Zita Frešová a Margita Česányiová.
19. XII. 1934 — Hostovanie vo viedenskej Volksoper (Hubička a Rusalka).
23. XI. 1935 — D. Šostakovič — Ruská Ládý Macbeth, dirigent Karel Nedbal, režisér Viktor Šulc, výtvarník Fr. Tröster.

Vojnové roky — sú v znamení intenzívneho poslovenčovania opery (slovenské preklady operných libriet). V repertoári prevládajú diela Verdiho a Pucciniho. Neexperimentuje sa.

Po vojne

- 1945-46 — Šéfom opery Krešimír Baranovič, juhoslovanský dirigent — a režisérom Branko Gavella.
- 1946-52 — Šéfom Milan Zuna.
- 1949-50 — Premiéra opery Krútnava od Eugena Suchoňa (10. XII. 1949).
- Eugen Onegin v pohostinskej režii N. S. Dombrovského z Moskvy.
- Knieža Igor — režia Juraj Fiedler.
- Boris Godunov — režia N. S. Dombrovskij.
10. XI. 1954 — Ján Cikker — Juro Jánošík, dirigent Tibor Frešo, režisér Miloš Wasserbauer.

Balet:

- 1920 — V máji prvé baletné predstavenie Delibesova Coppélia v choreografii Václava Kalinu.
- 1923-24 — Funkciu baletného majstra preberá v SND Achille Viscusi, pôsobil 8 sezón, v ktorých uviedol sedemnást baletných premiér. Bol aj operným režisérom.
- 1931-32 — Viedla balet SND Ella Fuchsová-Lehotská.
- 1935-37 — Hneď v prvej sezóne uviedla balet Igora Stravinského Vták ohnivák s dirigentom Karlom Nedbalom.
- 1937-39 — Bohuš Relský. V jeho baletnej škole sa začala učiť neskoršia sólistka Trúda Boudová.
- 1940-45 — Maximilián Froman. Nové obdobie vo vývoji bratislavského baletu. Uplatňuje metódy klasickej ruskej baletnej školy.
- 1945-46 — Friedrich Füsseger.
- 1946-48 — Rudolf Macharovský.
- 1948-55 — Stanislav Remar. Jeho pôsobenie v SND je obdobím pozoruhodných úspechov baletu SND. Glazunov: Raymond, Sergej Prokofiev: Popoluška, Boris Asafiev: Plamene Paríža a Bachčisarajská fontána, Reingold M. Glier: Červený mak (Tomskej). V čase keď bol Stanislav Remar šéfom baletu SND, pozval troch choreografov na pohostinskú réžiu: Miroslava Kúru (Rómeo a Júlia), R. A. Tomskeho (Červený mak) a Gyula Harangozóa (Šatôčka).
- 1955-56 — Jozef Zajko.
- 1957 — Milan Herényi.
10. VI. 1960 — Premiéra baletu Š. Jurovský: Rytierska ba-lada.
15. XI. 1964 — Pozoruhodná moderná inscenácia diela I. Stravinského — Svätenie jari, choreografia Karol Tóth a pôvodné dielo W. Bukového Rozkaz. V týchto inscenáciách sa naznačujú nové vývojové možnosti moderného baletného výrazu. V súčasnom období sa pred baletným súborom SND otvorili nové možnosti pohostinských vystúpení v zahraničí s pozoruhodným diváckym i odborným ohlasom (Viedeň, Berlín, Drážďany, Wiesbaden, západné Nemecko a Taliansko (turné).

(Dokončenie z 1. str.)

prúdeniami. Samozrejme, jestvuje rozdiel, no nie je to rozdiel v intenzite — kvalitatívny či horizontálny, lež diachronický rozdiel v spôsobe, v druhu. Obdobie od nástupu Oskara Nedbala v sezóne v rokoch 1923/24 po odchod Karla Nedbala roku 1938 je už časom faktickej prítomnosti nielen modernej slovenskej hudby, ale i opery, jej vlastnou nefalšovanou históriou. Možno bola živá trochu boľavo, pretože sa ohlasovala skôr v negatívnej forme, a to v intenzívnom volaní po nej, nachádzala sa v latentnej podobe v polemikách začínajúcej kritiky aj nekritiky a čoraz sa zväčšoval ruch okolo jej zrodu; pocítovala sa nevyhnutnosť domácej tvorby a rozhorčene sa žiadali slovenské preklady.

Istotne nielen vypätý vlastenec musí zákonite pocítovať ako bizarný paradox, že na javisku Slovenského národného divadla bola slovenčina v menšine. Po desaťročiach, keď z vášnivých polemík a súbojov zostalo len svedectvo časopisov, zdá sa však pravdepodobnejšie, že ešte i povestný Antonín Drašar bol taký, aký bol skôr z neschopnosti pochopiť potreby vývinu slovenskej kultúry, ako z uvedomelého zámeru škodiť. Ak naša kultúrna verejnosť oprávnené — žiaľ márne — bojovala proti anachronickému a retardačnému rozdeleniu činnosti na českú a slovenskú, situácia v opere bola predsa len trochu iná — najmä pri pôvodných dielach. Aj konkrétne činy boli zatiaľ len operou v negative. V apríli 1926 odznel Kováč Wieland J. L. Bellu, o dva roky nato Detvan Figuš-Bystreho, v 1933 a 1936 roku Rosinského Mataja a Matúš Trenčiansky. Celý proces bol hlbší,



Oskar Nedbal

Snímka: archív DÚ

než sa javí občas dodnes: aký dosah by boli mali povedzme peňažné konkurzy, keď podstata otázky tkvela v niečom inom — dokladá to hneď prípad Rosinského, produkujúceho desiatky skladieb, ktorých hodnota bola mizivá.

V čom teda je vlastný prínos povedzme takého Karla Nedbala pre rozvoj slovenskej opery? Veď všetky jeho úspechy, o ktorých s takým nadšením referovala zahraničná tlač, mali aj pre nejedného z jeho čitateľov trpkú príchuť vo fakte, že sa prezenovali v češtine a že teda na-

ozaj neboli priamočiarym príspevkom do slovenskej spevohry. Po slovensky spievaný repertoár by sa dal zrátať na prstoch — od Massenetovho Kaukliara u Matky Božej z roku 1924 po Dobroničovu Vdovu Rošlinku z roku 1938 (vrátane Bellovho Kováča Wielanda, ktorého pôvodné nemecké libreto preložil Vladimír Roy). A navyše nie vo všetkých prípadoch šlo o preklady z originálu, ale len o poslovenčenie českého prekladu.

Lenže dokonca i v obrodeneckých časoch či v období najväčšieho národného útlaku

liteľné a predsa práve v tomto období sa to stalo. Vtedy po prvých dramatických pokusoch v Angeli, Maškrtke a Ester odznievajú prvú Suchonovu veľkú prácu — Baladická suita, Nox et solitudo, Žalm zeme podkarpatskej. Jeho predohra a hudba k Stodolovej dráme Kráľ Svätopluk a Svätopluk Moyzesov ako scénická kantáta. Vznikajú Suchonove Piesne z hôr, ktoré neskôr využil v Krúthave i v Svätoplukovi. Nie náhodou na tejto skladateľskej osobnosti možno demonštrovať prechod od kvantity ku kvalite v slovenskej hudbe, od diletantizmu k pro-

Pieseň o zemi, Sukovho Azraela a Ostrčilovu Krížovú cestu.

A kdesi v tomto bode je i kľúč pre pochopenie odlišnosti oboch umeleckých individualít. Nepochybne, oddeľoval ich rozdiel generácie i rozličné osudy: kým Karel prišiel do Bratislavy v zenite svojich životných síl s neskalenou sebadôverou a energiou, pre Oskara bola Bratislava posledným azylom, keď mu zlyhalo všetko, čo mu bolo životným zmyslom a uvedomoval si nezadržateľný úpadok tvorivých síl až k opernej priemernosti ba podpriemernosti. To sú však okolnosti v podstate

ré vytvárajú konečný scénický tvar. Tak sa od samého začiatku usiloval obklopať ľuďmi, ktorí mohli priniesť niečo nové.

Kým Oskar Nedbal pracoval za provizórnych podmienok nielen pokiaľ išlo o výpravu, ale i za réžie pravidelnejšie nanajvýš v prípade choreografa Viscusiho alebo spevákov Peršla, Knittla či Markova, Karel Nedbal si pri svojom príchode už v roku 1928 dal ako podmienku, aby prijali zároveň za režiséra jeho olomouckého spolupracovníka (do Bratislavy sa vlastne vracal) B. Vilima a korepetitora Išu Krejčího. Ako Nedbal sám tvrdí, Vilim v tomto bratislavskom období Nedbala sklamal, vo svojom strnutom kliše už netvoril nové hodnoty; zaistoval však určitý štandard. Skutočnosť, že sa tým Nedbal neuspokojoval, potvrdzovalo úsilie nadviazať spoluprácu s činohrným režisérom Viktorom Šulcom a jemu štýlovo príbuzným výtvarníkom Františkom Tröstrom.

Hoci si z výsledkov spolupráce s touto dvojicou najvyššie cenil inscenáciu Šostakovičovej Ruskej Lady Macbeth, ktorá mala za značného medzinárodného ohlasu európsku premiéru na jeseň 1935, vari najcharakteristickejšim príkladom jeho hľadania je naštudovanie Fidelia roku 1936. Túto operu uviedol už na začiatku svojho bratislavského účinkovania roku 1930 vo Vilimovej réžii, no vrátil sa k nej v spolupráci so Šulcom a Tröstrom, polemizujúci sám so sebou. Netradičný Fidelio, ktorý vyvolal okrem nadšeného súhlasu i búrku odmietania, dôstojne korunuje repertoár, klenúci sa od Glucka po Šostakoviča (vlastne od Monteverdiho; roku 1938 nestačil doštudovať jeho Poppeinu korunováciu) a chodí v opere po vrcholoch i po neznámych krajinách. Začína Straussovu Elektru, akoby prvou vetou vyslovoval svoj náročný program. (Naštudovanie si s Vilimom doviezol z Olomouca, rovnako ako mnohé iné tituly, na ktorých stavia, no nezostáva.) Po Elektré nasleduje ďalších päť Straussových oper, hrá sa päť Mozartových titulov, Verdi aj so Simonom Bocanegrom a Falstaffom, Puccini aj s Dievčaťom zo Zlatého západu, z ruskej opery prvý raz na československej scéne Zlatý kohútik Rímskeho-Korsakova, Musorgského Soročinský jarmok, Boris Godunov, po prvý raz v republike Prokofievova Láska k trom pomarančom a spomínaná Šostakovičova Ruská Lady Macbeth — alebo z iného kurióznejšieho konca Zemlinského Kriedový kruh, Blochov Sámum, Čepnínov Hlad, Roccov Dibuk... Je to dodnes nevidané rozpätie nielen na našej scéne.

Slovenské národné divadlo „hlboko a povzbudzujúco zasiahlo do vývinu slovenskej hudby. Jeho pôsobnosť je mnohostranne dôležitá,“ to sú slová jedného z dobových kritikov a ťažko na záver nájsť vhodnejšie: „Nielenže informovalo o hudobnej produkcii iných národov, že ukazovalo výšku, ktorú možno v umení dosiahnuť a prinášalo na Slovensko možnosť porovnávania, ale odrazu pozdvihlo slovenské prostredie k svetovosti a iniciatívne zapôsobil medzi skladateľmi.“

má divadlo funkcie, ktoré presahujú iba pestovanie národného jazyka. Slovenská operná tradícia mohla pochopiteľne vzniknúť len v slovenčine — no okrem toho potrebovala i rozsiahle zázemie umelecké, vytvorenie plodnej atmosféry a výchovu vnímavého obecenstva. A tvorivé koncepcie Nedbalovcov napájali Slovensko do prúdu progresívneho svetového smerovania, ktoré ho z epochy folklorizovania odrazu prenieslo do myšlienkového i citového sveta moderného človeka. Tým viac, že ak sa dnes opera drží vo svojom vymedzenom riečišti, Karel Nedbal z nej dokázal vytvoriť aktívny nástroj, schopný formovať tvár slovenského hudobného života a preniesť do všetkých jeho oblastí. Povedané slovami Ivana Ballu „nehlučnou intenzívnou prácou pretvoril fyziognómiu hudobného života hlavného mesta Slovenska.“ A nielen to. Ak dokázal vytvoriť taký čulý pohyb v kultúrnom povedomí Bratislavy a prezentovať sa takým dramaturgickým plánom, že ten istý Ivan Ballo konštatuje: „Kofkokrát už Bratislava predišla Prahu v uvedení významných diel svetového operného repertoáru na divadelnej pôde československej“, sleduje tým cieľ, o ktorom na sklonku života hovorí vo svojich pamätiach len tak mimochodom: „...aj predvádzaním vybraných diel českej a svetovej tvorby usilovali sme sa podnecovať slovenských skladateľov a ukazovať im cesty k správne riešeniu základných problémov slovenskej hudby.“

Opäť sa tu teda vynára otázka vzniku domácej tvorby na úrovni, akú predkladala operná scéna nedbalovskej koncepcie. Najmä za Karla Nedbala nezaostávala ani realizáciou za európskym štandardom. Bolo vôbec mysliteľné, aby hudba na stupni národnobuditeľských ideí, doteraz v prísnej izolácii s mechanickým lipnutím na ľudovej piesni vedela v desaťročí preklenúť vekový prelom hodný generácii tvorcov? Nebolo to mys-

fesionalite. Stojí za zmienku, že všetky jeho práce vzniknuté v tom čase premiérové uviedol Karel Nedbal.

Systematická pozornosť, ktorú Karel Nedbal venoval mladšej slovenskej hudbe, nevyplýva len z jeho dirigentských povinností, ale korešponduje s jeho orientáciou na okruh Umeleckej besedy slovenskej. Angažovali sa v nej ambiciózne domáce sily, medzi prvými Ivan Ballo, Friso Kafenda a garda nastupujúcej generácie Suchoň, Moyzes, Cikler. Program UBS charakterizoval výtvarný kritik Vojtech Tilkovský: „Vychovávať umenie, aby z lokálneho mohlo vyrásť bez toho, že by tým stratilo na národných zvláštnostiach — obecenstvo zase k tomu, že by svojskosť slovenského výtvarného umenia mohlo zažiť a oceniť aj v rámci európskych foriem a európskym meradlom.“ Na pôde UBS odohrávali sa koncerty Osvetového zväzu i Bratislavského koncertného spolku (interpretom nebol nikto iný, ako v podstate rozšírený orchester SND), kde Karel Nedbal predvádzal najmladšiu slovenskú generáciu.

Ak Karlovou doménou bol tento okruh a okrem neho nevšedný záber svetovej moderny od R. Straussa až po Stravinského, Bartóka, Milhauda a Hindemitha, bol to Oskar Nedbal, ktorý začal s náročnosťou koncertov realizáciou celého cyklu Beethovenových symfónií v I. ročníku. Oskar Nedbal bol celým svojim založením symfonickým dirigentom a magicky ho od javiskových dosiek odťahovalo pôsobenie na koncertnom pódiu. Keď v Bratislave vybudoval rozmerne koncertné zázemie a v roku 1926 poveril ho aj funkciou šefa hudobného vysielania, čoraz väčší sa vzdával divadlu, vracal sa nerád, výnimčne, nakoľko, na nenáročnej úlohe. Po jeho tragickej smrti prevzal Karel Nedbal v opere po ňom už len trosky z repertoáru — ale na koncertnom pódiu rozpracovaný filozofický program, poznačený predtuchou: Mahlerovu

vonkajšie; hlavným delidlom bolo ich bytostné umelecké ustrojenie — a to podmienilo aj odlišnosť oboch období ich pôsobenia v Bratislave. Ak je Oskar predovšetkým dirigent, neprešáva ním byť ani v divadle — operu chápe predovšetkým ako hudbu, do služieb ktorej vkladá svoje dirigentské umenie, no ktorej scénické zložky prenecháva svojim spolupracovníkom. Jeho obdobie prinieslo zrod kvalitného baletného súboru, udomácnilo na našom javisku popri smetanovskom cykle v podstate všetko dôležité, čo vytvorila česká opera i reprezentačné diela klasického svetového repertoáru. Pre dejiny slovenskej opery je významné jeho svedomitie naštudovanie Bellovho Kováča Wielanda a obetavá spolupráca na zrode inscenácie Figušovho Detvana. Oskar Nedbal nepociťuje však potrebu rozširovať základný repertoár o scénické výboje, skôr ho cizuluje do hudobnej dokonalosti.

Zatiaľ Karel Nedbal je predovšetkým divadelník. Nie mysliteľský typ, aj teoreticky si formulujúci svoj umelecký program, ale človek s výhraným citom praktického divadelníka a so zmyslom pre remeselnú stránku scénického umenia. (Svedčí o tom i jeho vzťah k praktikovi Drašarovi, ktorého nejdne diskutabilný počin dokázal ešte i s odstupom rokov pochopiť a ospravedlniť konkrétnymi potrebami divadla. Z neho vyplýva i jeho prázdninové putovanie po zahraničných scénach, kde hľadal a objavoval operné novinky, ktoré by mohol uviesť v Bratislave v niektorých prípadoch nielen pred Prahou, ale v podstate ako prvý po krajine zrodu.) A pretože vo svojej praxi šefa opery pristupoval k spevohre ako k syntetickému žánru, v ktorom sa prelína viacero umeleckých zložiek, uvedomoval si, že prílev novej krvi, ktorým by omladil tento „Gesamtkunstwerk“, nestačí zabezpečiť len v novom repertoári, ale že ho treba hľadať vo všetkých faktoroch, kto-

rým SND otváralo slávnostný dvojtyždenný päťdesiatročný jubilej ukázalo, ako sa vie ensemble sústrediť v prírodných okamihoch k optimálnemu výkonu. Postarali sa o to predovšetkým Štelina O. Malachovského a Ondrej dr. G. Pappa. U Malachovského sa k zovnúrorenému, decentnému výrazu pridružujú adekvátne hlasové prostriedky. Vari iba na dvoch miestach dľa naplo zaznieť svojmu obľúbenému basu. Záblesk lyrickej kantilény, mezzavoce, pianissimo, falzet, parlando — skoro až próza, miesto predpísaného tónu neraz iba sotva počuteľný vzdych, poloha vnútorného monológu — z týchto prvkov buduje Malachovský svojho Štelinu a graduje ho do lyrickej, hlboko dojímajúcej osobnej tragédie v závere. Dr. G. Papp charakterom svojho superdramatického tenoru, od začiatku príbehu chlap tvrdý ako žula, sa rozospieval v Ondrejovom monológu v 5. obraze k fantastickému výkonu, v ktorom dominovala hlasová prieraznosť a nosnosť, šírka a kovový lesk tónu, v nižších polohách až barytonového zafarbenia a úžasná výrazová expresivita. Dramatický koncert! Myslím, že obaja speváci prispeli k tomu, že sme si opäť raz naplno uvedomili obrovské kvality Suchonovej opery a že nejdneho diváka vo vrcholných scénach mrazilo, alebo mu tíslo slzy do očí.

Jaroslav BLAHO

Operný zápisník

Aj napriek odmlčaniu sa neúprosneho kritika Ladislava Čavojského problém slovenskej opernej réžie naďalej existuje, a to i v rovine kvantity i kvality. Československá operná réžia má síce vo svetě dobrý zvuk, alarmujúce je však to, že jej slovenská zložka pohybuje sa kdesi v zadnom voji celoštátneho kontextu. V troch operných divadlách máme iba štyroch režisérov, ktorí svojou prácou osvedčili profesionalitu svojho odboru a predpoklady. Po predčasnom odchode Kornela Hájka zostal iba Kriška, Fischer, Gyermeck, Bargárová. Ich výsledky nezodpovedajú možnostiam a talentu, ktorý v minulosti už preukázali. Kriška si udržuje vysoký štandard, ale na jeho veľkú inscenáciu v SND stále ešte čakáme, priznajme, že tituly, ktoré režíroval, neprišli príliš veľa príležitostí. Zarazujúcej-

šia je prax Fischera a Gyermecka. V priebehu jednej sezóny sú schopní prekypieť vydarenou inscenáciou a vzápätí nato jednoznačnou prehrou. Príčiny tejto kvalitatívnej nevyváženosti a vcelku slabšieho priemeru javiskových naštudovaní sú zložité — ospravedliteľné i neospravedliteľné. Myslím, že jednou z nich je akýsi pocit sebauspokojenia, ktorému režiséri podľahli. A ten pramení v nedostatočnej konfrontácii v širších reláciách, priamo povedané, v nedostatku umeleckej konkurencie, ktorá je jedným z popudov k zvyšovaniu kvality. Tomuto uspokojúcemu pocitu podlieha pomaly i obecenstvo a navyše dokonca aj kritika. Východisko zo stagnácie a možnosti k plnému využitiu tvorivého potenciálu našich režisérov vidím v obnovení pohostinských inscenácií kvalitných českých režisérov (Vězník, Wasserbauer, Snitil, Hylas, nehovoriac o pražských) na scéne Slovenského národného divadla. V súčasnosti (rekonštrukcia opernej budovy a maximálne štyri premiéry za sezónu) je to návrh skoro nereálny. Možnosť k tomu sa však naskytne v reparovanej budove, kde sa zrejme zvýši i počet premiér. Pohostinskými inscenáciami by domáci team o chlieb určite neprišiel, zvýšila by sa jedine latka kritérií. A bratislavskí režiséri by si aspoň našli viac času na hostovanie mimo Bra-

tislavy, predovšetkým v Banskej Bystrici a v Košiciach (jediný režisér súboru D. Bargárová), kde by sa ich občasná spolupráca so súborom zišla ako soľ.

V bratislavskom predstavení Rigoletta (26. 2.) zaujal ma popri stabilne kvalitnom výkone J. Smyčkovkej (Gilda) Fero Livora v úlohe vojvodu z Mantovy. Od premiéry postupne prepracúva svoj výkon nielen výrazove, ale aj smerom k zvládnutiu technických problémov a ekonomického rozloženia síl. V tomto predstavení mu vyšlo i doteraz chľostivé miesto jeho speváckej kreácie — duet s Gildou z II. dejstva. Ešte stále ma celkom nepresvedčil Rigoletto brnenského René Tučka. Je v ňom stále málo kantilény, talianskeho frázovania, hlasovej makkosti i teploty. Je to zaujímavé: Oniščenko má dosť veľké spevácke problémy s Germontom v Traviate, zato v Rigolettovi je jeho výkon hľadám najpríjemnejším prekvapením z málo vydarených inscenácií. Naopak, Tuček sa v tejto úlohe celkom neudomácnil, hoci na druhej strane je naozaj vynikajúcim Lunom z Trubadúra! Pritom vo všetkých troch prípadoch ide o party z približne rovnakého špecifikovaného hlasového odboru.

Predstavenie Krúthave v y (28. 2.), kto-

Tvorivá dielňa

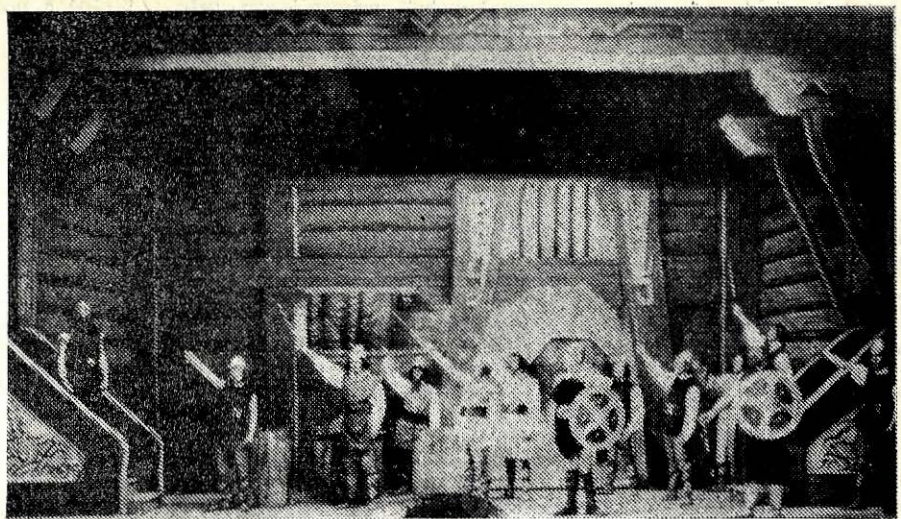
Je isteže paradoxné, že jeden z mojich najznámejších pričích článkov ukázal opere SND viac priam potešiteľné zrkadlo a urobil zo mňa v očiach mnohých nepriateľa č. 1 bratislavskej opery — pravda, len dovtedy, kým na jej adresu neodznali ešte ostrejšie súdy. Lenže všetky kritické výhrady chceli primárne vyburcovať umelcov i verejnosť z letargie a ľahostajnosti — a odstrániť postupný úpadok, resp. stagnáciu tohto súboru, ktorá sa datuje približne od polovice päťdesiatych rokov (i keď čiastkové úspechy sú nepopierateľné). Zatiaľ sa nepodarilo viac to prvé — nepochybujem však, že v opere SND je dosť energie a cieľavedomého úsilia zaujať v slovenskej hudobnej kultúre miesto, ktoré jej prináleží. A preto aj tieto riadky nechcú byť obrátené len do minulosti.

V prvých desaťročiach existencie bola slovenská opera na javisku SND dosť zriedkavým hosťom. Príčiny sú všeobecne známe: jednoducho slovenských oper nebol. A aj prvú hudobnodramatickú dielu z pera slovenského skladateľa muselo byť preložené z nemčiny a slovenská bola na ňom vlastne len autorova národnosť — myslím na Bellovho Kováča Wielanda. Potom prišlo niekoľko úprimných, ale diletantských (Figuš-Bystř: Detvan), ba až anachronických pokusov (Rosinského opery). Súdiac podľa očitých svedkov tých čias, všetkým sa dostalo dojemnej pozornosti nielen od vedenia opery, ale i od všetkých zainteresovaných — i keď nebolo v moci súboru preklenúť niektoré problémy technického rázu, zapríčinené nedostatkom financií (malý počet sláčikových nástrojov v Kováčovi Wielandovi), alebo nedostatočnou erudiťou autora (problematická instrumentácia Detvana, ktorú Oskar Nedbal síce vylepšoval — ale miestami dosť kuriózne: fujaru imitoval fagot!). Až opery Ladislava

va Holoubka boli svojou kompozičnou stránkou na výške umeleckých nárokov kladených na hudobnodramatický žánr — premiéru prvej z nich, Stelly, dirigoval vtedajší šéf opery Josef Vincourek. Túžbu inscenoval František Dibarbora (režisér) a Karol L. Zachar (výtvarník). No najpozoruhodnejšia z nich je nesporné Svitanie, ktoré svojou invenčnou sviežosťou, ľudovým koloritom a baladickou atmosférou svojich najlepších miest anticipuje základný kameň slovenskej opernej tvorby — Suchoňovu Krútnavu.

Predvedením Krútnavy — zdá sa — dosiahla opera SND zároveň vrchol v dosiahnutí ideálnej jednoty všetkých zložiek; aspoň autor i kritiky zhodne tvrdia, že hudobné naštudovanie Ladislava Holoubka, režijné vedenie Karla Jerneka a. h., výprava Václava Vícha a choreografia Eleny Holézyovej boli vynikajúce. Nemožno tiež zabudnúť na výkony sólistov, zboru a baletu — menovite spoliuautora libreta Štefana Hozu (Ondrej), Margity Česányiovej (Katrena) a Františka Zvarika (Štelina), ktorí dali svojim kreáciám záväzný tvar.

Túto jednotu všetkých zložiek sa odvtedy podarilo dosiahnuť len v posledných rokoch — nepochybujem síce, že nechýbala dobrá vôľa zainteresovaných, nie vždy však ruka v ruke s nimi kráčala i potrebná nápaditosť a pracovitosť. V Cikkerovom Jurovi Jánošíkovi nebola úroveň orchestrálnej hry zodpovedajúca inscenačným zločkám a predvedenie jeho Bega Bajazida v SND bolo vôbec problematické (stačí porovnať s nimi nahrávkou Jura Jánošíka hamburským rozhlasovým orchestrom, resp. košíckým premiéru Bega Bajazida). Z naštudovania Cikkerových oper bolo rozhodne najlepšie druhé uvedenie Jura Jánošíka, najmä vďaka režii Kornela Hájkovi z Košíc. K inscenácii Cikkerovej tretej opery v jubilejnej sezóne 1959/60 nemohlo dôjsť zo známych dôvodov; (a oneskorená premiéra sa inscenačne nevelmi vydarila), menej je však pochopiteľné, prečo si opera SND nechala ujsť svetovú premiéru doteraz nesporného vrcholného opusu slovenskej hudobnodramatickej tvorby — Vzkriesenia. A nielen to — napriek pozoruhodnej Hájkovej inscenačnej koncepcii a Holoubkovej mravenčej práci s orchestrom i spevákmi (nemohol však sám udržať úroveň orchestrálneho telesa) — pražské i košícke naštudovania boli nesporné vydanéjšie. Kto vie, kedy uvidíme Cikkerovu Hru o láske a smrti — isteže nie



Historická snímka z inscenácie Bellovho Kováča Wielanda. Snímka: archív DÚ

skôr, než sa skončí rekonštrukcia budovy opery SND...

Ešte menej je pochopiteľné, ako mohla opera SND uviesť prekomponovanú operu Tibora Andrašovana Figliar Geľo — stačilo vari, že ju autor pokladal za komickú operu?! Zato nemožno nič zásadného vyčítať predvedeniam posledných Holoubkových oper — Rodiny a Profesora Mamlocka. Naopak, za posledné roky si SND zasluhuje úprimný obdiv za svoj vzťah k uvádzaniu nových slovenských diel. Nemám tu na mysli Suchoňovu Svätosluku, ktorý na bratislavskom javisku nevyznel práve najšťastnejšie (i keď jeho posledná inscenácia je citeľne vydanéjšia než tá, ktorá patrila jeho svetovej premiére!), ale naštudovania Petra a Lucie Miroslava Bázlika, Udatného kráľa Alexandra Moyzesa, Bielej nemoci Tibora Andrašovana a Cisárových nových šiat Juraja Beneša. Ak v Bázlikovej opernej prvotine bolo treba — pre dosiahnutie lepšej zrozumiteľnosti spievaného slova — siahnuť k inštrumentálnym reťuším, tak v ostatných prípadoch sa podarilo dosiahnuť nevšednej rovnováhy všetkých stvárňujúcich komponentov. Pozoruhodná bola tak hudobná ako aj inscenačná stránka týchto predstavení. Zvláštnu zmienku si zasluhujú Tibor Frešo za hudobné naštudovanie Moyzesovho stvárnenia svätoslukovej legendy a Viktor Málek za perfektnú prípravu orchestra v Andrašovanej a Benešovej opere. Nemožno tiež nespomenúť inscenačný team Kriška — Vychodil — Bezákova za skvelé zhmotnenie impresívno-symbolickej atmosféry rolandovského námetu, ako aj za skvelý kontrast slovenského a germánskeho sveta v Udatnom kráľovi; tiež Miroslav Fischer s Pavlom M. Gáborom i Július Gyermek s Otom Šuňanom dosiahli jedny z vrcholov slovenskej opernej tvorby. Moderné transformácie Andrašovanej výpravky.

Keď teda obráťim svoju pozornosť na reprízovosť a návštevnosť slovenských oper v SND, konštatujem citeľný rozdiel medzi operami oper Suchoňových a prvých oper Cikkerových a všetkých oper — tam, kde stál v popredí moment národný (i keď nebol výlučne národný) ľudovým, resp. historicko-folklórnym koloritom, bolo viac záujmu zo strany obecnosti (najmä v rokoch päťdesiatych), než pri dielach zhudobňujúcich literárne námety iných národov, hoci slovenskosť týchto transformácií v hudbe je nepopierateľná. Nechcem však simplikačne generalizovať:

problém návštevnosti slovenských oper — zvlášť v SND — je veľmi zložitý. Dozista hrá v ňom úlohu nedostatočná hudobná pripravenosť obecnosti, extrémny v dramaturgickom smerovaní opery SND v poslednom desaťročí, zlá propagačná práca atď. — no najmä kolísavá úroveň repríz. Je napríklad — no nepopierateľnou skutočnosťou — že opera SND klesla až na tretie miesto medzi hudobnými inštitúciami hlavného mesta Slovenska čo do spoločenského ohlasu: musela ustúpiť nielen Slovenskej filharmónii, ale aj spevohernému súboru Novej scény. Získať stratený prestíž nebude ľahké — ale je to možné; premyslená dramaturgia a jej úspešná realizácia sú primárne predpoklady. Atraktivnosť zrenovovanej budovy môže k tomu prispieť — sama osebe však problém stáleho diváka-poslucháča nevyrieši. Stálo by za úvahu tiež realizovať návrh, o ktorom sa už v kuloároch hudobníkov hovorí: oddeliť operu SND od činohry a spojiť pod jedným umeleckým vedením telesá Slovenskej filharmónie s opernými — určite by to prospelo nielen rozmachu hudobného života, ale i spoločenskej váhe bratislavskej opery! (Tým skôr, že v opere SND je už roky latentná šéfovská kríza, kým SF má prvotriedneho — i operného — dirigenta: Ladislava Slovák.)

Ale nech sa už budúcnosť opery hlavného mesta Slovenska bude rozvíjať pod egidou Slovenského národného divadla, či vo zväzku so Slovenskou filharmóniou, je isté, že slovenská operná tvorba by mala mať v jej budúcnosti miesto viac než čestné. Treba vyrovnať ešte nesplatené dlhy: postarať sa o dokonalé predvedenie posledných troch Cikkerových oper. No nielen to: je nutné zabezpečiť, aby brány opery SND boli vždy otvorené hodnotným dielam bez ohľadu na to, či pochádzajú od renomovaných alebo ešte len začínajúcich umelcov. Veď dôvera Mirovi Bázlikovi a Jurajovi Benešovi sa renotovala najmä v tom, že ukázala ich dispozičné pre hudobné divadlo. Dnes však pracuje na operách už rad ďalších autorov. Zdá sa, že Bratislava sa stáva veľkou tvorivou opernou dielňou. To je najväčšia šanca bratislavskej opery pre budúcnosť: pomocou uváženého, kritického, no citlivého výberu predstavovať nielen domácejmu, ale aj zahraničnému publiku súčasnú slovenskú opernú tvorbu. Nie som proti uvádzaniu starších diel — naopak: domnievam sa, že len naštudovanie kvalitných diel všetkých epoch môže prinavrátiť opere SND bývalú slávu. Najmä však prvotriedna interpretácia najlepších diel modernej slovenskej tvorby!

Igor Vajda

Spevacká tradícia a prítomnosť

Dejiny sólistickej zložky tvoria v polstoročí našej prvej opernej scény významnú kapitolu. Na scéne opery SND naozaj nikdy nebola núdza o pekné, kvalitné hlasy. Až do roku 1938 bol to vlastne český súbor, z ktorého mladí speváci po nadobudnutí väčšej praxe odchádzali na vtedajšie prominentné scény do Prahy a Brna. V prvej polovici tridsiatych rokov prichádza do súboru výraznejší prírvek slovenskej krvi, resp. prví absolventi spevackej triedy prof. Josefa Egema z bratislavskej Hudobnej a dramatickej akadémie. Česányiová, Kšírová, Napravilová, Prošingerová, Gabčová, Hozu boli prvými lastovičkami. Nemožno, pravda, zabudnúť na dva pionierske javy slovenskej opery, ktoré prišli do divadla už skôr, na Helenu Bartošovú a dr. Janka Blahu.

Aj keď sa najmä v prvom dvadsiatychročí Slovenského národného divadla vystriedalo na scéne množstvo spevákov, bohatá tradícia sólistov bratislavskej opery sa viaže k menám špičkových spevackých zjavov, k sopranistkám Kramperovej, Sehnalovej, Pirkovej, Žaludovej, Simáňovej, Bartošovej, Formanovej, Česányiovej, Hubovej, mezzosopranistkám Krásovej, Peršlovej, Rezníčikovej, Gabajovej, basistom Muncingroví, Ruth-Markovovi, Soukupovi, Flögloví, Zvaríkovi, barytónistom Otavovi, Fišerovi, Zavřelovi, Hvasitjovi a Hanákovi, tenoristom Šimekovi, Berlíkovi, Knittloví, Hübnerovi, Chorovičovi, Blahovi, Petrákovi, Papopovi a radu ďalších. Viem, že budem opakovať svoje permanentné konštatovania, ale práve v mene veľkej tradície treba zdôrazniť, že mimoriadne kvalitný sólistický ensemble mala bratislavská opera približne v rokoch 1957-67, ktorý v dosť veľkej repertoárovej oblasti predstavoval najschopnejšie teleso v republike. Vychádzajúc z bohatstva skúseností tvorili v plnej sviežosti príslušníci starších generácií (Bartošová, Blaho, Česányiová, Hubová), do vrcholu umeleckých síl dospela povojnová sólistická garda (Martvoňová, Hulmanová, Hanáková, Hazuchová, dr. Papp, Martvoň, Hanák), talentované a krásne materiály začalo produkovať umelecké školstvo (Kucharský, Onišenko, Baricová, Malachovský, A. Svobodová, Peňasková, Hrubant, Czihalová, Livora), do súboru prišli už zrelí sólisti z iných divadiel (Zelenay, Poláková, Sedlářová, Jakubek, Zahradníček, Kittnárová, Smyčková). V prvom rade pekné, farebné a neraz aj veľké materiály Darilo sa predovšetkým predstaveniam románskej romantickej tvorby, ale výkony vysokej úrovne prinášali v sólistickej zložke aj predstavenia oper iných škôl, či dejinných období. Obsadenie Dalibora, Bláďaceho Holanďana, Dona Carlosa, Othella, Barbiera zo Sevilly z roku 1960, Trubadúra, Maškarného plesu, Pirkovej dámy, či Turandot sme si mohli dovoliť vyviezť i na hociktorú veľkú európsku scénu.

V mene tradície a špeciálne spevackej tradície spomínaného posledného obdobia treba práve v dňoch päťdesiateho jubilea opery SND podotknúť, že sólistický ensemble zaznamenáva v posledných sezónach ústup zo svojich lichotivých pozícií. Zúžila sa špička, niektoré hlasové odrody nie sú dostatočne vyhovujúco obsadené, čosi spôsobil generačný problém, čosi časté odchody do zahraničného angažmánu. Registrujeme stagnáciu, najmä u tých, ktorí sa ešte pred pár rokmi zdali slubnou perspektívou. Umelecké školy nenúikajú divadlu také množstvo talentov ako na sklonku rokov päťdesiatych. Veľa výčítiek treba adresovať vedeniu opery — obsadzovanie proti naturelu, nedostatok vhodných príležitostí zo strany dramaturgie, preťažovanie jedných a obchádzanie iných, ponechaných na vegetovanie, málo prejavov výchovnej, pedagogickej práce zo strany dirigentov, režisérrov, korepetítorov, u niektorých sólistov aj trochu ľahostajnosti, pohodlnosti a nedostatok ambícií, kým ambíciám iných sa zasa nedáva možnosť prejavu. Nerozumný zákon o dôchodkovom zabezpečení „umelecký“ prestárnutých umelcov, nepísané pravidlo, že ak sa raz niekto k súboru dostane, automaticky v ňom zostáva natrvalo, bez ohľadu na pracovné výsledky. Zaráža, že opera SND neprejavuje dostatočný záujem o kvalitné sily z iných slovenských divadiel, ktoré by v Bratislave našli plné uplatnenie (Abrahamová, Suryová, Neshyba, Grüberová, Abel), že liknavosť divadla a hlavne nepochopenie „strešných“ orgánov pred pár rokmi spôsobilo, že zišlo z bratislavského angažmánu medzinárodnej opernej star Hany Jankú.

Dost dôvodov na zamyslenie, veľa námetov na zlepšenie. Prvým predpokladom k nadviazaniu na slávnu tradíciu sólistov je že si opera SND spravi poriadky vo vnútri svojho organizmu, pričom, pravda, potrebuje maximálne pochopenie spoločensko-politických inštitúcií. Potom možno opäť budeme môcť hrdlo hovoriť o „zlatej ére sólistov“.

JAROSLAV BLAHO

Ladislav Čavojský

Slovenská operná réžia

Dlho som si predstavoval, že slovenské hudobné divadlo sa vyvíjalo spolu, alebo len krôčik za profesionálnym činoherným umením. Dnes sa už rozlišuje medzi založením SND r. 1920 a medzi začiatkom pravidelnej práce slovenského činoherného súboru v tomto divadle r. 1932.

Ale kedy začala pravidelne pracovať slovenská opera?

Za prvej republiky boli slovenské predstavenia v SND jedinými výnimkami. Nielenže sa nehralo po slovensky, ale ani nebolo dosť slovenských umelcov. Tvorili nepatrnú menšinu medzi sólistami a umelecké vedenie, ale aj zbor a orchester, tvorili prevažne Česi. Do Bratislavy totiž prišla r. 1920 už sformovaná česká operná spoločnosť, ktorá v hlavnom meste Slovenska dostala iba slovenskú „firemnú tabuľu“, ale počas celej prvej republiky bola a zostala českou operou nielen podľa reči, ale predovšetkým podľa ducha, dramaturgickej orientácie, interpretačného štýlu. Na začiatku Slovenského štátu sa súbor síce násilne a radikálne poslovenčil, ale jeho zloženie sa okrem niektorých vedúcich kádrov a sólistov nezmenilo.

Môžeme teda pokladať za dátum vzniku slovenskej opery nástup speváka Šte-

fana Hozu za dramaturga opery SND? Všetky predstavenia sa od tých čias síce spievali po slovensky, ale súboru chýbal naďalej slovenský duch. Začalo v ňom pracovať niekoľko významných sólistov Slovákov, ale šéfom bol Josef Vincourek, dirigenti Juraj Viliam Schöffer, Ladislav Holoubek, režisérmi Bohuš Vilím a Drahoš Zelenský. Tibor Frešo začínal iba ako dirigent scénických hudieb k činohram a operiet. Predovšetkým však chýbal domáci repertoár. A bez neho síce existovalo teleso spievajúce po slovensky, ale slovenská opera to ešte nebola. Vznik slovenského operného divadla sotva budeme môcť spájať s presným dátumom, s niektorým dňom, hoci dňom premiéry slovenského diela. Čas vzniku slovenského operného divadla možno kľásť až medzi premiéru Suchoňovej Krútnavy (1949) a premiéru diel Cikkerových. Až tieto skladatelia a diela položili základy pre slovenskú operu. Dovtedy možno hovoriť len o dejinách opery na Slovensku — spievanej či už po taliansky, nemecky, maďarsky, česky ba i po slovensky — nie však o dejinách slovenského operného divadla a slovenskej opery.

Aj začiatky slovenskej opernej rézie (Pokračovanie na 7. str.)

Dvojica podujatí na čele s rakúskym dirigentom **Hansom Swarovským** (12. a 13. februára) patrí k najúspešnejším výkonom Slovenskej filharmónie v tejto sezóne. Zaslúžili sa o to rovnakou mierou vynikajúci dirigent, pohotoví orchester i znamenitá sólistka **Alicia de Larrocha** (španielsko).

V rámci Roku **Ludwiga van Beethovena** ako ďalšia jeho skladba oznela (opäť vo vynikajúcom podaní) **IV. symfónia B dur op. 60**. Swarovského dlhoročné kapelnícke skúsenosti, jeho pohotovosť, vynikajúca pamäť (až na Mozartov koncert dirigoval bez partitúry) nie sú bratislavskému obecnstvu, zásluhou viacnásobných hosťovaní v minulosti, neznáme. Swarovského Beethoven zaujal popri dôkladnom vypracovaní partitúry predovšetkým jedinečným napätím stavby, vnútorným, neochabujúcim muzikantským pulzom, ktorý neobišiel ani najmenší dynamický detail. Zásluhou umeleckej rozvahy dokázal Swarovský veľmi úspešne zlaadiť svoj výbušný naturel a podriaďiť ho štýlovým požiadavkám interpretovanej symfonie. Ukáznenú umeleckú fantáziu využíval adekvátne tak v lyrických ako v dramatických úsekoch. Výdatne mu napomáhal pri tom rokmi praxe nadobudnutý jedinečný zmysel pre mieru. Swarovský na pôdiu prežíva každý takt, každú frázu, nikdy však neupadá do prílišného presubjektívovania a drží sa objektívneho podania.

Mieru svojho temperamentu prejavil najmä v symfonickej básni **Richarda Straussa Till Eulenspiegela**. Nedirigoval ho v Bratislave po prvý raz. S odstupom viac ako jedného desaťročia zmenil sa však jeho pohľad na toto dielo a okrem toho mal už pred sebou vzretejší, ostrieľanejší orchester. Tentoraz Strauss stratil črty robustnosti, hutnosti; Swarovského podanie nadobudlo švih, pestrejšie a diferencovanejšie farby, precíznejšie vypracovanie jednotlivých hlasov.

Nemenej priaznivý dojem zanechal dirigent pri sprievode **Mozartovho Koncertu pre klavir a orchester F dur (Köchel 459)**. Zároveň demonštroval, že orchester i pri pomerne málo hrávanom diele dokáže s úspechom prispôbiť sa za primeraného vedenia jednak chápaniu sólistu a so sympatickou spoľahlivosťou prekonať technické problémy interpretácie. Swarovského dirigentský prejav bol prostý, jednoduchý, ale prirodzený. Orchester stál zväčša v tieni vynikajúceho majstrovstva španielskej klaviristky, ale vždy, keď mal príležitosť, tvoril a spoluvytváral atmosféru. Na výkone **Alicie de Larrocha** v prvom rade zaujalo majstrovské narábanie s tónom, aké sme už dávno nepočuli ani od mužského interpreta. Práve túto črtu postrádať ináč veľké umenie **Jana Panenku**, ktorému ten istý klavír znel akosi priškrtene a často i tvrdo. Španielska umelkyňa predstavila Mozarta v sýtom, zvonivom, ale súčasne i vysoko kultivovanom, možno povedať, ideálnom zvukovom šate. I v najrychlejších tempách jej pasáže mali vyrovnanosť, zreteľnosť, brilantnosť a okrem toho i plastické, ohybné stvárnenie. S rovnakou bezprostrednosťou (nie však nedisciplinovanosťou) stvárňovala úseky lyrické, dramatické, kantabilné i tanečné. Jej podanie pri všetkej plnozvukovosti malo črty ženskej nehy i noblesy. S veľkou dávkou citlivosti usmerňovala pomer svojho sóla ku zvuku orchestra, pričom jej výdatne napomáhala i tempová a zvuková pohotovosť dirigentovho stvárnenia. Mozart v podaní **Alicie de Larrocha** mal všetky znaky veľkého umenia a bude v budúcnosti ťažkým orieškom pre klaviristov nie prekonať, ale aspoň dosiahnuť parametre jeho úrovne.

V priebehu pomerne krátkeho času sme počuli pod taktovkou zasl. **umelca Ladislava Slováka** (19. a 20. februára) ďalšiu reprízu dramatického oratória pre sóla, veľký deťský zbor a orchester — **Jana**

z Arcu od **Arthura Honeggera**. I napriek tomu, že žijeme v znamení Beethovenovho roku a z pódia SF odznievajú každý mesiac prinajmenej dve z niektorých jeho skladieb, nestačí to k trvalému zvýšeniu návtžnosti. Honeggerovo oratorium patrilo už od svojej premiéry (vďaka námetu, ktorý oslavuje boj za spravodlivosť, obetavú lásku k vlasti) k najpríťažlivejším repertoárovým číslam nášho prvého orchestra. Mnohonásobné reprízovanie skladby zaslúžilo sa aj o vynikajúcu technickú úroveň, uvoľnený, tvorivý prejav účinkujúcich, ktorý dokázal znovu a znovu svojou aktuálnosťou a nadčasovosťou zapáliť, presvedčiť a pritiahnúť v podstate to isté obecenstvo.

Slovákova koncepcia Honeggerovho oratória opierala sa o partitúru a úspešne zameriavala sa na priliehavé zdôraznenie paralelné s textom s meniacich nálad, ktoré sa autorovi tak jedinečne podarilo vyjadriť hudobnými prostriedkami. Mohutný účinok, akým dielo pôsobilo na diváka, popri texte pramenil najmä zo Slovákova znamenitého rozvrhnutia dynamickej formy, z účinného napätia a vygradovania vrcholov.

Ženský jemný, prirodzený, nanajvýš presvedčivý výkon podala **Emília Vašáryová** v titulnej úlohe. **Gustáv Valach** (brat Dominik), druhý z hlavných účinkujúcich hercov je typom umelca, ktorý dokáže maximálny účinok tými najjednoduchšími a najúspornejšími prostriedkami. I ostatní účinkujúci herci (**B. Ponická, E. Zvarik, Š. Figura** i **K. Zachar** — ktorý predstavuje aj režisora) nezaostávali i v rozsahove menej obsažných výkonoch za úroveň dvoch hlavných predstaviteľov. **Alžbeta Svobodová** (Margaréta) zvládla svoj part s jej vlastným pôvabom, muzikalitou a technickou istotou. **Eva Blahová** i **Nina Hazuchová** nemali síce veľa príležitostí uplatniť svoje umenie, ale aj ich kratšie sóla mali znamenitú úroveň. Vo viacnásobných hovorených i spievaných úlohách predstavil sa **dr. Janko Blaho**, ktorý prekvapil sviežosťou, mohutnosťou a obdivuhodnou výdržou svojho ešte stále zvučného, sytého hlasu. V oratóriu sa predstavili veľmi úspešne aj nedávni absolventi VŠMU **Peter Oswald** a **Jozef Špaček**. Na podujatí spolupôučinkoval (až na menšie intonačné zakolísanie v úseku a capella) i **Deťský zbor Čsl. rozhlasu v Bratislave**, ktorý pripravil **Ondřej Francisci**. Veľkou oporou vystúpenia stal sa spoľahlivý a muzikálny Slovenský filharmonický zbor, s ktorým študoval **J. M. Dobrodinský**. **V. Čížik**

Brnenská Carmen

Hovorí sa, že v okamihoch smrti ožívajú vo vedomí človeka v bleskovom slede všetky zlomové životné situácie. Režisér **Norbert Šnitil**, ktorý v Janáčkovej opere pohostinsky inscenoval Bizetovu **Carmen**, vykresľuje známy, v mnohom osúchaný a tradíciou zaťažený príbeh ako predsmrtnú retrospektívu dona Josého. Preto je ožijúcou dominantou inscenácie don José a jeho vzťah ku **Carmen**. Všetko podružné ustupuje do pozadia, vytráca sa zástoj **Micaely**, z **Escamilla** sa stáva temer epizódna, dekurujúca postava. Zato José sa zbavuje tradičných pasívnych črt — svedčí o tom kľúčové situácie: očarený temperamentom sám sa vnucuje do pozornosti krásnej cigánky, sám odsoť stráže, ktorú odvádzajú **Carmen** do väzenia, sám odzbrojuje **Zuniga**. Stálosť a hĺbka jeho vzplanutia naberá na presvedčivosti, preto **Carmen** v treťom dejstve nielen hrozí a pokúša sa ju získať späť násilím, ale zároveň ju vášnivo objíma. Vražda nie je náhodným činom vrcholného momentu žiarlivosti, ale do absurdna dovedenou logickou úvahou, že posledný, jediný spôsob ako si pripútať milovanú ženu znamená ju zabíť, privlastniť si ju aspoň mŕtvu. Vychádzajúce z technických a priestorových možností brnenského javiska vytvára **Štolfova** výprava základný rámec pre

operný realizmus inscenácie. S nevtieravou iluzívnosťou kreslí prostredie, len Pastiova kréma pripomína viac exkluzívnu turistickú vináreň než pochybný predmestský zábavný podnik. Preto ako päť na oko pôsobí v poslednom dejstve štylizovaná studňa v úzadi scény. Škoda, že režisérova snaha po javiskovom realizme nie je vždy dôsledná. Niekedy bazíruje na detaile (José „odstreli“ **Escamillovi** klobúk), menej sa mu



Scéna z 1. dejstva Bizetovej Car men. Snímka: R. Sedláček

darí aranžmán uzavretých hudobných celkov, ktoré vyznievajú menej nápadito a v niekoľkých prípadoch až vyslovne staticky. Snaha rozohrať zbor pašerákov v úvode tretieho dejstva priniesla opäť výsledok. Nie ilúziu akcie, ale dezilúziu z popisného, až smiešne „divadelného“ podávania si kaširovaných vriec. Výhrady sa, pravda, nedotýkajú podstatných kvalít inscenácie spomínam ich iba preto, že Šnitilova réžia prináša popri novosti pohľadu a zručnej profesionalite aj niektoré nedomyšlenosti a nedotiahnutosti. V priestorovom aranžovaní je napríklad zmätený aj vstup toreadora do arény v poslednom obraze.

Výborné je **Jilkovo** hudobné naštudovanie. Umožnilo prejať sa všetkým kvalitám brnenského orchestra, jeho precíznosti, zvukovej disciplinovanosti, dynamickej mnohovátnosti, systému, mákkemu zvuku sláčikov i decentnej práci dychov. Pri nasadení veľmi prísnych kritérií možno azda vytknúť dirigentovi, že na niektorých miestach málo „cíti“ sólistov, čím sa trochu ochudobňuje spevácky výraz. Ako príklad možno uviesť záver tretieho dejstva, dramaticky a v niektorých zložkách aj muzikálne už, blízkeho verizmu, ktorému v orchestri i u sólistu chýba vášnivost podania. Úloha **Carmen** bola prvou premiérovou brnenskou príležitosťou **Dany Suryovej**. Výsledný dojem istej hercekej rezervovanosti a nedostatku temperamentu spočíva predovšetkým v tom, že **Suryová** viac predstiera než prežíva, viac sa štylizuje do postavy miesto snahy o stotožnenie sa s hrdinkou. Spevácky upútala sýtou mezosopránovou farbou, viac sa jej darilo v pasážach dramatických než hravých, menšie dynamické odtienenie jednotlivých poléh partu vyžaduje si, myslím, aj dlhšiu prax na akustický nie práve ideálnom brnenskom javisku. Nepresvedčili vysoké tóny, hoci v tomto smere nie je part **Carmen** nijako zvlášť exponovaný. Nevýhodou farebného hlasu, málo koncentrovaného do špičky a niekedy až príliš tmavého je malá zrozumiteľnosť spievaného slova. Charakterom svojho mladodramatického materiálu zodpovedá mojím predstavám **Micaela Magdy Blahušiakovej**. Vie naplniť úlohu väčším výrazom, než je schopný tradične obsadzovaný lyrický soprán. Pravda, priveľké vibrato ruší najmä vo výškach, kde sa na držaných tónoch prejavujú aj isté nedostatky dychové. Ako typ je výborný don José **Jiřího Olejníčka**. Počul som ho spievať už veľakrát — v Brne, Bratislave i Košiciach. Priskore obsadzovanie do dramatických úloh poznačilo pekný, mákky tenor permanentnou únavou, ktorá spôsobuje stratu lesku a prirodzenej prirazanosti tónu, núti k priškrtenejmu forsírovaniu a hlavne má na svedomí veľmi časté distonovanie, dokonca aj v zdanlivo intonačne bezproblémových stredných polohách. Po vypustení lyrického dueta v

poslednom obraze mal **René Tuček** ako **Escamillo** príležitosť prakticky iba v populárnej, vďačnej, ale aj spevácky dosť neprijímnej árii. Využil ju stopercentne, potvrdil peknú farbu i bohatosť materiálu, na ktorom sa dá stavať. Jeho rezervy sú ešte v oblasti speváckeho výrazu.

Vcelku brnenská premiéra **Carmen** potvrdila vysoký umelecký štandard súboru — už tradične dobrú úroveň hudob-

ného naštudovania, hľadačstvo javiskovej zložky i solídne kvality sólistov, hoci v niektorých špecifikovaných hlasových odboroch má Janáčkova opera tiež vážne medzery.

-bi-

Eugen Onegin v ND

Čajkovského **Eugen Onegin** je už dlhší čas trvalou súčasťou kmeňového repertoáru všetkých operných divadiel a vrátilo sa k nemu v novom naštudovaní tiež Národné divadlo v Prahe.

Dirigent **Jan H. Tichý** študoval Čajkovského operu v Národnom divadle už tretikrát; tentokrát však so súborom Národného divadla, ktorý vystriedal súbor Smetanovho divadla. Napriek pomerne rutinovaneému výkonu **Tichého** chýbalo nám skutočne preniknutie do všetkých nuancií Čajkovského partitúry, a preto i výkon orchestra, ktorý už mnohokrát dokázal, že je skutočne prvotriednym telesom, sa tentokrát pohyboval na hraniciach priemeru. **Tichý** zostal na povrchu hudobno dramatickej štruktúry Čajkovského, svet jeho tklivých melódii, doprevádzaný jemným oparom melanchólie, tlmené farby polotieňov a všetky priezračne čisté poetické nálady, ktoré na nás dýchnu z každej stránky Čajkovského opery, sa dali pod taktovkou **J. H. Tichého** skôr len tušiť.

Režisér **Karel Jernek** vytvoril v spolupráci s výtvarníkom scénou **Oldřichom Šimáčk**om a výtvarníčkou kostýmov **Olgou Filipi** inscenáciu, ktorá nechce ustrnúť na bežnom kliše, ktoré **Eugena Onegina** až donedávna sprevádzalo na našej prvej scéne. Režisér **Jernek** na jednej strane dôsledne prepracováva charakter, dynamizuje napätie vzťahov medzi jednotlivými postavami a na druhej strane dáva zaznieť napino lyrickej atmosfére diela. Preto **Jernekovo** poňatie predovšetkým hlboko postihuje všetky citové hnutia postáv. Hoci sa **Jernek** úzkostlivo bránil sklznutiu do sfér povrchného videnia tzv. obrazov zo života, neochudobnil nikde farbitosť scénického diania — nech už máme na mysli scény dedinčanov v 1. obraze alebo detailne prepracovanú kresbu spoločnosti na plese u **Larinov**. Tieto scény však plne zapadajú do celkového plánu inscenácie, kde zostávajú dominantnou zložkou osudy večne živých hrdinov, ku ktorým máme doteraz neobyčajne blízko.

Predstavenie prinieslo výrazný a zaujímavý výkon **Evy Zikmundovej** v úlohe **Tatjany**, ktorá veľmi dobre realizovala **Jernekovo** poňatie v prvých troch obrazoch. Dievčenskú plachosť, prostú naivitu i rozochvenie náhleho milostného vzplanutia sa podarilo vyjadriť s dynamickejšou prirazanosťou i nebyvalou intenzitou v spojení prednesovej akcentácie s pohybovou zložkou. Škoda, že

miestami predsa len cítime v tomto výkone skôr rafinované predstieranie citu ako vnútorné bezprostredné prežitie, ktoré by tomuto nevšednému poňatiu **Tatjany** zachovalo aj cudnú ľúbeznosť. V závere sa už **Eve Zikmundovej** nepodarilo vykresliť rovnako plasticky vnútorné pohnutie, onen silný zápas medzi znovu prepuknúvšou láskou k **Oneginovi** a vedomím povinnosťami. Namiesto toho sa v poslednom obraze **Tatjana** chová k **Oneginovi** až príliš chladno a akoby s pedagogicky mentorujúcim prízvukom. Spevácky je to výkon iste poctivý — i keď tentokrát sme cítili, že skutočnej dokonalosti bráni neosobne šedá farba hlasu, ktorý najmä pri forte nadobúda rušivú ostrosť (ansambl v 4. obraze), i spevácka neistota vo vysokej polohe (záver opery).

Eugena Onegina spieval **Václav Zitek**. Ukázalo sa, že jeho farebno podmanivý hlas je priam predurčený pre Čajkovského štýl, lebo môže obsiahnuť a vyjadriť skutočne širokú paletu výrazu. Všetky jemné odtiene v charakterizačnej kresbe dokáže odhaliť v speváckom výkone bez toho, že by sa musel utiekať k vonkajšiemu nahradzovaniu v oblasti mimiky a gestikulácie. Hoci sa **Zitkov Onegin** môže na prvý pohľad zdať v prvej časti opery až príliš umiernený, nie je to na škodu, lebo tým skôr vynikne **Oneginova** citová explózia v posledných obrazoch, kde sa **Zitkov Onegin** odrazu premení zo suverénneho, chladno blazeovaného, takrečeno cynického svetáka na človeka zmietaného najprudkejšou vášňou, snažiaceho sa márne uchopiť, čo mu mizne pred očami do nenávratna. Nechcem tvrdiť, že **Zitek** je po výrazovej stránke s **Oneginom** už dnes úplne hotový, že sa jeho kresba nedá už ďalej obohacovať. Musíme však oceniť, že **Zitkova** výrazová umiernenosť, veľmi vzdialená exhibicionizmu „opernej hviezdy“, sa práve jedinečne priblížila Čajkovského postavu.

Aj ostatné úlohy sú pri svojom menšom rozsahu skutočne dôležité. **Zdeněk Švehla** v úlohe **Lenského** podal rutinovaný, suverénny výkon. Škoda, že nezaspieval celú partiu s tak presvedčivým výrazom, ako veľkú áriu pred súbojom. Z ostatných zaujala predstaviteľsky výborná **Olga Libušová** v úlohe **Libušy**, hlasovo snád trochu nesobitá, ďalej sa osvedčila typove jedinečná **Larina Jaroslavy Procházkovej**, noblesný **Triquet Oldřicha Lindauera** — rovnako ako rázny **Zarjecký Vladimíra Jedenáctíka**. V úlohe kniežata **Gremina** zaujal **Jaroslav Horáček** skôr predstaviteľsky než spevácky. Obdivuhodnú štúdiu tiež podala **Štěpánka Štěpánová** v úlohe pestúňky **Filipovny** — upútala dokonalou deklamáciou, sklbi-la ľudovú múdrosť s ľudsky teplým výrazom a vytvorila tak výkon, na ktorý sa nezabúda.

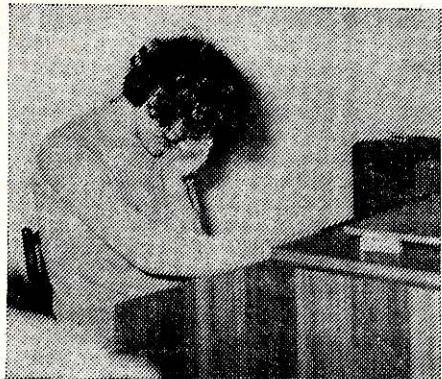
Rudolf Rouček

Balet bratislavského SND uviedol **Minkusov** balet **DON QUIJOTE**. Recenziu o predstavení priniesieme v niektorom z budúcich čísel. Zatiaľ aspoň snímka na ktorej je **J. Halama** a **Ž. Tóthová-Cerová**.

Snímka: J. Vavro



Marián Varga kontra Prúdy - a jeho nová skupina:



Marián Varga

COLLEGIUM MUSICUM

V poslednom čase zasiahla Slovensko vlna rozpadov, vznikov alebo preskupovania sa členov mnohých beatových skupín. V súvislosti s týmto problémom bola už zaplnená nejedna stránka našich denníkov, či časopisov. Najväčší rozruch však vyvolal rozchod členov skupiny PRÚDY. V záujme objektivity nechcem túto otázku ďalej rozvádzať i keď práve v záujme samotnej objektivity by nebolo zbytočné ju uspokojivo uzavrieť. Hlavnú príčinu rozchodu Prúdy vidí väčšina odborníkov v protiklade dvoch rozdielnych hudobných koncepcií — HAMMELOVEJ a VARGOVEJ. Až potiaľto možno so všetkým súhlasiť. Objektivnosť sa však stráca v momente, kde jedného z nich označujeme za „génia“ a druhého za príčinu jeho stagnácie.

Samotný fakt, že sa Prúdy rozpadli, je dosť ťažko oželiť, najmä keď si uvedomíme, čo všetko pre československý beat znamenali. Na troskách Prúdy však vznikli dve nové skupiny. Jedna z nich, Hammelova, sa už dnes teší značnej ob-

ľube, veľkej publicite i nahrávkam v rozhlase. Akoby v jej tieni, kdesi v ústraní sa však v tichosti rodí skupina ďalšieho zo spomínanej dvojice — MARIÁNA VARGU — s neobvyklým, no príliehavým menom COLLEGIUM MUSICUM. Typickými znakmi hudby Mariána Vargu je už dlho úplne profesionálny prístup k hudobnej materii a veľká melodická a harmonická invencia. Domnievam sa preto, že v novej skupine, ktorej koncepcia je plne podriadená Vargovým umeleckým kvalítam, ale i — a to zdôrazňujem — vysokým hudobným kvalitám ďalších jej členov: basgitaristu FEDORA FREŠU, bicistu DUŠANA HÁJEKA a gitaristu FEDORA LETNANA, nájde čsl. beatová hudba progresívne a vývojaschopné umelecké teleso.

Hudobná reč tejto skupiny je zbavená akéhokoľvek kliše, ktoré sa v pop-music často prejavuje najmä v nie veľmi logickej harmonickej práci. Varga nechápe harmóniu ako sled samostatných akordických jednotiek, ktorými je „podložená“ melódia, ale ako proces. Dokonalou syntézou harmonického a melodického procesu dospel k vysokej hudobnej profesionalite a postavil sa na jedno z popredných miest vývoja čsl. pop-music. Dôležitým momentom v hudobnom programe skupiny je fakt, že ďalší jej členovia sú schopní svojou hudobnou vyspelosťou držať s touto koncepciou krok, ba dokonca sami sa na jej dotváraní podieľať.

Vo svojej produkcii čerpá skupina okrem vlastných zdrojov i z materiálu hudobných veľkánov akými sú Bach, Haydn či Bartók. Nejde tu však o žiadne, ako sa ľudovo hovorí, „zdžezované“ skladby. Ich prístup k tomuto materiálu má síce spoločné znaky s prácou anglickej skupiny The Nice, no hudobné kvality Vargu i ostatných členov skupiny sú zárukou toho, že skupina COLLEGIUM MUSICUM nebudeme označovať iba ako „čsl. Nice“. Z toho, čo som z produkcie skupiny doteraz počul, sa domnievam, že si rovnako rád vypočujem The Nice ako i COLLEGIUM MUSICUM.

V úvode som zdôraznil, že v záujme samotnej objektivity treba problém Varga kontra Prúdy uzavrieť. Mám na mysli uzavrieť ho pre často neinformované perá niektorých publicistov. Dnes majú už Hammel i Varga svoje skupiny, kde im nič nebráni plne presadzovať svoje koncepcie. O objektívnom uzavretí tohoto sporu nech teda rozhodne to najhlavnejšie — samotná hudba. A dúfam, že v prospech československej beatovej hudby.

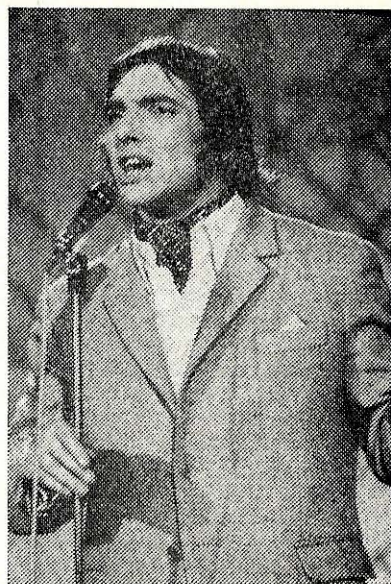
Ján Kovář

Hovorí sa o nich

Peter Vašek

Keď v decembri minulého roku vyhral Peter Vašek semifinále Zlatej kamery — jasne a suverénne — bol to náznak toho, čo by mohlo nasledovať. Potom sa koncom januára objavil na Zlatej ruži v Detve; neočakávane, pretože zastupoval iného, známeho a renomovaného speváka. Jeho účasť bola príjemným prekvapením. Písalo sa o ňom, že je objavom festivalu. O tri týždne po Zlatej ruži bolo finále Zlatej kamery. Peter Vašek ju vyhral — bol bez konkurencie. Vtedy povedali: „...a kráľ je teda známy...“. Budme skromní — povedzme, že je zatiaľ princ, ktorý pretenduje na trón kráľa spevákov slovenskej pop-music. Princ, ktorý vtancoval na javisko našej pop-music. Doslova a do písmena vtancoval, je totiž tanečníkom Novej scény v Bratislave. V určitých reláciách ho možno nazvať ojedinelým javom. Svoj spevácky prejav doprevádza dokonalým hereckým prejavom a profesionálnou pohybovou technikou. Na niečo také nie sme bežne zvyknutí. Tu by bolo ovšem možné namietkať, že nie je ťažké predviesť dokonalú pohybovú techniku, keď je to pre niekoho profesia. Áno, je to jeho profesia; ale Peter Vašek má rytmus v každej žilke tela a ešte k tomu vie spievať — je tu teda dokonalá konštelácia dvoch prvkov, ktoré nie sú vždy v rovnakej miere zastúpené u spevákov (neplatí to len o našich spevákoch). To je obrovské plus Petra Vaška a je v jeho rukách, ako s týmto bohatstvom bude hospodáriť.

Peter Vašek tancuje na Novej scéne ako člen baletného súboru. Absolvoval štúdium baletu na konzervatóriu v Bratislave (skončil r. 1966) a po jednoročnom pôsobení v juhočeskom divadle v Českých Budějoviach sa stal členom baletného súboru na NS v Bratislave. Balet mu prirástol k srdcu. Ale Peter Vašek je celý preniknutý hudbou a rytmom, a tak sa uňho objavilo aj „pokušenie“ spievať. Skúsil to niekoľkokrát, mal krátky čas svoju vlastnú beatovú skupinu, no zamestnanie vyžadovalo veľa času a tak sa spievaniu nevenoval. Keď bol počas vojenčiny vo VUS-e, vzal mikrofón zasa do ruky. To všetko nezostalo prísne utajené, naopak, bolo „ostro sledované“ B. Turbom, členom operetného súboru Novej scény. On to bol, ktorý ho prihlásil do súťaže Zlatá ka-



mera. Peter Vašek by to sám asi nikdy nebol urobil, je neuveriteľne skromný. Na druhej strane ale táto vlastnosť, ktorú nie vždy poznajú speváci pop-music, mohla by byť garantom, že Peter Vašek bude svoju kariéru budovať rozumne — a tá kariéra je pred ním ako na dlani, len po nej siahnuť.

Peter Vašek je čiernovlasý, má čierne oči a jeho hlas pripomína hlas černošských soulových spevákov. Už som povedala, že je neuveriteľne skromný. Nasledujúce odpovede na otázky vám priblížia Petra Vaška v súkromí.

— Ktorú vlastnosť treba najviac pri vašom povolani?

Zachovať klud a rozvahu.

— Ktoré predstavenie v divadle je vám najmilšie?

West Side Story.

— Preto, že je to muzikál?

Áno, pre jeho rytmus a hudbu a preto, že sa tu môžem viac uvoľniť.

— Keby raz váš syn prišiel za vami s tým, že chce byť tiež u divadla, dovolili by ste mu to?

Myslím, že áno — napokon, prečo nie?

— Vieme o vás, že máte radi soulovú hudbu. Ktorý spevák je vašim obľúbeným?

Wilson Pickett.

— Komu na svete najviac dôverujete?

Svojej mame.

— Kto je váš najlepší priateľ?

Moja manželka.

-ni-

Milióny pre trinásťročného

Keď sa Stevie Wonder 17. mája 1951 v Saginaw (Michigan) narodil, svietilo slnko. Ale Stevie ho dodnes nikdy nezazrel, lebo znáša so svojim slávnym vzorom Ray Charlesom ten istý osud; je od narodenia slepý.

Napriek tomu Stevie pestuje svoj talent. Keď sa jeho rodičia presťahovali do Detroitu, učil sa hre na klavíri a ústnej harmonike. Navštevoval jednu z najznámejších škôl — Fitzgerald School. Tam spieval v školskom zbore, učil sa hrať na bicích nástrojoch a na organe. Jeho obľúbenými predmetmi boli matematika a písanie na stroji.

Slevie mal práve jedenásť rokov, keď sa zoznámil s Ronniem Whiteom, spevákom skupiny Miracles. Obidvaja sa rýchlo spriatelili. „Veľa som sa naučil od Ronnieho. Brával ma na koncerty. Moje najväčšie pranie sa splnilo, keď som smel spievať na scéne. Tak som sa tešil na koncert, že na svoju predštartovnú horúčku som úplne zabudol,“ vysvetľuje Stevie. Stevie Wonder mal šťastie: Ešte v ten večer s ním uzavrela zmluvu istá gramofónová spoločnosť. Riaditeľ spoločnosti sa osobne stará o nastávajúcu hviezdu, objednáva mu súkromného učiteľa a vydáva mu platne.

Pred siedmimi rokmi naspieval Stevie prvú platňu. I call it pretty Music sa v Amerike hneď stala hitom dvanásťročného chlapca. Vzápätí sa zúčastňuje Ed — Sullivan — Show, ide na turné so Supremes, hrá v rôznych filmoch. Netrvalo ani tak dlho a na svoje konto si pripísal pol milióna dolárov. Vtedy mal trinásť rokov. Pred štyrmi rokmi sa aj v Európe preslávil piesňou Uptide.

Vo svojej vile v Detroitu sa medzitým pripravuje na prijímacie skúšky na Vysokú školu múzických umení v Bostone. Tam chce študovať kompozíciu a aranžovanie.

-b-

Zo sveta pop-music

● Pesničku Evy Pilarovej Hrom aby do te lásko má kúpili Spojené štáty, Anglicko a štáty Benelux. Aj mnoho ďalších piesní bude putovať do zahraničia, napr. Haló, dťátka a Reka Mú (spieva Viktor Sodomá) do Anglicka a Nemecka. Conchita Bautista, ktorá bola u nás na minuloročnej Bratislavskej lýre, má naspievať pesničku Strýček Charlie.

● Jozef Laufer podpísal v Cannes (pri príležitosti svojho vystúpenia na MIDEM) predbežnú zmluvu s americkou firmou MCA, ktorá mu ešte tohto roku zabezpečuje vydanie dvoch LP platní a pre budúcnosť okrem iného napr. turné, vystupovanie v televízii a pod.

● V pražskom Hudobnom divadle v Karlíne študujú svetový muzikál West Side Story. Medzi inými speváckmi tam bude spievať aj Karel Bláha a slovenská speváčka, žijúca v Prahe, Valéria Čizmarová.

Nová Esther



Veľa sa o nej hovorí. Trochu menej o jej manželovi. Vlastne by bolo treba povedať viac o jej bývalom manželovi a partnerovi. Ich rozchod je definitívny a neodvolateľný.

Keď sa dvaja ľudia rozídu, je to ich súkromná záležitosť. Keď sa rozide umelecký pár a ak boli po ume-

leckej stránke závislí jeden na druhom a jeden druhého dopĺňoval, je to už niečo iné a dotýka sa to širšieho okruhu ľudí.

Deväť rokov vystupovali spolu. Aká to bola dvojica! Najprv urobili revolúciu v hudobnom svete, nastolili renesanciu európskeho folklóru a vydali sa s ním na víťazné ťaženie po svete. Vystupovali spolu od roku 1959. Toto je bilancia ich spoločnej umeleckej dráhy. Roku 1961 Esther vystupovala na festivale piesní v Tel Avive a s dvoma piesňami vyhrala dve prvé ceny. O rok neskôr vyhrala 1. cenu na medzinárodnom festivale v Sopotách, r. 1963 bola druhá na Veľkej cene Eurovízie, r. 1964 dostali Striebornú ružu z Montreux za vlastnú televíznu show; r. 1966 — Grand Prix du Disque v Paríži a Esther dostala titul „speváčka roku“ v NSR. V tom istom roku Ofarimovci dostali dve zlaté platne za 500 tisíc predaných LP-platní. R. 1967 dostali v Taliansku Zlatú raketu a tretiu zlatú platňu (za milión predaných LP-platní). K tomu treba ešte zaradiť turné po štyroch kontinentoch, 24 vlastných televíznych show, 130 vystúpení v televízii.

Ich popularita rástla úmerne s počtom ich vystúpení a nebola to popularita ohrozená určitou vekovou hranicou poslucháčov. Treba však povedať, že Esther so svojim nezvyčajným hlasom bola vždy tá lepšia polovica a tá prvá, ktorej patril obdiv a poľesť. No za slávu bolo treba aj platiť. A to je daň veľká. Nikde nemali domov, hotelové izby, batožiny, stále cestovanie, to bol symbol ich túlavého života.

Esther Ofarimová priniesla do show-businessu niečo celkom nové. Predovšetkým má nádherný hlas, a ten dokázal tmočiť melanchóliu starej anglickej balady, nežnosť francúzskeho šansonu, vášnivý rytmus kalypsa, hlbokú vieru spirituálu. Niet pochyb, že Esther má všetky predpoklady k tomu, aby jej úspechy a popularita trvali naďalej. Nová Esther, slobodná (no nie rozvedená), samostatná, chce spievať inú hudbu ako doteraz — šansóny a náročnejšie piesne. A dokázat, že jej rozhodnutie a rozchod boli správne.

-ni-

Zlatá kamera 1970

Už po druhý raz v priebehu jedného mesiaca mám príležitosť hovoriť o spevákovi Petrovi Vaškovi, a som rada, že tak môžem urobiť opäť pri príležitosti jeho ďalšieho úspechu. Je to iste ne-tradičné, aby sa úspech a sláva priklo-nili k jednému spevákovi tak rýchlo za sebou v dvoch súťažiach, no stalo sa tak — a určite nie bez príčiny.

Peter Vašek bol objavom festivalu Zlatá ruža v Detve (hoci sa nezúčastnil speváckej súťaže, iba interpretoval piesne) a dnes už azda môžeme povedať, že je speváckym objavom roku 1970.

Vo štvrtok 19. februára bolo v Bratislave finále Zlatej kamery. Finále vysielala Čsl. televízia; tento program si získal svojich verných poslucháčov, takže ju iste sledovali v priamom prenose. Pre tých, ktorí nemali možnosť finále sledo-

vať na televíznych obrazovkách, krátka správa o priebehu finále.

Bolo to finále v kategórii spevákov a zúčastnilo sa ho 6 spevákov-amatérov, každý s dvoma pesničkami (jedna povinná z pôvodnej slovenskej tvorby, druhá výberová). Svoj oriel v podobe bodového hodnotenia vynesla odborná porota (Ing. Gustáv Hilbert, zástupca ZDMOS, Ján Fajnor, redaktor Slov. televízie, dr. Ivan Stanislav, vedúci kultúrnej rubriky Večerníka, Vladimír Labáth, šéfredaktor časopisu Život, Ján Dolák, redaktor Slovenskej televízie). Zvítazil a Zlatú kameru vyhral Peter Vašek, na druhom mieste sa umiestnil Štefan Mikuláš, na treťom Peter Fáhn. Treba ešte dodať, že Peter Vašek zvíťazil suverénne — získal 48 bodov (spevák na 2. mieste mal 41 bodov). Okrem toho, že ho čaká ako odmena zájazd do zahraničia, iste sa oň prejaví zvýšený záujem zo strany skladateľov, rozhlasu a televízie. Ešte niekoľko slov o tom, kde vlastne

Petra Vaška objavili. To tajomstvo v sebe skrýva Dom osvetly na Vajnorskej ulici v Bratislave. Doslova skrýva, pretože štúdio tanečného spevu je skryté v suteréne tejto budovy. Nad štúdiom vládne umelecký vedúci a pedagóg Belo Turba, sólista Novej scény v Bratislave. Vedie štúdio už 3 roky. Z tejto „lahne“ vyšiel už ne jeden spevák či speváčka, o ktorých dnes môžeme povedať, že patria medzi našich najlepších — Eva Biharyová, Lýdia Babuchnová, Viliam Csino, Eva Máziková, Viliam Sobolík.

Mladí ľudia pracujú v štúdiu dva roky (samozrejme popri zamestnaní alebo inom štúdiu), absolvujú teoretické hudobné vzdelanie a hlasovú výchovu. A o tom, ako na Vajnorskej našli ne jednu hviezdu a trochu širší a podrobnejší pohľad na štúdio tanečného spevu prinesieme v jednom z najbližších čísel Hudobného života.

Nina Litschauerová

Slovenská operná réžia

(Dokončenie zo 4. str.)

nájdeme až v blízkom susedstve Krútnavy. No nielen jej prvú inscenáciu, ale aj ďalšie naštudovanie (1952), ba aj prvé premiéry Cikkerove (Juro Jánošík, 1954; Beg Bajazid, 1957, Mister Scrooge, 1963), dokonca ešte aj druhú Suchoňovu operu (Svätopluk, 1960) režírovali napospol českí režiséri. Mladí slovenskí režiséri — aj to len mimobratislavskí — sa dostali k týmto dielam iba na vídieku. Ak necháme bokom Fischerovu inscenáciu Andrašovanovho operného pokusu Figliar Geľo (SND, 1958), tak ako prvý študoval slovenské dielo v bratislavských operách **Kornel Hájek**. Najprv ho poverili obnovením Jura Jánošíka (1961), potom ho povolali inscenovať aj Vzkriesenie (1962).

Teda slovenskí operní režiséri sa len veľmi neskoro stali partnermi domácich operných skladateľov.

Za prvej republiky režírovali v opere najčastejšie speváci, prevažne tí, ktorí už dospievali. Kedy-tedy pozvali do súboru aj hosta zo zahraničia, alebo režiséra z Českej činy SND. Réžie činoherných režisérov **Václava Jiříkovského** a najmä **Viktora Šulca** tvorili vrcholky operných inscenácií za prvej republiky, kým naštudovania **Drahoša Zelenského** sa veľmi nelíšili od veľkú priemerných inscenácií **Bohuša Vilíma**. Po roku 1939 sa menoslov operných režisérov zdžil skoro výhradne len na dve mená: **Vilím a Zelenský**. Výnimocne režíroval aj spevák **Arnold Flögl** a herec **František Dibarbora**.

Necelé dva roky po vojne pôsobil v Bratislave juhoslovanský režisér **Branko Gavella**, popri ňom, ďalej Flögl, neúnavný Vilím, viacerí hostia z českých divadiel — **Luděk Mandaus**, **Václav Černý**, **Oskar Linhart**, **Václav Kašík**, no najmä **Jiří Fiedler** a **Karel Jernek**, ktorí spolu s **Milošom Wasserbauerom** vchovali prvých slovenských operných režisérov (**Kornel Hájek** režíroval v rokoch 1949—1968, **Miroslav Fischer** režíruje od roku 1955, **Július Gyermek**, debut roku 1959). Na brnenskej JAMU vchoval **Linhart** **Branislava Krišku** (prvá réžia v Košiciach roku 1954). Okrem nich v Košiciach a v Banskej Bystrici pracujú ďalší absolventi opernej réžie na VŠMU, **Koloman Čiliík** a **Drahomíra Bargárová**.

Operný režisér mal by poznať úroveň, stav i smerovanie činoherného divadla, scénografických tendencií a predovšetkým musí rozumieť hudbe. Musí byť partnerom skladateľovi i dirigentovi. Mal by byť vzdelanejší, univerzálnejší ako režisér činohry. Lenže...

Lenže najlepšie operné inscenácie v päťdesiatročných dejinách SND pripravili činoherní režiséri. Či to boli operné réžie **Viktora Šulca** (*Fidelio*, *Ruská Lady Macbeth*, *Dibuk*, *Kriedový kruh*, *Hoffmannove rozprávky*, *Čarovná flauta*), či inscenácie režisérov s činoherným „rodným listom“ — **Branka Gavella** (*Boris Godunov*), **Karla Jerneka** (*Košťana*, *Krútnava*, *Faust* a *Margaréta*), **Miloša Wasserbauera** (*Don Carlos*, *Dalibor*, *Líška Bystrouška*), alebo ojedinelé pokusy **Tibora Rakovského** (*Madame Butterfly*) a **Karola Zachara** (*Krútnava*).

Opera pričasto zbíha z cesty dramatickosti, prestáva byť divadlom. Preto v jej histórii stretávame sa s takými zásadnými reformami, ako bola **Gluckova** a **Wagnerova**. Vychádzali síce z hlbokých kríz operných diel, ale reformy oboch skladateľov zasiahli aj oblasť inscenačnú. Výsledky týchto reforiem presiahli dokonca brehy operného žánru. Oplyvnili aj javiskové tendencie činoherných divadiel. Avšak medzi týmito generálnymi opernými reformami bola operná prax opachá. A taká je stále aj po Wagnerovom vystúpení: opera preberá podnety z činoherného divadla. Málokedy súbežne, zväčša oneskorene. Príklad z javiska opery SND?

V tridsiatych rokoch priniesol najprv na činoherné, potom až na operné javisko avantgardné tendencie **Viktor Šulc**. Podobný je príklad **Zacharovej** réžie Krútnavy. Umelec v nej zopakoval to, čo uplatnil predtým na príbuznej činohernej predlohe (*Stodolova Bačova žena*).

Hájek a **Hanák** našli inšpiráciu k inscenovaniu **Eugena Onegina** vo svobodovsko-krejčovskom stvárnení Čechovovej Čajky v pražskom ND.

V označení tvorcov inscenácie sa dopúšťame veľkej nepresnosti: podstatnú časť výsledku javiskovej podoby diela, podstatu inscenácie pripisujeme režisérovi. Nerozlišujeme medzi inscenáciou a réžiou. Zabúdame, že prv, než sa dielo realizuje na javisku, čiže skôr ako sa tam „režíruje“, musia mať inscenátori (dirigent, režisér, výtvarník, navrhovateľ kostýmov) určitý inscenačný zámer. U nás sa automaticky za tvorcov tohto zámeru považuje režisér. Ale neraz s ním môže prísť hoci dirigent — no a v skutočnosti s ním najčastejšie prichádza výtvarník. Ten najrukolapnejšie určí scénickými návrhmi štýl inscenácie, ba neraz aj priestorové riešenie dramatických situácií. K viacerým štýlovým čistým inscenáciám v opere SND našli kľúč scénografovia. **Zbyněk Kolář** pre **Fischerovu** réžiu Debussyho opery *Pelléas a Mélisanda*, **Pavol M. Gábor** pre **Gyermekovho** *Trubadúra*. Poznáme aj postup opačný: režisér, či vlastne inscenátor, inšpiroval výtvarníka v hľadaní štýlu výpravy, vytvoreni javiskového priestoru, svietenia. **Šulcovi** v jeho operných inscenáciách vždy išlo o rytmizáciu priestoru, poetizáciu hmoty. Preto si za partnerov nevyberal maliarov dekorácií, ale architekta **Františka Tröstra**. Jeho divadelná fantázia sa plne uplatňovala práve v spojení s konštruktívnym domyslom tvorca javiskového priestoru. Mal zásadu: architekt scény musí byť v súlade s architektom hudby. Tak dokázal urobiť operné predstavenie zaujímavým aj tam, kde obvykle unavovalo, kde sa počúvala vlastne len hudba a na to ostatné sa pozeralo len ako na prídatok, ako na nutné zlo.

Príchodom školených, či diplomovaných operných režisérov sa odzvonilo „inšpicientskej“ réžii. V najnovších predstavaniach sa už neobjavujú kriklavé maniere opernej reprodukcie, moderná výprava aspoň na prvý pohľad zakrýva staré konvencie. No ešte stále sú veľmi zriedkavé inscenácie s čistým štýlom, také, v ktorých sloh diela harmonizuje s celým predstavením.

Prácu všetkých režisérov v poslednom období SND kruto poznačuje jeden paradox: inému ich naučila škola a prax počas štúdiá, celkom iné chce od nich dnešné divadlo. A tak hoci sú školovaní, sú samoukmi. Chýba im najmä cit pre štýl, pre štýlovú jednotu, cit pre mieru, pre výrazové prostriedky. Najmenej sa proti týmto základným umeleckým pravidlám prehršoval **Branislav Kriška**. Bol dramaturgom, tak o ňom doslova platilo: ako si ustál, tak si ľahol. Ponechával si diela nepopulárne. Uvedomoval si však, že práve **Gluck** či **Bálik** tvorili „chrbtovú kosť“ sezóny a skutočne sa potom tieto diela režisérskou zásluhou aj stali jej vyvrcholením. **Miroslav Fischer** je režisérom osamotených, do inscenácií poznášaných rozmanitých nápadov. Veľmi rád režíruje vo vertikále. Speváci v jeho inscenáciách ložia po múroch, vytahujú ich v kľetkách, vyzdvihujú na praktikábloch atď. Často teda ruší staré konvencie a vytvára — nové. Najmä do predstavení komických opier vymyslí priam kolotoč špičkov. Lepšie sa mu darilo tragické opery (**André Chenier**, no najmä **Menottiho Konzul**). Veľké opery najčastejšie režíroval **Július Gyermek**. Má asi najväčšiu zručnosť organizovať vzbury operného davu, procesie, veľt podľa verdivského taktu vojenským jednotkám, inscenovať veľkolepé popravy. Ale v dielach komorných (*Španielska hodinka*, *Ženba*, *Albert Herring*) dosahuje trvalejšie úspechy. Sú to inscenácie štýlovejšie ako jeho veľkooperné plátna.

V poslednom období boli títo traja režiséri na čele vedenia bratislavskej opery. Určovali umelecké smerovanie tohto telesa z viacerých postov, držali v rukách hlavné kormidlo. Boli teda v najvyššej miere zodpovední aj za stav súboru pred odchodom do provizória počas prestavby budovy opery SND.

KONKURZ

Riaditeľstvo Konzervatória v Košiciach vypisuje konkurz na dve voľné miesta učiteľov v klavírnom odbore s nástupom od 1. 9. 1970. Požaduje sa absolútium JAMU, AMU alebo VŠMU, prípadne absolútium Konzervatória. Uchádzači predložia žiadosť a opis diplomu do 31. mája 1970. Konkurz sa uskutoční v priebehu júna.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Ministerstvo kultúry SSR vo Vydavateľstve OBZOR v Bratislave. Vedie redakčná rada: **Marián Jurík** (šéfredaktor), **prom. hist. Zuzana Marczellová**, (redaktorka), **dr. Terézia Ursínyová** (redaktorka), **Pavol Bagin**, **prom. hist. Naďa Földváryová**, **Juraj Hatrík**, **dr. Naďa Hrčková**, **dr. Ivan Stanislav**, **Ivan Úradníček**. Tlačia Nitrianske tlačiarne, n. p., Nitra, Rg č. RS 8261/68. Adresa redakcie: HUDOBNÝ ŽIVOT Bratislava, Volgogradská 8, tel. 592-37 Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, Bratislava, Čsl. armády 29/a. Inzertné oddelenie Bratislava, Gorkého 17. Rozširuje PNS. Cena jedného výtlačku 2,— Kčs.

K pamiatke Ladislava Hrdinu

Vo vládě svojich najlepších síl a stále rastúcej pracovnej energie a tvorivého zápasu opustil nás nečakane, blízko pred dovŕšením svojich šesťdesiatin náš uctievaný a milovaný kolega, učiteľ, koncertný majster, komorný hráč a významný pedagóg **LADISLAV HRDINA**, ktorý sa zaslúžil o rast našej hudobnej kultúry nesmierne bohatou a všestrannou činnosťou. Nie je tu vhodné miesto pokúsiť sa zhrnúť vyčerpávajúce všetky jeho zásluby, či ide o jeho dlhoročnú činnosť ako riaditeľa Hudobnej školy v Bratislave (1941-51) alebo o jeho pôsobenie ako vedúceho Odboru škôl umeleckého smeru pri Povereníctve kultúry (1953-57), alebo o jeho činnosť v Hudobnej komore a v Zväze skladateľov, keďže sa v ňom stretli toľké vynikajúce schopnosti organizačné, umelecké a pedagogické. Už od roku 1939 je členom a organizátorom činnosti Aktardzievovho kvarteta, s ktorým vystupoval na mnohých významných podujatiach, ako napríklad na hudobných festivaloch Pražskej jari v rokoch 1947—1949. Jeho kvarteto, ktoré nieslo od roku 1945 názov Slovenské kvarteto, sa stalo významným propagátorom slovenskej hudby, ktorej Hrdina počas celého svojho života verne slúžil.

Ako pedagóg pôsobil na Konzervatóriu už v rokoch 1951—1955; v roku 1962 stáva sa interným pedagógom Konzervatória pre violový hru, kde vchoval v pomerne krátkom čase rad výborných absolventov, pôsobiacich teraz už vo vrcholných umeleckých telesách. Jeho práca sa vyznamenala dôkladnosťou a presnosťou, spojenou s vynikajúcou schopnosťou i v oblasti verbálneho výkladu a analýzy práce, v čom mu iste pomáhala jeho fundovaná pedagogická erudícia. Za jeho pracovné zásluby bolo mu udelené vyznamenanie Za vynikajúcu prácu. Popritom pôsobil dlhé roky v opernom orchestri vo funkcii koncertného majstra, čo vládla mladistvým elánom vykonávať i popri namáhavej a svedomitej umelecko-pedagogickej činnosti na Konzervatóriu. Okrem toho sa venoval činnosti ako vedúci Komorného orchestra učiteľov.

Slovenský hudobný život stratil jedného z najaktívnejších a oddaných, všestranne schopných pracovníkov, ktorého stratu pocíti iste celá naša verejnosť ešte dlhý čas.

JÁN ALBRECHT

III. medzinárodné semináre pre súčasnú hudbu

SMOLENICE 70

Z obsahu a programu tohtoročných seminárov pre súčasnú hudbu, ktoré budú 13.—17. apríla t. r. v Smoleniciach, uvádzame nasledujúce informácie (zatial bez presného časového vymedzenia):

1. V rámci seminárov sa uskutoční „diskusia okolo stola“ na tému *Analýza a hodnotenie súčasnej hudby* — povedie ju prof. dr. Carl Dahlhaus.
2. Prednášky budú na tému: *Niektoré aspekty súčasnej hudby* (Jan Kapr); *Otvorená forma a jej typy v Novej hudbe* (dr. Dénes Zoltai); *Nová hudba a historická dimenzia hudby* (doc. Ladislav Burlas).
3. V rámci seminárov bude jedna kompozičná tribúna, ktorú povedie **Mauricio Kagel**.
4. Vedúcimi interpretačných seminárov budú: **Edward H. Tarr**, **Christoph Cackel** a **prof. Siegfried Palm**.
5. Koncerty na tohtoročných seminároch budú vyplnené produkciou nasledujúcich súborov:

Štúdia kolínskeho rozhlasu (uvedie dve Kagelove skladby — *Der Schall* a *Akustikon*), súčasnú maďarskú hudbu predstaví **Chamber Ensemble Budapest** (vedúci **Mihályi András**), **Slovenskí madrigalisti** pod vedením **Ladislava Holáska** predvedú *Litanie lauretane* mladého slovenského skladateľa **Tadeáša Salvu**, *Tri skladby* od **Edisona Denisova** a *Zeljenkove Hry* pre 13 spevákov obsluhujúcich bicie nástroje. Posledným z koncertov bude koncert **Elektronického štúdia bratislavského rozhlasu** s dielami **P. Kolmana**, **I. Paríka** a **J. Malovca**. V druhej časti uvedú diela **Zbynka Vostřáka** (*Dve ohniská*) a **Rudolfa Růžičku** (*Gurges*).

6. V rámci seminárov uskutočnia sa aj dva hudobno-priestorové projekty **Milana Adamčiaka**. Prvý má názov *Sebastian Poem* a druhý — *Dislokácia 2*. PRIHLÁŠKY NA PODUJATIE PRIJÍMA DO 23. MARCA t. r. SEKRETARIÁT III. MEDZINÁRODNÝCH SEMINÁROV PRE SÚČASNÚ HUDBU V SMOLENICIACH — BRATISLAVA, GORKÉHO 19.

Konferenčný poplatok je 300,— Kčs.

-r-

Hudobný kalendár - marec

2. marec
1765 narodil sa **František Jozef Dusík**, český hudobný skladateľ (umrel po r. 1816) — 205. výročie nar.
205. výročie nar.
1900 narodil sa **Kurt Weill**, nemecký pokrokový hudobný skladateľ (umrel 3. IV. 1950) — 70. výročie nar.
7. marec
1920 narodila sa **Marta Meierová-Kurbelová**, sólistka opery SND — 50. výročie nar.
9. marec
1925 narodil sa **Koloman Čiliík**, režisér divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici — 45. výročie nar.
11. marec
1915 narodila sa **Zita Paráková-Strnadová**, koncertná umelkyňa, riaditeľka LŠU v Žiari nad Hronom — 55. výročie nar.
15. marec
1925 narodil sa **Ludovít Štassel**, hudobný skladateľ — 45. výročie nar.
16. marec
1925 narodila sa **Irma Skuhrová**, koncertná umelkyňa — 45. výročie nar.
17. marec
1915 narodila sa **Mária Kišoňová-Hubová**, sólistka opery SND v Bratislave, národná umelkyňa — 55. výročie nar.
20. marec
1890 narodil sa **Benjamino Gigli**, významný taliansky operný spevák (umrel 30. XI. 1957) — 80. výročie nar.
30. marec
1900 umrel **Andrej Kubina**, slovenský skladateľ piesní, ľudovýchovný pracovník a publicista (nar. 27. XI. 1845) — 70. výročie smrti

Z obsahu 6. čísla

● **Premiéra Kardošovho Klavírneho koncertu** ● **Luba Baricová** o opernej interpretácii ● **Mária Callasová** vo filmovej podobe — **Áaron Copland** — veľký americký starček ● **San Remo 1970** ● **Igor Wasserberger** píše o obchode v populárnej hudbe

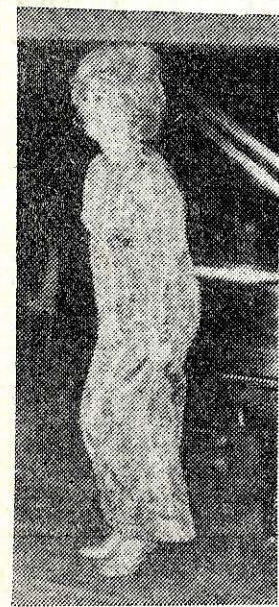
● Dňa 6. marca t. r. dovŕšil 60 rokov plodného a prácou naplneného života prof. husľovej triedy košického Konzervatória — **Koloman Takács**. Okrem pedagogických kladov jeho práce si jeho žiaci cenia na jeho osobnosti i ľudské zaujatie a citlivý prístup ku každému s kým spolupracuje. K vzácnemu jubileu úprimne blahoželáme!

Španielske zastavenia

Koncom minulého a začiatkom tohto roku navštívilo niekoľko popredných slovenských interpretov a súborov nám pomerne hudobne vzdialené Španielsko. Pri tejto príležitosti sme im dali niekoľko otázok a požiadali ich o výňatky z tamajších kritik.

Sylvia MACUDZINSKÁ a **Rudolf MACUDZINSKI** účinkovali 23. novembra m. r. v Palma de Mallorci, 28. novembra v Barcelone a 1. decembra vo francúzskom Marseille. Z obsiahlych kritik vyberáme aspoň niekoľko viet z francúzskych novin La Provençal:

„Po návrate z turné v Španielsku sa československí klaviristi predstavili na Konzervatóriu hudobným soirée vysokej kvality. Toto duo charakterizuje perfektný súzvuk, pričom každý z klaviristov predviedol brilantnú techniku, v ktorej dominovala čistota a precíznosť, jemné nuansy a muzikálnosť. Z toho súladu vznikol dojem, akoby hral jeden človek. Bolo to zjavné najmä v Bussoniho Duettné concertante, po ktorom nasledovali Variácie na Beethovenovu tému od Saint-Saënsa a Slovenská suita od Jána Cíckera, jedného z najznámejších súčasných slovenských skladateľov. Túto suitu prepísal pre klavír sám autor, pričom zachoval všetky orchestrálné dojmy. Dielo napriek náročnosti zvládli umelci priam brilantne. Na programe boli ešte Tri rapsódie od Florenta Schmidta. Tretiu rapsódiu na valčíkový rytmus predviedli umelci s patričnou svižnosťou. (Akoby aj nie, veď Bratislava nie je ďaleko od Viedne!)“



Klára Havlíková — snímka zo španielskeho turné.

nám o svojom zájazde do Španielska, ktorý bol spojený s nahrávaním vo švajčiarskom rozhlase, povedala: — V Španielsku som mala šesť koncertov v období od 5. do 17. decembra. Prvý bol v Auditoriu mesta Palma de Mallorca, ďalšie v Cartagene, Alicante, Elde, Villene a v Albacete. Bol to namáhavý zájazd, ktorý sa mi však „rentoval“ mimoriadnym záujmom a ohlasom obecnstva i kritiky. Na zájazde som uviedla v svetovej premiére i Hrušovského skladbu Toccata cromatika. Poriadatelia, ale i obecenstvo si cenili, že dramaturgia koncertov bola moderná a nešla vychodenými cestami. Samozrejme, veľký úspech mali Suchoňove skladby — okrem riadnych koncertných čísel som pridávala napríklad 4. časť z Metamorfoz, Tanec z Horalskej suity... Okrem toho som mala účinkovať v Taliansku (v mestách Lecco a Sondrio) — koncerty boli však odvolané pre epidémiu chrípky. Ak už spomíname Španielsko, rada by som sa zastavila niekoľkými vetami aj pri svojich nahrávkach vo švajčiarsku, ktoré som realizovala 19. a 23. januára t. r. v Lugane a v Lausanne. Medzitým som totiž dostala list, v ktorom je opätovné pozvanie na nahrávanie vo švajčiarsku. Vráťim sa tam rada — najmä pre vynikajúce pracovné

Klára HAVLÍKOVÁ

podmienky. Ako v Španielsku, tak aj v rozhlasových štúdiách spomínaných miest som sa stretla s vynikajúcimi nástrojmi. U nás sa ničím podobným pochváliť nemôžeme. Mój osobný názor je ten, že aspoň taká nahrávacia firma akou je Supraphon, by mohla investovať do vynikajúceho klavíru, pretože ten, ktorý je k dispozícii vo Vládnej budove sa na nahrávanie snímok absolútne nehodí. Pri tejto príležitosti si spomínam na príhodu zo Stockholmu, kde som takisto nahrávala pred rokom v rozhlasovom štúdiu. Tu mi dokonca poskytli možnosť vybrať si pred nahrávaním z rôznych klavírov, ktoré boli umiestnené v podzemí. A nebolo ich málo — 20 kvalitných nástrojov rôznych svetových značiek. Mój ďalší program je pomerne bohatý: pripravujem si Beethovenov V. klavírny koncert, ktorý budem hrať 24. a 25. marca t. r. so Slovenskou filharmóniou. Keď už mám príležitosť spomenúť svoje nedávne zájazdy, rada by som sa zmienila niekoľkými slovami aj o propagácii umelcov v tlači a v rozhlase. Škoda, že v našich denníkoch sa objavuje iba veľmi málo odborných kritik alebo propagačných materiálov pred vystúpením umelca. Veď iba zo Španielska som si priniesla celú hrbu novinových výstrižkov. Nie, kedy sa opouje tým, že kritika má pre umelca iba kronikársky význam. Nie je to celkom tak. Môže byť i konštruktívna. Osobne však neuznávam „odstreľovanie“ výkonov jednou-dvoma vetami. Je veľmi zlé, že naši kritici nemajú možnosť vycestovať si hoci do najbližšej cudziny, získať tak prax nutnú pre vytváranie hierarchie. V západnom Nemecku sú napríklad veľmi prísni kritici, umelec si však na druhej strane uvedomí, že ich súdy vychádzajú z veľkej poslucháckej erudovanosti. Zvláštnou kapitolou sú dôstojné priestory zahraničných koncertov. Nezriedka sú to malé, akusticky skvele vybavené sály, naplnené hudobne vzdelaným publikom, ktoré sa zväčša grupuje z členov rôznych hudobných spoločností v tom-ktorom meste. Tak to bolo i pri mojom zájazde v Španielsku. A jeho ohlas? Tu je niekoľko výňatkov z kritik, ktoré som si priniesla:

La verda (Alicante) — 13. dec. 1969: „Klára Havlíková je hudobný meteor, ktorý preletel po alicantskej oblohe a zanechal za sebou žiarivé dojmy z programu, akým sa predstavila tunajšiemu nadšenému publiku. Nechodí po známych cestách. Má veľký temperament, výnimočné nadanie a tvorivého ducha, ktorým sa výrazne líši od plejády väčšiny klaviristov, ktorí strácajú osobnosť a opakujú sa na obmedzenom priestore tých istých diel a tých istých skladateľov.“

La voz de Albacete — 16 XII. 1969:

„Koncert československej klaviristky Kláry Havlíkovej v Albacete sa stretol s veľkým úspechom, na ktorý si budú naše hudobné kruhy dlho spomínať. Veľká umelecká osobnosť K. Havlíkovej sa predstavila imponujúcou interpretáciou a bohatstvom výrazu v programe, v ktorom figurovali diela od Scarlattioho po Hindemitha a Suchoňu.“

La voz de Albacete — 16 XII. 1969:

„Koncert československej klaviristky Kláry Havlíkovej v Albacete sa stretol s veľkým úspechom, na ktorý si budú naše hudobné kruhy dlho spomínať. Veľká umelecká osobnosť K. Havlíkovej sa predstavila imponujúcou interpretáciou a bohatstvom výrazu v programe, v ktorom figurovali diela od Scarlattioho po Hindemitha a Suchoňu.“

Miloš JURKOVIČ a **Helena GÁFFOROVÁ** absolvovali snád' najnamáhavejšiu trasu po Španielsku. Uskutočnili desať koncertov v dňoch 14. januára — 1. februára (v Barcelone, Gijóne, Santanderne, Cadise, Seville, Algecirase, Ceute, Murcia, v Castellon de la Plana a v Palma de Mallorci). Ich výkony boli označované superlatívami. Miloš Jurkovič nahrával pre rozhlas v Murcii, vyslúžili si pozvanie do Španielska i na budúci rok. Mimoriadne nadšená a obsiahla bola hlavne barcelonská kritika, z ktorej vyberáme aspoň záverečné slová uznania:

„Ak kritika neznamená iba kronikárske zachytenie, musel som sa podrobne dotknúť výkonu umelca — takmer analytickým spôsobom. A ja som to robil v prípade flautistu, ktorý nielenže nie je priemerný, ale ani jednoducho iba dobrý. Jurkovič je flautistom prvotriednym. Rovnako je fantastickým hudobníkom. Je to geniálny flautista. Veľmi ma teší, že môžem o ňom písať, ako sa aj poďakovať H. Gáfforovej za vynikajúce zážitky. Myslím, že budem hovoriť za všetkých, ktorí nadšene tlieskali, ak vyjadrim nádej, že oboch umelcov budeme čo najskôr opäť počuť.“

-uy-

Baletná kariéra slovenského chlapca

Ján Šprlák-Puk bol angažovaný do brnenského divadla v roku 1961. Svojou usilovnosťou a vytrvalosťou sa vypracoval na popredného sólistu baletného súboru, hoci klasickému tancu sa venoval až od štrnástich rokov. Vtedy sa stal členom Slovenského ľudového umeleckého kolektívu (SLUK). Až do tej doby bol vlastne samoukom. V SLUK-u sa ho ujal pedagóg Gjabel, neskoršie sólista Štátneho divadla v Košiciach Pavol Lukáč, ktorý ho naučil základom klasického tancu. V sedemdesiatich rokoch sa zúčastnil konkurzu do Slovenského národného divadla v Bratislave, ale už po jednej sezóne prešiel do pražskej Laterny Magiky. J. Šprlákovi sa zdala práca v tomto súbore príliš mechanická (každý deň to isté predstavenie), a tak sa po roku vrátil späť do Bratislavy. Po vojenskej službe odchádza do Brna.

Vzorom J. Šprláka bol Miroslav Kúra. V Brne sa splnila jeho veľká túžba — pracovať po boku tohto umelca. V čase svojho umeleckého pôsobenia vytvoril rad postáv klasického i moderného baletu, Merkutia v Prokofievovom baletu Romeo a Júlia, ktorý bol jeho prvou veľkou úlohou, princa z Prokofievovej Popolušky, Čajkovského Labutieho jazera a Nedbalovho baletu Z rozprávky do

rozprávky. Ďalej vytvoril postavu vtáka v Čajkovského Šípovej Ruženke, bubeníka v Straussovom Plese kadetov, Dafnisa v Ravelovom Dafnisovi a Chloe, šaška v Egkovom Abraxase, Alberta v Adamovej Giselle, harlekýna v Schumannovom Karnevale, titulnú úlohu v Straussovom Don Juanovi a Adama v Janáčkovej Glagolskej omši.

V sezóne 1967-68 pôsobil vo Francúzsku (Marseille) v mestskej opere Municipal. Bol popredným sólistom asi päťdesiatčlenného súboru s choreografom a šéfom Lazzinim a tancoval väčšinou moderný repertoár (Bartóka, Brittena). Súbor vystupuje iba osemkrát v sezóne, z toho je na programe šesť predstavení moderných a len dve klasické. Ján Šprlák mal veľký úspech u kritiky i obecnstva a poznal mnoho slávnych sólistov (Nurejev, Babilé, Skoriková, Marchandová, Labis a rad ďalších). Hoci mu ponúkli predĺženie angažmánu, predsa sa vrátil späť do Brna. Dokonca odmietol i ponuky do parížskej Opéry Comique a k Bějartovmu Baletu do Bruselu.

Vô všetkých úlohách, ktoré J. Šprlák doteraz vytvoril, dokázal svoju muzikálnosť, zmysel pre tanečnú charakteristiku i výrazný mimický prejav. Je skutočne



J. Šprlák-Puk v Janáčkových Lašských tancoch.

Snímka: R. Sedláček

javiskovou osobnosťou. Mimoriadny úspech dosiahol tiež na vlaňajšom zájazde brnenského baletného súboru do Španielska, kde sa predstavil ako princ v Labutíom jazere a Petruška v rovnomenom baletu Igora Stravinského. Teraz študuje jednu z úloh v baletu L. Délibea Coppélia, ktorý bude mať v marci premiéru na scéne brnenského Janáčkovho divadla.

Petra Heerenová

Odišla veľká dáma javiska



Marta Krásová ako Donna Isabella v Messinskej neveste.

Snímka: J. Heinrich

Keď sa v piatok 20. februára ozvala v rozhlase nečakaná správa o smrti Marty Krásovej, ktorá podľahla následkom nešťastného úrazu, až sa nám dych zatajil nad predstavou, že sa náhle zatvorila kniha plodného a bohatého života. Aj keď súkromie umelkyne bolo až neuveriteľne skromné, jej celý život bol zasvätený umeniu, spevu a javisku. Marta Krásová odišla navždy, ale jej Isabella, Kostolníčka alebo Amneris tie sú nesmrteľné a žijú stále, nielen v dokumentárnych záznamoch a spomienkach divákov, ale i v tradícii nášho operného umenia, o ktoré sa Marta Krásová tak zaslúžila doma i za hranicami.

Tažko uveriť, že chvíľa, keď sme si vlni s pani Martou Krásovou popriali pekné prázdniny (prídom dodala so svojím, trochu nostalgickým úsmevom, že teraz ich má stále; nemohla si totiž zvyknúť na to, že je v dôchodku), bola tou poslednou, čo sme spolu hovorili, že jej Martinka v Smetanovej Hubičke, ktorú onoho večera (28. VI. 1969) v Národnom divadle spievala, bola jej posledným vystúpením v Zlatej kapličke, ktorej ostala po celý život verná a pre ktorú by bola bývala obeť všetko, vrátane osobného šťastia. Marta Krásová bola až do svojich posledných vystúpení obdarená neobyčajnou hlasovou sviežosťou — jej kovovo rezonujúci hlas ako by nepodliehal biologickým premenám, ktorým nikto z nás neunikne a preto sme vždy veľmi čakali jej vystúpenie v Rusálke alebo Hubičke, v ktorých sa vracala na prvú scénu i v dobe, keď už bola posledné tri roky na odpočinku.

Ak sa vrátíme k umeleckým začiatkom Marty Krásovej, sledujeme skutočne uvedomeľú túžbu žiť jedine pre umenie. Po prvých krokoch, ktoré mala Marta Krásová za sebou pri pohostinských vystúpeniach na českobudějovickej javisku, bola to Bratislava, kde mohla plne rozvinúť svoje schopnosti do skutočného formátu. Marta Krásová prišla do Bratislavy vo svojich 21 rokoch (narodila sa 16. III. 1901 v Protivíne) a päť rokov plodnej práce sa navždy zapísalo do dejín slovenského divadla. Pod vedením bratislavských šéfov opery — Milana Zunu a Oskara Nedbala — tu rýchle vyzrievala, najprv na úlohách sopranových, ktoré vzápätí zamenila za svoj najvlastnejší odbor — mezzosopran a dramatický alt. V Bratislave vytvorila celý rad postáv, medzi nimi také úlohy, ku ktorým sa neskôr vrátila. Pripomeňme aspoň Júliu v Jakobínovi, cudziu kňažnú v Rusálke, Radmilu v Libuši, Ludmilu a Hátu v Predanej neveste, Carmen, Azucenu, Amneridu, Madalenu v Rigolette, Mary v Bludnom Holanďanovi, Ortrudu, Oľgu v Eugenovi Oneginovi, Octavianu v Cavalierovi s ružou, Marínu v Borisovi Godunovi a Bathildu v prvej slovenskej opere Jána Levoslava Bellu Kováč Wieland.

Keď bola 1. septembra 1928 angažovaná do Národného divadla v Prahe po niekoľkých úspešných pohostinských vystúpeniach, dostalo sa našej prvej scéne veľkej osobnosti, ktorá patrila po celú svoju éru k nenahraditeľnej špičke ensemblov, a každé jej vystúpenie reprezentovalo vrcholné majstrovstvo. Zo širokej galérie postáv menujme aspoň tie najdôležitejšie — jedinečného Gluckovho Orfea, tragický koncipovaný Carmen, dramaticky veľkolepú Amneris, Azucenu, Ebolu a Ulicu z Verdího, skvelú Dalílu, nedostihnúť grófkou v Pikovej dáme, zo Smetanovských úloh predovšetkým Radmilu, Hátu a melancholickú pannu Rózu, z Dvořáka Čarodějnicu a Marfu v Dimitrijovi, ďalej dve vrcholné úlohy vo Fibichových operách — Vlastu v Šárke a Donnu Isabellu v Mesinskej neveste, z Janáčka to boli nesmrteľné kreácie Kostolníčky a Kabaníchy, nezabudnuteľná Smrť kmotrička z opery Rudolfa Karla a zo súčasných oper Anna v Cíckerovom Beg Bajazidovi, Katarína v Pauerovej Zuzane Vojíčkovej a otrokyňa Blagota v Suchoňovom Svätoplukovi.

Marta Krásová hľadala v každej úlohe jej špecifický dramatický náboj a vedela premyslieť postavu do najmenších výrazových odtieňov, ktoré dokázala vyjadriť v bohatom dynamickom oblúku spevského výkonu, vo farebne nuancovanom hlasovom prejave, plasticky vypracovanom vždy až do najmenších detailov, v prejave bez akejkoľvek manieri, v hereckom stvárnení, fascinujúcom vždy svojou zvláštnou výnimočnosťou, v ktorej bolo vždy niečo aristokraticky vznešené, hrdé, monumentálne, ba priamo nadľudské. Marte Krásovej bolo vzdialené pole pudovo ženskej zmyselnosti, zato však tým viac vyrástali jej postavy do mohutnej výrazovej klenby, pripomínajúcej nebotyčnú vznešenosť gotických katedrál. Už jej klasicky umiernené gesto, jej nádherné ruky, vysoká, štíhla postava — to všetko pripomínalo čosi z antickej harmoničnosti a ako by predurčovalo tragickú veľkosť jej kreácií, ktoré vždy pôsobili ako vytesané z mramoru, a pritom boli obdarené bohatým vnútorným životom, ktorý dokázala Marta Krásová každej svojej postave vdychnúť s vrodenu genialitou. Farbu hlasu to bol pravý mezzosopran s kovovo rezonujúcim stredom, bezpečnými výškami a dramaticky akcentovanými, pevnými hĺbkami. Problém rozsahu — ani iné technické obťažie — akoby neexistovali, spájanie výrazu s fenomenálnou hlasovou výnimočnosťou dovoľovalo Marte Krásovej dospieť k absolútnemu majstrovstvu. Niet divu, že mala otvorenú cestu do zahraničia, kde zožala úspechy na mnohých svetových scénach a koncertných pódiiach Európy i Ameriky, kde absolvovala koncom tridsiatych rokov dve významné turné. Aj keď jej vystúpenie v zahraničí bolo ocenené vždy najvyšším uznaním, predsa Marta Krásová nikdy nezradila svojú materskú scénu, ani naše koncertné sály, kde si najmä vzorovou interpretáciou Mahlerových vokálnych skladieb i Dvořákových Biblických piesní a oratórií vydobyla zásluhu o interpretačné majstrovstvo vokálneho umenia.

Česť jej pamiatke!

Rudolf Rouček