

HUDOBNÝ ŽIVOT 77

Ročník IX.

5. XII. 1977

2,— Kčs

22

I. interpretačná súťaž SSR

Banská Bystrica stala sa v dňoch 26.—30. októbra 1977 hostiteľom I. interpretačnej súťaže SSR v klavírnom odbore. Vypísala a organizačne zabezpečila ju na počesť 60. výročia VOSR pod záštitou Ministerstva kultúry SSR čs. umelecká agentúra Slovkoncert.

Vďaka miestnym organizátorom (najmä krajskej odbočke agentúry) mala súťaž hladký priebeh. Jej hlavným nedostatkom bol však pomerne nízky počet súťažiacich (7 kandidátov), čo z pôvodne 22 prihlásených predstavuje niečo menej ako tretinu! Z tých siedmich boli dve absolventky budapeštianskej akadémie, poslucháčka VSMU, dvaja študenti moskovského konzervatória, jedna absolventka tohto učilišťa a jedna držiteľka diplomu VSMU s postgraduálnym štúdiom — takisto v Moskve.

Takýto, priam zarážajúci nízky počet súťažiacich, signalizuje jednak nie práve najlepšie výsledky domáceho odborného hudobného školstva, ale na druhej strane aj pre organizátorov nevyhnutnú požiadavku vytvoriť kategóriu pre mladších účastníkov — poslucháčov konzervatórií, pretože tých, čo od súťaže odstúpili, bolo zo spomínanej kategórie najviac. Tak bola premárnená príležitosť k jedinečnej konfrontácii reprezentantov mladej klaviristickej generácie i devalvovanie významu a zámeru celej akcie z ich strany.

Ak neprihliadame k slabej účasti a hodnotíme kvalitu umeleckých výkonov, ktoré na súťaži odzneli, musíme konštatovať (s výnimkou prvého kola) pomerne vysoký priemer, ktorý v nejednom prípade, či skladbe, dosahoval úctyhodné parametre, aké by čestne obstáli aj v medzinárodných súťažiach.

Judita Béréšová súťažila iba v I. kole. Podala solidný výkon, ale nie bez kazov. Jej hra — až na menšie výkyvy v tempe — a pamätové zakolísanie — je vcelku disciplinovaná, ale pomerne málo tvorivá a prežitia. Technické predpoklady má vcelku priemerné.

Ďalšia Košičanka Eva Čipkayová, takisto odchovanka Vysokéj hudobnej školy Fr. Liszta v Budapešti je typom spoľahlivej, technicky dobre pripravenej klaviristky (až na medzery pri príprave skokov), ktorej veľkou devízou je psychická vyrovnanosť, zmysel pre udržanie pomerne pevného rytmického toku. Napriek tomu však jej nevyšla v kóde Chopinova Etuda F dur, op. 10 a celková perlivosť i zreteľnosť pasáže bola v nej dosť znížená. Presvedčivo stvárnila Sorokinov Tanec. V II. kole podala ešte vyrovnanejší výkon, bez výraznejších kazov. Preukázala však ešte rezervy vo vedení a citovom stvárňovaní kantilény, v kultivovanosti a väčšej diferencovanosti klavírneho tónu, ktoré niekedy hraničili až s ťažkopádnosťou. Získala česť

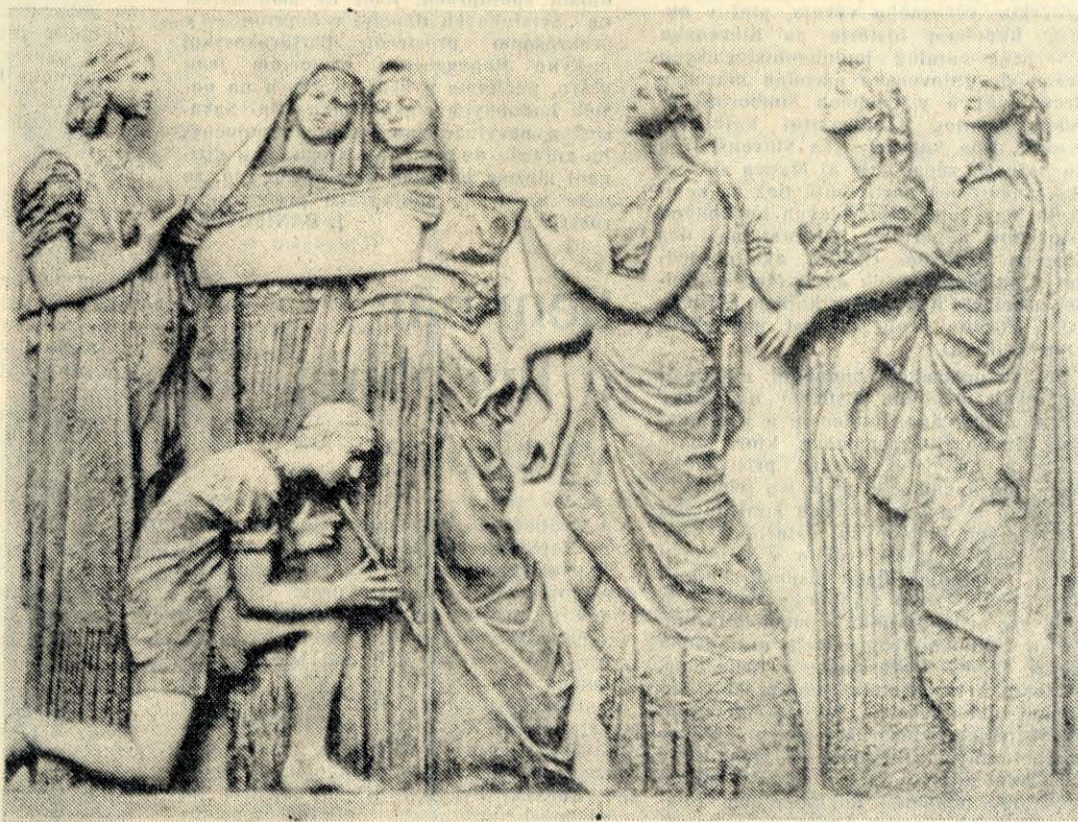
né uznanie, spojené s finančnou prémieou.

Podľa očakávania, na súťaži zažiarilo najviac nadanie 19-ročného Ivana Gajana, absolventa Konzervatória zo Žiliny. Napriek veku je výraznou a v mnohých parametroch už vzrätou osobnosťou. Má tiež ideálne uvoľnené klaviristické ruky a zmysel pre výstavbu veľkých foriem. Pochopiteľne, jeho mladícka bujarosť a schopnosť rýchleho štúdia vedú miestami k nápadnej povrchnosti. Bez rozpakov drží pedál v pauzách Beethovenovej Sonáty, niekedy mu uniká aj vyrovnanosť a napätie tempa. Všetky tieto rezervy vyvažuje však intenzitou prežitia, širokou dynamickou paletou a tvorivým vkladom. Má zmysel

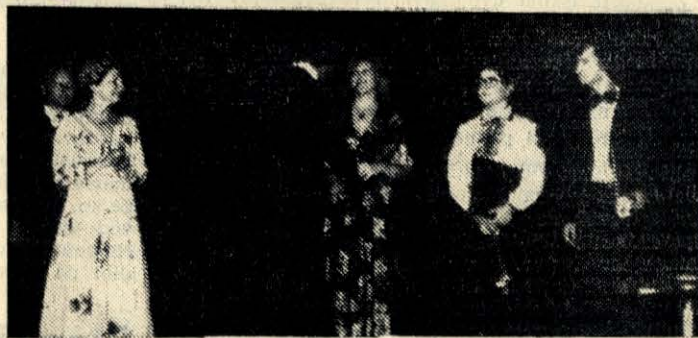
Nutnosť organizačných korektúr

pre svet Chopinovej lyriky, pre jeho eleganciu, brilanciu a bravúru. Po skončení II. kola bol jasným favoritom na 1. cenu. Okrem toho získal cenu SHF za najlepšiu interpretáciu slovenskej klavírnej skladby (Suchon: Malá suita s passacagliou). Vo finále však sklamal svojvoľnosťami pre interpretáciu Chopinovho Koncertu e mol. Na ťažkých dobách hrál ruky po sebe, v rytmických hodnotách bol nepresný, vedľajšiu myšlienku záverečného ronda nápadne spomalil, v niektorých úsekoch bol príhrubý. Z hľadiska výchovného bolo teda správne udeliť mu spolu s M. Ivanovou ex aequo 2. cenu, ktorá by mu mala signalizovať nutnosť pracovať viac precízne a v súlade s autorovými požiadavkami. Je to však talent, aký sme už roky nemali a dúfame, že ho podporí dostatočnou usilovnosťou a zmyslom pre detailnejšiu prácu.

V čistote hry i v precíznosti vypracovania (s výnimkou Chopinovej Etudy cis mol, op. 10) vysoko viedla Magdaléna Ivanová (študuje v Moskve). Jej hra nesie znaky vyhrúsenosti, poctivej dôkladnosti. Je typom poetizujúcej klaviristky, ktorá je schopná podať vyrovnaný



M. F. Baburin: Pieseň — reliéf.



Udeľovanie diplomov a cien na interpretačnej súťaži v Banskej Bystrici (zľava Gajan — Ivanová — Lenková). Snímka: R. Bero

výkon bez podstatnejších kazov. Nad všetkými interpretačnými parametrami stojí s racionálnym nadhľadom, pravda, osobnostného vkladu v porovnaní s Gajanom má menej. Veľmi zažiaril jej krásny výkon v Schumannových Variáciách ABEGG i v Debussyho Rytinách. Veľmi solídne hrála vo finále — možno povedať najlepšie. Pravda, Lisztov Es dur koncert je pre jej pomerne miernu naturu predsa len príliš vzdialený. Zmysel pre drobnokresbu dominoval aj v podaní Prokofievových Prchavých vídi, za čo získala čestnú cenu za najlepšiu interpretáciu sovietskej skladby.

Emília Kalická (poslucháčka VSMU) „vzdala“ Bachovu fúgu f mol, v ktorej mala pamätový kaz. Zaujala I. časťou Beethovenovej Sonáty A dur, op. 101, v ďalšej časti mala v dyna-

mických vrcholoch príliš tvrdý tón a nevyrovnanú stavbu formy. Vo finále mala príliš veľa kazov a v jemnejších registroch s obľubou používala ľavý pedál. V 3. sonáte S. Prokofieva sa nechala unášať vzrušeným temperamentom, čo narušilo jednotnosť stavby, vyvolalo surové tóny vo vrchole, a tak skončila súťaž v I. kole.

Príjemne prekvapila Tatiana Lenková, ktorá podala pomerne vyrovnaný výkon. Upútala najmä v Debussy, i keď v porovnaní s Ivanovou nemá tú živosť, precíziu a kultivovanosť. Jej Brahms (op. 118) bol výrazovo dosť jednotvárný, ale solídne zvládnutý. Postúpila do finále a získala III. cenu.

Vilma Lichnerová podala nevyrovnaný výkon s mnohými kladmi, ale i nedostatkami. Presvedčila skôr v Bachovi, ako

v Beethovenovi, ktorý — podobne ako Prokofiev (3. sonáta) — utrpel pamätovými lapsusmi. Jej Schumann — Novelletta op. 21, č. 2 — bol svedomito pripravený, ale s prímalou dávkou poézie. Z Debussyho Prelúdií najvýstižnejšie vyznela Terasa zaliata mesačným svetlom. Ohňostroj vyznačoval sa nedostatkami v artikulácii.

Pokiaľ by sme záverom chceli vyvodiť poučenie a uzavery z celej akcie, mal by Slovkoncert pri zaradovaní do koncertného života prihliadať k výsledkom súťaže a jej laureátom dávať prednostne polrecitály a recitály i ďalšie závažnejšie vystúpenia. Navyše by mala byť interpretačná súťaž odrazovým mostíkom k účasti na veľkých medzinárodných konkursoch. Jej podmienky boli totiž také jednoduché, že nikoho, kto sa azda pripravuje na nejakú súťaž, by pri príprave nezdržali, ba naopak — predvedením časti súťažného repertoáru by sa ostrieľali, a tak získali väčšiu sebadôveru. Napriek tomu sa niektorí súťažiaci vyhovárali, že pre prípravu na zahraničie nemôžu sa do Banskej Bystrice dostať! Veľmi chýbali predstavitelia klaviristickej generácie okolo tridsiatky (s výnimkou Lenkovej). Zrejme nechceli riskovať prípadný neúspech. Ďalšia súťaž klaviristov bude o niekoľko rokov. Ak nechceme, aby dopadla podobne, musíme z neúčasti na nej vyvodiť náležité dôsledky a prísne ich uplatňovať v koncertnej agentúre. Dokážeme to? V. ČIZÍK

Pred veľkou premiérou

Zo súborov SND — po opere a činohre — prichádza so svojou umeleckou zdravicou k 60. výročiu VOSR aj baletný súbor. Bratislavské publikum bude 10. decembra t. r. svedkom premiéry baletu Rodiona Ščedrina ANNA KARENINOVÁ. Z teamu, ktorý inscenáciu pripravuje, sme prizvali k predpremiérovému rozhovoru hosťujúceho choreografa Jozefa Sabovčika a dirigenta predstavenia — šéfa opery SND Pavla Baginu. Kým Pavla Bagina našej hudobnej verejnosti netreba predstavovať, o choreografovi Jozefovi Sabovčikovi radi pri našame zopár orientačných informácií:

Rodák z východného Slovenska, začínať svoju kariéru tanečníka v prešovskej spevohre, odkiaľ prešiel na bratislavskú Novú scénu — do tanečného súboru a potom do SND, kde pôsobil v rokoch 1960 — 1966. Medzitým skončil aj štúdiá absolvoval choreografiu na VSMU.

V súčasnosti nie je v angažmán — úzko spolupracuje s bratislavskou pražskou i berlínskou televíziou, hosťoval v Holandsku, NDR, NSR i v Rakúsku a jeho prvou samostatnou javiskovou choreografiou na domácej scéne je práve Anna Kareninová. V týchto súvislostiach

sa začínal aj náš rozhovor:

— Predovšetkým ďakujem vedeniu baletu SND, že mi umožnilo predstaviť sa touto choreografickou prácou. Dúfam, že tým, ktorí na balet Rodiona Ščedrina pracujú, splní očakávanie a prinesie čosi nové do nášho baletného umenia. Vychádzame z tejto baletnej choreografii z klasického tanca, ale ide nám aj o uplatnenie moderných princípov. Veď celý tento balet sa išli od klasických baletných diel. Ide tu vlastne o psychodrámu, ktorú by neunesli variácie klasického baletu. Často málo hovoríace k deju. Aj my tu máme monológy a variácie

tanca, ale tie nevychádzajú z „exhibicionizmu“ tanečníka, ale predovšetkým spájajú a nadväzujú dej. A tak vo výstavbe pohybovej štruktúry sledujeme predovšetkým dejovú a dramatickú líniu.

Ako ste zosúládili v úlohe choreografa svoju koncepciu s režisérom Borisom Slovákem?

— Išlo nám o nájdenie svojského inscenačného pohľadu. Nechceli sme nič kopírovať. Naša Anna Kareninová je celkom iná ako moskovská, ktorú som videl už dvakrát — raz v Moskve, druhý [Pokračovanie na 3. str.]

Kompletizácia hudobnohistorickej dokumentácie

V prvých októbrových dňoch rokovali v Budapešti zástupcovia Československa, Maďarska a Rakúska o problémoch už začatej spolupráce v oblasti hudobnohistorickej dokumentácie. Netreba zvlášť zdôrazňovať, že základným a nevyhnutným predpokladom práce hudobného historika je čo najširšia báza dokumentácie. Úlohy centrálnej dokumentácie, ktoré zodpovedajú tým najnáročnejším kritériám súčasného vývoja, plní v oblasti hudobnej histórie na Slovensku Slovenský katalóg hudobnohistorických prameňov (Slovenské národné múzeum, Bratislava) a v Čechách Souborní hudební katalóg (Universitní knihovna, Praha). Oba katalógy (za Slovensko sa na prácach zúčastňuje aj Matica slovenská v Martine) participujú tiež na celosvetovom súpise historických hudobných prameňov Répertoire International des Sources Musicales (RISM), ako na jednej z najzávažnejších akcií Medzinárodnej asociácie hudobných knižníc (AIBM), ktorá rozvíja svoju činnosť pod záštitou UNESCO.

Pri rekonštrukcii hudobnej minulosti pocítovali hudobní historici už dávno potrebu dôslednej evidencie a štúdiá aj tých hudobných prameňov, ktoré majú vzťah k hudobnej histórii príslušného štátu, ale nachádzajú sa mimo jeho územia, ako aj nutnosť širších konfrontácií pramenných hudobných materiálov z celého územia, ktoré tvorilo v minulosti jeden štátno-politicko-hospodársko-kultúrny celok. Tieto myšlienky tvorili základ pre medzinárodnú výmenu informácií o hudobnohistorických prameňoch medzi ČSSR, Maďarskom a Rakúskom. Protokol o trojstrannej spolupráci v hudobnej dokumentácii bol — po predchádzajúcich konzultáciách a súhlase kompetentných inštitúcií — podpísaný vo Viedni v máji 1975. Stretnutie reprezentantov hudobnej dokumentácie zainteresovaných krajín, ktoré sa uskutočnilo v dňoch 29. septembra — 2. októbra 1977 v Budapešti, bolo teda už druhým pracovným zasadnutím. Za ČSSR sa ho zúčastnili prof. Vladimír Dvořák (predseda Československej národnej skupiny AIBM), Jitřenka Pešková (Generálny sekretár Československej národnej skupiny AIBM a vedúca Souborného hudebního katalógu) a dr. Darina Múdra (vedúca RISM v ČSSR a vedúca Slovenského katalógu hudobnohistorických prameňov). Maďarskú ľudovú republiku zastupovali dr. István Kecskeméti (viceprezident Maďarskej národnej skupiny AIBM) a dr. Róbert A. Murányi, Rakúsko — prof. dr. Franz Grasberger (riaditeľ hudobných zbierok Österreichische Nationalbibliothek) a jeho spolupracovníci — prof. Alexander Weimann a dr. Elisabeth Meierová. Zatiaľ, čo viedenské rokovanie formulovalo základnú koncepciu a zásady obsahu a rozsahu výmeny informácií, zasadanie v Budapešti dotvorilo, ďalej upresnilo tieto kritériá a riešilo hlavne technické otázky, ktoré vyplývajú z doterajšej konkrétnej spolupráce. Je iste viac ako potešiteľné, že prezident Association Internationale des Bibliothèques Musicales (AIBM) a člen medzinárodnej hudobnej rady prof. Barry S. Brook, ktorý vyjadril svoje nadšenie nad myšlienkou a projektom československo-maďarsko-rakúskej výmeny informácií o hudobnohistorických prameňoch, pokladá takúto formu spolupráce krajín na poli hudobnej dokumentácie za inšpiratívny vzor a miení ho v tomto zmysle propagovať v AIBM i mimo nej.

D. MÚDRA

SFZ v Szombathely

Szombathely — mestečko so 75 000 obyvateľmi v západnej časti Maďarska. Má pozoruhodné historické pamiatky európskeho významu z obdobia rímskych čias a v súčasnosti žije rušným spoločenským životom. Priam príkladná je organizácia hudobného života. Mesto má v odborne adaptovanej budove bývalej synagógy (prípomína košícky Dom umenia) modernú koncertnú sálu, vlastný symfonický orchester, stáleho dirigenta, mesačné koncerty v dvoch cykloch s náročným programom a početné koncertné publikum. Je to neobyčajný prípad provinčného mestečka, v ktorom pulzuje hudobný život na vysokej umeleckej úrovni.

Slovenský filharmonický zbor umelecky spolupracuje už niekoľko rokov so symfonickým orchestrom v Szombathely. Zbor si vytvoril v tomto meste priaznivé koncertné zázemie a stal sa známym publiku i zo vzdialenejšieho okolia. Na záver Beethovenovho roku predviedol koncom septembra s miestnym orches-

tróm (pod taktovkou Jánosa Petró a sólistami Margit Lászlóovou, Zsuzsou Némethovou, Boldizarom Keönchom a Endré Antalíym Missa solemnis. K tomuto predvedeniu a o spolupráci so SFZ povedal niekoľko slov János Petró:

„Pri zaradení Missa solemnis do programu Beethovenovho roku zohrala hlavnú úlohu okolnosť viacročného kontaktu so SFZ. Pretože IX. symfóniu sme už spolu predviedli, nebolo ťažké zveriť ani interpretáciu tohto veľkolepého diela Slovenskému filharmonickému zboru, súčasne to bolo vyjadrením dôvery v jeho umelecké a interpretačné kvality. Tak, ako z predchádzajúcich predvedení (Verdiho Requiem, Kodályov Psalmus Hungaricus), i z tohto koncertu nám ostávajú nezabudnuteľné zážitky.

Pritom, samozrejme, myslíme aj na ďalšiu spoluprácu. Radi by sme uviesť na „Sviatočných dňoch“ v Soproni — v krásnom prostredí Főrtörökosskej jaskyne Honeggerovo oratórium Jean d'Arc, počítame s účasťou zboru na našich hudobných slávnostiach „Dni Savarie“ a nevyklúčujeme možnosť spoločného zájazdu do blízkeho Grazu. Ako dirigent môžem povedať: som veľmi rád, že naša umelecká spolupráca pretrváva a rozvíja sa...“

J. DANISOVSKÝ

Seminár o hudobnej výchove

V dňoch 15. a 16. septembra t. r. bol na Katedre hudobnej výchovy pedagogickej fakulty v Banskej Bystrici celoštátny seminár o pedagogickej praxi poslucháčov z hudobnej výchovy. Seminár sa zúčastnili zástupcovia katedier hudobnej výchovy z Prahy, Ústí nad Labem, Olomouca, Ostravy, Trnavy, Nitry, Prešova a Banskej Bystrice, tiež niektorí cviční učitelia zo ZDS (Ostrava, Banská Bystrica), ako aj zástupcovia katedry pedagogiky a katedry pedagogickej praxe z Banskej Bystrice. Hlavný referát na seminári predniesol odborný asistent KHV PF Ban. Bystrica PhDr. Tibor Sedlický, CSc., ktorý z historického nadhľadu poukázal na závažné nedostatky dnešnej formy uskutočňovania pedagogickej praxe poslucháčov hudobnej výchovy. K jeho referátu sa rozvinula bohatá diskusia, ktorá sa nakoniec stala ťažiskom dvojdného rokovania. V nej vystúpili všetci zástupcovia katedier hudobnej výchovy a svojimi konkrétnymi poznámkami a pripomienkami k zlepšeniu situácie vo výchove budúcich učiteľov dali podnet aj predpoklad k novým návrhom, ktoré by mali vytvoriť zlepšenie podmienok pedagogickej praxe v tomto zmysle:

— **závažnosť pedagogickej praxe** vyžaduje zodpovedný prístup zo strany všetkých pedagógov katedier Hv na PF ku kvalitnému uskutočňovaniu jednotlivých vyučovacích hodín hudobnej výchovy, ako praxe poslucháčov, najmä v oblasti hry na nástroj a interpretáciu všetkých hudobných činností na vyučovaní;

— **rozšíriť počet hodín pedagogickej praxe** o jeden semester, aby bola zaistená neprerušenosť v pedagogickom a odbornom vedení medzi časom priebežnej a súvislej pedagogickej praxe počas štúdia na PF;

— **umožniť poslucháčom Hv konať pedagogickú prax** z oboch odborných predmetov súčasne;

— **cvičenie školy** vybaviť prednostne najmodernejšou didaktickou technikou, vypracovať pre ne osobitný normatív vybavenosti;

— **vytvoriť káder spolupracovníkov z učiteľov** v každom okrese, ktorí by mohli pracovať ako cviční učitelia počas praxe poslucháčov Hv;

— **nvažovať o možnosti nahratia** vzorových hodín (rôznych typov) v predvedení najlepších učiteľov — využiť možnosť televízneho okruhu a pracovnej televízie na PF;

— **skúsenosti o pedagogickej praxi** poslucháčov v hudobnej výchove čerpať z informácií bývalých poslucháčov PF.

V záujme zlepšenia práce a výsledkov pedagogickej praxe, účastníci seminára považujú svoje návrhy za dôležité body činnosti, ktorá sa má priebežne kontrolovať na ďalších pracovných seminároch tohto charakteru na Katedre hudobnej výchovy v Banskej Bystrici.

EVA MICHALOVÁ

Odlesk BHS v Piešťanoch

Bratislavské hudobné slávnosti a Svetový týždeň hudby pozitívne ovplyvnili začiatok dvanásťtej koncertnej sezóny Kruhu priateľov umenia v Piešťanoch. Jesenný cyklus koncertov od 4.—18. októbra t. r., ktorý bol novinkou v porovnaní s predchádzajúcimi rokmi, ďalej obohatil kultúrny život tohto slubne sa rozvíjajúceho hudobného centra. Je prirodzené, že vzhľadom k voľbe termínu, mená hostujúcich umelcov a umeleckých telies zreteľne naznačovali spojitosti s BHS. Treba však hneď dodať, že ani v jednom prípade nešlo iba o reprízu bratislavských koncertov, lebo každé podujatie prinášalo i čosi nové.

Na úvodnom koncerte vystúpilo Filharmonické kvarteto z Bratislavy. Tento komorný súbor sa predstavil dielami L. A. Koželuha (Sláčikové kvarteto op. 32, č. 3), L. v. Beethovena (Sláčikové kvarteto f mol, op. 95, č. 11) a G. Zbabanovej, ktorej trojčastoé Sláčikové kvarteto zaujme viac exotickou — najskôr stredoázijskou — melodikou, než objavným kompozičným prístupom. Filharmonické kvarteto sa skladá z technicky vyspelých hráčov. Určité rezervy však zostávajú vo výrazovej zložke, kde sa žiadalo viac tvorivého napätia, lebo výsledný dojem z koncertu zostal dosť rozpačitý.

Druhý koncert jesenného cyklu patrila Doležalovmu kvartetu z Prahy, účastníkovi tohtoročného Interpódia. Pri tomto mladom komornom súbore je sympatické nadšenie a verva, s akou prekonáva všetky úskalia partitúry. Citlivé ucho niekedy postrehne malú intonačnú nepresnosť, ktorá však nemôže narušiť intenzívny umelecký zážitok. I toto teleso si vybralo na úvod skladbu starého českého majstra — 2. sláčikové kvarteto C dur od F. V. Mícu, ktorú vystriedalo Sláčikové kvarteto Es dur, op. 125 F. Schuberta. Janáčkovu 1. sláčikové kvarteto „Z podnetu Tolstého Kreutzerovej sonáty“ dalo širší priestor plne sa presadiť i dvom najvýraznejším muzikantským individualitám kvarteta — violistovi K. Doležalovi a huslistovi J. Kekulovi.

Jesenný cyklus koncertov ukončil husľový recitál Viktora Šiměška. Dramaturgia programu bola postavená veľmi zaujímavou. Prvú polovicu večera zaplnili dve sonáty (F. M. Veracini: Sonáta e mol pre husle a klavír a L. v. Beethoven: Sonáta D dur pre husle a klavír, op. 12, č. 1), po prestávke nasledovali diela skladateľov 20. storočia (Vilec, Suk, Kodály). Hneď v úvodnej skladbe sa umelec presadil sýtym a vrúcny tónom. S Veraciniho dielami sa stretávame v repertoári huslistov dosť vzácné, lebo ich predvedenie kladie na interpreta veľké nároky vo výrazovej sfére. Na príklade Vilecovej Fantázie interpret ukázal, že máme aj zabudnuté hodnoty, ktoré stoja za to, aby sa „oprášili“. Klavírny sprievod večera zabezpečila stále perfektná Helena Gáfforová, ktorá má nemalý podiel na úspechu koncertu.

KORNEL DUFFEK

Pieseň v boji zocelená

Úsek hudobných pamiatok Literárneho archívu Matice slovenskej otvoril dňa 20. októbra v Martine pri príležitosti 60. výročia VOSR a 30. výročia Februára výstavu revolučnej robotníckej piesne na Slovensku s názvom „Pieseň v boji zocelená“. Autorom libreta akcie je Eman Muntág, scenár napísal E. Muntág a PhDr. Boris Banáry — odborní pracovníci MS, grafické riešenie je prácou Raymondá Lauru, architektonické Ing. Jozefa Thomku.

Výstavu koncipovali pre putovné účely a tento moment ovplyvnil aj voľbu výstavných prvkov — sú to takto zmontované sústavy panelov, na ktorých sú umiestnené texty aj dokumenty. Tvorcovia výstavy využili predovšetkým bohatú a sústavnú dokumentáciu inštitúcie, v ktorej pracujú, a tak na paneloch po pri fotografiách sú hudobní, najmä staršie i novšie tlač. Niektoré originály exponátov poskytl aj ďalšie dokumentačné pracoviská: Ústav marxizmu-leninizmu ÚV KSS, Bratislava, Múzeum SNP, Banská Bystrica, Univerzitná knižnica, Bratislava a Literárno-hudobné múzeum a Štátny oblastný archív v Banskej Bystrici. Výstava sa člení tematicky na tieto časti: 1. revolučná pieseň v buržoáznej revolúcii, 2. slovenská ľudová a národná pieseň a počiatky robotníckej piesne, 3. piesne medzinárodného robotníckeho hnutia, 4. robotnícka pieseň v období rozmachu robotníckeho hnutia v Uhorsku, 5. obdobie VOSR a vznik ČSR, 6. pieseň v robotníckej spevokoch na Slovensku (najrozsiahlšia časť výstavy), 7. pieseň v období boja proti fašizmu — revolučná a bojová pieseň v období SNP, 8. slovenská robotnícka hnutie a súčasná hudobná tvorba.

Výstava je prehľadná, poučná, vkusne riešená. Nainštalovaná je vo vestibule novej budovy Matice slovenskej. Realiz-



Jeden z panelov martinskej výstavy. Snímka: F. Lašut

torom sa podarilo sústrediť a sprístupniť verejnosti rad vzácných, neraz menej známych dokumentov. K atraktivnosti výstavy by iste boli prispeli a miestami suchý faktografický materiál oživilo aspoň fotografie trojrozmerných detailov (odznakov, plakiet, zástav, trofejí a pod.). Stálo by za uváženie, či by sa tlač — najmä súčasnej tvorby — nemohli nahradiť faksimiliami autografov skladateľských autov (ako je tomu napr. s fotokópiou autografu znelky povstaleckého vysielateľa od J. Cikera). PhDr. B. Banáry s R. Brožom pripravili k výstave aj propagačnú skladačku.

—žk—

MsNv v PIEŠTANOH PRIPRAVIL pre účastníkov IV. čs. reumatologického kongresu vystúpenie SKO. Koncert dňa 5. X. zastihol toto teleso vo veľkej forme. Popri dielach Corelliho a Manfrediniho, ktoré — spolu s ďalšími skladbami talianskeho baroka — sú už tradičnou doménou SKO, treba vyzdvihnúť strhujúce predvedenie Antických árií a tancov I. Respighiho. Záver koncertu zaplnili diela z kmeňového repertoáru SKO — Janáčkova Sulta pre sláčiky a Brittenova Simple Symphony.

—df—

GOSAR

Bol príjemný sobotný večer — 12. novembra. Hviezdoslavovo námestie v Bratislave zalievali láče svetiel od slávnostne vyzdobenej budovy Opery Slovenského národného divadla. Živá vprava v hľadiskoch početných nedočkavcov dávala tuš, že sa už blíži začiatok predstavenia.

Nedaleko striekajúcej fontány šantila skupinka chlapcov. Zastavi sa pri nej pán so zreteľne postriebrenými vlasmi na hlave a spytuje sa, čo je dnes v divadle na programe. Ten najmenší z nich veľmi pohotovo vraví, že „opereťa“ Boris Godunov. Hneď mu však skočí do reči starší kamarát, že to nie je opereta, ale opera a navyše ešte dodáva: „Viete, ujo, opera je taká hra, v ktorej sa len spieva“.

Staršiemu pánovi sa zjavil na tvári uznanlivý úsmev. Rodičiel som bližšie k nemu, teraz už naozto viďaci, že ma zrak neklame, a spoznávam v ňom človeka, ktorého som včera obdivoval v úlohe dirigenta v koncertnej sieni Slovenskej filharmonie. Áno, bol to popredný sovietsky majster taktovky Odisej Dimitriad, národný umelec ZSSR, dirigent Veľkého divadla v Moskve a profesor dirigovania na Moskovskom štátnom konzervatóriu...

Ako vysvitlo, mal záujem nazrieť do vynovenej budovy SND i započínať sa do novonastudovanej opery M. P. Musorgského Boris Godunov v ruskom origináli. Lenže nemal vstupenku. V tom čase totiž mal už byť v Moskve a s predĺžením svojho pobytu v Bratislave o jeden deň nerátal (letisko zastavilo premávku kvôli hustej hmle). Nuž som mu vďaka ponúkol zvyšný voľný lístok, hoci zrazu bolo mi akosi ťažko na dušu, že takému vzácnemu hostovi prináležie slušnejšie miesto v hľadisku. Jeho neobyčajná skromnosť, ktorú prejavil aj pred bratislavským publikom na koncerte SF so sólistom Igorom Oistrachom dávali mi nádej, že sa pri mne na druhom balkóne vpravo, na sedadle č. 2 bude aj tak dobre cítiť. A naozaj. Po každom obraze tejto vynikajúcej národnej hudobnej drámy sa s nadšením vyjadroval o kvalitách jednotlivých spevákov, o zbere a orchestri, ktorý citlivo dirigoval zasľúžilý umelec Tibor Frešo. Pravda, nezaprel sa aj ako dobromyseľný kritik. Operu Boris Godunov veľmi dobre pozná, sám ju nastudoval a dirigoval v juhoamerickom Buenos Aires...

Doznievajú posledné tóny, nadšené obecenstvo dlhotrvajúcim potleskom odmeňuje účinkujúcich. Aj mňa sa zmocňuje redostný pocit z hlbokého umeleckého zážitku. Ale som dvojnásobne šťastný — i preto, lebo som neobyčajnou náhodou urobil radosť veľkému umelcovi, nadšenému obdivovateľovi a propagátorovi slovenskej hudobnej kultúry. Veď bol to práve on, ktorý po prikráti v Sovietskom zväze nastudoval a dirigoval operu národného umelca Eugena Suchoňa Kráľova... STEFAN LIPTÁK

K 60.
výročiu
VOSR

Sovietsky balet u nás

MOSKOVSKÉ HUDBNÉ DIVADLO K. S. Stanislavského a Nemiroviča-Dančenka hostovalo 16.—18. novembra t. r. so svojím baletným súborom v bratislavskom SND. Predstavilo sa dvoma zostavami programov: v prvej odznelo II. dejstvo Čajkovského Labutieho jazera, ako aj baletná fantázia na hudbu P. I. Čajkovského, Francesca da Rimini a Suita z baletu Gajané od A. Chačaturiana (16. XI. t. r.). Nasledujúce dva večery vystriedal Labutie jazero hrdinský romantický balet v jednom dejstve na hudbu II. symfónie národného umelca Gruzínskej SSR S. F. Cincadzeho — Poéma (17. a 18. XI. t. r.). Baletný súbor sa stal súčasťou Hudobného divadla v roku 1939. V tom čase ho viedla známa balerína Veľkého divadla V. V. Krigerová. V podstate určila charakter a choreografickú tendenciu tejto súčasti známeho moskovského súboru, ktoré by sme mohli charakterizovať ako spojenie per-



G. N. Krapivínová v baletu Poéma.

Suita z baletu Gajané: M. S. Drozdová a V. P. Petrunin.



fektného klasického baletného štýlu so zásadami výrazového tanca. Hlavným choreografom je od r. 1971 národný umelec RSFSR A. Čičinadze. Jeho choreografiu sme sledovali aj vo vyššie spomínaných baletných celkoch. Súbor má niekoľko výborných sólistov, z ktorých spomenieme napr. G. N. Krapivínová (tanečnica hlavného úlohu v baletu Poéma — akejsi metafora o mladej láske, ktorú zničila vojna), tanečnicu neobyčajnej ľahkosti, noblesy a technickej perfekcie. Z mužských sólistov mimoriadne zaujal v druhom obsadení Čajkovského fantázie Francesca da Rimini A. Komarov, vynikajúci lyrický predstaviteľ úlohy Paola a V. Kirilov, výrazový tanečník s bravúrnymi skokmi. Titulná predstaviteľka Francesky — V. T. Bovtová vniesla na javisko najlepšie tradície ruského klasického baletu. Suita z Gajané v akomsi pestrom priereze demonštrovala bohatstvo národných tanečných prvkov rozsiahlej ZSSR, pričom sa treba zvlášť zmieniť o M. S. Drozdovovej ako Gajané — perfektnej v piruetách i v duete so sebaistým V. P. Petruninom, ako aj o Fajsievovi v úlohe Chlapca a G. Krapivínovej v úlohe Dievčata. Škoda, že krásny dojem z vystúpenia sovietskych umelcov kazil necitlivo hrajúci orchester SND, ktorému zrejme bolo nad sily vyhrať party skladieb Čajkovského, Cincadzeho a Chačaturiana (18. XI. t. r.).

O spoločenskej funkcii hudobnej kritiky

I.

I. Obecné zákonitosti spoločenskej funkcie umeleckej kritiky sú platné pre viaceré druhy umeleckej kritiky a môžu byť predmetom filozoficko-estetického úvahy. V marxisticko-leninskej estetike sú tieto z rôznych aspektov, najmä axiologického, v značnej miere rozpracované. Vo svojej úvahe chceme položiť dôraz na špecifickosť problematiky hudobnej kritiky, tvorby a toho, ako sa javí otázka jej spoločenskej funkcie cez toto špecifikum.

Spoločenskou funkciou sa skutočne doslova vymedzuje pôvod a zmysel tohto druhu úvah nad hudbou. Hudobná kritika totiž vznikla priamo za účelom potvrdzovať, reflektovať a dynamizovať spoločenskú existenciu hudobného diela ako umeleckého diela. Zdôrazňujeme umeleckého diela — preto, že primárne estetickú funkciu v spoločnosti začína plniť hudobné dielo až začiatkom 18. storočia, kedy vzniká ako výraz tejto skutočnosti aj nový druh hudobných podujatí — verejné koncerty.

Až v 18. storočí sa po prvýkrát objavuje termín „criticus“ — ako označenie hudobného žurnalistu, hudobníka, venujúceho sa hudobnej kritike. Jej hlavné zásady formuluje Johann Matheson v prvom, verejnosti určenom spise, *Critica musica* v roku 1722. Zdôrazňuje, že mu nejde o deskriptívnu vedu, ale o „umenie preskúmania a posúdenia rôznych mienok, argumentov a návrhov vo vzťahu k existujúcej praxi“. Ďalej o „Aufklärung“, ktoré má priniesť odklon od metafyzického nazerania k praktickej skúsenosti. Napokon oznamuje, že chce sprostredkovať pravdu o hudbe pravidelná a tým sústavne pôsobiť na málo vzdelanú verejnosť.

Nachádzame tu teda takmer všetky hlavné črty, ktoré charakterizujú hudobnú kritiku i jej spoločenskú funkciu v modernom, súčasnom zmysle: ide o špecifický druh reflexie nad hudbou, ktorý je „umením posudzovania“, čiže nie je ani vedou, ani umením, ale niečím uprostred. Nesmeruje k vedeckým poznatkom — ako muzikológia, ani k postupovaniu, alebo skúmaniu podstaty estetickej normy — ako estetika, ale chce kritickým usudzovaním nad súčasným stavom hudby dynamizovať, prípadne zmeniť zastaralé estetické nazeranie a otvoriť cestu novému vkusu. Súčasne považuje za nevyhnutné vplývať v záujme týchto snáh na rozšírenie estetickej skúsenosti poslucháča.

Ústredným bodom, do ktorého vyúsťuje problém spoločenskej funkcie hudobnej kritiky je preto vzťah: **hudobné dielo — poslucháč**. Z diela samotného vychádzajú z pohľadu kritika dve tendencie. Ako prejav určitého tvorivého zámeru, kompozičnej koncepcie zaraďuje sa dielo do vývojového procesu. Súčasne je každé dielo výpoveďou, informáciou určenou na sprostredkovanie iným. Kritika musí sledovať oboje, pričom tu ide v mnohom o protirečivý, napätý vzťah, ktorý naznačil už spomínaný Matheson. Umelecky a spoločensky progresívne dielo (a história nás učí, že spoločenská progresivnosť diela bola vždy spojená s vedomím nutnosti riešenia aktuálnych problémov kompozičného jazyka) prináša — povedané s Brechtom — to, čo je **poznateľné, ale nepoznané**. Smeruje teda k prekračovaniu vžitých estetických konvencií a tým aj k určitému napätiu voči poslucháčovi. Povinnosťou kritika je, sledovať túto dynamiku ako hlavný zmysel hudobnej kreativity, ako súčasť spoločenského a v ňom ľudského napredovania (pričom musí, samozrejme, vedieť upozorniť aj na extravagantné alebo anachronické vybočenia, ktoré nie sú z hľadiska vývoja socialistického umenia akceptabilné). Rovnako je povinnosťou kritika konštatovať stagnáciu, ktorá nastáva vtedy, keď sa dielo len pasívne stožňuje s všeobecne akceptovateľnou poslucháckou normou a od publika nežiada viac ako obšťastňujúce priznanie sa. Lunačarskij svojím prirovnaním hudby a revolúcie vystihol myšlienku, že boj za dynamickosť hudobného vývoja je bojom o nového človeka proti pohodlníctvu, neochote obnovovať svoje ja, žiť svoju permanentnú revolúciu, a tak participovať na vývoji spoločnosti. V takomto zmysle sa mu ako kritikovi protivila hudba čičkájúca, hudba-ídyla, príjemne zdobiaca blahobyt a v takomto zmysle hovorí: „Kde niet boja, niet ani hudby“.

Kritika teda, hociako tvorí onen zázračný sprostredkujúci most medzi dielom a poslucháčom, nesmie pripustiť stagnáciu jedného z hľadísk druhého. Práve tak ako u tvorby nemôže tolerovať nebezpečie stagnácie ani u poslucháča a musí ho viesť k novým zážitkovým sféram. Lunačarskij pregnantne formuloval túto potrebu v úvodnom slove ku koncertu Beethovenových symfónií, ktorý bol poriadaný pre robotníkov: „Nech tí, čo nie sú hudobne pripravení, zachytia to najvšeobecnejšie: druhí pochopia viac podrobnosti; ale zapamätajte si všetci, že nie je možné povedať: nerozumiem tomu, bohvie čo to tu Beethoven potáral. Treba sa usilovať pochopiť. Ak niekto vyhlási „to sa mi nepáči“, musí spraviť všetko, čo od neho závisí, aby si vec ešte raz vypočul — a zapáči sa mu. Lebo inak by ste potom aj Marxov Kapitál mohli otvoriť a povedať „nerozumiem, nepáči sa mi“. Neznamenalo by to, že on nedosiahol vašu úroveň“.

Živosť a plnosť spoločenskej funkcie kritiky je teda nielen v tom nakoľko dokáže odhaľovať spoločensky i umelecky progresívne momenty v hudobných dielach, ale aj v tom, nakoľko dokáže toto svoje poznanie zdieľať poslucháčovi. Je to predovšetkým schopnosť sprostredkovať poslucháčovi z množstva významov, ktoré vychádzajú z hudobného diela čo najviac a najpodstatnejšie. Po druhé je nutné priniesť tieto v čo najzmysluplnejšej forme, čo je neodmysliteľné od živého, zaangažovaného, literárneho štýlu. **NAĎA HRČKOVÁ** (Dokončenie v budúcom čísle.)

Pred veľkou premiérou



P. Bagin. Snímka: ČSTK

(Dokončenie z 1. str.)
raz vo Viedni na zájazde Veľkého divadla. V ničom sa neodkláňame od deja, no navyše dávame viac zapôsobiť verejnej mienke vtedajšej spoločnosti — a to od prvých kontaktov či konfliktov trojuholníka Kareninová — Karenin — Vronskij, až do štádia, kedy verejná mienka vženie Annu do samovraždy. Chceme naznačiť, že tragédiu zapríčinila predovšetkým buržoázna spoločnosť a citové vzťahy medzi ústrednými aktérmi boli v tomto prípade sekundárne.

Nemalú úlohu tu iste hrala aj spolupráca so scénickým a kostýmovým výtvarníkom:

— Hostujúci Jozef Jelínek z Prahy vchádzal (po dohode s nami) z princípov istého názoru v kostýmovej tvorbe. I keď dobu bude možno z nich vybadať, nie je podstatná detailná charakteristika. Rovnako — jeho scénu dopĺňajú iba niektoré náznaky lokalizujúce miesto príbehu.

Pochopiteľne, ťažisko práce na inscenácii je v súbore...

— Všetci v súbore, nazdávam sa, držia nám palce. Robí sa mi veľmi dobre, našiel som pochopenie aj u prvých sólistov, aj u ostatných. Po začiatčom „otukávaní sa“, možno i máčiku nedôvery — ako to už býva — sme si začali na prvých skúškach rozumieť, a tak je to stále. Pri pohostinskom vystúpení baletného súboru Moskovského hudobného divadla Stanislavského a Nemiroviča-Dančenka v Bratislave prišli sa naši hostia pozrieť aj na naše skúšky a pochvalne sa vyslovili o koncepcii i tanečných výkonoch našich sólistov — najmä Gabriely Zahradníckovej v titulnej úlohe, Jána Halamu ako Alexeja Karenina a Jurija P. Plavnička v postave Alexeja Vronského.

A na záver otázka dotýkajúca sa orchestra a hudobného partu...

— Hudba je veľmi náročná, je to priam zlom v doterajšej tradícii. Takú výraznú a dramatickú partitúru, aká je v Anne Kareninovej, sme varii ešte ani nemali. Skladateľ Rodion Ščedrin a libretista B. A. Lvov-Anochin sledovali vnútornú dramatickú výstavbu Tolstého románu a vtlesnili ju do libreta i hudby. Motívy či témy Kareninovej — Karenina — Vronského a spoločnosti sa tam výrazne prelínajú.

Na tento náš rozhovor priamo nadväzujú aj slová dirigenta predstavenia Pavla Bagina:

— Vstupom Rodiona Ščedrina na kompozičné pole prichádza do súčasnej sovietskej hudby celkom nový hlas. Už svojím absolventským klavírnym koncertom upozornil na skutočnosť, že ide o výnimočný talent, ktorý v sebe koncentruje všetko pozitívne z minulosti — s hľadaním nových výrazových prostriedkov. Najsympatickejšie na ňom je, že prvky novej kompozičnej techniky nikdy nepoužíva samoúčelne, ale ako pendanciu k celkovému vyzneniu hu-

dobného diela. Spoznal som viacero jeho partitúr, z ktorých si najviac cením Poetoriu a oratórium Lenin v srdci ľudu, ktoré som dokonca uviedol ako prvú zahraničnú premiéru — v roku 1971 — v Bratislave. S odstupom rokov sa opäť stretávam s partitúrou Rodiona Ščedrina — Annou Kareninovou, dielom, ktoré si už našlo cestu k srdciam divákov v ZSSR a na mnohých zahraničných scénach. V tomto diele sa naplno rozvíjajú všetky vyššie spomenuté prednosti Ščedrinovej umeleckej osobnosti. Autor dosahuje maximálny dramatický účinok v spájaní prvkov tradičných s postupmi novšími. Pri našom nastudovaní sme volili inú inscenačnú cestu ako vo Veľkom divadle v Moskve. Predpokladom na to, aby sa to mohlo stať, bola práve partitúra Rodiona Ščedrina, s ktorou korešponduje to, čo sa udeje na scéne.

Inscenačný kolektív — režisér Boris Slovák, choreograf Jozef Sabovčík, dirigent Pavol Bagin, výpravčík scény a kostýmov Jozef Jelínek a asistentka choreografa zasl. umelkyňa Gusta Herényiová sa v tomto zložení prezentujú publiku po prvý raz. Veríme, že to nebude poslednýkrát...

Pripravil: G. RAPOS



Choreograf Sabovčík pri skúške baletu Anna Kareninová.

Snímka: J. Vavro

Slovenská filharmónia

27.—28. X. 1977

Ak BHS ukrátili trochu českú súčasnú tvorbu, ktorá zaznievala ozaď iba náhodne, hneď prvý abonmentný koncert SF predstaviť dielo **Jana F. Fischera Tryzna** — jeden z príspevkov českého skladateľa k nedávnej výročiu SNP. V podaní **Slovenskej filharmónie** a **Ladislava Slováka** sa pred poslucháčom odvinula skladba, kde nie deklarativnosť, ale úprimná dedikácia vytvorila pomník padlým hrdinom, dielo, ktoré formou, výrazovými prostriedkami a inštrumentáciou presvedčilo o zámere skladateľa: osláviť a uctiť si. Výrazne dynamická forma bola s vkusom a vyberanosťou naplnená hudobnými myšlienkami, mozaikovitost ustupovala veľkým plynulým úsekmi, voľba dynamiky vytvorila siluetu veľkolepej mohyly. Nielen skladateľ, ale aj interpretácia jeho diela zaznamenali výrazný úspech, orchester znel vybrúsený, Slovák dirigoval s veľkou dávkou fantázie. Menej úspešne vyznela interpretácia **Beethovenovej VIII. symfónie F dur, op. 93**. Toto vzletné dielo, vyžadujúce si žiarivú grációznosť, znelo miestami prívratom, vytrácal sa z neho prýščiaci optimizmus, citové výbuchy. Realizátori sa akosi nemohli odpútať od ťažkopádnosti, ktorá tak veľmi ochudobnila najmä druhú a tretiu časť symfónie. Dve krajné časti zneli v podstate presvedčivejšie koncepcií, aj orchesteru sa podarilo hrať uvoľnene, nadľahčene — s peknou farebnosťou zvuku i dynamiky, čo však nestačilo k vystihnútiu základného ducha diela. Na záver koncertu zaradila dramaturgia rozsiahleho **Harolda v Taliansku od Hectora Berliozu**, dielo, ktoré práve kvôli svojim časovým rozmerom a nie vždy najkoncentrovanejšiemu hudobnému spracovaniu si vyžaduje perfektnú interpretáciu. Ináč sa stáva rozvlácnym a nezaujímavým. Ziaľ, tak to bolo aj na tomto koncerte. Najmä v 2. a 4. časti bola popisná hudba interpretovaná miestami bezfarebne, sólová viola (Zdeněk Huská) sa často strácala v hlučnom orchestri, žánrové scény zaznievali dosť jednotvárne, výsledkom čoho sa nie práve najvydarenejšiemu Berliozovmu dielu pridalo na diskutabilnosť.

VLASTA ADAMČIAKOVÁ

3.—4. XI. 1977

Séfdirigent Státneho komorného orchestra Zilina **Eduard Fischer** je typom rozvážneho a noblesného dirigenta, ktorý svoje interpretačné postupy má presne vypočítané. Vďaka svojmu naturelu je znamenitým interpretom klasického repertoáru — najmä Mozarta a Haydna. Po úspechoch, ktoré zožal v Bratislave so SKO, očakávali sme s napätím a so zvedavosťou, ako sa presadí pri dirigovaní SF aj v iných štýlových oblastiach.

Dramaturgia dvojice abonmentných koncertov (s výnimkou záverečného Prokofieva) opierala sa o málo známe hudobné diela, no to neznamená, že ju možno nazvať objavnou. Úvodná symfonická báseň **Valdštejnov tábor, op. 14** od **Bedřicha Smetanu** svojimi širokými plochami neposkytovala Fischerovi dostatočný priestor k výraznejšiemu tvorivému presadeniu. Neuspokojivý dojem z interpretácie pomerne prírozhľadného diela zosilňovala aj znížená kvalita niektorých, najmä dychových skupín.

Široko koncipované monumentálne plochy **V. symfónie B dur, op. 100** od **Sergeja Prokofieva** priniesli pre Fischera problém, ako dosiahnuť živý a presvedčivejší výraz v rozsahu celej symfónie. Niekde (napr. v nástupe II. časti Allegro marcato, podobne aj v III. časti Adagiu) sa mu to aj dávalo, no základným nedostatkom jeho prístupu bola absencia napätia v celkovej výstavbe, hoci vymodeloval rad zaujímavých a pekných detailov.

Vynikajúci klavirista **Malcom Frager** predstúpil pred bratislavské publikum s neznámym II. koncertom pre klavír a orchester **Es dur, op. 32** od **C. M. von Webera**. Vo svojom prístupe k interpretácii zohľadňoval brilantný lesk virtuózných pasáží, eleganciu i vrúcnosť Weberovej hudobnej reči. Frager disponuje suverénnou technikou so širokým dynamickým registrom. Je typom umelca, ktorý svoj tvorivý vklad dokáže realizovať vždy s racionálnym nadhľadom, ale pri zachovaní živosti a presvedčivosti hry. Z hľadiska dramaturgického boľ tento koncert iste novinkou, z hľadiska umeleckých kvalít skladby však dramaturgickým omylom.

Napriek tomu zožal Frager enormný úspech, za ktorý sa odovdčil obecenstvu interpretáciou **VIII. uhorskej rapsódie od F. Liszta**. Výrazne v nej vystúpili klaviristove tendencie po bezchybnej virtuozite, po bravúrnem lesku, ktoré dominovali nad skrytým poetickým obsahom. Väčšia dávka vrúcnosti lyriky a fantázie bola by povzniesla toto dielo z púhej exhibície na umelecký zážitok — ten nám u Fragera predsa len chýbal. Navyše, aj v živých úsekoch prekvapivo svojrázne pracoval s agogickými parametrami, čo povzbudzovalo dojem skreslenia rytmických kontúr.

10. a 11. XI.

Dvojica týchto podujatí niesla sa v znamení osláv 50. výročia VOSR. Tento moment sa odzrkadlil jednak v dramaturgii a v hostovaní sovietskych umelcov. Ako dirigenta sme privítali **Odiseja Dimitriada** z moskovského Veľkého divadla, ktorý — čo do počtu rokov — zaraďuje sa už ku staršej dirigentskej generácii, no jeho výkon na pódiu je živý, energický, pritom zrelý, precítený a výrazovo bohatý.

Jednoznačne presvedčil o tom už v úvodnej **Sostakovičovej Slávostnej predohre, op. 96**. Tvaroval ju v sytych farbách, s výrazným akcentovaním rytmu, so širokou rozospievanou kantilénou, ktorú vynášal nad sprevádzajúcimi skupinami nástrojov v plasticky ohybných, pružných frázach. Pevnosť rytmického toku, naliehavosť a elán akoby vliali život aj do výkonu orchestrálnych hráčov, ktorí sa dokázali vypnúť k technicky kvalitnému i muzikantsky presvedčivému výkonu.

Súčasná tendencie sovietskej kompozičnej tvorby reprezentoval II. koncert pre husle a orchester od **Tichona Chrennikova**. Dielo vzniklo pred dvoma rokmi a nadväzuje na najlepšie tradície ruskej i sovietskej skladateľskej školy. Autor tu neusiluje za každú cenu o zvukové výboje, ale ide mu predovšetkým o prístupnosť, optimistický výraz, zdravú dravosť a širokorychú melodiku. Chrennikov má zmysel pre stavebnú nosnosť tém, ktoré použil v Koncerte, zbytočne ich nerozvádza, a tak dielo svojím 20-minútovým trvaním skutočne plne poslucháča zaujme.

Naštudovaniu diela venoval sólista **Igor Oistrach** veľa času. Ovláda ho suverénne pamäť a k vystihnútiu výrazovej premenlivosti sústredil najlepšie sily svojho jedinečného reprodukčného umenia. Pri interpretácii výdatne využíval technický fond a zdravý muzikantský temperament. Nevyhýbal sa ani dravým polohám, ale bez toho, aby výstavba celku utrpela na celistvosti a prirodzenosti rovnosti.

Patetická symfónia h mel, op. 74 od **P. I. Čajkovského** v podaní O. Dimitriada zaujala nápadnou tendenciou interpretácie k vyváženosti a vyhýbaniu sa príkrým kontrastom. Dirigent sa nenechal uniesť intenzitou hudobného prúdu vo zvukovej sfére. S farbami orchestrálnych nástrojov narábal rozvážne, či v lyrických, alebo v dramatických úsekoch. Kantabilné partie chápal spevne, zvukovo mäkkšie, dynamicky striednejšie, ale o to citovo bohatšie. V dramatických vrcholoch nezveličoval zbytočne forsírovaním zvuku, ale poslucháč cítil, že sú to vrcholy, ktorých účinok spočíva nie v sile, ale v agogike a v celkovom napätí. Táto rozvážna, no citovo hlboká koncepcia zaujala aj obecenstvo.

V. ČIŽIK

Oživením repertoáru našich operných divadiel bolo siahnutie do u nás neznámej tvorby **Alexandra Nikolajeviča Cholminova**, dnes 52-ročného skladateľa, ktorý je v samotnom Sovietskom zväze známy predovšetkým ako autor komorných a symfonických diel. Príponme napríklad cykly piesní (Ódy vlasti, Pracovná hrdosť, Pieseň mladých, Pieseň o Leninovi), ale aj kantátu Bud pozdravená, vlast, zborovú suitu Rodná Moskva, klavírne kvinteto, symfonickú báseň Mladá garda atď. Už pri prvom pohľade na doterajšie skladateľské úsilie Cholminova je zjavné, že je to autor, ktorý sa cieľavedome venuje ideovej tvorbe, zameranej na občianske a vlastenecké námety. Z dvoch oper Cholminova —

Optimistická tragédia a **Anna Sognina** vybrala dramaturgia bansko-bystrickej opery Divadla J. G. Tajovského hudobnú adaptáciu hrdinsko-romantickej divadelnej hry V. Višněvského. Dobre známa činoherná verzia Optimistickej tragédie dostala v libretistickom spracovaní (A. Mašistov a A. N. Cholminov) zredukované tvary, v ktorých sa uchovali hlavné dejové línie, čerpajúce z prostredia búrlivej epochy občianskej vojny. Napriek nutnej „ustrihnutosti“ deja sa však podarilo pred diváka postaviť aj náznačky komplikovaných ľudských vzťahov, ktoré sa vytvárali medzi mladou Komissárkou — námorníkom Alexejom — Pohľadákom anarchistov a ostatnými príslušníkmi krížnika baltického loďstva, na ktorom sa odohráva dej prvého dejstva a odvíja sa obsah ďalších aktov opery. Autor napísal svoju operu v rokoch 1959—1964. (Vznikl údajne dve verzie diela, z ktorých definitívna podoba prešla dnes viaceré operné javiská Sovietskeho zväzu.) Vzhľadom na dobu, v ktorej opera vznikla, nesie hudobná reč diela znaky, typické najmä pre tvorbu päťdesiatych rokov, kedy sa vyžadovala jasnosť, zrozumiteľnosť, tonálnosť a piesňová žánrová zaraďenosť väčšej časti operných vstupov. Nesporne skladateľovu inklináciu k piesňovým formám a kantátovým vsuvkám podporila aj jeho predchádzajúca kompozičná tvorba, jeho tvorivému naturelu blízka a najvyhovujúcejšia. Zaujímavé je, že sužetu Višněvského hry vyhovie práve takýto prístup, najmä tam, kde sú názvuky na komentovanie deja alebo spomienkové motívy s lyrickými piesňovými úsekmi, tam, kde zaznie ohlas ruskej štýlizovanej ľudovej piesne, alebo v momentoch, kedy zbor — na spôsob chóru — komentuje zložitú epochu. Hlbšie hudob-

Po veľkolepom sviatku družby dvoch spriatelenej miest — po Dňoch Kyjeva — sa Bratislava stala svedkom ďalšej závažnej kultúrno-spoločenskej udalosti medzinárodného dosahu, usporiadanej pri príležitosti 60. výročia VOSR. Divadlo P. O. Hviezdoslava privítalo inštrumentalistov a spevákov — predstaviteľov mladej generácie interpretačného umenia zo socialistických krajín, ktorí vystúpili na spoločnom koncerte venovanom tvorbe ruských a sovietskych skladateľov, aby spôsobom — im najplastejším — prispeli k slávostnej atmosfére týchto dní.

Koncert priateľstva je podujatím ministerstiev kultúry európskych socialistických štátov a Bratislava bola jednou zo zástavok štafety, ktorá vedie zo Sofie do Moskvy cez všetky hlavné mestá zúčastnených krajín. Je iba samozrejme, že tejto dôstojnej umeleckej manifestácie sa zúčastňujú tí, ktorí patria do špičkovej kategórie, ktorí si vydobyli medziná-

Optimistická tragédia v DJGT



J. Hadraba a O. Tichá (v pozadí Š. Babjak) ako titulní predstavitelia Cholminovovej Optimistickej tragédie.

Snímka: K. Mikláš

no-psychologické prepracovanie jednotlivých postáv by však prispelo najmä úlohe Komissárky, ktorá vychádza autorsky skôr lineárne než citovo a povahovo „polyfónne“. Hudobná psychologizácia by bola nutná aj u ďalšieho hrdinu — Alexeja, ktorého názorový zvrät nie je vždy divákovi jasný a zdá sa, ako by ho motivovali iba city k titulnej hrdinke.

Optimistická tragédia (v autorskej aj inscenačnej podobe) sa stala však objaviteľským krokom v DJGT — z tých dôvodov, že pre svoju zrozumiteľnú reč, silný ideový náboj a rovnocennú inscenačnú zložku patrí k dielam, ktoré vtiachnu diváka bezprostredne do pátosu doby a nútia ho zamyslieť sa nad veľkostí činov i komplikovaných situácií, v ktorých sa hľadala a našla správna revolučná cesta. Režisér **Koloman Čiliak** (ktorý robil aj preklad libreta), našiel cestu, kde akoby objavil svoju tvorivú renesanciu. Na prostom javisku **Jozefa Čillera a. h.** postavil striednu, funkčnú, zrozumiteľnú inscenáciu, ktorej dominuje už spomínaný revolučný pátos. Zborové vstupy sú zámerné nie rozohrávané, ale odspievané na prosceň, čím sa podčiarkuje hudobný zámer autora. (Nedoriešené sú snád iba vstupy ženského zboru, ktorý v pozadí scény statuje, aby doplnil zvukovú farebnosť zboru. Možno by stálo za to, aby práve ženský chór vytváral aj herecky kontrastný náladu, zaranžovanú napríklad vo forme lúčiacich sa matiek, milieniek, dcér — prasto tých, ktorí trpejú kdesi v zázemí.) Významnou

zložkou predstavenia je orchester pod taktovkou **Miroslava Smida**. Hral veľmi dobre, čo je zásluhou umeleckého šéfa, držiaceho taktovku nad svojím inštrumentálnym aparátom, tvarujúceho partitúru jasne, čisto a priehľadne. Za pozornosť stojí fakt, že opera DJGT prvý raz uviedla inscenáciu so zvukovo-akustickou aparaturou za výše 3 milióny korún! Nie je to žiadny „podvod“ smerom k divákovi, pretože chyby v hre sa tým neodstraňujú, iba sa vylepšujú akustické parametre priestoru, čo bolo už veľmi cenné a chvályhodné — najmä v súvislosti so zladením spevákych hlasov a orchestra. K podobným úpravám akustického charakteru sa dnes pristupuje nielen v zahraničí, ale i u nás (príponme napr. pražské Smetanovo divadlo) a pokiaľ neexistujú účelové moderné operné divadlá, je to jediné z východísk, ako priniesť hodnotnejší umelecký zážitok dnešnému náročnému poslucháčovi.

Mala som možnosť vidieť dve predstavenia Komissárky — jemnejšiu, herecky citovejšiu, no spevacky perfektnejšiu **Olgu Tichú**, charakterom zložitejšiu, vnútorne prepracovanejšiu, no s ešte vokálnymi restami spievajúcu **Boženu Lenhárdovú**. Alexeja spieval — najmä na prvej premiére — sústredene s veľkým zaujatím a pochopením dejovo zložitého osobnostného vývoja **Ján Zemko**. Skoda len, že vo vypätých speváckych partoch viac netlmí svoj tenor a nezaokrúhľuje príliš ostré kontúry. Ukážkou priam činoherného ponoru do úlohy bol **Hadrabov** Pohľadáť anarchistov, postava, ktorá bola v opere rovnocenným protihráčom Komissárky. **Ján Hadraba** tu preukázal nielen skúsenosť, ale nové hľadania, nespokojnosť s tým, aby vykreslil jednoduchú negatívnu postavu, no snažil sa prehĺbiť jej psychologické zázemie a priamo na nej dokumentovať rozpornosť myslenia mnohých hrdinových súčasníkov. Táto trojica hlavných predstaviteľov doplnila celý rad pekných výkonov, ku ktorým treba prirátat **Babjakovho** a **Sanitrovho** I. a II. strážnika, **Bočmana Andreja Bystráňa**, **Kosecova Beringa** či **Urokanovho** Sipliaka. Zvláštnu chuť si zaslúži (okrem nie najvydarenejších úvodných vstupov) zbor pod vedením **Branislava Vargicu**, najmä v mužskej zložke pekne farebne zladený a celkovo presne spievajúci. V Bratiskej Bystrici sa ujal dobrý zvyk, prizývať na pohybovú spoluprácu doc. Máriu Mrázkovú a. h. Pomohla režijní práci — najmä v scénach prvého a druhého dejstva.

TERÉZIA URSINOVÁ

Koncert priateľstva

ročné uznanie a na zahraničných pódioch sú vynikajúcimi reprezentantmi socialistickej kultúry. Netreba ani zdôrazňovať, že každý z výkonov niesol pečať dôkladnej prípravy, každý si zaslúži vysoké ocenenie, či už je to vybrúsený cit pre komorný prejav azerbajdžanskej sopranistky, sólistky **Didadly opy** a baletu v **Baku** **Fidany Kasimovovej**, sústredenosť výrazu a dravá živosť hry poľskej huslistky **Magdalény Rezerovej**, dramatická sila zamatového sopránu sólistky **Národnej opy** v **Ruse Stefy Evstatievovej**, bezprostrednosť, ľahkosť a priam hravá vitalita poslucháča berlínskej **Vysoké školy hudobnej** — klaviristu **Noiharta Müllera**, či majstrovské ovládanie nástroja, precízna technika a plastický

tón slovenského flautistu **Vladislava Brunnera**. Každý z umelcov posunul mozaiku večera do individuálnej výrazovej polohy, každý priniesol svoj výrazný osobnostný vklad; spočme aspoň lyrickosť a noblesu, ktorou maďarský violončelista **Miklós Preényi** podčiarkol poetickú krehkosť **Čajkovského melódii**, zvukovú delikátnosť a jemné nuansovanie vnútorného napätia **Rachmaninových prelúdii** v interpretácii sovietskej klaviristky **Eteri Andžaparidzeovej**, ponor do filozofickej hĺbky **Sostakovičovej** hudby a neobyčajný zmysel pre architektúru diela, charakteristický pre podanie **Nového pražského tria**, lahodný barytón, ľahkosť torenia tónu a spontánnosť prejavu sólistu **Státneho akademického divadla opy** a baletu v **Leningrade Sergeja Lefferkusa**. Spoločným menovateľom všetkých však bola disciplinovanosť a koncentrovanosť, snaha po adekvátnom sprostredkovaní umeleckej výpovede a predovšetkým po cit nesmiernej umeleckej zodpovednosti a maximálnej zaangažovanosti.

Nebolo to teda iba stretnutie s tónmi Prokofieva, Sostakoviča, Chrennikova, s najkrajšími melódiami Čajkovského, či Musorgského, v prvom rade to bolo defilé mladistvého elánu, citovosti a radosti z tvorivej fantázie, ale i zdravého sebaovládania a vnútornej istoty. Ak novembrové oslavy sa stávajú aj víťaznou príležitosťou demonštrovať hodnoty, ktoré znamenajú kultúra a umenie v socialistických podmienkach, Koncert priateľstva vyniká ako najpresvedčivejší príspevok.

V. CHALUPKOVÁ



Bratislavské Konzervatórium získalo pre svoju koncertnú sieť novú Steinway. Umelecký krst predviedli klavirní umelci K. Havlíková, zasl. umelkyňa, I. Palovič (na záberu), E. Hlinková a D. Rušová.

Snímka: P. Mikulášek

Marta MEIEROVÁ

V slávnej premiére Suchonovej Kráľovny (10. decembra 1949), ktorou začína história súčasnej slovenskej opery, vytvárala postavu Katreninej priateľky Zuzky sopranistka Marta Kurbelová, v tej dobe jeden z veľkých talentov mladého slovenského interpretačného umenia v opernom žánri. Mladá absolventka bratislavského Konzervatória (1943) stala sa hneď po skončení školy členkou reprezentačného súboru, v ktorom v prvých sezónach po oslobodení stvárnila rad náročných postáv — Anežku v Smetanovej komicko-epickej Dve vdovy (1946), Santuzzu v Mascagniovej veristickej jednoaktovke (1947), Kupavu v dramaticky podnetnom nastudovaní Korsakovovej Snehuľienky (1947), Gounodovho Siehela (1948), Mozartovu Prvú dámu Kráľovnej noci (1949), nohavičkovú postavu Závěru v Čertovej stene (1949), titulnú hrdinku Moniuszkovej Halky (1950), Dvořákovu Cudziu kňažnú (1950), Elenu v československej premiére Pipkovovho Momčila (1950), Júliu v Jakóbino (1951). Kurbelovej tma-ry dramaticky sopran mal dostatok pohyblivosti (Prvá dáma) i nosnú nižšiu polohu (mezzosopránový Závěr). Zložitú divadelnú i mimodivadelnú momenty však spôsobili, že začiatkom päťdesiatych rokov prechádza umelkyňa — už pod menom Meierová — na charakterový obor, ktorý je jej doménou už plné štvrtstoročie.



M. Meierová ako Pestúnka v Musorgského Borisovi Godunovi. Snímka: J. Vavro

Je to galéria väčších i menších epizód — medzi nimi Mercedes z Carmen, celý rad družobných partov vo Verdiho tvorbe (kňažka z Aida, Inez z Trubadúra, Curra z Sily osudu, Anna z Nabucca, dvorná dáma z Macbetha) — mnohé zrástli s menom umelkyne natoľko, že u skalaného návštevníka predstavení opery SND sa pojem úlohy priamo kryje s predstavou interpretky (Larina v Eugenovi Oneginovi, Kate Pinkertonová v Madame Butterfly a ďalšie). Aj po prechode k charakterom spieva Meie-

rová naďalej dlhé roky Cudziu kňažnú a zo spevácky náročnejších príležitostí pribírala do repertoáru pohyblivú part pážaťa Tebalda z Dona Carlosa, kňažnú z Dvořákovskej opernej rozprávky o Čertovi a Kačí. Do povedomia diváka sa však čoraz nástojčivejšie vryva svojimi typovými, hereckými a výrazovými dispozíciami ako predstaviteľka zväčša nevelkých, ale dramaticky bohatých postáv. Z tohoto druhu úloh môžeme jedným dychom menovať jej Starrenku Buryjovku z Janáčkovskej pastorkyne (vo Wasserbaurovej i Kriškovej inscenácii), intrigánsku Mariannu z Gavi-lieru s ružou, zámočníkovu ženu z Egkovo Revizora, krásnu úlohu Babky Petrčky z Holubkovej Rodiny, citovo priam elektrizujúcu epizódu slepej Madelon z André Chéniera, trpiace materské postavy, ktoré vreholia dvoma partiami v Taktakšviliovej poviedkovej opere.

Celý rad úloh vytvorila Meierová v dielach pôvodnej slovenskej opernej tvorby. V Kráľovnej postúpom rokov od Zuzky prešla k Zimoňke, v Jur-ovi Jánošíkovi od študenta k Mare, vo Vzkriesení od Marie Ivanovny k Marle. K malým postaviekám jednej z kňažiek Moreny (Svätopluk), či milosrdnej sestry z Mistra Scroogea pridala prednádávnou krásnu, ľudsky hrejivú a mádrostou prežiarenu postavu starej ženy v Urbancovej Pani úsvitu. Charakterotvorné schopnosti Meierovej v oblasti pôvodnej tvorby využila doposiaľ najplnšie televízia — v postave Anny z filmovej verzie Cikkerovho Bega Bajazida. -BJ-



koncert odpadne. Napriek hroznej atmosfére som sa obliekla do večerných šiat a išla do Reduty. Cestou som sa každú chvíľu doslova hádzala na zem, lebo nad mestom stále križovali lietadlá. Až pohľad na zbombardovanú budovu ma presvedčil, že koncert sa predsa len bude musieť odložiť. Po krátkom povelovom pôsobení v bratislavskom rozhlase som odišla ďalej študovať do Prahy. Opäť som mala šťastie na výborného pedagóga — Františka Maxiána. Zaslúžil ma do kurzovskej klavírnej školy a jej technických problémov. Dôležité pre mňa bolo, že profesor Maxián bol nielen vynika-

— za každú cenu na seba upozorňoval.

Máte i kontakty so slovenským hudobným životom?

— Už na začiatku svojho pôsobenia v Prahe som spolupracovala so slovenskými umelcami mojej generácie pri výmenných koncertoch. S mladšími prichádzam do styku hlavne na celostátnych speváckych súťažiach. Snažím sa čo najviac zoznamovať českých interpretov s dielami slovenských autorov — či už na póde AMU alebo pri príprave speváckych koncertov. Čiňovala som pri mnohých premiérach slovenských hudobných novínok v Čechách, uviedla som diela Suchoná, Cikera, Zimmera, Holubka, Urbanca a ďalších.

Pracujete aj sólisticky? Aké sú hlavné odlišnosti v interpretačnom prístupe u sólistu a klavírneho sprevádzača?

— Venujem sa výlučne klavírnemu sprievodu spevákov. Poznáam výborných sólistov, ktorí sú súčasne dobrými komornými hráčmi, ale poznám tiež dosť klaviristov, ktorí hrajú „sólovo“, i keď sprevádzajú. Sólová hra a klavírny sprievod majú svoje špecifiká. Sólová interpretácia je dielom jednotlivca, ale interpretácia piesne je výsledkom kolektívnej spolupráce dvoch ľudí. Stáva sa, že vyspelý spevák ovplyvní prácu sprevádzača, no niekedy je to naopak. Sólista môže dospieť k lepšiemu hudobnému vyjadreniu prostredníctvom svojho partnera za klavírom. Korepétor by mal byť nielen dobrým klaviristom, ale mal by sa tiež vyznať v speváckych problémoch v piesňovej tvorbe, v opernej literatúre — v tomto prípade aj v instrumentácii diela a v partitúre vôbec. Iba dlhoročná prax v tomto odbore dovoľuje dosiahnuť takú dokonalosť, akú majú svetoznámi umelci — klavíri sprevádzači: G. Moore, Favaretto, Werba a náš Holeček.

Ktoré osobnosti ste počas svojej praxe mali možnosť sprevádzať za klavírom?

— Bolo ich veľa. Zo slovenských umelcov si spomínam náhodne na Oľgu Hanákovú, A. Kucharského, M. Hubovú, A. Peňáskovú, z českých spevákov to boli: M. Budíková, Z. Otava, V. Jedonáček, H. Tattermuschová, J. Jindrák, S. Součková, L. Havlák, z tých mladších: Jehliškova, Severová, Bortlová, Podskalský atď.

Otázky: -ny-

O umení korepétitorskom

so Soňou Kresákovou, poprednou korepétitorkou a sprevádzateľkou spevákov na pražskej AMU.

Soňa Kresáková pochádza zo Slovenska, no pôsobí už dlhé roky v českom hudobnom živote a je výbornou sprevádzateľkou najmä vokálnych umelcov. O problematike svojej profesie hovorí v nasledujúcom rozhovore:

Váš krátky umelecký životopis...

— Svoju otcovi vďačím za to, že som v mladosti mala okolo seba vždy dobrú hudbu. Chopinove etudy, klavírne skladby Smetanu a Dvořáka, Beethovenove symfónie a operná hudba — aj keď všetko interpretované iba z klavírných výťahov — to boli zážitky, z ktorých som vyrastala. Otec bol výborný klavirista, no hral takmer na všetky hudobné nástroje. Zaslúcoval ma do krásnej komornej hudby. Detstvo mojich sestier boli hrami „na koncert“, alebo „na operu“. Zatiaľ čo ony spievali, ja som „zastupovala orchester“ pri klavíri. Myslím, že už vtedy som si vybrala svoje budúce povolanie. Počas študentských rokov som mala šťastie, lebo som sa dostala k výbornému pedagógovi. Po muzikálnej stránke som najviac získala u prof. Fríca Kafandu, u ktorého som študovala na bratislavskom Konzervatóriu počas vojny. Základné tohto štúdia poznamenala priam tragikomicky vojna. Mój absolventský koncert sa mal konať v deň, keď bola Bratislava bombardovaná. Jedna bomba padla i na Redutu, kde som mala predviesť svoj repertoár. Nikto na svete ma neochránil, povesedieť, že

júci sólista, ale rovnako významný komorný hráč a sprevádzač. Prahe som už ostala verná. Tu som sa i vydala a v roku 1951 nastúpila na pražskú AMU ako korepétitorka a sprevádzateľka na speváckej katedre Hudobnej fakulty. Od tej doby sa venujem výhradne klavírnemu sprevádzaniu spevákov. Veľa som získala od prof. Alfréda Holečka, ktorý v tomto odbore patrí k absolútnym vrcholom. Dlhé roky som s ním spolupracovala na AMU. Významný bol pre mňa študijný pobyt vo Viedni, pri ktorom som sa bližšie zoznámila s metódou práce svetoznámeho prof. Erika Werbu a skonfrontovala som s ním svoje pracovné názory.

Vaše najcennejšie ocenenia v oblasti korepétitorského umenia?

— Pre každého interpreta je povzbudzujúce verejné ocenenie pri významných celostátnych a medzinárodných príležitostiach, ktorých sa mi tiež dostalo. Ale najviac si cením úspechy svojich zverencov-spevákov, ak viem, že som im svojou prácou mohla pomôcť.

Čo pokladáte za prvoradú úlohu pri komornej súhre?

— Domnievam sa, že problémy pri sprevádzaní spevákov sú podobné, ako pri komornej hre. Výsledný dojem má zodpovedať zámerom skladateľa a umeleckého výkladu jeho diela. Tie to faktory určujú vzájomný vzťah všetkých interpretačných zložiek — teda aj speváka a klaviristu. Omylom by bolo, keby túto súhru chcel jeden z partnerov porušiť, napríklad, ak by klavirista stereotypne ustupoval do pozadia alebo naopak

RECENZUJEME

Zborníky PF UK

UMENIE III. Zborník Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, so sídlom v Trnave, Slovenské pedagogické nakladateľstvo Bratislava — 1976.

V druhej polovici roku 1976 vyšiel v SPN zborník z vedeckých štúdií členov Katedry hudobnej výchovy v Trnave, v ktorom hudobní pedagógovia predkladajú výsledky svojich snažení vo vedeckovýskumnej činnosti.

Obsahová náplň zborníka je dosť široká a zahŕňa v sebe štúdie, zacielené na riešenie niektorých hudobno-folklórnych otázok, na prezentáciu pozoruhodnejších hudobno-regionálnych prejavov a na analýzu a sprístupnenie hudobnej praxe. Prevahu má aktivita a snaha prepracovať sa k jadrú vecí, objektívna snaha prispieť k riešeniu problému.

Úvodná časť zborníka Umenie III. vyplnila štúdia Viktora Brósa „Robotnícky spevokol Bradlan — nositeľ Radu práce a jeho kultúrno-ideologické pôsobenie doma i v zahraničí“. Autor v nej náreľ do histórie tohto známeho trnavského mužského spevokolu, ktorej jeden časový úsek vyplnil aj svojou vlastnou dirigentskou prácou. Zvláštnu pozornosť venuje vzťahu a spolupráci Bradlana s národným umelcom Mikulášom Schneidrom-Trnavským, ktorý bol takmer 20 rokov jeho čestným predsedom. V ďalšom kontexte uvádza údaje o koncertnej činnosti Bradlana doma i v zahraničí.

Najpozostalejšou a odborne veľmi dobre fundovanou prácou v zborníku je „Príspevok k problematike vokálneho a instrumentálneho hudobného folklóru“ od Alexandra Mőžiho. Autor v nej spojil tri samostatné hudobno-folklórne štúdie, ktoré v návaznosti na jeho doteraz publikované práce tohto druhu prinášajú nové výsledky zo systematického výskumu autentického hudobného folklóru. Prvá štúdia „Po stopách Bélu Bartóka na Slovensku“ je konfrontáciou hudobného folklóru vo viac ako 60-ročnom časovom odstupe od dób, kedy Béla Bartók zbieral slovenské ľudové piesne v Dražovciach pri Nitre. Autor náorne dokumentuje porovnanie Bartókových záznamov s vlastnými zápismi dnes žijúcich ľudových piesní. V druhej štúdii Mőži analyzuje „Spôsob využívania zvukovej techniky pri výskume hudobného folklóru v minulosti a dnes“. Podáva v nej stručný prehľad rôznych spôsobov záznamovej techniky v historickom vývoji — včítane analytického nahrávania instrumentálnej a vokálnej ľudovej hudby, realizovaného Ústavom hudobnej vedy SAV. „O variačnej práci predníkov spísko-goralskej oblasti“ pojednáva A. Mőži vo svojej tretej štúdii. Spracoval v nej materiály z terénneho výskumu v severnom Spiši. Výstižná charakteristika spôsobov ozdobovania ľudových nápevov a skúmanie frekvencie výskytu rôznych druhov melodických ozdôb má základnú metodicko-didaktickú hodnotu pre každého, kto chce interpretovať instrumentálny folklór tejto oblasti.

Ďalší príspevok v zborníku Umenie III. — „Komentár k štúdiu umeleckého violového repertoáru“ — napísal slovenský violový pedagóg Ján Albrecht s cieľom: dať pedagógom a študujúcim hru na viole patričnú orientáciu v pomerne bohatej violovej literatúre 20. storočia.

Natáša Bezeková rieši technické problémy, ktoré nastoluje „Ravelov klavírny štýl“ a Gabriela Karabová skúma „Osobitosť Scarlattiho klavírnej tvorby“. Obidve štúdie obsahujú podnetné myšlienky pre prácu klavírneho pedagóga.

Zborník Umenie III. uzatvárajú rozhovory a recenzie so stručnými informáciami o dvoch koncertoch pre violončelo a orchester od Andreja Očendása (Ludmila Štepková), s recenziou trnavského zborníka Umenie I. (1971) z pera Jozefa Tvrdého a recenziou práce Viktora Brósa (Svetská zbiorová tvorba Mikuláša Schneidra-Trnavského), Jána Manga (Maďarské ľudové piesne a ľudové hudobné nástroje), Bence Szabolcsiho a Miklósa Forráta (Musica Hungarica II.) z pera Alexandra Mőžiho.

UMENIE IV. Zborník Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave so sídlom v Trnave, Slovenské pedagogické nakladateľstvo Bratislava — 1976.

V krátkom časovom odstupe po zborníku Umenie III. vyšiel v SPN ďalší zborník prác Katedry hudobnej výchovy v Trnave, Umenie IV. V porovnaní s predchádzajúcimi zborníkmi objavujú sa v ňom niektoré nové črty. Je to predovšetkým hlbší, fundovanejší záber do problematiky, snaha čo najadekvátnejšie sa zmocniť riešeného okruhu otázok.

Kľúčovou prácou zborníka v tomto smere je úvodná štúdia Alexandra Mőžiho „Príspevok k výskumu paralelizmov v dejinách slovenských a maďarských ľudových piesní z obdobia kuruckých vojen“. Ide o závažnú, podnetnú a vedecky fundovanú štúdiu. Ľudové piesne s kuruckou tematikou žijú do dnešných čias a ich najfrekventovanejším variantom na Slovensku je melódia s názvom „V širom poli stojí hruška zelená“. Medzi maďarskými variantami je známa táto pieseň pod názvom Tyukodiho nót. Autor štúdie považuje túto mnohovýhodnú pieseň za jednu z prvých revolučných piesní, vyzývajúcu masu ľudu do otvoreného boja za zmenu spoločenského poriadku. Výskumná vzorka analytických skúmaní obsahuje 123 variantov tejto piesne, ktoré sú východiskom pre hľadanie ich vzájomnej príbuznosti a odlišnosti. Cieľom analýzy — ako uvádza autor — bolo nájsť všeobecný tvar skúmaných variantov a určiť najstaršie typy. Treba ešte podotknúť, že Mőžiho štúdia v tejto rozšírenej slovenskej verzii, je zhruťnuté najzávažnejších výsledkov jeho kandidátskej práce u profesora Bence Szabolcsiho v Budapešti a v základnej verzii vyšla v jazyku francúzskom v Maďarsku (v zborníku Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae — 1972).

Zborník Umenie IV. obsahuje aj podnetný príspevok z pera Viktora Brósa s názvom „Štefan Pyšný — jeho osvetová a zberateľská činnosť“. Je príspevkom k poznaniu pokrokových zjavov, akým bol učiteľ, dirigent a osvetový pracovník Štefan Anton Pyšný (1889—1969), dlhoročný učiteľ vo Vrbovan. Patril k zakladajúcim členom Speváckeho zboru slovenských učiteľov, viedol amatérské zbory, orchestre, bol organistom, zbieral a upravoval ľudové piesne, prednášal, nadvicoval di- vadlá a hudobné programy, bol i publikačne činný.

Záverčnou štúdiou v zborníku Umenie IV. je „Komentovaný prehľad staršej umeleckej violovej literatúry“ od Jána Albrechta. V podstate je táto štúdia premysleným logickým nádrtom všeobecných princípov štúdia, ku ktorému dospel autor dlhoročnou pedagogickou činnosťou a súčasne zdôvodnením i upozornením na nutnosť cieľavedomého zapájania realizácie technických problémov do služieb daných umeleckých intencií. Pre tento cieľ sú k dispozícii mnohé skladby pre violu od dób raného baroka, cez obdobie galantného štýlu, klasické obdobie — až po romantizmus a novoromantizmus.

V záverečnej recenznej časti zborníka Umenie IV. presne a vyčerpávajúco recenzuje Alexander Mőži I. diel Slovenských spevov (OPUS 1973). FRANTIŠEK MATUŠ

TVORBA

Mi-PARTI značí vo francúzštine rozdelenie na 2 rovnaké, no nie identické časti. Titul Lutoslawského orchestrálnej skladby má zmysel oveľa skromnejší. Je to nádržka na použitú metódu formovania melodických fráz, viditeľnú najmä v počiatočnej epizóde skladby: každá ďalšia myšlienka pozostáva z dvoch vzájomne si odpovedajúcich častí, z ktorých druhá je replikou na prvú, ale

„Mi-parti“ Witolda

Lutoslawského

nie je jej doslovným opakovaním.

Rozvoj motivickej myšlienky je predmetom veľmi pedantnej, majstrovskej práce skladateľa. Jeho invencia a bohatstvo nápadov sa príjemne odlišujú od dnešnej hudby, formovanej viac na základe zoraďovania rôznych zvukových situácií, než na základe rozvíjania a pretvárania motívov, nameraných v skladbe. Lutoslawski rehabilituje zavrhnutý ideál „evolučnej“ hudby, ale robí to novým spôsobom, nezávislým na tradičných vzoroch.

Druhým hlavným predmetom pozornosti autora v Mi-parti je znenie. Tak v zmysle intervalovo-harmonickom, ako aj v zmysle instrumentálnej koloristiky. Mi-parti je jasnou, príjemnou skladbou, meniacou farbu a dežer ako orientálny koberec. Takisto simultatívne majstrovsky volené intervaly, ktoré sú časťami vyššieho — 12-tónového poriadku, naberajú hodnoty novej harmonickosti, lahodiace sluchu svojou zmyslovou krásou — pravda, vynímajúc zámerne ostré a agresívne momenty, opodstatnené dramaturgickým rozvojom diela (ale ani ony sa nevzdávajú pôvabu, ktorý môže skrývať správne volená instrumentálna farba). Vcelku sa Mi-parti vyznačuje mimoriadnou mäkkosťou a (novou) eufóniou zvuku, rozvíjajúcou ďalej tú originálnu vlastnosť Lutoslawského štýlu, ktorá zaujala už v jeho starších *Paroles tissées a Livre pour orchestre*. A napokon tretí predmet špeciálnej pozornosti skladateľa: forma, globálna stavba diela a jeho rozčlenenie. To, že Lutoslawski chápe formu skladby ako odraz určitého, ľahko pochopiteľného postupu emocionálnych stavov, ktorý vedie k efektnej a dojímavej „pointe“ — to vieme už z jeho predchádzajúcich skladieb (violenčelový koncert, Préludia a fúga). Vari žiadny súčasný skladateľ nespojil tak úzko hudobnú formu so zákonmi, ktoré ovládajú psychiku človeka — pritom však nemá nijaký konkrétny program.

Mi-parti je skladbou, pozostávajúcou z jedinej časti, ale možno v nej rozlíšiť tri od základu odlišné fázy: pokojný úvod, rozvíjajúci pokojné a po-

vabné obrazy, živú a rýchlu „strednú časť“, ktorá vedie k dramatickej kulminácii a opäť pomalú, lyricky zafarbenú záverečnú epizódu. Skladbu začínajú mäkké a ladné súzvučky sláčikov s charakteristickými glissandovými krokmi; ich pokojné vlnenie je stálym pozadím bohatej a majstrovskej polyfónie dychových nástrojov, ktorá vyplňa počiatočnú fázu diela. Postupne nastupujúce hlasy (bas-klarinet, potom lesný roh, klarinet, hobo a flauta) sa navzájom výrazne odlišujú rytmickou a intervalovou kresbou, preto má každá instrumentálna farba inú motívickú tvár — táto individualizácia sa dôsledne udržiava napriek bohatej evolúcii v priebehu jednotlivých hlasov. Záver tretej časti je korunovaný dlhšou hrou *ad libitum* — ten-

toraz orchestra, po čom sa znenie hudby prudko mení, akoby sa zmenila od základu dekorácia; začína sa „stredná časť“ diela, vyznačujúca sa živým, brilantným rozvojom.

Spočiatku bezstarostné hry filigránskych figúr a zvukov naberajú po chvíli vážnejší ráz, nástupom skupiny pozauon rodí sa konflikt a dramatickosť, tep hudby narastá — jej priebeh je oteraz prísne riadený a odmeriavaný v taktach, zhusťuje sa tempo i zvukový masív orchestra, spájajúci stále v tých istých zotstavách farby a usporiadanie rôznych instrumentálnych skupín; predtým exponovaný zvukovo-intervalový materiál vstupuje do fázy nových obmien. Tento rozsiahly, rýchlo sa rozvíjajúci fragment je doteraz najvýraznejším dôkazom symbolického umenia Lutoslawského — očarúva tak pestrosťou a virtuóznosťou v hľadaní nových (efektne koncertujúcich) instrumentálnych skupín, ako aj dramatickým plánom akcie. Dôsledkom tohto dramatického narastania je náhle prerušenie rytmického tepu; niekoľko mohutných, nepravidielne rozložených úderov pripravuje generálnu kulmináciu diela: husté tutti (fff) hrané bez dirigenta, ktoré postupne opadá, vyhasína.

Tichá epizóda dychových nástrojov priam mrazí svojím maximálne statickým trvaním a



ľahostajným ostentatívne „objektívnym“ neosobným charakterom. Iba chvíľami sa objavujú žartovný rytmický motív akoby pripomínal, že aj tá najväčšia dráma tají v sebe ďalší obsah, ktorý likviduje celú vážnosť a pátos, ktorý sa jej pripisuje.

A tu sme už pri „záverečnej epizóde“ diela. Odrazu z tejto statickej, objektívnej zvukovej situácie vyrastá veľmi živá a pôsobivá hra troch sólových huslí, ktoré snujú v rôznom poradí a bez dirigenta tie isté prosté motívy. Niet nič vzrušujúcejšieho ako tento moment, keď sa objavujú tri — akoby cudzie, a pritom vo svojej citovej výpovedi tak nemesierne pravdivé sólové hlasy. Toto vzrušenie narastá, keď zmikajú dychové nástroje a už dvanásť sólových huslí hrá súčasne tú istú diatonickú frázu, hoci každé husle ju hrajú voľne, v odlišných hodnotách a rytmoch. Opakujú motívy tejto melódie v čoraz vyšších tóninách škály — za tichého a diskretného komentára flaut, hoboja, čelsty a harfy. Keď všetci husľoví sólisti definitívne dosiahnu (prirodzene v rôznom čase, pretože hrajú bez dirigenta) cieľový zvuk „c“ vo vysokom registri, nasleduje posledná harmonizácia, dosiahnutie konečného vrcholu, citová pointa a doznenie drámy, načrtnutej v tomto diele.

Tak vyzerá samotná emocionálna anekdota, determinujúca stavbu skladby. Je úplne jasné, že nevysvetľuje celý umelecký zmysel. Treba vážne — a nie raz — počúvať všetky majstrovské zvukové detaily, ich čisto hudobné relácie a spojenia, aby sme mohli oceniť skutočnosť, nie iba navonok dramatickú hudnotu *Mi-parti*.

TADEUSZ A. ZIELEŃSKI
(Ruch muzyczny č. 19)
Preklad a úprava: H. L.



HENRYK SZERYNG: Gramofónová spoločnosť Philips vydala kazetu so 14 LP platňami, na ktorých je nahratých 27 husľových koncertov — diela J. S. Bacha, Bartóka, Beethovena, Brahmsa, Čajkovského, Liszt, Mendelssohna, Prokofieva, Saint-Saënsa, Mozarta, Paganiniho, Schumann, Sibeliusa, Szymanowského, Čajkovského a Wieniawského. Henryk Szeryng, mexický huslista poľského pôvodu patrí niekoľko desaťročí k najvýnikajúcim interpretom. Táto kazeta je fascinujúcim portrétom umelca, ktorého instrumentálne majstrovstvo, vkus a štýlová presvedčivosť pôsobia práve tak, ako jeho suverénna, ale nikdy nie okázalo vystupujúca hudobná kultúra. Medzi populárnymi i menej známymi tradičnými dielami husľovej literatúry je raritou nahrávka III. husľového koncertu N. Paganiniho, inšpirovaného talianskou opernou hudbou.

Schubertovský festival Sviatoslava Richtera

Prvýkrát sme o ňom obštrnejšie referovali vlní (HZ č. 22). Ide o hudobný festival vo francúzskej dedine Meslay neďaleko Tours, k vzniku ktorého dal pred 14 rokmi podnet Sviatoslav Richter, pôsobiaci podnes ako jeho organizátorská duša. Zatiaľ čo XIII. ročník *Fêtes musicales en Touraine* (oficiálny názov) bol prehliadkou ôsmich prominentných klaviristov bez vzájomných dramaturgických väzieb, tohto roku sa programovo sústredil na tvorbu Franza Schuberta. Predznamenal tak blížiacu sa 150. výročie skladateľovej smrti.

Richterovej „schubertide“ chýbala v zásade hlboko premyslená koncepcia a nadväzovala na pôvodný zámer festivalového muzikovania: poskytnúť príležitosť k nenátenému stretnutiu sa špičkových umelcov s poslucháčmi — v starobylom, obojstranne inšpirujúcom koncertnom prostredí. Súčasnne však svojimi výsledkami pôsobila aj ako muzikologický impulz k objasneniu niektorých problémov okolo schubertovskej interpretácie.

V siedmich kontrastujúcich programoch bolo niekoľko dominant; predovšetkým duchovný otec festivalu — Sviatoslav Richter, ktorý s mladým maďarským kolegom Zoltánom Kocsim predviedol Schubertove diela pre dva klavíry. Ich poňatie odkrylo prekvapivo bohaté spektrum náladových farieb majstrovej hudby. Mimoriadnym zážitkom bol piesňový večer Fischera-Diskaua s klavírnym podielom Sviatoslava Richtera. Cenné podnety k interpretácii

Schubertovho vokálneho diela prinieslo aj výsostné podanie piesňového cyklu *Krásna mlynárka* Petrom Schreierom. V tejto najvyššej svetovej konkurencii úspešne obstálo i mladé západonemecké Melos-kvarteto, najmä zaslúhou výborne zameraného Schubertovho kvinteta C dur. Ani dramaturgický výber Sviatoslava Richtera nemal však vždy šťastnú ruku. Někakane sklamalo vystúpenie Maurizia Polliniho. Taliansky klavirista nezapadol do atmosféry muzikovania, jeho výkon pôsobil strnulo a nezúčastnene, jedna z recenzii ho označila za „vybrúsený notový pozitivizmus“. Najslabšiu, ba dokonca spätú službu Schubertovi preukázal rozhlasový orchester z Hilversumu pod taktovkou Michala Tabacka, a to predvedením Predohry v talianskom štýle a symfónií č. 3 a 5. Snaživé holandské teleso svojimi interpretačnými možnosťami zďaleka nedorástlo na úroveň, povzniesť skladateľovu tvorbu trvale do estetického vedomia posluchádskej obce.

Hudobné slávnosti v Tours ukázali, že Schubertova tvorba nie je tak úzko spätá so špecifickým sociálno-kultúrnym prostredím viedenského biedermeieru, aby sa nemohla stať bežnou a poslucháčmi požadovanou súčasťou koncertných programov. Žiada však skutočne majstrovskú interpretáciu, takže súčasne pôsobí aj ako skúšobný kameň interpretovho umenia. O tom nás ostatne presvedčil Sviatoslav Richter už skôr — svojím podaním Schuberta — i na československých pódiách. M. ŠULC

Zo zahraničia

Dirigent Christoph von Dohnányi končí svoje pôsobenie vo frakfurtskej opere. Pod jeho vedením získal tamjší orchester vysokú úroveň. Svoju divadelnú éru zakončil naštudovaním Verdiho Otella.

Alexander Čerepnin dostal v San Franciscu čestný doktorát. V zdôvodnení sa hovorí o veľkých zásluhách menovaného v oblasti inštruktívnej literatúry.

V septembri sa stretli v Bonne zástupcovia mládežníckych orchestrov. Z účastníkov zostavili 4 telesá, ktoré naštudovali samostatné programy.

Mozartove slávnosti vo Würzburgu boli po 46 raz. Zamerali sa na menej známe skladby majstra.

Hamburská filharmónia otvorila samostatný cyklus populárnych koncertov pre žiakov.

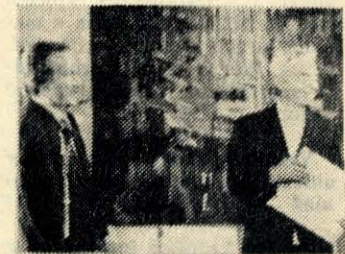
Eckehard Jost vydal knihu O sociálno-psychologických faktoroch pri počúvaní populárnej hudby. Ukazuje objektívne zákonitosti, ktoré ovplyvňujú popularitu tejto hudby.

Spoločnosť Bruna Waltera sa venuje predovšetkým zhromažďovaniu jeho nahrávok a vyhodnoteniu jeho umeleckého prínosu. Súčasne sleduje aj aktivitu priateľov a súčasníkov Bruna Waltera.

V Grazi uviedli málo známú Schubertovu operu *Priatelja zo Salameny*. Zo zachovaných fragmentov bolo toto dielo zrekonštruované. Kritika konštatuje, že lyrické miesta prevládajú — pri absencii dramatickosti.

V Poľsku vyšla gramofónová nahrávka pôvodnej verzie Borisa Godunova. Titulnú úlohu spieva Fin Matty Tavela, orchestrálny sprievod má Katowický rozhlasový orchester.

Milánska opera La Scala bude 3. augusta b. v. oslavovať svoju dvojestoročnicu. Napriek pôvodne plánovanej „verdijskej sezóne“ sa z ekonomických dôvodov zmenila dramaturgia výberom oper 18.—20. storočia. Ťažiskom však zostáva predsa len Verdi. Dňa 7. XII. t. r. uvedie La Scala jeho Dona Carlusa pod taktovkou Claudia Abbada. Okrem toho bude na repertoári Pucciniho *Manon*, *Madame Butterfly*, no nemecky spievané Mozartovo *Únos zo serailu*, Wagnerov *Tristan* (tiež v nemčine) pod taktovkou Carlusa Kleibera a tiež jeden titul od Beniamina Brittena. Ďalšími zaujímavosťami sezóny bude *Piesňový večer* z tvorby F. Schuberta, hostovanie viedenskej Štátnej opery s Beethovenovým *Fideliom*, *Leninská filharmónia*, *Chicago* symfonického orchestra a premiéra nového diela Luciana Beriu nazvaného „L'opera“.



Deutsche Grammophon Gesellschaft vydala novú nahrávku deviatich symfónií L. v. Beethovena. Je to už tretie kompletné naštudovanie všetkých Beethovenových symfónií Herbertom von Karajanom. Za spoluvorcov novej nahrávky si Karajan vybral Berlinských filharmonikov, k 9. symfónii Wiener Singverein a sólistov Annu Tomovú-Sintovú, Agnesu Balthusovú, Petra Schreiera a José van Damu. Sám Karajan sa vyjadruje, že kvalitna naštudovania je plodom jeho takmer 23-ročnej spolupráce s orchestrom a počas svojej 50-ročnej dirigentskej praxe sa nestretol s tak dobrým sólistickým kvartetom, ako pri tejto nahrávke. Na snímke preberá H. v. Karajan prvý exemplár novej nahrávky Beethovenových symfónií.

Rozhlasové orchestre v NSR prišli s požiadavkou na zvýšenie plátov.

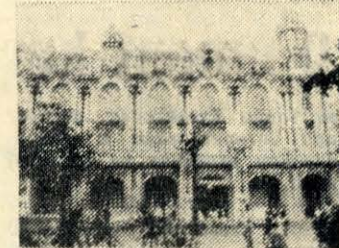
V známej londýnskej aukčnej sieni Sotheby bol zaznamenaný ďalší rekord. Staré husle z r. 1734, ktoré vyrobil Giuseppe A. Guarneri del Gesù v talianskej Cremoně vydražili za 115 000 libier sterlingov. Je to doposiaľ najväčšia suma, ktorá bola kedy vyplatená za hudobný nástroj. Meno kupujúceho nezverejnili.

Dňa 12. novembra otvorili v Poznani VII. medzinárodnú husľovú súťaž H. Wieniawského. Do súťaže sa prihlásilo takmer 60 mladých huslistov z 20 krajín Európy, Ázie, Severnej a Južnej Ameriky. Súťaž vyvrcholila finálovým koncertom najlepších huslistov dňa 27. novembra.

Úspešným vystúpením v sieni Lvovskej filharmónie otvorilo koncertné turné vo ZSSR Pražské sláčikové duo: violončelista Alexander Večtomov a gitarista Vladimír Večtomov.

V Haagu skončil 9. novembra cyklus štyroch koncertov na počesť Leoša Janáčka, ktorých sa zúčastnili naši dirigenti František Jílek a Otakar Trhlik, klavirista Josef Páleníček a Slovenská filharmónia so sólistami Magdou Blahušakovou a Vilémom Přibylom. Koncerty mali u nizozemských poslucháčov veľký úspech.

Sólistka Janáčkovej opery v Brne Magdaléna Blahušaková okrem domácich vystúpení a plánov (o. i. nakrúca pre rozhlas v Brne titulnú partiu *Sostakovičovej Kataríny Izmailovovej*) má pred sebou bohatý koncertný a operný program v zahraničí. V dňoch 10.—17. I. 1978 koncertuje v Holandsku v Dvořákovskej *Stabat mater*, 19.—22. II. 1978 vystupuje v Luxemburgu v Smetanovom *Tajemstvi* (zájazd Janáčkovej opery), vzápätí ju čaká vystúpenie v Dortmunde, od 20. IV. — 24. V. 1978 bude spievať v Španielsku: v Toske, jej pastorkyni a v Čarovnej flaute (rovnako so zájazdom *Drnenskej opery*) a vo výhlade má aj hostovanie v Japonsku. V novembri t. r. uviedla v Holandsku Musorgského cyklus *Detská izbička*.



Na snímke je reštaurovaná budova opery Divadla García Lorcu v Havane. Toto divadlo, ktoré predtým patrilo len hrstke boháčov, je dnes kultúrnym stánkom, prístupným popolitému kubánskemu ľudu. Jeho repertoár je tradičný — Verdi, Donizetti, Rossini, Puccini, ale hrá i ruské, české, slovenské a poľské diela. Snaží sa, hoci skromnými domácimi silami (nová generácia spevákov, instrumentalistov i režisérov, ktorí získali vzdelanie na kubánskych školách) vychovávať nové operné publikum.

Univerzitná knižnica vo Varšave ohlásila objavenie Troch piesní na anglické texty Jamesa Joycea od K. Szymanowského. Piesne vznikli v roku 1926.

Anja Silja stvárni titulnú postavu v musicali „Kiss me Kate“ od skladateľa Cole Portera v Kolíne. Premiéra je plánovaná na december t. r.

Odborná kritika podrobne referuje o bonnskej inscenácii Beethovenovho *Fidelia* k 150. výročiu úmrtia skladateľa. Vysoko sa hodnotí hudobné naštudovanie Rolfa Weikerta. Diskusie však vzbudzuje réžia, ktorá bola zverená pravukovi R. Wagnera — Gottfriedovi Wagnerovi. Javisková stránka bola totiž posunutá do obecnnej abstraktnej podoby a jej aktualizácia podľa kritikov spôsobuje „nerozumeľnosť“.

Recitál Zuzany Růžickovej

Bratislava mala opäť vzácnu príležitosť vypočuť si jednu zo špičkových sólistiek v hre na čembalo — zaslúžilú umelkyňu Zuzanu Růžickovú. Neprijemné však boli okolnosti, pre ktoré sa interpretka takmer rozhodla koncert odrieknuť. Nástroj totiž čakala generálna oprava, naviac sa popoludní pred koncertom predvážal bez potrebných ochranných opatrení, takže poslucháči boli svedkami bezmocnosti čembalistky voči vypádavaniu tónov v niektorých z registrov a nemožnosti použiť všetky registre — teda nastalo aj určité porušenie koncepcie, ktorú si umelkyňa vypracovala. To bola tá nemilá stránka. Nedá sa však konštatovať, že by natoľko ovplyvnila zážitok z večera. Príťažlivé prostredie Klarisek zaplnili pedagógovia, kritici a študenti, chýbala (zrejme nedostatočnou propagáciou) širšia verejnosť. Zuzana Růžicková by si predsa len zaslúžila viac pozornosti zo strany Bratislavčanov.

Recitál Zuzany Růžickovej pozostával zo skladieb dvoch štýlových období — súčasných a barokových. Netradičnú dramaturgiu (1. polovica — moderná hudba: diela Jana Rychlíka, Viktora Kalabisa a Bélu Bartóka; 2. polovica — baroková hudba: skladby Johanna Sebastiana Bacha a Domenica Scarlattioho) si vysvetľujeme ako zámernú snahu, zdôrazniť ťažisko koncertu v jeho druhej polovici. O recitáli možno písať len v superlativoch, a to bez obavy, že by pôjmy „perfektný muzikálny výkon, úžasné technická vyspelosť, vyzretosť prejavu, adekvátna koncepcia skladieb čo do štýlovosti, hlboký ponor do diel, gradácia programu, superénny, ale pritom uvažujúci výkon“ vyzneli ako klíšé, či prázdne frázy. Pokladám za nepodstatné, že interpretka v úvodných častiach skladieb Rychlíka a Kalabisa mala menšie kolízie jednak preto, že podobný jav je v kontexte muzikantského výkonu absolútne nepodstatný, ako aj preto, že beriem do úvahy i psychický stav interpretky, donúteného hrať na nevyhovujúcom nástroji.

VIERA POLAKOVIČOVÁ

Profily mladých:

Štefan Róbl

na bratislavskom Konzervatóriu študoval husle a dirigovanie. V roku 1968 nastúpil do Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave, od roku 1969 bol na základe konkurzu hosťujúcim dirigentom v tomto orchestri. Od začiatku sezóny 1977-78 bol angažovaný za druhého dirigenta do orchestra Štátnej filharmónie Košice.

— S orchestrom Štátnej filharmónie Košice ste sa už zoznámili skôr — bolo to počas krátkej spolupráce pred niekoľkými rokmi, ale aj v decembri minulého roku, kedy ste dirigovali verejný koncert. S akými ambíciami odchádzate do Košíc?

S týmto orchestrom sa mi doteraz vždy veľmi dobre spolupracovalo. Je to kolektív mladý, ambiciózný, má veľkú chuť do práce a môžem povedať, že aj z decembrového koncertu som mal dobrý pocit — orchester hral maximálne sústredene, takže na spoluprácu so Štátnou filharmóniou sa naozaj teším. Myslím si, že pre mladého dirigenta je veľkou výhodou pracovať s mladým kolektívom, ktorý je plný entuziazmu. Dirigent potrebuje prax — iba tak môže rásť. Teším sa preto na sústavnú dirigentskú prácu, na príležitosť overiť si mnohé zo svojich zvukových predstáv, zúžitkovať i určité skúsenosti orchestrálného hráča, ale aj získavať ďalšie skúsenosti. Budem mať možnosť dokázať, či viem využiť všetko to, na čo som sa doteraz pripravoval.

— K tomu, aby ste zrealizovali tieto svoje snahy, potrebujete podmienky. Ako vás prijalo vedenie Štátnej filharmónie?

Vedenie Štátnej filharmónie mi vychádza v ústrety čo sa týka dramaturgie. Poverilo ma od začiatku dostatočným počtom verejných koncertov. Prvý z nich — 28. septembra bol zároveň otvorením košickej koncertnej sezóny, ďalší je naplánovaný na 24. novembra.

— Súčasťou dirigentskej praxe, okrem aktívneho dirigovania, býva „počúvanie“ skúšok, alebo hra v orchestri. Vy ste si vybrali tú druhú možnosť...

Roky, ktoré som strávil v SOCR, neľutujem. Myslím si, že je dobrou školou cítiť dirigentskú prax priamo na sebe, uvedomovať si dobré i menej dobré postupy. Mal som tiež príležitosť aktívne získať veľký prehľad v hudobnej literatúre a porovnávať interpretácie určitého diela viacerými dirigentmi. Chodieval som aj do Slovenskej filharmónie na skúšky so šéfdirigentom L. Slovák. Po interpretačnej stránke to boli neraz také dôkladné rozbor skladieb, akoby sa v dirigentskej triede sedelo nad partitúrou. A navyše — L. Slovák je žiakom V. Talicha, čerpá z jeho školy a pre tých, ktorí poznajú Talicha iba z nahrávok, to znamenalo dozvedieť sa viac o jeho práci, jeho koncepcii. Veľa sa dá naučiť napr. aj na deleniach skúškach od koncertného majstra, ktorý môže mať veľmi hodnotné pripomienky ku spôsobu vyriešenia určitého problému, tak ako som to neraz zažil v SOCR.

— Ste sice mladý, ale nie začínajúcim dirigentom. Realizovali ste viac verejných koncertov, v rozhlasovom archíve máte niekoľko nahrávok.

V rámci absolventských koncertov poslucháčov VSMU v Štúdiu mladých som premiéroval diela H. Domanského a I. Dibáka, pre Čs. rozhlas som nahral napr. Dvořákovu symfo-

nickú básne, Schumannovu 4. symfóniu, Lutoslawského „Malú suitu“, Chačaturjanovu Maškarádu a III. baletnú suitu od D. Sostakoviča.

— Každý dirigent má túžbu realizovať závažné diela hudobnej literatúry. Niektoré hneď, iné v bližšej, či vzdialenejšej budúcnosti, k mnohým sa neustále vracá. V dramaturgickom pláne máte Brahmsovu 1. symfóniu...

Brahmsove symfónie patria medzi skladby, ktoré by človek chcel robiť stále. Dlhú som uvažoval, či mám 1. symfóniu zaradiť do repertoáru. Pomyslel som si — ak mladí interpreti (instrumentalisti) môžu hrať Brahmsovu husľovú, či klavírnú koncert, môžem skúsiť i ja 1. symfóniu. Študoval som ju po teoretickej stránke, veľakrát som ju hral s dr. Rajterom, ktorý je u nás považovaný za brahmsovského špecialistu, ale aj s inými dirigentmi a obohrané mám vlastne všetky štyri symfónie. Mám ju teda zažitú, samozrejme, adekvátne veku, praxi a skúsenostiam. A hoci viem, že ju nebudem robiť úplne ideálne, skúsím to, raz treba začať. Ved napokon žiaden z veľkých dirigentov ju nerobil prvýkrát tak dobre, ako v zrelšom veku. Náročnými dielami sú aj Mozartove symfónie — Es dur sa chystám naštudovať, Haffnerovu som dirigoval v Košiciach v decembri minulého roku. Tých skladieb, ktoré by som chcel raz naštudovať, je viac. Z klasicizmu napr. Beethovenova Osvetová, Deviatá, Mozartovo Requiem, z romantizmu Bruckner, či Mahler... Z 20. storočia ma priťahuje Janáček, Stravinský — k tomu je však potrebná veľká prax, človek musí mať orchester „v rukách“.

— V Bratislave sa na doterajších siedmich ročníkoch Interpódia vystriedalo viacero mladých dirigentov — vašich rovesníkov. Ktorý z nich vás upútal?

Veľmi živo si pamätám na Vasilija Sinajského. Je to vitálny typ dirigenta, veľmi muzikálneho a erudovaného. Bolo zrejme, že už pred Interpódium mal veľa príležitostí dirigovať (vtedy bol štážistom v Moskovskej filharmónii u K. Kondrašina). Jeho interpretácia niesla typické znaky sovietskej dirigentskej školy — po stránke zvukovej práce s orchestrom (používal väčší zvuk, väčšie fortissimá), ale aj tempového podania. Suverénne prezentoval svoju dirigentskú techniku a nesporné muzikantské kvality, ved už vtedy bol laureátom Karajanovej súťaže.

— Málomktorý rozhovor sa obíde bez spomenutia vzorov — nuž, neporušme túto tradíciu. Zaiste ste mali svoje prvé vzory, ktoré sa menili podľa toho, ako dozrievalo vaše umelecké poznanie.

Najskôr som si všimol dirigentov z hľadiska ich techniky dirigovania, potom som ich začal rozlišovať podľa typov — dirigent lyrik, dirigent rytmik, výbušnejší typ, akademickjší typ. Dnes, kedy už nie je toľko času na skúšky, ako napr. pred dvadsiatimi rokmi, je technika dôležitá — ale sama osebe nie je zárukou úspechu. Neraz dirigentovi, ktorý diriguje úsporne, môže hrať orchester výborne a dirigentovi s krásnou technikou môže hrať zle. Povahove mi vyhovujú viac dirigenti s vyrovnanou dávkou rácia a emócií, hlbavé typy. No o konkrétnom jedinom vyhranenom vzore nemôžem hovoriť — u každého je niečo, čo robí jeho umenie veľkým. Medzi moje prvé vzory patrili — a dodnes patrí — dr. Rajter. Obdivujem Rozdestvenského, Kondrašina, Karajana, páčia sa mi nahrávky Bruna Waltera, Böhmova nahrávky Mozarta a Mahlera, obdivujem umenie Václava Talicha. Myslím si, že tak, ako sa nedá povedať, ktorý skladateľ, či ktorá skladba je najlepšia, nedá sa povedať ani to, ktorý dirigent je lepší...
V. REZUCHOVÁ

Jubilant

Hudobný skladateľ František Prášil sa zaradil do histórie slovenskej hudby podielom, ktorý možno charakterizovať v dvoch smeroch: v samotnej tvorbe a organizátorskej práci. Ako dlhoročný učiteľ hudby, rozhlasový pracovník, organizátor a skladateľ vošiel do povedomia slovenskej hudobnej verejnosti. Ak sa teda František Prášil dožil (3. X. t. r.) jubilea 75. narodenín, je len samozrejmé, že sa mu venuje primeraná pozornosť. Cinitelia slovenskej hudby ho poznajú už od jeho príchodu na Slovensko roku 1926, no najmä po roku 1929, keď po absolvovaní Hudobnej a dramatickej akadémie v Bratislave pôsobil ako hudobný pedagóg v Piešťanoch. No jeho vlastný profil začína sa kryštalizovať po nástupe do rozhlasu v roku 1939. Profil umelecký, organizátorský, ale i politický. Ten prejavil konkrétnou formou v príprave na činnosť Slobodného slovenského vysielateľa v Banskej Bystrici — pred a počas SNP v roku 1944. Organizátorský a skladateľský profil nadobúda zreteľné kontúry po jeho príchode do bratislavského rozhlasu v roku 1945. Organizuje odbor zábavnej hudby, spresňuje obsahovú a dramaturgickú stránku vysielania tohto žánru hudobného umenia. Dáva tak trvalé základy pre jeho ďalší rozvoj a ako hudobný skladateľ prispieva doň i konkrétnou náplňou. K rozhlasovej práci pritiahol rad sólistov, umelcov, súborov, aktivizuje ich, sám pre nich komponuje, dvíha kvalitu, zabezpečuje perspektívy. Rozširuje programovú náplň, podporuje činnosť externých, ale aj interných umelcov, ktorí spĺňajú jeho veľké nároky na kvalitnú interpretáciu. Splňajúc požiadavky

rozhlasových potrieb, preberá roku 1955 hudobnú réžiu a stáva sa jej vedúcim. Ako skladateľ s absolútnym sluchom vytvára podmienky pre tento druh práce, tribiho, skvalitňuje, vychováva svojich nástupcov. Preto s pokojnou vyrovnanosťou odchádza roku 1966 do dôchodku.

Kompozičná stránka osobnosti Františka Prášila je rozsiahla najmä v oblasti malých hudobných žánrov, zborovej tvorby a úprav ľudových piesní a tancov. Pritom je jeho tvorba — najmä zborová a piesňová — angažovaná. Píše celý rad pochodových piesní, orchestrálno-zborových skladieb (hymnických i kantátových) s najrôznejšou tematikou. Mnohé z nich získali i ceny v rôznych celoštátnych súťažiach. Vo svojej tvorbe opiera sa i o ľudovú melódiku. Slovenská ľudová pieseň je u Františka Prášila mocným inšpiračným zdrojom. Vie ju nielen citlivo upraviť, ale aj z nej čerpať. Cieľom a poslaním jeho hudobnej tvorby predovšetkým bolo, príhovoriť sa poslucháčovi jednoduchou zrozumiteľnou rečou. Napísal i množstvo drobných skladieb pre dychové orchestre, inštrumentálne skladby i orchestrálne suity.

Ak teda prehodnocujeme život Františka Prášila a spomíname najmä jeho rozhlasové pôsobenie, oceňujeme súčasne jeho plodnú prácu a vyslovujeme želanie síl pre ďalšiu hudobnú tvorbu.

(-jh-)

K Janáčkovmu výročiu

Pre celú českú a slovenskú hudobnú kultúru bude významnou príležitosťou pripomenutie si aktuálnosti Janáčkovho odkazu na budúci rok, kedy bude 50. výročie úmrtia skladateľa (12. VIII. 1978). Pri koncepcii akcií pôjde o to, aby sa poukázalo na hlavný charakter Janáčkovej tvorby a pritom sa získal čo najširší okruh poslucháčov doma i v zahraničí. Z mnohých akcií pripomeňme úvodný koncert SOCR v Prahe, ktorý bude 9. januára budúceho roku v Smetanovej sieni, na ktorom odznie pod taktovkou Jaroslava Krombholca Symfonieta a Glagolská omša. Ústrednou slávnosťou má byť predstavenie Jej pastorkyne v Janáčkovej opere v Brne dňa 25. júna 1978. V Medzinárodnej deň hudby — 1. X. b. r. — otvorila v Brne hudobnovedné kolokvium o tvorbe Leoša Janáčka. Pripravuje sa aj vypísanie verejnej súťaže na vybudovanie Janáčkovho pomníka v Ostrave, sprístupnenie reštaurovaného Pamätníka Leoša Janáčka v areáli Moravského múzea v Brne, vernisáž celoštátnej výstavy Život a dielo Leoša Janáčka v Dome umenia v Brne. S podujatiami celoštátneho významu sa počíta aj v rodisku Leoša Janáčka v Hukvaldoch.

České a slovenské operné scény zaradia do svojich dramaturgických plánov jednu i viac bežne hraných oper majstra. Tým sa celoštátne vytvorí akási neoficiálna prehliadka celej opernej tvorby Janáčka. (SND pripravuje na túto sezónu Kátu Kabanovú a na repertoári je Vec Makropulos.)

Všetky symfonické telesá uvedú najzávažnejšie Janáčkovy diela. Na Pražskej jari 1978 bude tvoriť jednu z dominant programu najmä operné dielo skladateľa (k hostovaniu prízve ND aj brnenskú a ostravskú scénu). Medzinárodný hudobný festival v Brne bude monotematicky zameraný na dielo Janáčka vo všetkých hudobných žánroch. Festival socialistických krajín — Janáčkov máj v Ostrave uvedie — ako hlavný dramaturgický čir — súborné zborové dielo skladateľa. Aj ostatné festivaly (najmä BHS) budú mať v dramaturgii opusy moravského majstra.

Československý rozhlas uvedie v rozhlasových programoch celé Janáčkovy operné dielo v pôvodnom nastudo

vaní. Pochopiteľne, bude sa podieľať aj na prenosoch z verejných koncertov. Z opernej tvorby Janáčka uvidia televízni diváci jednak staršiu inscenáciu Jej pastorkyne a Veci Makropulos, jednak nové inscenácie Káti Kabanovej a opery Z mŕtveho domu. Ostravské štúdio uvedie balet Rákos Rákoczy. Celkove uvedie Čs. televízia 40 programov z Janáčkovho diela. Slovenská televízia v Bratislave bude vysielat prevzaté predstavenie Veci Makropulos zo SND, spomienky Janáčkovho žiaka — R. Macudziňského a koncerty Slovenskej filharmónie, na ktorých odznejú závažné skladateľove diela.

Na propagáciu výročia sa plánuje vydať celoštátny plagát, pamätnú medailu, reprezentatívny obrazový album a v Zrkadlovej sieni Klementina bude počas PJ '78 v prevádzke novoinštalovaný audiovizuálny program na tému „Janáček a výtvarné umenie“.

Vydavateľstvá Supraphon a Panton pripravujú niekoľko albumov a platní s dielami Janáčka. Celý rad ďalších diel vyjde v reediciách. Sympóziom na tému Vplyv hudby slovenských národov na európsku hudobnú kultúru bude v budúcom roku pod patronátom UNESCO, pričom v téme sympózia sa úmerne pamätá aj na dielo jubiliujúceho skladateľa.

Rovnako zaujímavé je sledovať, ako si uctí pamiatku významnej osobnosti európskej hudby zahraničie: v Salzburgu, v San Franciscu, v Sofii, v Budapešti a v St. Gallene (Švajčiarsko) majú naštudovať Jej pastorkyňa, Z mŕtveho domu uvedú v Zürichu, v Amsterdame a v Taliansku, Vec Makropulos vo Finsku, Metropolitan Opera v New Yorku uvedie Príhodu Líšky Bystroušky a opera v Amsterdame Kátu Kabanovú. Spolupracovať majú Čs. sólisti, dirigenti, výtvarníci, alebo režiséri. Festivaly Janáčkovej symfonické a komornej hudby sú plánované v NSR, v Taliansku, v Španielsku, v Japonsku, v Holandsku...

Aj keď nás od roku, v ktorom si pripomenieme 50. výročie smrti Leoša Janáčka, deli ešte mesiac, je tu príležitosť na poslane pripravy vhodných akcií celoštátneho významu, ktoré prehodnotia a znovu zdôraznia veľkosť tohto jedinečného majstra hudby 20. storočia.

—R—

KONKURZ

Opera DJGT v Banskej Bystrici vypisuje konkurz do orchestra na tieto nástroje:

husle, viola, klarinet, flauta, hoboj, lesný roh, trúbka, bicie.

Požadované vzdelanie: absolútne konzervatória alebo inej umeleckej školy. Záujemci nech sa prihlásia do 20. decembra 1977 na adresu: Divadlo J. G. Tajovského, Banská Bystrica. Konkurzy sa budú konať v mesiaci januári b. r. Možnosť ubytovania v internátnom zariadení. Cestovné sa hradi len prijatým uchádzačom.

OZNAM

Riaditeľstvo Konzervatória v Košiciach, Leninova č. 89 prijme profesorov s možnosťou nástupu od 1. I. 1978, a to:

- profesora husľovej hry,
- profesora hry na akordeón,
- profesora klavírnej hry,

- profesora klasickeho tanca a priadených tanečných predmetov,
- korepetitora.

Prihlášky treba odoslať do 15. decembra 1977 na adresu školy s týmito dokladmi: dotazník, životopis, prehľad o doterajšej praxi, opis diplomu, resp. absolútoría konzervatória.

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník Vydáva Slovkoncert vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Vedúci redaktor PhDr. Zdenko Nováček CSC. Zást. ved. redaktora PhDr. Terézia Ursíniová, redaktorka Viera Žitná. Redakčná rada: Pavoľ Bagin, Bohumír Čížek, prom. hist., Ladislav Dóša, Miloš Jurkovič, Aloiz Luknár, prom. ped. Zdenko Mikula, PhDr. Mich. Palovčík, MUDr. Gustáv Papp, Miroslav Sulc, Bohumil Trnečka, Bartolom Urbanec. Adresa redakcie: Gorkého 13/VI., 893 36 Bratislava, telefón: 33323. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 893 36 Bratislava. Inzerčné oddelenie: Gorkého 13, 893 36 Bratislava. Tlačňa Nitrianskeho tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje PNS. Ohľadnávky predplatiteľov príjím PNS — Ústredná expedícia tlače, administrácia odbornej tlače, Gottwaldova nám. 48 IV., 805 10 Bratislava. Ohľadnávky odberateľov v zahraničí príjím SLOVART, dč spol. Leninradská ul. č. 11/I., 896 26 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2,— Kčs. Neobhľadnané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15. Registračné číslo: SOTI 6/II.

IV.

Keď ma na základe konkurzu prijali v septembri 1933 do Stanislavského operného divadla, začal som hneď spievať v zbere. Súčasne mi však zverili úlohu Ernesta v Donizettiho opere Don Pasquale, ktorú v tom čase pripravovali. Na skúšku ma počul slávny ruský spevák Leonid Vitalievič Sobinov. Stretnutie s ním rozhodujúci spôsobom ovplyvnilo môj osud. Sobinov mi zveril úlohu Lenského. Stanislavskij v tom čase nebol v Moskve — liečil sa v zahraničí — a Lenského úlohu nacvičoval so mnou Sobinov. Žiaľ, táto spolupráca netrvala dlho — v októbri 1934 Sobinov zomrel. Keď sa Stanislavskij vrátil zo zahraničia, predstavili ma. Pozorne si ma premeral a povedal: „Ja vás poznám, Leonid Vitalievič mi o vás písal“. Po mnohých rokoch som v knihách so Stanislavského listami čítal, ako lichotivo ma Sobinov vo svojej korešpondencii Stanislavskému charakterizoval. Napísal mu: „Zaria-dil som, aby okrem Ernesta v opere Don Pasquale Lenského našťudoval Orfenov, ktorý má nádherný hlas.“ Práca s našťudovaním úlohy Lenského však nebola ľahká. Ako jednoduchý ruský chlapec, čo vyrástol na dedine, nemal som ani poňatia o tom, ako sa nosí frak, ako sa nahať biele glacie rukavičky, nepoznal som spôsoby vyššej ruskej spoločnosti. A Stanislavskij povedal, aby mi vybrali frak — a pri každom predstavení Olegina som musel tancovať polonézu na petrohradskom plese. (V Stanislavského divadle vtedy nejstvoval balet a umelci museli na predstaveniach sami tancovať. Stanislavskij pozorne sledoval všetky detaily mojej práce pri našťudovaní Lenského. Teoreticky som bol na hodiny s Konstantinom Sergejevičom už pripravený — jeho sestra Zinaida Sergejevna Sokolovová nám prednášala teoretickú časť Stanislavského „systému“. V našich krátkych statiach je ťažko napísať, ako chápal Stanislavskij úlohu a význam režiséra, dirigenta a umelca v opere. Vysvetlím iba, ako pracoval so mnou Stanislavskij na úlohe, na správnom vníkaní do postavy mladého básnika, do Puškinovej predstavy.

Pri každej úlohe treba predovšetkým vedieť, aké poslanie má tá-ktorá postava na scéne. Umelec-spevák musí mať pred sebou vytýčenú úlohu. Môže ísť byť veľmi mnoho, všetky však musia byť podriadené jedinej „superúlohe“. Umelci chcú na

scéne hrať city — lásku, pomstu, hnev, radosť. Stanislavskij vravieval, že tieto city sú výsledkom konania, že city na scéne hrať nemožno, bola by to lož, klamstvo. „Superúlohu“ Lenského sme definovali takto: „Chcem byť šťastný s Olgou“. Stanislavskij celú úlohu rozdelil na drobné úlomkové časti, každá časť má svoj osobitný význam, úlohu. Tieto úlohy —

ni, v aktivite“. Konanie môže byť aktívne — alebo pasívne. Herec, ktorý v postave Lenského sedí na scéne a hľadá priamo na obecenstvo na začiatku slávnej árie, ani čo by konal, ale sa díva priamo pred seba a nevidí známych divákov, ale postavu, ktorú mu určil skladateľ. Stanislavskij operným umelcom s obľubou opakoval: „Nespievajte uchu, ale oku“

výtvarník — kostýmy, rekvizity, kulisy — to všetko musí utvoriť istú atmosféru pre herca. Pritom je hlavná fantázia, obrazotvornosť. Čo znamená na scéne „pravdepodobnosť citov“? Umelec Lenský nemôže na scéne úprimne a pravdivo milovať každú partnerku-Olgu. No predstavu Olgy, ktorú si utvoril vo fantázii, musí milovať. Tu prichádza umelcovi na pomoc

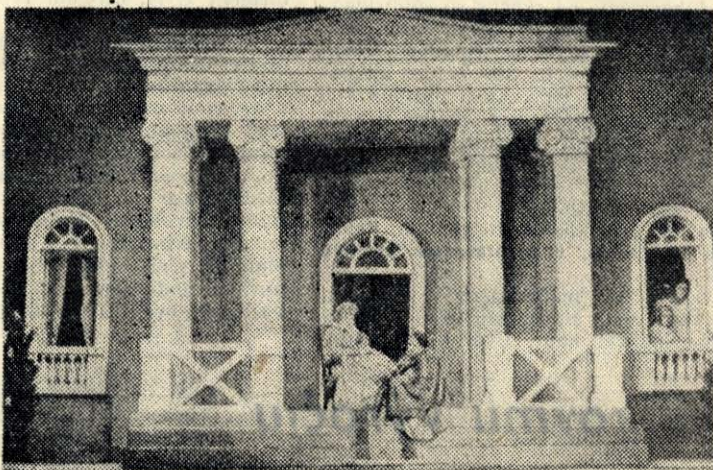
ve Lenského a Olegina u Larinovcov Stanislavskij povedal: „Olga s Lenským sa pobrali na schodíky terasy; v tme, nebadane jej po prvý raz pobozká rúčku“. Obzvlášť tu zdôrazňoval tú epochu, ten puškinovský romantický štýl, keď Lenský prechovával k Olge taký čistý, nežný cit, že nemohol, neodvážil sa na viac, ako vo finále árie pobozkať Olgu rúčku. Pri plesovej scéne u Larinovcov Stanislavskij povedal: „Nebudte smutní. Ľudia s dobrými spôsobmi svoje city otvorene neprejavujú, to sa pokladá za neslušné. Možno vám je aj smutno, tvárite sa však ve-

Reformátor dramatického divadla

vravieval Stanislavskij — sú akoby majákmi, ktoré vytyčujú pre loď správny smer. Od tohto smeru sa neslobodno odchýliť, lebo zabúdiš. Uvediem príklady. Lenský sa po prvý raz zjavuje na scéne — prišiel k Larinovcom. Lenského úlohou je zoznámiť svojho priateľa Olegina so sestrami Olgou a Tatjanou. Druhou úlohou je vysvetliť Oleginovi, ktorému sa Olga nepáčila, že sa mylí, že Olga je lepšia ako Tatjana (poďa Lenského). Aj v Lenského árii „Olga, milujem vás“ Lenskij ako operný hrdina-mileneček nielenže jednoducho áriu o láske spieva, ale súčasne po prvý raz prejavuje svoje mládenecké city romantického básnika. Pričom aj táto ária má niekoľko úloh. Prvá — vyznať Olge svoje city. Druhá — pripomenúť jej, že sa máli radi už ako deti. A ďalej — vysvetliť jej, že jeho láska nie je oby-

To znamená, že hudobné vety treba spievať s takým citom a prejavom, aby sa myšlienky a udalosti, o ktorých sa spieva, premietali pred očami poslucháčov ako filmový pás. Tam, kde Lenský spieva, že umrie, Stanislavskij chcel, aby nielen hrdina-Lenský, ale aj predstaviteľ videl pred sebou otvorený hrob, kde v rakve leží mŕtvý Orfenov-Lenský. Bolo mi hrozne, dokonca som pred touto strašnou vidinou cúval.

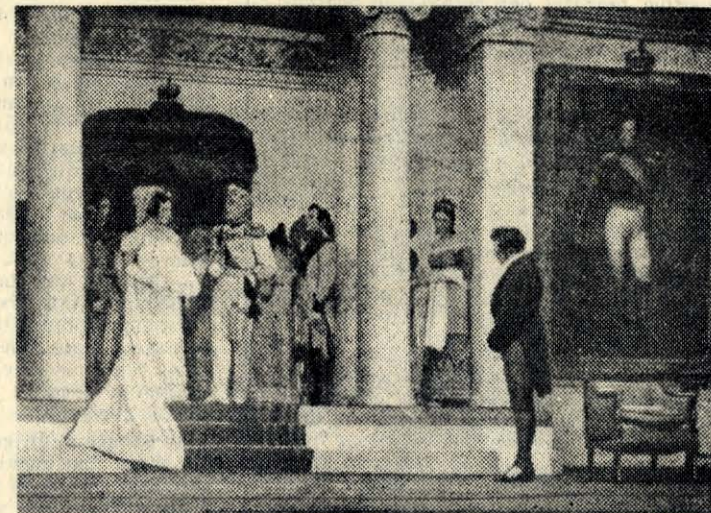
Stanislavskij si vo svojom „systéme“, vo svojich knihách Práca herca na úlohe a Práca herca na sebe nič nevymýšľal, nič nevykonštruoval. Skúmal, pozoroval a riadil sa najlepšimi tradíciami slávnych ruských hercov minulosti. Je to Ščepkin a Fedotovová z ruského Malého divadla a Šalapin z Veľkého divadla. A nad tým všetkým sa ako Titan vynímal



Eugen Onegin — prvé dejstvo Stanislavského inscenácie.

čajná, ale láska básnika, prisahal jej, že je večná a nepominie sa ani odlúčením, ani radovánkami. Na plese u Larinovcov, keď Lenský vyčíta Olge, že všetky valčíky tancovala s Oleginom, Stanislavskij z hľadiska kričal: „Neverím vám. Vy nie ste snúbenec, ale žiarlivý manžel, dávajúci žene mravné poučenie. To možno robiť desať rokov po svadbe“. Stanislavskij, v snahe zdôrazniť mladostnú básnika, chcel, aby sa v tejto časti Lenský usiloval vysvetliť „Čo som urobil? Čím som sa prevínil voči Olge, že dala prednosť Oleginovi?“ Ešte aj slávnu áriu pred súbojom rozdelil na niekoľko rozličných „časť“. Stanislavskij vravieval: „Na scéne treba konať. Hercovo umenie spočíva v kona-

Puškin. Stanislavskij často citoval slová Alexandra Sergejeviča Puškina, ktorý vo svojej poznámke O národnej dráme a o Pogodinovej Marte — žene posadníka povedal: „Náš um žiada od dramatika pravdu vášnu, pravdepodobnosť citov v predpokladaných situáciách“. Stanislavskij sa s touto Puškinovou formuláciou plne stotožňoval a tvrdil, že pre umelca sú „predpokladané“ situácie tie, čo sa mu „predkládajú“, pretože ich umelcovi predkladá autor (skladateľ) a režisér. Situácie, ktoré sa hercom „predkládajú“, hovoril Stanislavskij, to je obsah hry (opery), epocha, čas a miesto konania, životné podmienky vystupujúcich osôb, ako aj to, čo umelcom „predkladá“ umelec-



Scéna zo šiesteho obrazu. Tatjana — M. L. Melicerová, Onegin — J. P. Junický. Snímky: súkromný archív autora

takzvaná „afektívna pamäť“, pamäť minulosti, pamäť toho, čo človek už predtým prežil. Ak to herec-spevák neprežil, ak nepoznal cit lásky, žiarlivosti, hnevu atď., musí to všetko načerpať z prečítaných kníh, ktoré nesmierne pomáhajú umelcovi poznávať pravdivosť úlohy. Pravdepodobnosť sa ponáša na pravdu.

Keď som študoval úlohu Lenského, Stanislavskij ešte len utváral svoju teóriu o práci herca na úlohe a na realizovaní tejto úlohy na scéne. Väčšina Stanislavského skúšok je zvečnená, ale ani najskúsenejší stenografi nedokážu pretlmočiť jemné nuansy úvah a rozhovorov veľkého reformátora divadla, ktoré sa navždy zapísali do umu, konania a vedomia tých, s ktorými pracoval.

Napokon sme boli tak ďaleko, že som mal v predstavení vystúpiť. Tréma, očakávanie čohosi nového, neznámeho. Všetko však išlo dobre. Po predstavení, ktoré podľa všetkého pokladali za úspešné, som Lenského úlohu spieval v divadle často (za prvý polrok asi štyridsaťkrát). Aké veľké však bolo moje prekvapenie, keď po mojom úspechu v úlohe Lenského a po všetkých týchto predstaveniach Stanislavskij znova nariadil skúšky Olegin! Povedal: „Pri ťolkých predstaveniach úlohu obohroma-me, od ozajstného prežívania skľazavame k obyčajnému predvádzaniu“. A všetko sa začalo odznova. O prvej návšte-

selo“. Tak ma Stanislavskij učil, ako treba v správaní Lenského na plese u Larinovcov nájsť postupné premeny, aby sa od jednoduchého rozhovoru s Oleginom dospelo k súboju, k úplnej roztržke medzi priateľmi.

Dlhé roky som spieval Lenského: v opernom divadle Stanislavského a Nemiroviča-Dančenka, vo Veľkom divadle, v predstaveniach inscenovaných inými, často vynikajúcimi režisérmi. Ale ani jediný režisér nepracoval so mnou nad vníkaním do postavy mladého básnika. Najčastejšie to boli režiséri, ktorí robili úspešné, alebo neúspešné úpravy — odkiaľ treba výjsť, kam má umelec zo scény odísť. Stanislavskij bol režisérom-pedagógom. Významný súčasný režisér Walter Felsenstein v liste skupine Hudobného divadla Stanislavského a Nemiroviča-Dančenka nenadarmo napísal: „Vaša inscenácia — porovnávam teraz všetky scénické interpretácie opery, čo som videl — je prvá, ktorá plne zachováva duch Puškina. Počas celej opery bolo jasne vidieť režisérov zámér, koncepciu. Stanislavského inscenácia sa stala večne živým pamätníkom umenia. Zdá sa mi čudné, prečo v dosť dobrých operných divadlách sveta predvádzajú také ľadné a nezaujímavé inscenácie Olegina — namiesto toho, aby sa oboznámili so Stanislavského interpretáciou, vyznievajúcou modernejšie, ako mnohé iné.“

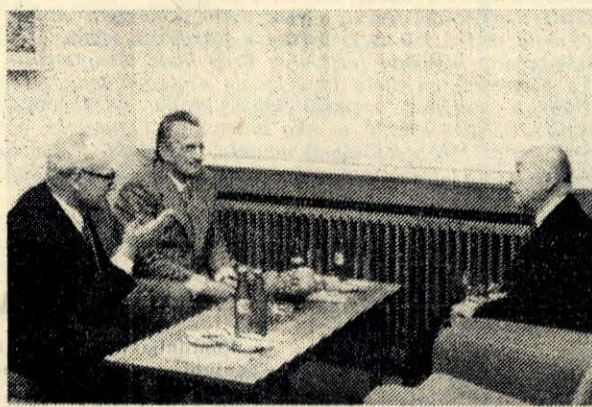
A. I. ORFENOV
(Dokončenie v bud. čísle.)

NÁRODNÝ UMELEC dr. JANKO BLAHO:

Moje stretnutie so sovietskou hudbou

V opere Slovenského národného divadla sme sa často stretávali s ruskou hudobnou kultúrou. Hrali sa populárne opery ruského klasického repertoáru, z ktorých si udržiaval stále miesto v repertoári najmä Čajkovského Eugen Onegin. O sovietskych operách sme však až do roku 1935 nič nepočuli. Obrat nastal v roku 1931, keď dramaturgiu opery prevzal šéf opery Karel Nedbal. Jeho zásluhou sme mali čoskoro najprogresívnejší dramaturgický plán spomedzi všetkých československých operných scén. V sezóne 1935-36 naša opera uviedla ako opernú novinku dielo Dmitrija Šostakoviča pod titulom „Ruská Lady Macbeth alebo Katarína Izmajlovová z Mcenského újazdu“. Operu našťudoval šéf opery Karel Nedbal, réžiu mal Viktor Šulc (pokrokový režisér, neskôr umučený nacistami), dekorácie architekt František Tröster a svetlá V. Morys. Teda sami predstavitelia vtedajšej umeleckej avantgardy. Hlavné úlohy stvárnil: Milada Formanová (Katarína Izmajlovová), dr. Janko Blaho (Zinovij Borisovič — jej muž), Arnold Flögl (Boris Timofejevič Izmailov), Jaroslav Jaroš (robotník Sergej), František Hájek (mužik Otrhánec), Helena Bartošová (kuchárka Aksintia), Boris Archipov (Stárek), Karel Závrel (policačný komisár), Jozef Mareček (pán učiteľ), Karel Kalas (strážnik), Zita Frešová (stará tresť tankyňa).

Pokrokové obecenstvo prijalo operu s veľkým nadšením, no našli sa aj takí, ktorí ju odsudzovali, ako príliš modernú, nemorálnu, v ktorej sa ospevuje manželská nevera. Dnes vieme, že to bolo muzikálne veľdielo, kto-



Dr. Janko Blaho v rozhovore so súdruhmi L. Pezlárom a M. Masarykom. Snímka: ČSTK

ré vzbudilo veľký rozruch aj v samotnom Sovietskom zväze a ostalo vo svojej dobe nepochopené. Odvážny čin dramaturgie SND mal 6 repríz, čo bolo v tej dobe veľkým úspechom, veď menej známe operné diela sme hrali maximálne štyrikrát! Rozruch, ktorý nastal uvedením tohto Šostakovičovho diela, neodradil umelecké vedenie opery v ďalšom objavovaní sovietskych autorov. V roku 1938 sme našťudovali operu Sergeja Prokofjeva Láska ku trom pomarančom a Čerepninovu jednoaktovku Ol-Ol.

Predvojnová trojica pokrokových umelcov SND (šéf a dramaturg opery K. Nedbal, operný a činoherný režisér V. Šulc a výtvarník Tröster) cielavedome nadobúvala na mladú sovietskú a klasickú ruskú opernú kultúru a takto progresívne usmerňovala a pestovala vkus bratislavského obecenstva.

Národné divadlo v Prahe uviedlo na scéne Smetanovho divadla (4. novembra t. r.) ako svoj príspevok k 60. výročiu VOSR Prokofjevovu operu „Semion Kotko“ na motív Katajevojho románu „Ja, syn pracujúceho ľudu“. Dej opery sa odohráva na Ukrajine roku 1918 — v dobe zápasu mladéj sovietskej moci s nemeckými intervenčnými vojskami. Operu textovo a dramaturgicky upravil zaš. umelec Ivan Jirko, réžiu mal národnej sovietskej umelce RSFSR G. P. Ansimov. Na snímke Semion Kotko v podaní nár. umelca Iva Židka a Soňa, ktorú spieva Du-niela Souňová. Snímka: ČSTK

